

AVISPERO



EDITORIAL



En un mundo donde el concepto de estado-nación pareciera haber sido suplantado por la noción de aldea global, ¿cuál es la pertinencia de entablar una crítica a partir de lo que solían llamarse literaturas nacionales? En cada número de Avispero pretendemos visitar distintas tradiciones nacionales como punto de arranque para la búsqueda de estos ejes identitarios en permanente resistencia y transición, fuera de tendencias hegemónicas y mundializantes. Queremos realizar un enfoque crítico desde nuestra época y elaborar una visión coherente de dichas tradiciones, una búsqueda transversal de señas de identidad nacional a partir de sus literaturas y manifestaciones artísticas, desde las consumadas y canónicas hasta las emergentes y más polémicas. Eso sin perder nunca de vista la realidad actual y las propuestas emergentes. Nos interesa entablar un diálogo cercano con las manifestaciones literarias y artísticas hispanoamericanas que consideramos nuestras contemporáneas. Todo esto en la certeza de que cohabitamos un continente común: el español.

En este primer número decidimos abordar distintas facetas de la cultura, la creación, la ciencia y el pensamiento de Suiza, un país que, más allá de prejuicios y estereotipos, resulta bastante más complejo al momento de ahondar en su historia y en sus literaturas: una confluencia de distintos idiomas, culturas, regiones y tradiciones a veces disímiles y contradictorios. Tal es el caso de la exquisita escritora contemporánea Fleur Jaeggy, que adopta la lengua italiana para elaborar mundos gélidos e inquietantes; o la más reciente figura del panorama literario suizo: Peter Stamm, que ha decidido mirar hacia la tradición del relato anglosajón y dar la espalda a la germanofilia y a las novelas de ideas de sus predecesores. Fritz Zorn, el enigmático seudónimo del joven burgués Fritz Angst que impactó al mundo hace tres décadas con sus coléricas memorias póstumas sobre el cáncer, es desentrañado en este número desde su propia poética de la enfermedad. Una lectura renovada y muy completa de Robert Walser y su particular sistema narrativo, que se sigue emulando hoy en día, están

revisados también aquí. Charles-Ferdinand Ramuz y sus mundos sobrecogedores que tanto marcaron a Rulfo es traído a la luz de nuestros tiempos. Las ficciones de Max Frisch sobre la vida artística son diseccionadas del mismo modo que revisitamos al científico Leonhard Euler, creador del primer sistema de teoría matemática de la música, bajo la óptica de las nuevas teorías en musicología. Un ácido y puntual recuento de los diarios del químico suizo Albert Hofmann y el desarrollo del LSD rematan de manera formidable este primer número dedicado a Suiza.

Extraemos una imagen reveladora sobre la profunda naturaleza de Suiza y su relevancia en la historia occidental reciente. En 1912 —según lo relatado por Mircea Eliade en su *Diario*— Jung había sido víctima de un *rêve éveillé*: veía cómo el mapa de Europa iba cubriéndose de agua, un país tras otro, empezando por Francia y Alemania. Pronto todo el continente estuvo bajo las aguas, excepto Suiza. En su lugar parecía haber una montaña muy alta que las olas no podían anegar. Jung se veía en esa montaña. Observó con atención y advirtió que el mar era de sangre. En la superficie flotaban cadáveres, techumbres de casas, vigas quemadas, etcétera. Este “sueño despierto” lo tuvo en octubre de 1913. En diciembre volvió a repetirse, y siempre al entrar en el mismo túnel de tren en dirección a Schaffhausen (penetración en el inconsciente colectivo, interpretaría él más tarde). El 31 de julio de 1914, después de haber hecho una ponencia sobre la esquizofrenia —que temía que empezaba a manifestarse en él—, Jung se enteró por los periódicos de que había estallado la guerra.



Avispero es una plataforma independiente y plural de crítica literaria, arte y actualidad con base en Oaxaca, México.



DIRECTORIO AVISPERO

LEONARDO DA JANDRA
COORDINADOR EDITORIAL

TRYNO MALDONADO
DIRECTOR EDITORIAL

GUILLERMO SANTOS Y ALEJANDRO BETETA
DIRECTORES DE LA REDACCIÓN

VIRIDIANA GARCÍA CHOY
DIRECCIÓN ADMINISTRATIVA

MARIO LUGOS
DISEÑO

LEONARDO DA JANDRA, RAGA G. ARTEAGA, ALEJANDRO BETETA, PAUL MEIXUEIRO, BIAANI SANDOVAL, GUILLERMO SANTOS, ALEJANDRO GUZMÁN, VÍCTOR QUINTAS, FERNANDO LOBO, AISHA CRUZ CABA, FRIDA SOSA, PERGENTINO JOSÉ RUIZ, ENRIQUE ARNAUD, HARINA SOSA, ALFONSO BARRERA, TRYNO MALDONADO.

CONSEJO EDITORIAL

www.avispero.mx

CONTENIDO



EDITORIAL

PANAL
[LITERATURAS NACIONALES]

- 7 ALUCINACIONES DEL BUEN BURGUES
FERNANDO LOBO
- 11 OCHO VECES FLEUR JAEGBY
DAVID MIHLOS
- 14 PETER STAMM, EL PAÍS PURO Y EL HACHA DE HIELO
TRYNO MALDONADO
- 23 CHARLES-FERDINAND RAMUZ, UNA ESTÉTICA DEL MAL
AISHA CRUZ CABA
- 29 EL PASEANTE CAÍDO
ALEJANDRO BETETA
- 36 LA MISERIA TIENE LUGAR
GUILLERMO SANTOS
- 39 NO HAY QUE MENTIR DEMASIADO,
BASTA CON PERMANECER CALLADO
ALEJANDRO GUZMÁN G.

CELDILLA
[MISCELÁNEA]

- 45 RAZONES Y SINRAZONES DE LA NOVELA
LEONARDO DA JANDRA

- 49 EULER Y LA TEORÍA MATEMÁTICA DE LA MÚSICA
EFRAÍN CONSTANTINO

- 53 VISTAS: PINTURA SUIZA CONTEMPORÁNEA
BIAANI SANDOVAL TOLEDO

- 58 UN ALQUIMISTA LLAMADO JUNG
RAGA G. ARTEAGA

- 62 A AÑOS LUZ
VIRIDIANA GRACÍA CHOY

PICADERO
[RESEÑAS]

- 65 DOS LIBROS DE PATRICIO PRON
VÍCTOR V. QUINTAS

- 68 LAS NOTAS DE VALERIA LUISELLI
HARINA SOSA

- 71 ANTONIO ORTUÑO, EL IRONISTA
PAÚL MEIXUEIRO

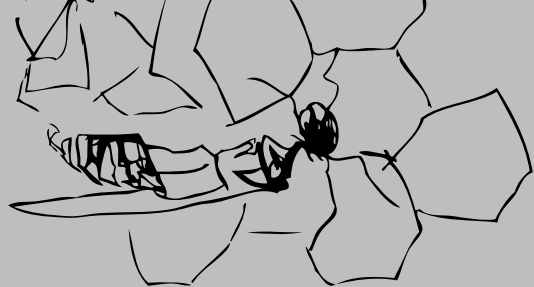
- 73 LA MARRANA NEGRA Y EL FIN DEL MUNDO
ENRIQUE ARNAUD

ZUMBIDO

- 77 RETRATOS DE LA DESESPERACIÓN
EN TORNO A LA OBRA DE ALFONSO BARRERA
ALEJANDRO BETETA



TODOS LOS CONTENIDOS MULTIMEDIA DE
ESTA EDICIÓN Y NUESTRO BLOG, ASÍ COMO
ARTÍCULOS INÉDITOS ADICIONALES, PUEDEN
HALLARSE EN WWW.AVISPERO.MX



PANAL

[Literaturas Nacionales]



FERNANDO LOBO

ALUCINACIONES, DEL BUEN BURGUEÉS

La historia del LSD

Albert Hofmann

GEDISA, 2006

"¿Habíamos tomado en serio algo con lo que sólo se puede jugar, o al revés?"

WALTER BOGT

Basilea, Suiza:

"El viernes pasado, 16 de abril de 1943, tuve que interrumpir a media tarde mi trabajo en el laboratorio y marcharme a casa, pues me asaltó una extraña intranquilidad acompañada de una ligera sensación de mareo. En casa me acosté y caí en un estado de embriaguez no desagradable, que se caracterizó por una fantasía sumamente animada. En un estado de semipenumbra y con los ojos cerrados (la luz del día me resultaba desagradablemente chillona) me penetraban sin cesar unas imágenes fantásticas de una plasticidad extraordinaria y con un juego de colores intenso, caleidoscópico. Unas dos horas después este estado desapareció."

La descripción del incidente se encuentra en un reporte que el químico Albert Hofmann, investigador en la sección farmacológica de los laboratorios Sandoz (hoy Novartis), redactó para su jefe, el profesor Stoll. De hecho, la saga del descubrimiento de los efectos síquicos

producidos por el LSD-25, está construida a modo de ofrecer explicaciones. El científico pretende mostrar los hechos desde su perspectiva. Desde entonces se han escrito ya demasiadas estupideces al respecto en los diarios.

En esos días las investigaciones de Hofmann se restringían a buscar un fármaco antihemorrágico útil en obstetricia, quizá un estimulante para la respiración y la circulación que el monstruo farmacrático pudiese colocar en el mercado. Por eso trabajaban manipulando esa sustancia. Esas "apariciones misteriosas" del 16 de abril hacen sospechar a Hofmann de una acción tóxica externa: "... quizás un poco de la solución de LSD había tocado la punta de mis dedos al recrystalizarla, y un mínimo de sustancia había sido reabsorbida por la piel". Para ir al fondo de la cuestión, se decide por el autoensayo. Imagínenlo ahora con la bata puesta, sus dos asistentes y su libreta de notas. El científico comienza a registrar los efectos



JÜNGER TAMBIÉN ESCRIBIRÁ SOBRE ESA JORNADA EN *ACERCAMIENTOS*, CON EL AUTOCONTROL DE QUIEN TOMA EL TÉ. DEMASIADA EXQUISITEZ PARA MI GUSTO. LA ÚLTIMA VEZ QUE PROBÉ EL ÁCIDO, TERMINÉ BUCEANDO EN MI TINACO.

iniciales con sobriedad propia de su oficio: “17:00 hrs: comienzo de mareos, sensación de miedo. Perturbaciones en la visión. Parálisis con risa convulsiva”. Después ya no puede ni hablar. Y si hubiese sabido lo que hoy muchos ya sabemos, tal vez no habría decidido volver a casa en bicicleta: “Todo se tambaleaba en mi campo visual y estaba distorsionado como en un espejo alabeado. También tuve la sensación de que la bicicleta no se movía”.

Hofmann está totalmente drogado. Ya en casa, las cosas se ponen feas. Su entorno se transforma de modo aterrador, todo gira en su habitación, los objetos familiares se ven amenazantes, su vecina es una bruja malvada y artera con una mueca de colores. Hombre prudente, el científico bebe leche para desintoxicarse y llama al médico. Éste acude y no encuentra anomalías: pulso, presión sanguínea y respiración normales, pero se le ocurre una buena idea: llevar al investigador a su cama. Ahí el miedo va cediendo y gradualmente da paso a sensaciones de agradecimiento y felicidad. Hofmann comienza a gozar del espectáculo con sus ojos cerrados: “Lo más extraño era que todas las percepciones acústicas, como el ruido de un picaporte o un automóvil que

pasaba, se transformaban en sensaciones ópticas”. Al despertar, se encuentra de buen humor y sin resaca.

De vuelta al laboratorio, los directivos de Sandoz no ocultan su entusiasmo ante el informe de Hofmann. La dosis mínima activa de la sustancia se calcula en 2 microgramos, lo cual suena a buen negocio en el mercado de la terapia psiquiátrica, así que el departamento de farmacología pasa a la etapa de experimentación con animales. Gracias a eso ahora sabemos que si drogas con ácido a los gatos, éstos le temen a los ratones, los chimpancés ignoran las jerarquías de manada, los peces nadan de lado y las arañas, en dosis bajas, hacen telarañas más precisas. ¿Y qué justificación cartesiana hay para matar un elefante con 27 microgramos de ácido?

Pero Hofmann ya pensaba en otro tipo de sujetos experimentales. En 1951 organiza una ingesta con el ensayista Ernst Jünger, quien no es un novato en esto de los alcaloides. Los dos gentiles se drogan bajo la supervisión de un médico mientras escuchan *El concierto para flauta y arpa* de Mozart. Jünger también escribirá sobre esa jornada en *Acercamientos*, con el autocontrol de quien toma el té. Demasiada exquisitez

para mi gusto. La última vez que probé el ácido, terminé buceando en mi tinaco.

Hofmann, el exquisito, sostiene un prolífico intercambio de cartas con Aldous Huxley, autor de *Las puertas de la percepción*, un ensayo central sobre el tema alucinógeno que aborda la posibilidad de emplear estas sustancias como llaves de acceso a formas profundas de conocimiento. En su novela *Un mundo feliz*, en cambio, el soma es la perfecta droga de domesticación social. El escritor, por cierto, muere de un cáncer respiratorio. En la dolorosa agonía escribe un recado para Laura Huxley, su esposa y compañera de viajes visionarios: “LSD... inténtalo... intramuscular... 100 mg”. Laura aplica la medicina. El científico lo narra.

En 1962 el banquero retirado Gordon Wasson ya ha financiado investigaciones para demostrar que las drogas enteógenas propiciaron el nacimiento de las culturas. Invita a Hofmann a una expedición a la sierra mazateca. El científico lleva consigo frascos de silocibina sintética. María Sabina, quien “tenía un rostro inteligente y con expresiones sumamente cambiantes”, sorprendida ante la afirmación de que el espíritu del hongo se hallaba retenido en comprimidos, acepta de inmediato hacer una consulta. Ella misma toma del fármaco. Transcurrida media hora, la chamana de Huautla murmura que a las píldoras les falta el espíritu. ¿Cómo podíamos presentar en semejante situación una explicación científica?, se pregunta Hofmann. Debe actuar rápido, así que opta por repartir píldoras adicionales. Al final, en el texto, Sabina dirá que no hay diferencia entre el hongo y la pastilla.



En 1963 Hofmann recibe en su laboratorio el detallado informe sobre las investigaciones del doctor Timothy Leary, responsable del Departamento de Relaciones Sociales de la Universidad de Harvard, mientras la empresa Sandoz recibe un pedido de 100 gramos de LSD-25. La inmensa cantidad se justifica por la extensión de los experimentos de psicología en reintegración de presidiarios



ALGUIEN EN HARVARD
DESCUBRE QUE LEARY ESTÁ
REPARTIENDO
LA DROGA ENTRE LOS
ESTUDIANTES DEL CAMPUS.
LA FIESTA HA COMENZADO.

Fernando Lobo (Ciudad de México, 1969) es narrador, periodista y ensayista. Su más reciente novela es *Contacto en Cabo* (Random House Mondadori, 2009).

y generación de experiencias místicas en teólogos y sacerdotes. Luego alguien en Harvard descubre que Leary está repartiendo la droga entre los estudiantes del campus. La fiesta ha comenzado.

Ése, según Hofmann, es el “problema” que obliga a dar explicaciones. Ésa fue la causa de que la edición original de su libro se titulara *Mein Sorgenkind* (*Mi niño problema*), y la razón de sus propias atribulaciones: “Esta alegría por la paternidad del LSD se vio empañada cuando, después de más de diez años de investigación científica y aplicación médica no turbada (sic), el LSD fue arrastrado a la poderosa ola de toxicomanía que comenzó a extenderse hacia fines de la década de los cincuenta en el mundo occidental y sobre todo en Estados Unidos”. Para el buen científico burgués que se droga escuchando a Mozart en los Alpes suizos, la masificación descontrolada del consumo significa “toxicomanía”. “Me había imaginado que fuera de la medicina se interesarían por el LSD los filósofos, los artistas, pintores y escritores, pero no amplios grupos de legos”.

En 1966 Sandoz congela las entregas para investigación en universidades y Estados Unidos prohíbe el uso del fármaco. *Mein sorgenkind* se publica en 1977. Tal vez el científico no acabe de dar explicaciones, pero logra un recorrido alucinante del pensamiento occidental en su frágil encuentro con lo incomprensible.

8CHO VECES FLEUR JAEGGY

DAVID MIKLOS

1. Y es que la aborrecía.

La línea anterior, frase con la que abre el cuento “Sin destino”, es la primera que leí de Fleur Jaeggy (datos biográficos más adelante). El libro que la contiene lo depositó en mis manos un editor a la vez bondadoso y cruel, un hombre quintaesencialmente honesto y cuya sentencia en aquel entonces fue: “Hay libros que abren puertas; y hay libros que las cierran”. Contemplé la portada del volumen de 136 páginas, obra sucinta en apariencia. Una mujer que aparece de espaldas mira un globo terráqueo. A la derecha del globo terráqueo puede verse el asomo de un librero y de una mesa de la que afloran unos alcatrazes; a su izquierda y al centro de la imagen, puede contemplarse a la protagonista más real de la escena: la luz, blanquísima, que entra por un amplio ventanal y parece cegarlo a todo. Finalmente, está el título, tajante y fino como el corte de una navaja para rasurarse el vello de la piel: *El temor del cielo* (Tusquets, Barcelona, 1998). El libro es original de 1994 y, bajo el sello milanés de Adelphi Edizioni, se llama *La paura del cielo*.

2. Fleur Jaeggy es todo menos un nombre italiano. Y sobre ella sabemos lo siguiente:

Es una mujer que fuma. La sombra y su mano le cubren buena parte del rostro, si bien nada es capaz de ocultar el sabio brillo de sus

ojos. Lleva el cabello, lacio y castaño-rubio, moderadamente corto: no alcanza a tocarle los hombros. Lleva anillos tanto en el meñique como en el anular de la mano izquierda, su mano sinestra. Y viste bien: una blusa que se antoja de seda y un saco de pelo de camello.

Sabemos más sobre Fleur Jaeggy, datos, por así decirlo, duros y que van más allá del retrato con el que su editorial nos la presenta:

Si bien nació en Zúrich, Suiza, vive en Milán desde 1968, año en el que apareció su primer libro: *Il ditto in boca*, también publicado por Adelphi (y, hasta donde sabemos, un libro secreto que no ha sido vertido a nuestra lengua). La ficha bio-bibliográfica que leemos nos echa en cara que *El temor del cielo* es su tercer libro y que tendremos que buscar los dos anteriores, empresa que, allá por 1998, no nos parece fácil.

Aun así, la emprendemos.

3. A los catorce años yo era alumna de un internado de Appenzell.

Es cierto que la primera frase de este libro, una aparente novela, no es tan atractiva como aquella con la que abre este texto. La segunda, sin embargo, sí lo es y hasta las pupilas se nos dilatan al leerla:

Lugares por los que Robert Walser había dado muchos paseos cuando estaba en el manicomio en Herisau, no lejos de nuestro instituto.

La tercera frase es, tal cual, un remate (aunque el párrafo no acabe allí):

Murió en la nieve.

Podemos, sí, ver las fotografías a las que la narradora de *Los hermosos años del castigo* (Tusquets, Barcelona, 1991) hace referencia: ante nosotros yace ese hombre de vestimenta en apariencia elegante (en realidad, su ropa estaba raída) y oscura, un bastón y un sombrero inertes, como él, sobre la nieve.

Aparecido originalmente en 1989, publicado por Adelphi y titulado *I beatti anni del castigo*, el segundo libro de Fleur Jaeggy traducido al español nos encara y nos pregunta: ¿crees que todo lo que aquí he dicho es autobiográfico o que lo he mezclado con la más pura y dura de las ficciones?

En realidad, no importa, es nuestra respuesta.

En *Los hermosos años del castigo* la protagonista se pasea sobre los pasos de Walser y se inicia en el umbral de la vida adulta, esa vida que retratará, casi diez años después, en *El temor del cielo*.

La portada, faltó decirlo, nos muestra a una mujer que besa su reflejo.

(Y el libro pertenece a una colección hoy desaparecida: “La flauta mágica”).

4. Más datos sobre Fleur Jaeggy:

Hay una tercera novela, no traducida al español (y que suponemos editada, como el resto de su obra, por Adelphi) y que lleva el título de *Le statue d'acqua* (1980).

Es 1998, no hay Wikipedia aún: ¿cómo sabremos cuál es la segunda novela de Fleur Jaeggy?

5. La ilustración nos muestra a un par de niñas echadas sobre una cama. Una de ellas, la cara recargada contra la mano, el codo apoyado sobre el colchón, lleva los ojos cerrados pero parece consolar a la otra, tendida y con la cara cubierta por el brazo entero, la cabellera despeinada.

Jane y Rachel conversaban: –Otro juego de paciencia.

Obra de teatro de largos parlamentos, *El ángel de la guarda* es un libro delgado y gris que sacamos de los escombros de una librería de viejo. Volumen número 48 de la colección Cuadernos Ínfimos de Tusquets (otra pérdida editorial), vio la luz en nuestro idioma en 1974, tres años después de haber sido publicado en su versión original, *L'angelo custode*, por Adelphi (otra vez Adelphi, esa palabra dulce y portentosa).

Jane y Rachel están recluidas en algún lugar de Inglaterra, custodiadas por su tutor. La primera tiene cinco años; la segunda, siete. Ambas son rubias. Y su diálogo –sombrio, serio, profundo– circula alrededor de Botvid, de quien sólo sabemos que no es joven y su edad es indefinida.

6. No más datos, pero sí una descripción de Fleur Jaeggy:

“Su físico, más de modelo que de escritora, se adapta, no obstante, a la enorme mesa cubierta de libros en la que escribe desde hace años y el sillón de abuelita en el que se sienta para leer los extraños libros que desentierra en los libreros de viejo.”

Como uno mismo hace.

Uno que, leído el tercer libro que de ella consigue, termina por enamorarse de Fleur Jaeggy.

“Han pasado muchos años y esta mañana siento un deseo repentino: quisiera tener las cenizas de mi padre”.

Habría que esperar, sin embargo, más de un lustro para volver a leerla.

7. Una pausa. Un respiro.

El lapso que va de 1998 a 2004.

8. Han pasado muchos años y esta mañana siento un deseo repentino: quisiera tener las cenizas de mi padre.

Imposible no sonrojarse ni sentir un vuelco en el estómago cuando leemos esa primera frase –hemos estado allí, hemos escrito esas mismas palabras aunque de otro modo: el año, encima de todo, es el mismo en el que se nos cae la piel muerta–, que ocupa las primeras tres líneas de *Proleterka* (Tusquets, Barcelona, 2004), cuarta obra de Fleur Jaeggy trasladada al español.

Regresamos a la imagen que nos ofrece la portada del libro, original de 2001, año de nuestra propia reclusión:

Hay un hombre de expresión y pose rígidas con un tricornio sobre la cabeza. Delante de él, una niña rubia y con una raya que divide su cabellera escondida, sonríe y no, sus dientes se asoman chuecos y debajo de sus ojos brillantes las ojeras no se dejan opacar por la demasiada luz que nos hace pensar en un día soleado, cálido, primaveral. El crédito de la fotografía, atribuido a E. Jeker y con copyright de 2004, nos confunde: ¿no es esa niña que nos mira Fleur Jaeggy?

Sí.

Y no.

¿No es Fleur Jaeggy la protagonista de *Proleterka*, novela brutal de iniciación?

No.

Y sí.

El paseo sobre la nieve se traslada ahora a un viaje en barco, a bordo del cual vacacionan un padre y su hija, los retratados en la cubierta (sí: en la cubierta, no en la tapa ni en la portada). Ella cruzará un umbral y regresará a tierra convertida en otra.

Permiso para reproducir las últimas dos líneas del libro (quien no lo haya leído aún, sálteselas):

He hablado ahora por amor a la verdad.

Poco a poco va olvidándolo todo. Hasta a la hija.

Comencemos, entonces, de nuevo:

Y es que la aborrecía.

David Miklos (San Antonio, Texas, 1970) es escritor y editor. Autor de las novelas *La piel muerta* (2005), *La gente extraña* (2006) y *La hermana falsa* (2008). Su libro más reciente es *La vida triestina* (2010).

PETER STAMM, EL PAÍS PURO Y EL HACHA DE HIELO

En jardines ajenos, 2006
Lluvia de hielo, 2002
Los voladores, 2010
Acantilado, Barcelona

01. No es “minimalismo”: es técnica, imbécil

Minimalismo. El caramelo conceptual que ha hecho salivar a más de un crítico. En términos de James Wood, lo que por convención se hace pasar por “minimalismo” no es otra cosa que la sencillez en la prosa heredada del puritanismo del sermón protestante y del habla coloquial empleada típicamente en la tradición del relato estadounidense. Eso sólo a nivel del lenguaje. Lo que con Sherwood Anderson es aparente sencillez y “honestidad” oral, en Hemingway se vuelve sistema y en Carver estilo. En la tradición de lengua germana, en cambio, es difícil rastrear tal cosa como narradores minimalistas, sino, más bien, lo opuesto. De Thomas Mann a Thomas Bernhard, para quienes pareciera que, como en el caso de Ramuz que escribía en lengua oc, “expresar es aumentar”. Traslapar recursos técnicos y simbólicos. Aplicando el mismo criterio obtuso, pero a la inversa, podría decirse que los padres de esta tradición son, en efecto, “maximalistas”.

Más allá de coincidencias geográficas fortuitas, ¿qué son las literaturas nacionales sino esas constantes convulsiones y resistencias al canon generadas por los individuos insertos en esos mismos límites geográficos? Peter Stamm (Winterthur, 1963) ha construido su canon particular eligiendo a sus padres literarios fuera de su tierra y de su idioma. Entre ellos, el más emblemático, Raymond Carver. Como en Carver, se habla mucho y se elogia la parquedad y economía de recursos narrativos en la obra Peter Stamm. Cuando lo que es notable, lo que constituye el núcleo de su voz es justo lo opuesto: la abundancia y pericia en el manejo de los rudimentos técnicos. Suele calificarse a Stamm casi por convención como un narrador contenido y reticente —Tim Parks en un artículo de *The New York Review of Books* habla incluso de una pretendida “ingenuidad” de su estilo—. Allí donde pareciera haber contención y ausencia de rudimentos es, por el contrario, donde más patente se hace que estamos ante un cuentista de recursos técnicos notables.

Sin embargo, ¿qué es ese elemento discursivo que opera sólo por sustracción en estos mal llamados relatos “minimalistas” de Peter Stamm?, ¿qué ese elemento intangible e incómodo que echamos de menos por su ausencia y que hace que lectores como Tim Parks lo hagan pasar como una torpeza, una “carencia de estilo”, “vacuidad en el lenguaje” o llana “ingenuidad”? ¿Qué es, en fin, ese dispositivo para el que aparentemente no tenemos nombre pero cuyo efecto fulminante

funciona sin falla? Raymond Carver lo describe de forma intuitiva como la capacidad de un autor para, a partir de un lenguaje claro, dotar diálogos domésticos en apariencia inocuos y objetos cotidianos —una silla, un tenedor, una ventana— “con los atributos de lo inmenso, con un poder renovado” para provocar “un escalofrío en la espina dorsal del lector”. V. S. Pritchett lo describe como “algo vislumbrado con el rabillo del ojo”. Hemingway como “un detector de mierda”. Un contemporáneo de Stamm, David Foster Wallace (1962-2008), va más allá del comentario impresionista, de la oscura metáfora y de la analogía escatológica de aquéllos. Al intentar aleccionar a sus alumnos gringos sobre el humor en Kafka y toparse en seco con un atajo de caras estúpidas, Foster Wallace encontró un nombre mucho más apropiado y conciso para este agujero negro en el circuito jakobsiano de la comunicación que, sin estar presente, opera en los relatos cortos:

“[...] los grandes relatos y los grandes chistes tienen mucho en común. Los dos dependen de lo que los teóricos de la comunicación llaman a veces ‘exformación’, que es cierta cantidad de información vital eliminada de una comunicación pero evocada por la misma de tal manera que causa una explosión de conexiones asociativas con el receptor. [...] No es casual que Kafka hablara de la literatura como de un ‘hacha con la que cortamos los mares congelados que tenemos dentro’”.¹

¹ David Foster Wallace, *Hablemos de langostas*, Random House Mondadori, 2007, p. 79.

Y, en estos términos, podría decirse que el hacha de Stamm, como la de Carver, como la de Richard Yates, como la de Kafka, es tan afilada que es capaz de cortar icebergs.

En los relatos de Stamm hallamos muchos de estos dispositivos semánticos invisibles esperando a estallar a la vuelta de la página. Objetos cotidianos, conversaciones y situaciones en apariencia triviales dotados con “los atributos de lo inmenso”. Los libros de Stamm son un campo minado.

02. No es “el país puro”: es el modelo económico, imbécil

“A veces caminaba hasta la calle 100 y me quedaba parado largo rato frente a la estatua del monje budista. En la placa de bronce del pedestal se leía que la estatua representaba a Shinran Shonin, fundador de la verdadera secta del país puro. La trajeron de Hiroshima, donde había salido incólume del lanzamiento de la bomba atómica. Por la noche le pregunté a Eiko por la verdadera secta del país puro.

—¿Quieres hacerte budista? —preguntó.

—No —dije—. No quisiera volver a nacer.

Eiko dijo que, según la doctrina de Shinran, bastaba con pronunciar el nombre de Amida Buda para llegar al país puro.

—¿Crees que existe eso del país puro?

—pregunté.

—Suiza —dijo Eiko y se echó a reír.

Luego se encogió de hombros—. Poder creer en ello haría la vida más fácil.

—No lo sé —dije.

Y Eiko dijo:

—Más esperanzadora.”

El anterior es un extracto de “El país puro”, incluido en el volumen de relatos *Lluvia de hielo*.

En una crónica para el *New York Times* de 2009, Peter Stamm relata que en su natal Suiza, *el país puro*, el partido conservador sometió a referéndum la posibilidad de prohibir la construcción de nuevos minaretes —las torres más altas de una mezquita desde donde dirige sus oraciones el almuecín—. En toda Suiza, donde el islamismo es prácticamente inexistente, sólo hay cuatro

mezquitas con sendos minaretes, según relata Stamm, y ni siquiera se atisba la posibilidad de que en mucho tiempo exista al menos una más. Sorpresivamente, el 58 por ciento de los votantes suizos demostraron su anhelo de prohibir a toda costa su construcción. Aunque eso no es lo más sorprendente en la voluntad colectiva de un país que supuestamente debería apelar a una añeja neutralidad, apertura de criterio, inclusión y tolerancia: la campaña mediática que acompañó la propuesta de los conservadores se basó en una serie de pósters donde podía verse a una mujer cubierta de pies a cabeza por una burka delante de un bosque de minaretes sospechosamente parecidos a unos misiles. El contacto con el Islam del ciudadano suizo promedio, dice Stamm, es casi inexistente si no es a través de los noticiarios internacionales. ¿Por qué entonces ese anhelo generalizado de no permitir la proliferación de las mezquitas? Ni siquiera la descoyuntada y bravucona propuesta de Muammar al-Gaddafi para abolir el estado suizo lograría justificar y explicar semejante animadversión. Otros referendos entre los ciudadanos suizos realizados a la par del que prohibía los minaretes musulmanes a los que alude Stamm, no hacen sino confundir el juicio del observador extranjero casual: un buen porcentaje de suizos y suizas desean disolver el ejército, por ejemplo, y una mayoría muy considerable avala el matrimonio entre individuos del mismo sexo. Dicho de otra forma: los suizos defienden a ultranza el deseo de cada persona para obrar de manera

libre y según sus deseos; pero únicamente mientras todo, cada cosa del horizonte moral, social y arquitectónico, permanezca igual, en el sitio que ha ocupado siempre.

Hay una explicación. Primos hermanos de la Generación X estadounidense, tanto Peter Stamm como sus personajes son hijos del individualismo desencantado y aprensivo concitado por el liberalismo económico que sucedió a la caída del Muro de Berlín. Es decir, la generación europea criada durante el cambio de paradigma de la post-guerra: del modelo socialdemócrata inclusivo y equitativo que implementó el Estado de Bienestar como modelo exitoso en gran parte de Europa hasta hace no mucho, al actual modelo neoliberal donde la prosperidad y la satisfacción personales parecen depender exclusivamente del ingreso per capita. Podría acusarse al modelo neoliberal imperante de haber alentado un neoconservadurismo y neonacionalismos capaces de suscitar no sólo la intolerancia hipócrita que revelan las encuestas suizas antes citadas, sino masacres multitudinarias de carácter xenófobo y racial como la ocurrida hace unos meses en Noruega. “Un fantasma sobrevuela el planeta”, dice Zygmunt Bauman, “el fantasma de la xenofobia”.

Hay más de esta explicación. La soberanía, tal como la han practicado las naciones-estado modernas, según Schmitt, está indivisiblemente unida al territorio, y es inimaginable sin la existencia de un “afuera”. Esta parcela de estado-territorio está casada indisolublemente con el poder. En la actualidad, según





Zygmunt Bauman, la noción de estado-nación está formada más bien como un *ménage à trois*: la insoluble trinidad de Territorio, Estado y Nación. La norma global de organización hegemónica se arroga el derecho de denegar derechos a aquellos que quedan “afuera” de ese territorio-estado-nación. Negar derechos a los extraños, a los extranjeros. No es casual que el advenimiento del Estado moderno haya coincidido con el surgimiento de los “apátridas”, de los “sin papeles”. La nación-estado, dice Giorgio Agamben, arroja a sus recién nacidos con arneses jurídico-legales para reconstruir perpetuamente la soberanía del Estado. El natalicio, o la ficción construida por las naciones-estado alrededor del natalicio, es la piedra fundacional de dicha soberanía. Este arropamiento de los individuos implica por fuerza prácticas de inclusión y exclusión dirigidos a todos los otros aspirantes a obtener por otras vías la categoría de ciudadanos.

Alien. La palabra inglesa empleada para definir a esos extraños: los extranjeros, los

desarraigados. En la miniatura de Peter Stamm “La chica más guapa”, incluida en el volumen *Lluvia de hielo*, el protagonista, un extranjero, da un paseo por las playas de la isla de Rif. De pronto, nota algo escrito sobre la arena: “ALIEN”. El descubrimiento, dotado de los atributos de lo inconmensurable dentro de esas cinco letras garabateadas y olvidadas en una playa desierta, le despiertan un súbito sacudimiento y zozobra. “*Alien*, así es como me he sentido en el Rif. Ajeno, como si la Tierra [la trinidad global y hegemónica de estado-territorio-nación] me hubiera expulsado”. A lo que, sólo más tarde, una pareja en un bar le responde: “Alien es un nombre de mujer en holandés. Alien Post es la chica más guapa de la isla. [...] ¿Crees que por fin haya encontrado un novio?”

(Exformación. Humor kafkiano a prueba-de-gringos. El desasosiego de la época. Los atributos de lo inmenso depositados en un hallazgo banal. Todo esto en una sola página. ¿“Minimalismo” chabacano o maestría técnica de Stamm? Este lector se queda con lo segundo.)

La sensación de desasosiego por la no-pertenencia que suele acometer con tanta frecuencia a los personajes de Stamm se emparenta con lo dicho por Hannah Arendt: “Quien es *expulsado* de alguna de estas comunidades rigurosamente organizadas encuentra que ha sido *expulsado* de la familia de las naciones” y por tanto, desarropado de los arneses jurídico-legales que sólo el estado-territorio-nación es capaz de otorgar. *Expulsados* del reino humano. Eso son los personajes de Stamm. Viajantes globales con visa mundial, traveler checks y boletos de primera clase. Pero sólo eso. Turistas de la experiencia humana.

03. No son los “indignados”: son los “apaciguados”, imbécil El movimiento de los “indignados” iniciado en la Puerta del Sol de Madrid —y que tomó como guía moral el libro *¡Indignaos!* de Stéphane Hessel (Destino, 2011)— se ha replicado simultáneamente en la semana en que escribo estas líneas con distintos grados y con diversas duraciones y resonancias por más de ciento cincuenta países. Falta de empleo

para los jóvenes, privatización de la educación, concentración de privilegios, desigualdad social, la insensibilidad del mundo financiero, economía especulativa de casino y falta de futuro para una generación entera de jóvenes. Son algunos de los malestares contra las que los indignados han levantado su protesta. Campamentos de indignados frente a la catedral de San Pablo en el distrito financiero de Londres. Estudiantes levantando barricadas en las calles en Santiago de Chile contra la privatización de la educación. Manifestantes en Wall Street por la tasas más altas de desempleo y desigualdad social en Estados Unidos desde la época de la Recesión de los años treinta. Grecia en virtual banca rota y con la mayor tasa de gente sin techo de la historia reciente.

A diferencia de los personajes de su coetáneo Chuck Palahniuk (Pórtland, 1964) —adultos jóvenes, marginales y resentidos, indignados mucho antes que existieran los “indignados”—, los de Peter Stamm podrían calificarse como los “incluidos”. O, más precisamente, los “apaciguados”: jóvenes

PODRÍA DECIRSE QUE EL HACHA DE STAMM, COMO LA DE CARVER, COMO LA DE RICHARD YATES, COMO LA DE HAFHA, ES TAN AFILADA QUE ES CAPAZ DE CORTAR ICEBERGS.

adultos de clase media alta, cultos, políglotas, educados en buenas escuelas liberales, individualistas en el peor de los sentidos — el de Adam Smith— aunque hechos pasar por cierto sector de la crítica por melancólicos o solitarios. Personajes beneficiarios de un sistema donde, después de la caída del Muro de Berlín, las fronteras de Europa han sido abiertas para el libre flujo de capital y mercancías, pero tapiadas a cal y canto para la inmigración de los individuos que buscan mejores oportunidades de vida. De esta forma, el *topos* de los relatos de Stamm está montado casi siempre en oficinas de los centros financieros neurálgicos, en aeropuertos, pubs y restaurantes chic, departa-

mentos cool en zonas cool, mobiliario IKEA. Lugares todos contra lo cuales los “indignados” podrían haber levantado tranquilamente un campamento. Los personajes de Stamm bostezan ante el paroxismo y el tumulto. Cierran las ventanas. Solitarios y narcisistas, se aburren de forma olímpica.

En más de un sentido, a Peter Stamm puede calificársele de todo, menos de autor marginal. Es un autor que narra la experiencia del centro desde el centro mismo.

Educado en Nueva York, adopta, cuando es necesario, incluso el idioma del centro. Muchos de sus personajes trabajan y habitan en los Docklands y La City (“Todo lo que falta”) o en Manhattan (“El experimento”, “En el extrarradio”, “El país puro”, “Toda la noche”). Profesionistas jóvenes y exitosos que laboran para empresas trasnacionales (“Como una niña, como un ángel”, “Todo lo que falta”) y se desplazan y hacen turismo de primera clase a su antojo por Escandinavia (“Dominio público”, “A la deriva”, “La chica más guapa”) igual que por los países ricos de Europa. Es sintomático advertir que los pocos relatos de Stamm donde se percibe una amenaza de peligro latente del mundo

exterior, son los que se desarrollan en sitios más pobres: los barrios periféricos o hispanos de Nueva York, Italia, Portugal o Europa del Este (“En el extrarradio”, “El país puro”, “Pasión”, “Fado”, “Como una niña, como un ángel”). Y es que los personajes de Stamm —fríos como su lenguaje ascético y sus cláusulas coordinadas y cortantes— les incomoda mucho ensuciarse.

Afirma James Wood que “el novelista novato es muy fiel a lo estático, porque es mucho más fácil de describir que lo móvil”. Ford Madox Ford llama “mantener al personaje en marcha” a la virtud contraria, y aventura la idea de que Conrad mantenía en constante marcha a sus personajes por no estar satisfecho nunca con su verosimilitud. No es casual que Peter Stamm, como en parte de sus novelas, fracase en aquellos relatos más bien descriptivos, fotográficos, donde no hay movimiento: “En jardines ajenos”, “Videocity”... El trasiego perenne —que en su compatriota Robert Walser es condición patológica devenida estilo y que Fleur Jaeggy hereda como artificio meta-literario— en Peter Stamm es transitoriedad, inconsistencia, evasión.

LOS PERSONAJES DE STAMM ESTÁN EN CONSTANTE TRÁNSITO. SON RELUCTANTES A LA PERMANENCIA, AL COMPROMISO. RENUENTES A CUALQUIER TIPO DE RELACIÓN SENTIMENTAL DURADERA.

Como los de Conrad, los personajes de Stamm adoptan la constante movilidad como modo de vida para no acumular lodo en los zapatos. Son viajeros permanentes en un mundo globalizado en el que se desenvuelven con elegante naturalidad. Reluctantes a la permanencia. Reluctantes al compromiso: sea emocional, nacional, idiomático, ideológico (sobran quienes encomian a Stamm por ser un autor “que no escribe como suizo”). Sus personajes son renuentes a cualquier tipo de relación sentimental duradera; y cuando llegan a enamorarse —demasiado auto-conscientes y enamorados de sí mismos—, lo hacen con distancia y con cinismo (“El experimento”, “A la deriva”, “Dominio



ESO SON LOS PERSONAJES DE STAMM. VIAJANTES GLOBALES CON VISA MUNDIAL, TRAVELER CHECKS Y BOLETOS DE PRIMERA CLASE. PERO SÓLO ESO. TURISTAS DE LA EXPERIENCIA HUMANA.

público”, “Lo que sabemos hacer”). Una observación más: en los relatos de Stamm casi no hay sexo. Y cuando lo hay, es de manera elíptica. Sus personajes son demasiado cool para coger. En una época donde se festinan y propician como nunca las relaciones interpersonales, hijos de la sociedad de consumo y sus dinámicas, lo que realmente parecería resultarles estimulante no es sólo esa red inmensa de cuerpos, de ofertas para elegir, sino la facilidad inherente en dicha oferta: la facilidad de

desconectarse, desentenderse del compromiso, la de desechar con la misma expedición para volver a iniciar el juego. Buscar la versión 2.0 con la falsa esperanza de que la nueva relación, como un producto mejorado, sea más placentera, menos dolorosa. Los personajes de Stamm se hallan así, en constante movimiento, patinando sobre el frágil lago de hielo de las relaciones transitorias. Pero, eso sí, muy deprisa, sin detenerse. Deprisa para evitar que el hielo se desquebraje y no caer en el vacío.

Tryno Maldonado (Zacatecas, 1977) es narrador. Su más reciente novela es *Temporada de caza para el león negro* (Anagrama, 2009). Desde hace años reside en Oaxaca.



CHARLES-FERDINAND RAMUZ, UNA ESTÉTICA DEL MAL

"Inicié entonces un errático viaje que sólo concluiría con mi muerte. Recorrí gran parte del planeta y soporté todos los tormentos a que suelen enfrentarse los viajeros que cruzan los desiertos y territorios salvajes. A duras penas logro entender cómo llegué a sobrevivir. Fueron muchas las veces que me tendí vacilante sobre arenosas extensiones rogando por que la muerte viniera a mi encuentro".

Frankenstein
MARY SHELLEY

"Esta vez, nada pudo detenerlo".
El gran miedo en la montaña
CHARLES F. RAMUZ

No conozco el límite del mundo pero imagino la gélida soledad que ha de dominar esas orillas. La literatura ha contribuido a crearme esa imagen. *Frankenstein*, por ejemplo. En la obra maestra de Mary Shelley veo la desesperación de un hombre al intentar dar alcance a un ente maligno —su propia creación— y perderse en aquel “errático viaje”. La culpa, la

venganza, el odio, carcomen su espíritu que agoniza en un cuerpo derruido. Ya todos sus sentidos se han cegado, y sólo un ansioso presentimiento guía sus pasos hacia el abismo. No teme aquella orilla, aquel límite, pues él mismo ya los ha cruzado todos. Es él un vacío, es él la gélida soledad del fin del mundo que va al encuentro de aquél o de

aquello que lo provoca al enfrentamiento, que lo desafía a perderse con él en la nada: la Muerte. Los límites del mundo, nos revela Shelley, son los límites del ser humano: una y otra vez traspassados, una y otra vez rodeados de tinieblas.

Casi un siglo más tarde, esa lejanía física y simbólica será descrita con otros términos estilísticos pero similares cuestionamientos filosóficos, por Charles-Ferdinand Ramuz, novelista suizo que se ubica en los márgenes de la literatura de vanguardia del siglo XX. Los escritores de esa época, signados por la Primera Guerra Mundial —que destruye de manera espantosa los ideales de gloria y libertad que tiempo atrás animaban a los románticos—, cuestionarán con una urgencia provocada por la desesperación que los rodea, la naturaleza esencial del ser humano y las fronteras del bien y el mal, a partir de lo cual persistirán en alimentar, con técnicas y estilos novedosos, los terrores nocturnos que convocaban sus antecesores; el interés tanto por las experiencias místicas como por los temas del ser enfrentado a sí mismo o al destino implacable; el pavor existencial, y las fuerzas naturales y metafísicas que habitan más allá del control o la razón humana.

Como tantas biografías de escritores nacidos en provincia pero formados intelectualmente en la capital artística de su época, para Charles Ramuz serán determinantes su origen (nació al oeste de Suiza, en Vaud, provincia de Lausana), los años vividos en París a partir de 1902 (donde podrá conocer

de primera mano las propuestas artísticas de vanguardia), y el sentimiento de ajenidad que lo acompañará durante su estancia en la capital francesa. Estos tres factores influirán para que Ramuz —quien escribirá su obra en lengua oc, variante del idioma francés— aborde los temas ya citados desde una perspectiva y un lenguaje muy particular. Al respecto, habría que mencionar el encuentro con Cézanne, entre 1905 y 1906, una de las experiencias más significativas de aquella etapa de formación, pues ambos artistas estaban preocupados por lograr efectos visuales (color, formas, luz) a través de pinceladas —en el caso de Cézanne— o de estrategias narrativas —en el caso de Ramuz— sintéticas. Esta búsqueda de una pureza formal los llevó a simplificar su discurso —pictórico y narrativo, respectivamente— en aras de una expresión que, contenida en una forma clásica, ordenada o pura, se muestre intensificada cromática o simbólicamente.

Una lectura atenta de este tipo de discurso vibrante pero mesurado en la forma, revela que la armonía de la composición es pura apariencia y, por el contrario, esconde una fragmentación rayana, por momentos que sugieren una plena lucidez creativa, en lo absurdo y experimental. Esta cualidad se aprecia en las diversas imágenes del tormento existencial de los protagonistas de *El gran miedo en la montaña* (*La grande peur dans la montagne*), escrita por Ramuz en 1925, así como los de su novela *Derborence*, publicada en 1936, los cuales evocan las

crispadas figuras de los expresionistas y su estridente cromatismo.

Hay que tener en cuenta que Ramuz fue un escritor formado en letras clásicas; por lo tanto, aunque estuvo en contra de la germanización de la cultura suiza, conoció bien la tradición romántica alemana —que se caracterizó por el tratamiento de temas místicos, la reelaboración de historias de la literatura oral o del folclor pagano, así como una intensa subjetividad expresada en formas líricas o prosísticas contenidas y equilibradas, herencia del clasicismo griego—, y pudo ser posible que la influencia de estos autores (Hölderlin, Novalis, Goethe, E. T. A. Hoffmann) se haya dejado sentir en su escritura, aun de forma indirecta.

Así, en una novela como *El gran miedo en la montaña* se pueden advertir preocupaciones similares a las de Hoffmann en su novela *Los elixires del diablo* (1816), donde el protagonista, el fraile capuchino Medardo, pierde la batalla contra una fuerza maligna que nace de sí mismo, y termina extraviado en el abismo de la locura. Por su parte, Joseph, el protagonista del relato de Ramuz, se enfrenta a Clou, un personaje siniestro que está resuelto a propiciar la caída del pastor en la cima nevada de las montañas. ¿Quién es Clou, en realidad? Es una pregunta que late a lo largo de la novela del autor suizo. ¿Es él, de verdad, otro más de los pastores que integran la expedición a la montaña, o es una alucinación de Joseph y todos los que, uno a uno, no pueden impedir la atracción, el poder que ejerce Clou para llevarlos a la muerte? En

ambas novelas, el final es ambiguo, y aunque los recursos estilísticos son diferentes, el enfrentamiento de Joseph y Clou adquiere tonos que evocan el terror de Medardo ante ese otro desconocido:

Vio a Clou (si de Clou se trataba) con su saco y su bastón, los hombros echados adelante y un solo ojo bajo el sombrero, Clou que ahora estaba entre el glaciar y Joseph, habiéndole adelantado; y allí crecía, seguía creciendo, levantando los brazos. Ya no tocaba el suelo con los pies. Se había vuelto mucho mayor que su tamaño natural. Venía por el aire, frente al glaciar, y reía. No decía nada, decía: “¡Oh! ¡Por más que te empeñes!”, situándose ahora entre el glaciar y Joseph, como para cortar el camino a Joseph, mientras el glaciar se movía y se levantaba de un extremo al otro, iba completamente hacia delante, crujía y su crujido recorría toda la altura de los hielos; entonces Joseph volvió a ponerse en camino, tomando esta vez la pendiente lateral; pero seguían riendo [...]

Abre los brazos:

—¡Ah! ¡Ya estás aquí! Lo sabía...

Joseph quiso gritar pero sintió que la voz le rasgaba la garganta.

—¡Ve... vete...!

Luego:

—¡Ah! ¿No quieres?

Y la voz le volvió; se acordó de la carabina; entonces se detiene, echa la culata hacia atrás y pone un cartucho en la recámara. Sin embargo, el otro no se detenía, seguía subiendo hacia él.

RAMUZ SE EMPARENTA CON AUTORES COMO MILTON, TÓLSTOI, HERMAN MELVILLE O JOSEPH CONRAD, QUE LEGARON A LA LITERATURA PERSONAJES ÚNICOS

¿Cómo representar la maldad? Robert Louis Stevenson, por ejemplo, elige la descripción elusiva y fantástica de Hyde, el doble maligno de Jekyll; ninguno de los personajes consigue una imagen clara de su figura; sólo aciertan a decir que hay algo que no está bien en su rostro, algo “equivoco”, “extraño”. Aunado a ello, destaca la pequeñez de su cuerpo más bien ágil, casi joven, que parece reforzar la huidiza descripción del narrador inglés. Ramuz, aunque menos parco con su personaje, también destaca ese elemento equivoco de su figura:

Clou inclinaba la cabeza hacia un lado; tosía débilmente [...] Se puso a mirar al Presidente por debajo del párpado que aún servía, pues el otro estaba inmóvil para siempre sobre la órbita vacía del globo del ojo; tenía la nariz torcida, tenía la parte izquierda del rostro más pequeña que la parte derecha; se mantenía de pie con las manos hundidas en los bolsillos, inclinando la cabeza hacia un lado [...] Miraba al Presidente con su único ojo, que era el derecho; uno jamás podía saber muy bien si le miraba o no.

Las imágenes de terror no son un medio para el espanto instantáneo, que se agota en sí mismo, sino un túnel oscuro que nos conecta con nuestra conciencia interna, aquel sótano del ser donde se alojan las interrogantes originarias, aquellas que emanan del asombro primigenio del ser humano frente al universo inconmensurable. Al hilo de estas ideas, Ramuz se emparenta con autores como Milton, Tólstoi, Herman Melville o Joseph Conrad, que legaron a la literatura personajes únicos como el ángel caído del poeta inglés, a quien la hondura de sus extravíos y contradicciones lo revelan casi humano hasta el punto de identificarnos con él; el enajenado asesino Posdnichev; el obsesivo capitán Ahab o el inefable Kurtz. Al lado de ellos, el personaje maléfico de Ramuz exhibe aún el gesto espasmódico, el defecto físico de origen, la condición de exiliado o desterrado del mundo, mas se distancia de la caracterización grotesca, saturada o abiertamente mítica, prefiriendo la limpidez de un solo trazo, la aguda vibración del adjetivo aislado en medio de la soledad metafísica de *Derborence*, o de la maléfica blancura del pastizal de Sasseneire en *El gran miedo en la montaña*.

Insisto. No hay que confundir el rigor en la estructura compositiva con una intención de volver a las formas clásicas, sino más bien con la voluntad de evitar los abusos del Romanticismo, por ejemplo, y lograr, en cambio, una expresión distinta pero no menos intensa de las pasiones y



subjetividad humanas, objetivo que vincula a Ramuz directamente con las vanguardias: “Pero expresar es aumentar. Mi verdadera necesidad es aumentar...”, dice Ramuz, y al hilo de esta idea se propone la creación de una literatura que inspirada en las historias que le son propias —vuelve a Suiza en 1914— se muestre al mundo con un lenguaje absolutamente vanguardista. Este compromiso estético lo llevará a cabo con una perfección exquisita en las novelas ya citadas. Ahí, podemos ser testigos de la ruptura del discurso lineal que caracteriza a la literatura del pasado, así como un claro rechazo de la concepción tradicional de espacio-tiempo. Esta forma de narrar le permite convertir ese entorno cotidiano, campestre, que tan bien

conocía, en un mundo fantástico, caótico, pleno de significaciones existenciales: en *Derborence*, las montañas ya no son más unas simples montañas, sino el espacio simbólico en donde se hallan dos figuras humanas, Séraphin y Antoine, que recuerdan al Padre y al Hijo de la tradición cristiana, en silencioso diálogo antes del derrumbe:

Séraphin volvió a atizar las brasas donde había arrojado una o dos ramas de abeto; y las ramas de abeto prendieron tan bien que se veía perfectamente a los dos hombres, sentados uno frente a otro, a ambos lados de la lumbre, en cada uno de los dos extremos del banco: uno ya mayor, enjuto, bastante alto, de ojos claros, pequeños, hundidos en unas órbitas sin cejas, bajo un viejo sombrero de fieltro; el otro mucho más joven, de unos veinte o veinticinco años, que tenía una camisa blanca, una chaqueta marrón, un pequeño bigote negro, el pelo negro y corto.

El desgarramiento de la montaña parece representar una alteración del orden cósmico. ¿Quién se salva? El hijo, el inocente, que renace, literalmente, de entre las piedras, no sin antes enfrentarse a la Muerte, que dos veces lo reclama para sí. Pero la vida, que lo desea con un amor balbuciente pero obstinado —representado por Thérèse, la esposa embarazada de Antoine—, será el aliado femenino que lo rescate del camino de la agonía. Ramuz convierte su objeto estético en una idea o esencia evocadora de contenidos misteriosos a través de la sugestión de un

JUAN RULFO DESEÓ HABER ESCRITO UN MUNDO MÍTICO COMO EL QUE CREÓ CHARLES RAMUZ; ASÍ ERA SU ADMIRACIÓN POR ESTA OBRA SINGULAR.

lenguaje descriptivo que roza lo poético; el diálogo hermético o cifrado de los personajes, así como una voz narrativa colmada de metáforas insólitas y evocación fragmentaria.

Juan Rulfo deseó haber escrito un mundo mítico como el que creó Charles Ramuz; así era su admiración por esta obra singular. Después de leer *Derborence*, me gusta pensar que Comala esconde un eco de aquel sueño creador que corona las cumbres suizas que imaginó Ramuz. Pero más allá de esta idea, lo valioso del apunte de Rulfo —y que he intentado destacar al relacionar

la obra de Ramuz con otros autores— es el puente que se tiende entre dos literaturas aparentemente ajenas por su distanciamiento geográfico, lingüístico o temporal, pero hermanadas por sus interrogantes y los riesgos tomados para que sean expresadas con un lenguaje tan distinto, que logren convertirse en preguntas nuevas, como si nunca hubieran sido formuladas. Así, quien se tope con ellas, recordará su condición humana y comprenderá el sentido que encierra el laberinto en que se ha perdido.

Quizá, si su lectura es afortunada, se reconcilie consigo mismo.



Aisha Cruz Caba (Ciudad de México, 1978) cursó la licenciatura en letras en la Universidad Veracruzana y la maestría en literatura mexicana. Desde hace años reside en Oaxaca.

EL PASEANTE CAÍDO

"Mis mejores y peores momentos han sido solitarios, y cada vez que entro en uno excelente o en uno muy malo, tiendo a aislarme".

PAUL VALÉRY

La magia verdadera se transmite de soplo a soplo hasta que da luz a una oscuridad. Así, la linterna de las palabras alumbra la caverna de la conciencia. Los románticos apostaron en su propia caverna, en sus palabras, como si de ello dependiera el futuro.

¿Qué nos importa de un escritor? Es él, es la obra. Lo es todo. Quizá nuestros empeños se difuminan como se difumina la vida que no queremos escuchar. No sucede así con los ídolos, *enfermos* o *sanos*, que nos simpatizan por su sinceridad y sus reservas: momentos de depresión y lucidez, tanto en su vida como en su obra. No lo dicen todo acerca de sí, se limitan al silencio y ostentan el olvido. Tal es el caso del escritor suizo Robert Walser (1878-1956). Tal vez el último hijo del romanticismo. Pero si se posee poca delicadeza para interiorizar la nebulosa de un autor, es decir, si no se descubre, por lo menos en cierto grado, la naturaleza de un escritor, apenas sabremos de qué se trata su *caso*. Tendremos entre dientes una apariencia que poco nos dirá.

La escritura como símbolo de permanencia de una personalidad, de un temperamento genuino, da qué pensar en la

historia de la literatura. Una vida que se suma a las ficciones de los demás es una vida encantada. Tal como la vida de Robert Walser que deambula en las páginas de otros escritores. Comentado y citado hasta por los que no poseen ningún lazo con él. Enrique Vila-Matas ha hecho con maestría artificiosa una novela con ecos walserianos: *Doctor Pasavento* (Anagrama, 2005). Se suman así los ensayos y las reseñas que de él se han hecho. En cuanto más le exprimimos a un artista sus *patologías* menos podemos considerarle vulgar. Si se distingue es por su delicadeza y su prudencia con la vida, la manera en que pudo ocultarse y huir de todo evento. Su condición de escritor marginal, finamente maldito, nos fascina tanto porque no podemos imitarle; lo abarcamos en cierta parte pero no lo descubrimos en su totalidad.



Walser hace un juicio armonioso de su propio yo, es un juez premeditado de sus defectos como ser humano. Como si en él todo ya hubiera pasado, y sólo se dedicara a la contemplación, al vagabundeo. Si no, ¿qué serían sus veinticinco años de reclusión en un sanatorio mental? Hacerla de loco era mucho más atractivo que el mundo literario de su época.

El escritor se aferra a un tiempo en el que nadie más que él vive. ¿Tiempo de caída o de elevación? Se ama y se destruye al tiempo que da parte de sí en las páginas de un libro. Cuando se ha pasado tanto tiempo en la soledad, el solo recuerdo de haber intimado en algo valioso alegra la existencia; esa alegría de haber intimado consigo mismo satisface a Walser a una altura que no podemos medir ni respirar.

Robert Walser comenzó haciendo relatos y terminó haciendo relatos. *Los cuadernos de Fritz Kocher* y los *Escritos a lápiz, microgramas* (obra póstuma) nos hacen ver las intenciones de Walser: perderse, extraviarse en aquellos relatos melancólicos, fugaces y anecdóticos, le hacen más agradable el oficio y la vida. Poco le interesaba su lector; sin embargo, no dejaba de soñar en el cuidado de la prosa y en sus misterios. Sujeto a sus propias convicciones Walser no se dejó contagiar por círculos literarios ni influencias de cualquier otro tipo: nada lo unía al mundo de los escritores. Permaneció indiferente ante los acontecimientos políticos, y aún mejor, ante cualquier forma de orden. La figura del paseante, del loco, viene a aumentar su mito de misántropo entregado a su celda. Se mantuvo al margen tanto en su literatura como en su vida errante y oscura. La decencia que tuvo Walser fue haber llevado sus ideas y sus actos al plano de la literatura, sin ello, sus libros habrían sido tristes ficciones. Los lectores de Walser le elogian el silencio, la locura, el encierro, la escritura libre de amarguras y decantada en el placer de mirar la vida y, sin embargo, no estar en ella; también le reconocen cierta impotencia, desde el abandono a su libertad como a la escritura misma. Ya nada de eso entusiasmaba a Walser a la mitad de su vida. Su manía por la pequeñez y lo fugaz, su atracción por desaparecer incluso sus huellas, hacen de Walser una de las figuras más tímidas e inciertas en la literatura. “Sólo los defectos otorgan características interesantes a las personas. Los fallos están ahí para crear

CUANDO EMPRENDEMOS EL VIAJE POR LA OBRA DE WALSER DESCUBRIMOS A UN SER ALEGRE Y CAPRICHO, QUE DEDICA SUS PENSAMIENTOS A LOS DETALLES MÁS SUTILES DE LA NATURALEZA. Y NOS PREGUNTAMOS, ¿QUÉ TIPO DE SABIO PUEDE SER WALSER?

contraste y dar así vida al mundo”. En su momento Kafka lo admiró; Hesse le atendió en su primer libro, a pesar de que Walser renegaba de él: “Todas esas gentes encantadoras que creen poder mandarme, son adeptos fanáticos de Herman Hesse. O escribes como Hesse o eres y serás un fracasado. De esa forma extrema me juzgan”. Canetti, Musil y Benjamin le aplaudieron y le criticaron su personalidad y su escritura. Aunque su negatividad de éxito y sus ganas de ocultarse eran férreas, no imposibilitó el aplauso de sus contemporáneos. Pero, ¿Walser estaría de acuerdo con todos esos comentarios elogiosos y críticos? Cuando en verdad no le interesaba ser parte de nada, tal vez en su juventud, pero en la madurez sólo deseaba persistir con sabiduría: no hacer nada era el mayor lujo que podía darse. Dignado a rechazar todo como un joven impertinente y orgulloso. Si en su juventud amó la buena clase este romántico, también terminó despreciándola. Para qué

ASÍ ES LA OBRA DE WALSER, UNA OBRA CREADA EN EL CAOS, Y EN LA MEDIDA QUE LO VAMOS LEYENDO DESCUBRIMOS QUE SU ESCRITURA ES CADA VEZ MÁS FRAGMENTARIA, MÁS PEQUEÑA, Y SIN EMBARGO, MÁS MISTERIOSA, INCLUSO DE UNA EXTRAÑA BELLEZA.

aspirar a una nobleza cuando se tiene un deseo más ambicioso, el triunfo personal. ¿Se puede ser noble sin todas esas cosas? “La mayoría de las veces, la gente educada tiene mucha trastienda”. Sus deseos artísticos eran más fuertes. Si desistió fue por la felicidad, por ambicionar mayores goces, ser el dueño de sus placeres, de su locura curada.

Cuando emprendemos el viaje por la obra de Walser descubrimos a un ser alegre y caprichoso, que dedica sus pensamientos a los detalles más sutiles de la naturaleza. Y nos preguntamos, ¿qué tipo de sabio puede ser Walser?

Condicionado a cumplir con lo mínimo que le pedían en su sanatorio, pasaba la vida limpiando verduras y paseando por los alrededores de Herisau. No necesitaba mucho para vivir, se contentaba con cumplir con lo que le pedían, y gruñía como un animal si le atendían más de lo debido, creía

no merecer excesos (detalle presente en sus novelas).

Cuando leí *Jakob von Gunten* sentí un gran aprecio por el personaje que acude a una escuela de criados: un joven impertinente y soñador, que desatiende sus obligaciones porque ha decidido caminar su propia senda. Separado de sus iguales, Jakob lo que más ama es tener su vida en las manos, a pesar del fracaso que le traería no ser como los demás: ¿por qué pertenecer al montón cuando se puede ser único? Excepción que Walser llevó hasta los últimos momentos de su vida. Simon, Joseph y Jakob, los tres personajes principales de sus novelas, parecen ser el mismo héroe errante y solitario. Siempre las mismas ambiciones, los mismos sueños encaminados al éxito interior, el diamante que nadie ve brillar... Jakob, el más joven, termina siendo el bandido. *El bandido*, que para mí es su obra más extraña, rompe con la estructura de novela lineal, sigue sus propias reglas, ¿a favor de qué? De no pretender ser una novela pensada hasta el cansancio sino más bien seducida por el encanto poético de los momentos walserianos. Así es la obra de Walser, una obra creada en el caos, y en la medida que lo vamos leyendo descubrimos que su escritura es cada vez más fragmentaria, más pequeña, y sin embargo, más misteriosa, incluso de una extraña belleza.

No hay por qué obligar a la naturaleza a nada, dice Walser: “*El ayudante* es una novela enteramente realista. Casi no necesité inventar nada. La vida lo hizo por mí”. Hasta

en sus años de vejez Walser cumple con su empresa del caos, la llama del impulso creativo. Curiosamente, escribía en una letra muy pequeña, y se corre el rumor de que nunca escribía más de dos veces sus escritos; similitud con Kafka, que de un tirón lograba su propósito. Cabe pensar que escribía para sí mismo. ¿Acaso sus libros no son sus memorias noveladas? *Los hermanos Tanner* (1907), *El ayudante* (1908) y *Jakob von Gunten* (1909), son novelas de iniciación (*Bildungsroman*) y a no ser por *El bandido* (obra póstuma), no encontraríamos a Jakob envejecido. Pero, ¿de dónde provienen estos personajes que le cantan a la naturaleza, que viven impregnados de su dulce perfume sino del campo, de la suiza oriental? Walser amaba el campo y provenía de él, y con gusto melancólico le dedicó un número considerable de páginas.

Amante del fragmento poético, del papel y el lápiz, Walser no perdió el valor por la escritura, y mientras tuvo ánimos de alimentarla, lo hizo con extraordinario valor. Sobrevivió parte de su soledad y aislamiento gracias a la palabra escrita. Aunque no tenía planes de una gran obra, nadie como él pensaba en los relatos, en la anécdota. Se comprendía mejor ejerciendo algo digno de hacer, y la escritura le abría la puerta al paraíso. Todo le parecía bello; incluso el dolor. Walser jamás se queja, y si lo hace es con ironía, con sarcasmo, prefiere darlo todo a los aforismos, que circulan ininterrumpidamente en sus libros. Cuando se expresa sobre un autor o un personaje destila metáforas de mayor orden, no para hacer daño sino para

dar aliento a un nuevo criterio, es decir, sólo ve la parte que le conviene, no se mancha las manos y sin embargo, potencia su sensibilidad: “Nietzsche se vengaba de que ninguna mujer le hubiera amado. Él mismo acabó por carecer de amor. ¿Cuántos sistemas filosóficos no son más que venganzas por perdidos disfrutes?”, “Sin amor el ser humano está perdido”. Alguien que emite juicios así, que se permite desacreditar a Nietzsche tachándolo de resentido, y decir que Rilke escribía para que las señoras tomaran el té; que en su vida leyó casi nada, nos hacer ver su poco interés en indagar en los demás; y en mostrar su talento irónico que rechaza los juicios amargos. Quizá Walser no tenía tiempo para la confrontación.

La locura a Walser todavía le deja vivir y actuar para sí mismo. Para ello hay que recordar las fotografías del loco Nietzsche y contrastarlas con las del loco Walser paseando, ¡qué diferencia! El interés que tuvo Walser por los escritores (y esto sólo como referencia) fue menor, pero los comentarios que emitió fueron elogiosos a algunos escritores suizos y de la misma manera a los clásicos. Al igual que Thomas Bernhard no conservaba libros.

El estilo divagador de Walser, asaltado por la poesía y el pensamiento, se introduce en la novela, egocéntrica por excelencia, y nos trasmite ese mundo del fracasado que por sus criterios se encuentra por encima de los demás, que sonríe como un moralista despreocupado. Sus personajes son bufones que se complacen en discriminarse por poseer talento y no poder

ejercerlo ante los demás. “Walser, es usted un niño”, le dice un criticón a una edad ya madura.

Confieso que si Walser me gusta es por su tono romántico, por su capacidad de enamorarse de sí mismo en cada etapa de su vida. Demasiado soñador como para insertarse a un trabajo. Viviendo a la expectativa de partir en cualquier momento. Siempre cumpliendo consigo mismo, su tarea sin final. Nada le atormentaba tanto como servir a alguien. Aun estando en el sanatorio para dementes, en Herisau, no pudo integrarse a la sociedad de locos; cumplir y apartarse era su meta. ¿Debía estar siempre apartado? Si hoy su figura nos interesa tanto es por lo humanamente difícil que fue su vida.

Hay una historia familiar sobre su juventud, que se desvela en las primeras novelas de Walser: *El ayudante* y *Los hermanos Tanner* empiezan y terminan con los años dedicados a oficios exasperantes. El héroe, *enfant terrible* (alter ego de Walser), camina solo por el mundo, sin familia, sin casa. Necesita arraigo y lo encuentra, pero sólo temporalmente, sabiendo que de nuevo tendrá que partir. Walser jamás tuvo nada en su vida. No poseyó casa ni dinero, y tampoco se dignó a hacer una vida matrimonial. Si el padre tuvo quince hermanos, y ocho hijos, ninguno de esos hijos quiso procrear debido a sus difíciles temperamentos. También enfermos de cierta locura. Walser no quería realizarse en ese aspecto deprimente. “Todos los Walser somos exageradamente vulnerables y dependientes de los lazos de familia.

¿No se ha dado usted cuenta? Los matrimonios sin hijos, y ninguno de los Walser tenemos hijos, guardan normalmente un puesto de puerilidad. El hombre (al menos el capaz) crece con la preocupación por los demás. Las preocupaciones dan relieve a su vida. En nuestra familia, la falta de hijos es una típica manifestación de exceso de refinamiento, que se manifiesta entre otras cosas en una máxima sensibilidad”, le dice Walser a Carl Seelig. Quizá Walser haya decido ya de niño no participar en el espectáculo humano, a no manifestarse, y sólo dedicarse a vivir en las ilusiones. Detalle de ello es la pobreza familiar que lo afectó y lo orilló a su destino. ¿De cuántos lugares desertó? ¿Cuántas ambiciones tuvo que abandonar para ser quien era? En su infancia se sintió rechazado por el mundo. De los ocho hijos, él se sentía el más desprotegido. El amor que necesitaba se lo consumió su madre en las depresiones que la llevaron a la tumba. Su dolencia y desasosiego lo orillaban a pensar en el suicidio. Aquellas voces y dolores que lo aquejaban en su juventud, aumentaban más su depresión, de por sí natural; sin olvidar su atracción por querer ser niña. ¡Qué calumnia tan necesaria y tan dolorosa! Walser estaba hecho a la medida de sus sueños, de sus posibilidades. Y su sueño era ser alguien distinguido, refinado, de buenos sentimientos, pero su situación era poco menos que eso. Los deseos los conservaba pero no las oportunidades. La vagancia que en su juventud fue primordial para sus libros impidió que se asentara en un trabajo.

Hay quienes mueren por haber sufrido una caída, una decepción; no ven más allá de su existencia; y hay quienes al verla deciden poner un alto al monstruo sentimental. Pienso, ¿cuánto hay de Walser en sus personajes? Desde muy temprana edad Walser se hace independiente y tristemente solitario. Sin embargo, requería de los cuidados que él no podría ofrecer a nadie. Por ello la huida de un lugar a otro le era más conveniente. ¡Para qué hacerse cargo de lo que no podemos cargar! ¿Soberbia o debilidad en su sangre? Sus primeros libros marcan los impulsos de una mente inteligente, fabuladora y anárquica.

Se heredan las deudas y las enfermedades. Si Walser se recluyó en un manicomio fue por falta de salud, que en los Walser era algo natural: la madre melancólica, un hermano loco, otro suicida, y por fortuna, un pintor. No es aquí donde se halla todo el enredo de sus cavilaciones, de su obra. Cuando los personajes de Walser hablan, habla Walser de manera discreta; trata de no hacerse notar. Él mismo no se ahorra el derecho de decir lo que piensa del mundo. Hace un gran estudio de los sentimientos, de la moral, y de la propia existencia que se le escapa de las manos. Sus personajes son artistas que persiguen ideales y por eso mismo no pueden estar sujetos a nada que los alejen de sus sueños. Dueños de su tiempo y de su fracaso. Lo dicen todo: sus quejas y la devastación de su ser. Son, en el fondo, seres reflexivos que no pueden actuar sino para sí mismos, para sus adentros, necesitan un poco más de vida.

Si Walser se manifestó lo hizo por medio de la escritura. Pero sus desapegos son aun más interesantes: “[...] Aquí no pienso dejar nada. Nada me ata, nada me obliga a decir: ¿Qué pasaría si yo...? No, ya no hay ‘qué-pasarían’ ni ‘sies’ que valgan. Y si yo me estrellase y perdiese, ¿qué se rompería y se perdería? Un cero. Yo, individuo aislado, no soy más que un cero a la izquierda”, dice Jakob von Gunten. Ni en la muerte de sus hermanos, Walser hizo un gesto de sorpresa o conmoción. ¿A qué se debe el silencio de su Desierto? Walser fallece de la manera más hermosa, como uno de sus personajes, en un paseo en la nieve, en navidad, 1956.

La pobreza de la vida no es la pobreza del alma. Lo que se trasmite de la vida por medio de la escritura es sólo una mínima parcela de ella. Una parcela que puede ser fértil o estéril a los demás. Cuando menos, acercarse a mirar los *abismos* de otros no ayuda en nada, salvo por el hecho de que comprendemos que no *estamos* solos, que compartimos un cinismo y un silencio. Pero, acaso no es en este mundo donde debemos mostrar la cara y la máscara.

La presencia de Robert Walser en la literatura no es sólo una ficción más, sino más bien un aprendizaje... “Se puede vivir muy decentemente sin bienes materiales. En cualquier caso, no podría comprometerme ni con un periódico ni con un editor”.

Alejandro Beteta (Oaxaca, 1990) es bibliotecario del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

LA MISERIA TIENE LUGAR

Bajo el signo de Marte
FRITZ ZORN
Anagrama, 2009, 302 págs.

Todo lo que podríamos saber acerca de Fritz Zorn está en este libro; es su confesión última, su legado a un mundo para él incomprensible.

Bajo el signo de Marte fue escrito en 1976, el último año de su vida; una vida que el cáncer había proclamado como propia.

El odio que Zorn prodigaba a la casa paterna, a su origen, jamás fue atenuado; en vez de ello, nuevos tumores aparecían por doquier; en tanto más lejos iba en la escritura, más se hacían palpables sus sufrimientos. La conjura en contra de la casa paterna sólo pudo llevarse a cabo a través de su cuerpo: finalmente un campo de pruebas; el lugar que su alma, envilecida e incapaz de la felicidad, experimenta al mundo.

¿A quién más culpar de su propia muerte sino a aquéllos que lo echaron al mundo? Al culpabilizar a sus padres, Zorn no hace otra cosa que colocar a su propia desgracia en un ámbito de *sentido* más profundo que el del mero hecho físico. El cáncer ya no es una

casualidad, su fundamento deja de ser desconocido, o simplemente azaroso; la explicación deja de ser conceptual y se vuelve humana. Quiero decir con ello que para Zorn estar enfermo forma parte de una consecuencia lógica, de una decisión: existe ya una razón para su propia desgracia, y ello la aleja de tener que ser absurda. Sin embargo —y como sabemos— ninguna explicación será satisfactoria jamás. No puede proferirse una explicación a un ser afectado por la desgracia como si fuera una disculpa. Los argumentos pueden ser brillantes, pero nunca darán el sosiego necesario. Por ello Fritz Zorn jamás deja de construir nuevas explicaciones, ni de profundizar en esa metafísica de la enfermedad que es *Bajo el signo de Marte*.

Sus anotaciones están al margen de la muerte, como si su escritura girara alrededor de un vórtice del que trata de escapar sin fin, pero del que no duda en que concluirá. En cada página leída encontramos una nueva forma de malestar. En cada página leída



LA ESCRITURA DE ZORN ES AUTO-
CONCLUSIVA: ES ÉL SU PROPIO
CRÍTICO, SUS PROPIOS COMENTA-
RIOS DEJAN FUERA CUALQUIER
DEFINICIÓN EXTERNA, POR ESO HA
SIDO TAN DIFÍCIL COMENTAR A
ZORN A TRAVÉS DE LOS AÑOS

hallamos un epitafio para la tumba que ya lo está esperando. (“Toda mi vida fui bien educado y gentil y ésa es la razón de que desarrollara cáncer.”)

Con este profundo análisis interior ha comenzado también la parte final de su proceso de autodestrucción. Su conjura en contra de toda forma de indiferenciación, de todo símbolo de la negación de la individualidad —la muerte, el dinero, la enfermedad, la

religión: el catolicismo, para ser precisos, como dogma— nos otorga páginas dignas de un tratado moral. (Ya Elías Canetti había demarcado los límites del individualismo en *Masa y poder* al describir los símbolos de la masa.)

Cada vez que reflexiona desaparece del horizonte, y poco a poco se comprende que la autobiografía intelectual de Zorn no es sólo una memoria de la enfermedad, sino un libro de la descripción de las sensaciones, donde el sujeto es la reflexión y casi nunca la vida misma; cada comentario se extiende más allá de lo comentado. (“La vida es muy buena, pero nosotros no somos la vida; la vida son los otros.”) Tan sólo la edición española tiene cuatro prólogos.

El sistema en el que Zorn había surgido, basado en ideales vacíos e insostenibles, formaba parte del legado de la burguesía Suiza de la posguerra; *Bajo el signo de Marte* quiso ser el ejercicio de desmitificación de la felicidad basada en el dinero y en los prejuicios familiares. (“Una visión me asaltaba en otros tiempos, aparentemente fantástica y sin embargo clarificadora en el plano simbólico, era la de hacer saltar por el aire el Banco de Crédito Suizo de Zúrich [...] En ese banco está depositado todo el dinero que heredé de mi padre.”)

La realización de una vida autónoma, de una experiencia radical y por ello trascendente, sólo pudo haber sido llevada a cabo a través de la experiencia de *estar enfermo*; no pudo existir de manera radical más que por medio del *estar enfermo*; sólo pudo vivir fuera de la podredumbre familiar en tanto que enfermó. («...lo más inteligente que hice jamás fue enfermar de cáncer»)

El resultado es un libro escrito con la cólera (*Zorn* significa cólera) y rebeldía de un joven anarca, y el estilo sombrío y depurado de una experiencia mayor. Este libro ha surgido de una profunda insatisfacción vital, del derrumbe de un ser humano. Y como ocurre con el sufrimiento ajeno, uno sólo puede observar, sólo es invitado a observar, sin nunca poder hacer nada realmente; en ello nosotros somos también un comentario más de Zorn.

La historia del sufrimiento en la literatura es una de las más intensas a las que podemos acceder, y no dudo que esta historia tenga un relevo digno en esta autobiografía sin vida. *Bajo el signo de Marte* se inscribe en una larga tradición de la que le será difícil librarse.

Diremos sencillamente que la proposición de que una enfermedad es en realidad una fantasía, de que toda enfermedad es más bien inexistente o en todo caso sólo resultado de nuestros pensamientos, del estado de nuestra propia alma, nos resulta cercana al leer a Zorn. Y diremos también que todas esas fantasías sobre la enfermedad, como movimientos y espasmos de la muerte sobre el ser, generaron dicha tradición, la animaron y la ubicaron en un plano histórico bastante solvente.

La muerte como negación de la existencia, como negación de la individualidad, está siempre personificada; no podemos imaginar algo así como *la muerte en sí*: es siempre el campo de concentración, la enfermedad, la guerra o, en el caso de Zorn,

la idea de su propia familia, que no era más que la negación de su propia persona. Zorn sólo cambió un estado decadente por otro, en el que, sin embargo, podía sentirse mejor, podía existir *más correctamente*, ser coherente con su idea de la honestidad.

¿No son las autobiografías de Canetti y de Bernhard, los textos de Imre Kertész ilustraciones de la supervivencia humana? Bástenos las palabras de este último para imaginar una tradición en la que podemos situar *Bajo el signo de Marte*: “No hay libro mío que no hable de algún modo de esto: del proceso forzoso y empobrecedor de la supervivencia”.

Zorn ha creado un lenguaje único para referirse a sí mismo, tal como ocurre con aquellos escritores que tratan de unificar su visión del mundo, pero que son incapaces de reconocerse en el común de la humanidad: crean un horizonte nuevo de significados, de existencia a través del lenguaje. ¿No son, todos sus intentos de definición de la enfermedad y su causa una nueva gramática?

La escritura de Zorn es autoconclusiva: es él su propio crítico, sus comentarios dejan fuera cualquier definición externa, por eso ha sido tan difícil comentar a Zorn a través de los años: en realidad la crítica no ha hecho más que repetir lugares comunes sobre la experiencia de *estar enfermo*.

Guillermo Santos (San Francisco Tutla, 1989) cursa estudios humanísticos. Está antologado en *Hebefrenia* y en *Después del derrumbe*.

NO HAY QUE MENTIR DEMASIADO, BASTA CON PERMANECER CALLADO



¿Cómo son las “autonovelas” de Max Frisch?

La narración de la vida de un artista en la literatura alemana surge en la novelística burguesa y posteriormente, a fines del siglo XIX, habita también en el teatro. Este problema artístico es analizado por Max Frisch (Zúrich 1911-1991), casi un siglo después, en *Montauk* (1975). Aún hoy, en la novela, hay que advertir al menos dos interrogantes. Primera: ¿cómo se hace la novela de *uno mismo*? Y segunda: ¿cuál es la auténtica personalidad de un personaje-narrador que se convierte en tema de una novela de sí mismo? *Montauk* es la más

autobiográfica de las novelas de un escritor que utiliza la confesión y las memorias como sus géneros literarios predilectos. No pude acceder a sus *Diarios* para corroborarlo, pero al parecer el primero de ellos, publicado en 1947, sería el núcleo de una buena parte de sus obras posteriores. Como en otros escritores que se presentan a sí mismos, sus confesiones son a veces contradictorias, pero honradas. Y en lugar de predicar, muestran. Veamos por qué. La vida le resulta algo aburrida, y dice que sólo tenía experiencias mientras escribía, lo cual no se puede creer a pies juntillas, como se suele muy mal decir.

Al final de una vida de éxito continuado fue su deseo poder narrar sin inventar cosa alguna: una ingenua posición de narrador. Lo que no se escribe se olvida y la realidad es concebida en él casi exclusivamente como ficción. La sinceridad al escribir –incluso nos invita a desconfiar de ello– en Frisch es por demás enigmática, nos hace creer que no posee gran capacidad imaginativa al hacer ficción autobiográfica.

Montauk

Un domingo de 1974, lluvioso como suelen ser los domingos en los libros (o quizá porque era mayo), un escritor maduro con temperamento propiamente filosófico y su compañera, Lyn, ciudadana sin cultura de los EEUU, a la que dobla en edad, deciden hacer su primer viaje juntos: un fin de semana en Montauk, nombre de origen indio que designa la punta septentrional de Long Island, a 177 km de Manhattan. Esta anécdota es el nudo narrativo del libro, una vista retroactiva del narrador a la separación de su amante a la vez que una meditación acerca de su pasado como escritor. Está además, el tema del dinero. Estoy en desacuerdo en que sea una de esas novelas en que no pasa nada. Antes bien, ocurren muchas otras cosas más que el narrador, ante el maremágnum de recuerdos que acuden a su mente, va filosofando. La resignación es uno de sus temas: “Él (Frisch) repite que ver con claridad la verdad de la situación no significa ‘resig-

narse’, pero que tampoco quiere ocultar lo aplastante que es esa clara visión. Su lema es: resistencia. Resistir como se pueda”. En esta novela, Frisch narra distinto a otros, no toma prestado un modelo obvio, sino que lo reinventa, es la impresión que me deja. Y es por medio de subtítulos con los que comienza casi cada párrafo y que funcionan como nombres de capítulos. “Central Park”, por ejemplo, y nos describe las ardillas de los árboles, que según la leyenda urbana, no son tales, sino metamorfoseadas ratas de campo. Al principio no es sencillo seguir el ritmo, pues el narrador a veces emplea indistintamente la tercera persona y un par de líneas adelante vuelve al yo íntimo. La mujer recordada, Lyn, comparte con la protagonista de *Homo faber* (1957), Hanna, importantes similitudes: ambas son pelirrojas, usan cola de caballo (una con el cabello más largo que la otra) y, como detalle inolvidable en la memoria del narrador, un peine que se asoma en el bolsillo trasero de sus pantalones. Detalles, observaba Nabokov. Hacia el final de *Montauk*, ya es demasiado tarde para su historia de amor y como en la vida misma, su separación es debida a que un amante ha negligido y el otro no ha podido vencer su orgullo: yo no te busqué porque esperaba que tú dieras el primer paso. En algunos casos, el amor es una especie de confusión.

En más de una ocasión tacharon a Frisch de misógino. Qué raros son los otros, que tratan por misóginos a los que más adoran a

las mujeres, o a los que más piensan en ellas. Ignoran que la estupidez humana no distingue sexos. No me parece poca cosa en Frisch, si es verdad lo que escribe, haber amado a cuatro diferentes mujeres con las que pudo haber tenido cuatro diferentes descendientes, pero por diferentes y razonables motivos, no los tuvo. En sus novelas hace observaciones acerca del comportamiento de las mujeres en torno a él: “Aquél súbito parecido de las mujeres en el supremo instante del placer”, “Siempre que una mujer mira mercancías que en absoluto desea adquirir, se aburre inmediatamente”, “La mujer no es ingrata sino desesperada”, “Se compra zapatos como si lo hiciera para un ciempiés”. Y a propósito:

“El dinero no tiene dueño, únicamente personas que lo gastan”

Eso pensamos los que no lo tenemos, y los gánsteres, supongo. Eso sí, siempre lo han tenido de más los ladrones y los sinvergüenzas: “Los idiotas y su dinero tienen suerte de haberse conocido” dice un personaje del film *Wall Street*. Frisch recuerda que en algún momento de su infancia en su familia recogían frutos caídos de los árboles para tener algo que cenar. “Contemplo los escaparates de las panaderías para a cada instante cerciorarme que no tengo hambre”. Y durante su juventud tuvo un culto amigo ricachón – uno de los pocos que existen para los que la riqueza no es motivo de jactancia, sino de embarazo– que le financia los trajes, lo invita a cenar y le paga los estudios.



SABÍA DE LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR DE CARA A LA SOCIEDAD, SIN INTENTAR ENSEÑAR O REDIMIR A LA OPINIÓN PÚBLICA, “UN ESCRITOR, EN EL MEJOR DE LOS CASOS, PUEDE ESCANDALIZAR”.

¿Qué vago aspirante a escritor no desea encontrarse uno de esos seres? “El dinero como instrumento de cambio: lo tiene uno o no lo tiene, y lo demás no importa. Lo más importante: no tener deudas”. Frisch, que

dejó la arquitectura a los cuarenta y tantos para dedicarse a escribir, conoció la riqueza y el estupor ante sus ingresos, al no saber de dónde provenían y, como los nuevos ricos, tendía al despilfarro o, por otro lado, a no saber en qué gastarlo.

¿Fue un intelectual?

“Llamemos *intelectual* profesional al hombre que actúa sobre el hombre a través de símbolos (imágenes, palabras, sonidos) y no por imposición. Y lo hace fuera de los recintos institucionales (enseñanza, Parlamento, clero, academias, etc.)” (R. Debray, *El País*, 3.6.01). Durante su vida, Max Frisch poseyó un continuo compromiso político y padeció, como todos, de la opacidad del Estado, de su “inhumanidad indiferente”. Sabía de la responsabilidad del escritor de cara a la sociedad, sin intentar enseñar o redimir a la opinión pública, “un escritor, en el mejor de los casos, puede escandalizar”. Tenía un malsano interés por la política (“¡hasta el último suspiro!”) y se mostraba escéptico hacia la democracia, en la cual ningún voto difiere del otro: vale igual el de un sabio que el de un pendejo. En *Barba Azul* (1982), Frisch narra, principalmente por medio de diálogos precisos – pero no sólo mediante ellos –, los interrogatorios de un Tribunal de Justicia ante los que es sometido un hombre inocente acusado de homicidio, además de múltiples testigos del caso. Muestra la manera en que emana la autoridad de los arbitrarios Jueces caga-sentencias; una

autoridad que no tiene ninguna dirección y que sólo ocasionalmente cumple su cometido. En su camino, destrozan lo que queda de dignidad para con la vida de un hombre libre.

La fama

Christa Wolf, colega contemporánea suya, escribió una variante del género “Diarios” incluyendo los acontecimientos de únicamente un solo día del año “que debería ser un sólido pilar de la memoria, descrito sin intenciones artísticas”. Y tal cual, nos llega a aburrir con tanta política, sus no muchas lecturas comentadas y finaliza la mayoría de sus entradas informándonos acerca de sus cavilaciones con la almohada, los cuales no son muy interesantes de leer. Pero aporta datos significativos y páginas disfrutables de su trato con Frisch, cuando éste, después de un enfisema pulmonar, un cáncer de intestino y tumores en el hígado se encuentra a punto de morir. Christa lo visita en su mansión en Zúrich. Beben champaña y conversan acerca de Suiza, un país en el que una persona sin dinero debe sentirse completamente a disgusto, completamente marginada. Opina Frisch que Zúrich es una ciudad que aísla mutuamente a las personas, que las separa, y que es precisamente una ciudad del capital, de las grandes fortunas. “Ese hombre famoso y rico no sabe en el fondo cómo y dónde vivir, sin duda es inconfundiblemente suizo, pero salta a la vista que no tiene patria”, reflexiona la escritora. Y más adelante nos transcribe una

autoacusación encontrada en el segundo *Diario* de Frisch, cuyas frases importantes rezan: “Por ejemplo, ha vivido usted en una sociedad a la que tacha de infame. Ha exigido cambios, etc., eso se infiere de sus muchas palabras, pero no de sus obras. ¿O cree haber obrado conforme a lo que usted afirma y expresa públicamente?... A juzgar por su expediente, usted no ha vivido apenas de modo diferente a otros que se benefician de esta sociedad y que están de acuerdo con ella. [...] Así pues, ¿se ha contentado usted con carecer relativamente de culpa? Usted guarda silencio”.

Las elecciones que tomamos se circunscriben a las posibilidades sociales de nuestro entorno

“Todo hombre (no hablo aquí del escritor, sino de su héroe), todo hombre, tarde o temprano, se inventa una historia que, a menudo con grandes sacrificios, sostiene toda su vida, o una serie de historias corroboradas por nombres y datos, al parecer, para que no pueda dudarse de su veracidad. Sin embargo, creo que cada una de esas historias es

inventada y, por lo tanto, intercambiable.

Con una suma fija de tales sucesos y alterando en ellos simplemente la invención básica del yo, no sólo se podrían narrar siete historias diferentes, sino hasta vivirlas. Esto es inquietante. Quien lo sabe tiene dificultades para vivir”.

Esta declaración la pronunció el primero de agosto de 1957, día nacional de Suiza (estas ideas plasmadas un año antes, en *Homo faber*), ante sus conciudadanos zuriqueses en una zona obrera. En su discurso confronta su necesidad artística frente a su sinceridad. Y termina: “La autenticidad de la representación, aunque se trate simplemente de representar un matrimonio normal o uno extraordinario, o bien las monstruosas deformaciones del hombre que ha tenido que matar por el Estado, es decir, el soldado, da igual, donde se logra autenticidad, ésta siempre nos hará sentirnos solitarios, nos aislará... pero es lo único que podemos hacer”.

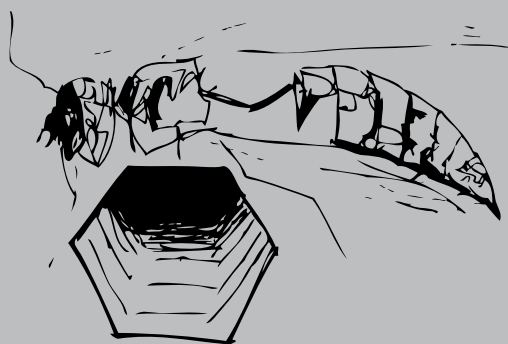
Max Frisch había buscado un camuflaje, y ese camuflaje consistió precisamente en escribir sobre ello.

MAX FRISCH HABÍA BUSCADO UN CAMUFLAJE, Y ESE CAMUFLAJE CONSISTIÓ PRECISAMENTE EN ESCRIBIR SOBRE ELLO.

Alejandro Guzmán G. (México, D.F., 1979) es narrador y ensayista. Estudió derecho en la UABJO. Vive desde hace años en Oaxaca.

[CELDILLA]

Miscelánea



RAZONES Y SINRAZONES DE LA NOVELA

[LEONARDO DA JANDRA]



Hay dos maneras de escribir filosofía: copiar un método ajeno o inventar el propio. Lo mismo sucede con la novela. El que copia se humilla, el que inventa se ensoberbiza. Así se ha hecho la mejor literatura, entre la humillación y la soberbia; encumbrando irónicamente a los soberbios sobre los humillados.

Llegué a la novela por una insatisfacción radical con la filosofía; por la incapacidad

intrínseca para decir la verdad propia del lenguaje, que posibilitaba la proliferación de todo tipo de falsedades. Después de la fascinación por el desorden y lo caótico, la deconstrucción y la ironía, la filosofía fue confinada definitivamente a las aulas; y dada mi radical aversión a toda teoría rígida y monótona, me dejé seducir por la libertad total que desde sus orígenes ha prometido la novela.

“LA MORAL DE UNA ÉPOCA ESTÁ EN LAS NOVELAS, NO EN LA FILOSOFÍA”.

Ahora que recapitulo sobre la novela, estoy escribiendo un libro de filosofía; y lo único que tengo claro con relación al estilo es que no quiero que sea oscuro y sufriente, como oscuros y sufrientes fueron Hegel, Heidegger y Derrida. La opción que ahora me seduce es la de un estilo más *fluidido* y *antisolemne*, algo decididamente más próximo a la total permisividad de la novela. Sin embargo, estoy lejos de creer que esta total permisividad signifique arbitrariedad e irracionalismo. Reconozco que sería en vano recurrir a argumentos metodológicos para reclamarle a Tolstoi su redentorismo masivo o a Cormac McCarthy su tanatofilia desesperanzada. ¿Pero debemos deducir de todo esto que la novela no tiene un método, que es reacia a toda forma de intencionalidad y ordenamiento?

En medio del mar de dudas sobrevive una pequeña convicción, la certeza gratuita de que el antimétodo es el peor método posible. No hay una sola obra memorable que carezca de método –aun los que se declaran antimetódicos tienen un método–. Toda creación tiene una impronta, la huella irrepitible de una personalidad, y esa impronta es la que le permite a la crítica literaria establecer la proximidad o el distanciamiento con las referencias canóni-

cas. El concepto de personalidad es crucial para entender lo que tienen en común la filosofía y la novela. ¿No son los grandes personajes los referentes perennes de las mejores novelas?, ¿y no es acaso la carencia de personajes memorables lo que caracteriza a las literaturas actuales?

El primer gran filósofo literario fue Platón, el segundo fue Nietzsche: un abismo de ruptura entre los dos, hecho de admiración y soberbia. Y fue Nietzsche, precisamente, el primer filósofo antimetodológico; el más grande hasta la fecha en liberar al lenguaje, gracias a la narrativa, de la oscura autocomplacencia de la filosofía. Todas las literaturas que se han dejado seducir por este singular profeta del desorden, privilegian la teoría del caos sobre la obsesión moral kantiana, la entropía sobre la utopía, la perfección egocéntrica sobre la participación solidaria.

No creo que el ateísmo luciferino de Nietzsche le interese en nuestros días a alguien más que a los escépticos irremediables y a los partidarios de la permisión total. La historiografía nos confirma que cuando todo se vale, nada vale. A esos momentos ahistóricos, donde se quebrantan en un ejercicio de libertad irracional las normas y los valores, los estudiosos de las culturas le llaman carnaval. Y no es difícil imaginar que una carnavalización permanente de la vivencia conduce de manera inevitable a la locura colectiva.

Una buena novela lo es por sus propios méritos literarios, no por la vivencia que le

subyace. Esta aserción, tan difícil de refutar, es el refugio recurrente de los escritores y lectores que tienen una vivencia egocéntrica y anodina. Me resisto a creer que alguien pueda saber en qué consiste en realidad una novela, y me resisto aún más a aceptar que el ser humano sea solamente un léxico encarnado, como pretenden los deterministas del lenguaje. Tal vez las novelas no sean más que un conjunto de palabras que permiten al escritor y al lector justificar sus creencias y sus dudas; pero esa hipotética dualidad escritor-lector hunde sus raíces en una vivencia, que casi siempre marca a la obra con sus efluvios de sangre y semen.

Es comprensible que un crítico que desprecia a la sociedad en la que vive dé total prioridad a la obra sobre la vida, y más de un amante tardío de Proust o de Nabokov se escandalizaría ante esta frase fulminante de Henry James, el padre de los cultores del estilo: “La única razón de ser de la novela es que pretende representar vida”. En ese mismo ensayo titulado *El arte de la novela*, James nos ayuda a dilucidar la diferencia –la misma de siempre– entre una buena y una mala novela; la mala novela es condenada “al infinito basural bajo las ventanas traseras del mundo”; la buena novela “emite su luz y estimula nuestro deseo de perfección”.

Yo no sé si el desacuerdo permanente sea en mí mera patología anacrónica; pero me complace coincidir en este punto con Henry James, cuyas ficciones me adormecen. Y coincidido con James justamente en aquello que rechazan los jamesianos más recalcitrantes, en la importancia que la impresión de realidad

tiene en la novela. Escribe James: “Como mejor puede uno hablar es en base a su propio gusto, y precisamente por eso puedo aventurarme a decir que la impresión de realidad (solidez de especificación) es, según mi parecer, la virtud suprema de la novela”.

Por supuesto que esa impresión de realidad (hacer lo inverosímil verosímil, y no al revés) es indisociable de la experiencia, por lo que, en términos estrictamente jamesianos, podríamos concluir que la novela se tiñe con los colores del horizonte vivido.

Siglo y medio después de la muerte del estilista más depurado de la literatura decimonónica en lengua inglesa, el filósofo norteamericano más influyente de su tiempo, el alucinado Richard Rorty, da la espalda al horizonte de vida y encumbra a la novela en el altar donde antes estaba la filosofía: “La moral de una época está en las novelas, no en la filosofía”. Aunque se autodefinió como un ironista liberal, Rorty no ha dejado de reconocer el legado de William James, fundador del pragmatismo y hermano mayor de Henry.

Es improbable que un lector domesticado por los anodinos best-sellers actuales pueda gozar la modorra sicologista de los personajes de Henry James. El mundo ocioso y decadente de sus novelas tiene el mismo encanto que el mundo ocioso y decadente de Proust, y en ambos hay un estilo demorado y preciosista que apela a una inteligencia y a una moral fuera del tiempo.

A la pregunta ¿deben complementarse la moral y el arte?, contesto con una última referencia al maestro de los egocéntricos

TODA CREACIÓN TIENE UNA IMPRONTA, LA HUELLA IRREPETIBLE DE UNA PERSONALIDAD, Y ESA IMPRONTA ES LA QUE LE PERMITE A LA CRÍTICA LITERARIA ESTABLECER LA PROXIMIDAD O EL DISTANCIAMIENTO CON LAS REFERENCIAS CANÓNICAS.

exquisitos: “Hay un punto en el que el sentido moral y el sentido artístico están muy próximos; esto sucede a la luz de la verdad muy evidente de que la calidad más profunda de una obra de arte será siempre la de la mente que la produce”. Hago mío este pequeño homenaje a la inteligencia, mas no sé, ni quiero saber si las novelas de Henry James son mejores o peores que las de John Banville, o si existe un formato racional, ordenado de acuerdo a prioridades, que nos permita producir las más grandes ficciones en cualquier espacio-tiempo.

La fluidez de la novela la hace reluctant a toda fijación. No hay reglas que resistan la natural impredecibilidad de la novela. Cualquier intento metodologizador –desde las rígidas reglas aristotélicas hasta los preceptos milenaristas de Italo Calvino– se encontrará con la misma imposibilidad

como respuesta: la novela es alérgica a todo tipo de sumisiones. Pero es esta misma orgullosa insumisión la que termina convirtiendo al escritor en víctima de su obra: el lenguaje devora finalmente a la vida.

Decía Aristóteles en su *Poética*, que las obras había que condenarlas al ostracismo durante diez años y después releerlas; si después de este lapso soportaban la relectura, entonces eran buenas. Ignoro si las novelas que he escrito merezcan semejante relectura; de lo que no tengo la menor duda es que mi vida es mil veces más decisiva que mi obra, y de que nadie podrá jamás convencerme de que mi vida es puro lenguaje.

¿Valdría de algo insistir en que la novela, como la filosofía, está cimentada sobre dudas? Yo, al menos, sigo dudando de las verdades del lenguaje. 

Agradecemos la Museo de Arte de Zapopan en habernos permitido la reproducción de este texto.

Leonardo da Jandra (Chiapas, 1951) es escritor y filósofo. Su último libro es *Distopía* (Almadía, 2011). Reside desde hace años en Oaxaca.

EULER Y LA TEORÍA MATEMÁTICA DE LA MÚSICA

[EFRAÍN CONSTANTINO]

Siglo XVIII en plena formación del clasicismo, en el periodo rococó. Leonhard (Paul) Euler ya hacía mención en su *Tentamen novae theoriae musicae* (1739) al hecho de que la música incorpora disonancias que resultarían insoportables en la música antigua. Aún no era el tiempo de la revolución musical de Haydn, Mozart ni Beethoven. Empero, Euler planteó en dicho trabajo una nueva gama de armonías musicales.

Siguiendo la tradición de Descartes, Mersenne, D'Alembert, Leibniz, Rameau, etcétera –que estudiaban la música al igual que cualquier otra ciencia–, Euler mostró gran interés y desarrolló varios temas en relación a la música en áreas de la acústica y la teoría musical. No hay que olvidar que este empeño del estudio en la música se dio sobre

todo por el reconocimiento que se tenía de la música como una ciencia. Sin embargo, en algún punto del desarrollo del conocimiento, esta visión se ensombreció y no es hasta los tiempos actuales que sea ha realizado un verdadero intento de dotar de formalidad a los tratados de música.

La musicología y teoría musical de la actualidad son operadas en varios niveles que engloban todo el quehacer musical. Conforme la teoría más actual está formada por realidad (física, síquica y mental), comunicación (creador, obra y escucha) y semiosis (significante, significación y significado). Este último estadio coloca a la música dentro de la semiótica, con partes mínimas con “sentido”, un mensaje y un significado.

Es en la parte semiótica que podemos caer en un “juego tramposo” de este modelo contemporáneo, que funciona a la perfección dentro de los lineamientos de la música clásica, i.e. de buena modulación y armonía. No deja paso a experimentaciones bastante aterrizadas a partir de la música clásica del siglo xx, como es el caso de 4'33" de John Cage, considerada la pieza prototipo del movimiento *noise*. Por citar también el modelo de “modulación” de Guerino Mazzola a partir de armonía y conjuntos de tonos modelados por teoría de *módulos* y teoría de *topos*, pueden tener de entrada escalas armónicas, tonos enteros; emplear afinaciones justas, pitagóricas o microtonales, utilizar golpes de metrónomo, etcétera, y el resultado de la aplicación del modelo siempre generará una buena transición tonal, es decir, una modulación rítmica, armoniosa. Nunca ruido o *noise*.

No obstante la conformación de rigor conceptual en el campo de la música es un gran avance, sustentado en fuertes conceptos matemáticos como lo son la *homología* y la *teoría de topos*, entre otros. Pero, sobre todo, que en campos no físicos, sino de carácter interpretativo y de apreciación, la teoría musical se ha encontrado llena de definiciones vagas e intuitivas. El propio concepto de música es planteado muchas veces y de distintas formas que apelan casi siempre al conocimiento empírico. Leibniz la definía como “un ejercicio de aritmética secreta y el que se entrega a ella ignora que maneja números”; San Agustín de Hipona

decía que es “la ciencia de la buena modulación”; Debussy hablaba de que “la música es la aritmética de los sonidos, como la óptica es la geometría de la luz” y para Schumann, “la música es el lenguaje que me permite comunicarme con el más allá”.

Una definición algo informal y que pretende ser más acorde al modelo matemático musical es la dada por los investigadores de la UNAM: Octavio A, Agustín Aquino y Emilio Lluís Puebla: “La música es un sistema de signos compuestos de formas complejas, que pueden ser representados por sonidos físicos y que de esta manera median entre contenidos mentales y síquicos”.

Vemos de esta última definición que trata de ser coherente (aunque en un sentido informal) con los tres principales componentes de la *teoría matemática musical*: realidad, comunicación y semiosis. Ya al principio de este texto se habló de las aportaciones de Euler a la semiosis, que quizás es de los pocos trabajos estudiados de Euler; a pesar de encontrarse fácilmente en su obra original *Tentamen novae theoriae musicae* en internet, ésta sólo se halla en latín. No es así con sus otros trabajos que significan una aportación a las áreas de comunicación y realidad. Su tesis de doctorado, *De la propagation du son* (*De la propagación del sonido*), llega a partir de un modelo propio, pero erróneo, a calcular una ecuación muy acertada para la propagación del sonido. Euler concluye que la velocidad de propagación es la misma en más de una dimensión y llega a generar una ecuación de

“LA MÚSICA ES UN SISTEMA DE SIGNOS COMPUESTOS DE FORMAS COMPLEJAS, QUE PUEDEN SER REPRESENTADOS POR SONIDOS FÍSICOS Y QUE DE ESTA MANERA MEDIAN ENTRE CONTENIDOS MENTALES Y SÍQUICOS”.

onda en la que plantea diversos aspectos añadidos a la ecuación como lo son la independencia del tiempo o el estudio de la propagación del sonido en dos y tres dimensiones, obteniendo igualmente una ecuación de onda para el último caso y, de paso, genera aplicaciones a sus anteriores aportes al cálculo y el análisis.

Quizá la parte de comunicación y la teoría de la interpretación es la sección que plantea más dificultades, ya que gran parte comprende el mecanismo físico-mental del interprete y el escucha. Es así que el *tempo* es uno de estos conceptos bastante borrosos que se han mantenido sin un esfuerzo de esclarecimiento ya que impera en el momento de comprensión-acción del ejecutante. Mazzola, como primer paso define la *interpretación*, en tono coloquial pero sin secretismos inconscientes como “la realización física de una concepción mental de una partitura genérica”. Posteriormente precisa el *tempo* como “un campo de interpretación de una sola dimensión en el eje del tiempo”, es

la transformación de los inicios mentales en inicios físicos.

Es en la parte *física* de la *realidad* que se han logrado establecer diversos conceptos medulares, desde hace tiempo y con un amplio formalismo con la acústica como respaldo. Es así que Joseph Sauveur, cerca de 1700, propone la nota *do* como patrón de tono en equivalencia a 256 Hz; finalmente en la actualidad se tiene convenida la nota *la* como patrón base, con una equivalencia de 440 Hz. En los intermedios de los campos reales-comunicación y comunicación-semióticos, Euler posee sendos trabajos sobre la descripción detallada del sistema de voz humana y sobre la clasificación de los sonidos según sus fuentes, esto basado en su modelo erróneo de la estructura del aire. También en su vasta obra abarca la armonía musical, generando, por citar algunas, reglas de *combinación armónica* a partir de combinatoria matemática y la escala pitagórica.

No cabe duda que los avances de la musicología contemporánea y de la teoría matemática musical han evolucionado considerablemente desde el segundo periodo del siglo XX a la fecha; pero este avance ha consistido, sobre todo, en formalizar lo que no se había planteado o carecía de formalismo en la teoría de la música clásica. De momento deja un poco de lado ciertas posibilidades musicales. No así en el caso de la música serial, el dodecafonismo, la música posmoderna, etcétera. Pero recordemos que estas corrientes se

basan en la ruptura de los esquemas tradicionales y sólo falta reorientar el flujo de información en el esquema de estructuras musicales. Mazzola, en la década de 1980 planteó las estructuras musicales como estructuras globales a partir de pegados de estructuras locales, las mínimas partes de significado. Un ejemplo claro de este re-ordenamiento del flujo de entre las estructuras de la música son los experimentos de Iannis Xenakis con la composición a partir de álgebra boleana, teoría de grupos y teoría de probabilidad, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA:

"Contribuciones de Leonhard Euler a la acústica". Dolores Ayala Velázquez y Pablo A. Lonngi V. *Miscelánea Matemática* 46, 2008; Sociedad Matemática Mexicana.

"Una invitación a la teoría matemática de la música: I. Introducción y teoría de la interpretación". Octavio A. Agustin Aquino y Emilio Lluís Puebla. *Ciencias 101*, revista de difusión de la facultad de ciencias de la U.N.A.M., enero-marzo del 2011.

"Una invitación a la teoría matemática de la música: II. Armonía y contrapunto". Octavio A. Agustin Aquino y Emilio Lluís Puebla. *Ciencias 102*, revista de difusión de la facultad de ciencias de la U.N.A.M., abril-junio del 2011.

EFRAIN CONSTANTINO (Oaxaca, 1984) cursó estudios en matemáticas, es artista visual y miembro fundador de la banda de noise *ooo*.

VISTAS: PINTURA SUIZA CONTEMPORÁNEA

[BIAANI SANDOVAL TOLEDO]

"Cada objeto es ya lo bastante irreal, tan irreal que sólo puedo hacerlo real gracias a la pintura".

PAUL KLEE

El territorio suizo es el lugar de encuentro de tres grandes culturas europeas: la alemana, la francesa y la italiana. Por ello no sorprende que en la *École de Beaux Arts* de Ginebra se hayan formado notables artistas de todo el mundo. La particular situación geográfica de Suiza ha determinado su papel en el transcurso de las dos Guerras Mundiales; durante la Primera Guerra Mundial permaneció firme en su neutralidad, sin embargo, la neutralidad no pudo impedir los cambios fundamentales que trastornaron la vida política, social y económica del país.

Paul Klee (1879-1940), uno de los pintores suizos más sobresalientes, sufrió también el estallido de las guerras; durante la primera, justamente cuando su obra estaba teniendo éxito comercial, es llamado a las filas y se incorpora a ellas en 1916. En tanto que en la Segunda Guerra, fue perse-

guido, su trabajo fue retirado de los museos alemanes, y tachado de ser "arte degenerado".

Las formas y la manipulación única que Klee hizo sobre el color, parecen un juego para niños; su imaginación, dotada de un hilarante simbolismo, le permitió plasmar un equilibrio entre sus temas, su lenguaje y las figuras en sí. "Paul Klee inventó símbolos para la experiencia del ser humano y para el proceso de deformación de la naturaleza, consiguiendo con ello una expresividad artística de lo más penetrante",¹ y abrió nuevas perspectivas al significado del arte. "Paul Klee, comparte con sus compañeros del *Blaue Reiter* el deseo de 'descubrir la realidad visible detrás de las cosas'. Explica

¹ Chipp, Herschel B, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, p. 144.

que es el arte el que la revela, que las líneas trazadas por un dibujante pueden conducir al país de la profunda percepción”.² Por ello, la obra de Klee es un emblema dentro del arte moderno y ha influido en los artistas contemporáneos en el mundo entero.

En la década de 1910, escritores y artistas llegaron a la ciudad de Zúrich buscando un refugio de la Gran Guerra. El Cabaret Voltaire era un café en el que se realizaban performances, obras de teatro, exposiciones y lecturas de poesía. Allí se firmaría el primer Manifiesto Dadaísta, publicado en 1918, precursor del surrealismo y que surgió del disgusto y desilusión producida por la Primera Guerra Mundial. Uno de los firmantes fue Hans Arp (1886-1966). Durante su incursión en el dadaísmo su obra se caracterizó por el trazo de curvas y ángulos totalmente abstractos; más tarde, Arp se traslada a París donde se une a los surrealistas, en esta época elabora bajorrelieves de madera pintada y construcciones de cartón humorísticas. En la década de 1930 comienza a realizar esculturas talladas y modeladas en diversos materiales.

La obra de Arp, probablemente, influyó en los escultores Jean Tinguely (1925-1991), Bernhard Luginbühl (1929-2011) y Claes Oldenburg (1929).

Tinguely creó numerosas instalaciones metálicas, “máquinas escultura” o arte cinético, hecho con chatarra; adherido en la tradición Dada, conocido oficialmente como

² *Ibidem*.

metamecánica. A través de su arte Tinguely satirizó la sobreproducción sin sentido de bienes materiales por parte de la sociedad industrializada e hizo un tratamiento irónico acerca de la inefabilidad de las ciencias y la fe en el progreso; el *Homenaje a Nueva York*, escultura cinético-suicida, fue una de las tantas máquinas autodestructivas de Tinguely.

Luginbühl, uno de sus amigos más cercanos, realiza esculturas, principalmente en metal, con formas de máquinas, en las cuales se observa cómo la idea de máquina se incorpora proponiendo una poética basada en su cualidad objetiva que la enfrenta al subjetivismo de la expresión romántica, formulada por el futurismo, el cual enaltece la velocidad y el mecanicismo pugnando por la violencia y el estado febril de los sentidos.

Oldenburg vive la consolidación de la sociedad capitalista de finales de los años 50 en Estados Unidos, se incorpora a la corriente del Pop Art, la cual se caracteriza por crear iconos que representan la sociedad de masas y el consumismo; las pautas de un estilo mecanizado y de series reproducidas por el artista poseen una fuerte carga visual. Los motivos pasan a un primer plano o también se multiplican a lo largo de toda la superficie; la expresividad queda relegada a un segundo término, mantiene un estilo impersonal en su obra que retrata los accesorios y objetos comunes del mundo actual en tamaño cada vez más espectacular.

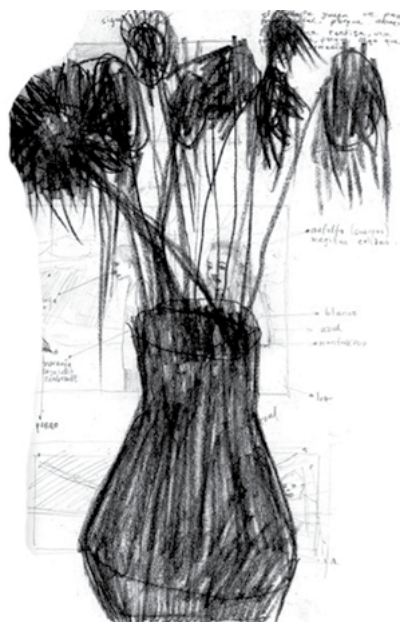
LA MANERA EN QUE, EN UN MISMO ESPACIO, CONVERGEN OBRAS TAN DIVERSAS, EN CUANTO A TÉCNICAS, TEMÁTICAS Y ESTILOS SE REFIEREN, SE DEBE NO SÓLO A LA CARACTERÍSTICA PARTICULAR DEL ESPACIO GEOGRÁFICO SUIZO

Los pintores contemporáneos suizos se han encaminado por vertientes muy diversas. La obra de H. R. Giger (Coira, 1940) ha pasado desapercibida para la historiografía y el mundo académico. Sin embargo, Giger se erige como un creador polifacético, dibujante, pintor, escultor, diseñador, cuya obra abarca más de cuarenta años. En sus pinturas ha utilizado principalmente el aerógrafo, en ellas se ven representadas imágenes surrealistas y paisajes de pesadilla; destaca también su mezcla de figuras en las que se funden cuerpos humanos con máquinas, descritas por él como *biomecanoides*. Estas imágenes contienen un alto grado de fetichismo a la vez que añade simbología sexual de carácter subliminal. Giger ahonda en las invocaciones apócrifas —cabe decir que ilustró *El Necronomicón*, además de que sus imágenes aparecen en las portadas de las compilaciones de relatos de Lovecraft—; el abismo, los seres amorfos y las máquinas futuristas, son una constante dentro de su obra, en ella vierte imágenes del subconsciente, deseos, perversiones y simbología oculta. Giger colabora, además, con el ámbito cinematográfico en la película *Alien* (Ridley Scott, 1979), donde las esculturas y

los seres de Giger se apoderan de las escenas.

La obra de Giger ha influido en diferentes manifestaciones de corte fantástico, el cine de terror, la ciencia ficción, el cómic y el diseño gráfico. Resulta interesante, también, el carácter visionario de Giger pues ya desde sus inicios artísticos planteaba la problemática del cyborg y sus implicaciones médicas y filosóficas. Sin embargo, aunque su obra posee una estética definida, y un tema en el cual ahonda, sus composiciones, que en un principio manifestaban una crítica fuerte a la religión y a los principios morales de la sociedad, se ven absorbidas por el mercantilismo y se inserta en el medio hollywoodense, en el cual sus terribles figuras se ven reducidas a caricaturas de lo grotesco, y toda la sexualidad desbordante no es más que exhibicionismo explícito; así, lo que en un principio eran mujeres mecanizadas, se transforman en máquinas masturbadoras, y los seres híbridos que se alzaban sobre el abismo, se transforman en máquinas de guerra con rostros de *aliens*.

Eric Beynon (Ginebra, 1935) se desplaza por una corriente alterna, en su obra se



percibe el manejo de color de Klee, y en cuanto a sus temas, no sólo del paisaje, sino también a los contrastes entre vida/muerte, se emparenta con Cézanne. Beynon ha expuesto en varias ciudades de Francia, Italia, Alemania y en otras de Estados Unidos como San Francisco, Nueva York y Dallas. En la obra de arte los objetos se alteran, el mundo tridimensional se transforma al bidimensional de la tela; en la obra de Beynon hay, aparentemente un caos entre color y forma, los objetos representados parecen no tener conexión entre sí: ¿qué hacen un cuerpo desnudo, un águila y una botella de vino conviviendo en un mismo espacio? Si tomamos en cuenta que la obra de arte es sobre todo un proceso creativo, nunca un mero producto, y que, como ya se

dijo, existe una alteración del objeto, podremos mirar la pintura con otros ojos. La representación individual del objeto, tratada de modo positivo o negativo, es cosa muy necesaria y un enriquecimiento del mundo de las formas. El color, que es lo que más salta a la vista, enriquece la tela y sondea más profundamente en el objeto. El color está subordinado a la luz y sobre todo, al tratamiento de la forma. Por medio del color, estos objetos que parecen inconexos, se aventuran a existir en un mismo espacio, en el espacio bidimensional de la tela.

En la obra de Beynon los colores puros y los tonos se utilizan conjuntamente, complementándose entre sí. Algunos de sus lienzos fotográficos pintados, se basan en la idea del espectador colocado dentro del cuadro mismo, el dinamismo de los colores crea relieves entre los planos de la imagen; este efecto sitúa al espectador real en un plano más, que construye y cerca el cuadro. En sus obras impresas en telas de gran formato sobre tableros de vinilo, Beynon rechaza la imagen tradicional, solemne del hombre, mira a su contemporáneo desnudo, fragmentado por los planos de la realidad que se avienen a él en forma de colores y sombras, la multiplicidad de los objetos; converge en un mismo espacio difuso, en su obra se plasma la necesidad interior del artista, sin esta necesidad de expresión, la forma por sí misma, carecería de sentido.

Pensemos ahora en un lugar con paredes altas y desnudas. Alguien arroja líneas a esas paredes; Ingo Giezendanner (Zúrich,

1975) avienta sus líneas al espacio en blanco; hay líneas de todas clases, puntos, planos lisos, salpicaduras, líneas onduladas, movimiento obstruido y articulado, trenzados, oleajes, líneas en zig-zag, elementos como enladrillados, como escamosos, motivos sencillos y polifonos, líneas que se difuminan o líneas que se hacen más intensas y, de pronto, en todo ese dinamismo de líneas, uno se encuentra parado en medio de una ciudad extraña y se observan, poco a poco, trazos de caminos, de edificios, de árboles y se está en un lugar, sin rumbo definido. Ingo ha sabido abstenerse de la tentación del color.

El artista construye una expresión figurativa, al jugar con el punto, la línea, el plano y el espacio, los elementos más valiosos del arte gráfico. Las imágenes de Ingo representan una ciudad distinta, las líneas se mueven y crean un plano y este plano se transforma en un espacio, el espacio es cualquier punto de una ciudad, el cruce de las calles, el tráfico, las paredes manchadas de grafiti. Ingo Giezendanner es un viajero incansable, es por ello que, a través de su obra, documenta los espacios urbanos por los que ha transitado y residido; cada nuevo encuentro con una ciudad se ve plasmado de forma topográfica. Sus representaciones, por ser en gran escala, le otorgan al espectador la posibilidad de traslado; lo observado y el observador forman un solo paisaje.

A veces se está bajo un puente, otras mirando una fachada antigua, y en ocasio-

nes simplemente observando por la ventana el paso de los transeúntes; Ingo construye un espacio habitado por un enjambre de trazos, sin embargo el vacío alojado entre las líneas, y más allá de ellas, nos devuelve a la realidad.

La obra pictórica se construye poco a poco, como una casa. Los discursos o propuestas de estos pintores, resultan interesantes por la originalidad de sus recursos, un enriquecimiento a la sinfonía de las formas; las posibilidades de expresión se multiplican, la representación del espacio, esa multiplicidad infinita que nos rodea y en que nosotros mismos estamos inmersos, se agiganta, se ilumina, se hace posible mediante la mirada individual.

La manera en que, en un mismo espacio, convergen obras tan diversas, en cuanto a técnicas, temáticas y estilos se refieren, se debe no sólo a la característica particular del espacio geográfico suizo; además, se corresponde con la manera en que Paul Klee abre las perspectivas de la obra de arte. Klee ilustró simbólicamente los objetivos del arte moderno caracterizados principalmente por la combinación entre la capacidad de reflexión y una actitud marcadamente subjetiva. Esto genera que la comprensión del arte y las formas de crearlo se modifiquen, se reconstruyan y tomen los caminos más disímiles e inusitados.

Biaani Sandoval Toledo (Oaxaca, 1986) cursa la maestría en Literatura Mexicana en la uv.



UN ALQUIMISTA LLAMADO JUNG

RAGA G. ARTEAGA

“En el alma habita desde el principio un anhelo de luz y un impulso irresistible de salir de las tinieblas iniciales. El anhelo de luz es el anhelo por la conciencia. Lo que no se hace consciente se manifiesta en nuestras vidas como destino.”

C. G. JUNG

Algunos hombres corren el riesgo de encontrarse a solas consigo mismos. Muy pocos se atreven a abismarse en sus propias sombras; y son menos aún los que tienen el valor de enfrentar a sus demonios y ángeles y regresar para contarlo.

El espíritu humano vive de realidades, no de conceptos. Las meras palabras no sirven de nada. La desviación hacia lo abstracto despoja a la experiencia de su sustancia y le presta el mero nombre, que a partir de entonces suplanta a la realidad.

JUNG COMPRENDIÓ QUE DESPUÉS DEL SUFRIMIENTO, MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LA MATERIA ES CUANDO EL ESPÍRITU ESTÁ LIBRE DE TODO LASTRE PARA CONTINUAR SU VIAJE ETERNO.

Con un intelecto no controlado por sentimiento alguno, todo se puede solucionar; sin embargo, se tienen neurosis. En el mundo actual casi no existe ningún ser humano que no padezca algún tipo de neurosis. Los hombres se vuelven neuróticos (dicen los especialistas) cuando se conforman con respuestas insatisfactorias o falsas acerca de las cuestiones de la vida. Llegan a tener éxito, reputación, dinero, fama, pero permanecen desgraciados y neuróticos por sumirse en una excesiva estrechez espiritual. Sólo cuando son capaces de desenvolver una personalidad más amplia, dejan de existir las neurosis en la mayoría de los casos. Es por ello que las ideas del desarrollo espiritual son de suma importancia.

Estamos siendo lanzados hacia el futuro con un ímpetu salvaje, hemos sido arrancados de nuestras raíces más profundas y es esta pérdida, este desarraigo, lo que está provocando una especie de insatisfacción de la cultura y una prisa por llegar no se sabe bien a bien a dónde. Somos arrojados de manera desenfadada hacia lo nuevo, hacia un consumismo enfermizo, hacia la pérdida de valores, y esto conlleva un creciente sentimiento de insatisfacción, descontento, angustia y desasosiego y por ende, enferme-

dad. En este contexto, un hombre se arriesgó a sumergirse en lo más profundo de la psique humana y desenterró del inconsciente esos sueños, imágenes y símbolos que le son comunes a toda la humanidad y que determinan nuestras vidas conscientes: Carl Gustav Jung (Kesswil, 1875-1961), psiquiatra suizo que vivió para mostrarnos la necesidad imperiosa de conocernos a nosotros mismos y a aquello que existe en la base de nuestro ser, pues si no conocemos qué es lo que nos impulsa a actuar, a vivir, estaremos condenados a vivir de nuestros impulsos más primarios, sin conciencia.

En un mundo extremadamente materialista es cada vez más necesario e indispensable, para sobrevivir como raza humana en este planeta, conocer las razones del porqué actuamos de la manera en la que lo hacemos cotidianamente, saber porqué no somos "conscientes" de nuestros actos. Debemos adquirir conciencia de lo que nos impulsa desde el inconsciente. Dice Jung: "El único sentido de la existencia humana consiste en encender una luz en las tinieblas del mero ser. Incluso hay que suponer que, al igual que lo inconsciente actúa en nosotros, también el incremento de nuestra conciencia influye en el inconsciente".



Para Jung su vida es la quintaesencia de lo que escribió y no al revés. Tuvo el valor de enfrentar la incomprensión y el asilamiento a que se llega cuando se dicen cosas que los hombres no comprenden o no quieren escuchar. Desde niño era un ser retraído y dominado por su mundo interior. El choque con el inconsciente marcó su memoria. El mundo exterior quedó eclipsado. Su autobiografía la escribió cuando ya tenía ochenta y tres años. Y en ella afirma que si no se da respuesta y solución desde lo interno a las relaciones de la vida, su significado es muy pobre: "Solamente podemos comprendernos a partir de los sucesos internos..."

Si no se tiene una experiencia íntima del alma humana con lo divino, ese adentrarse en el conocimiento de lo sagrado, esa relación viva y siempre cambiante del alma en su proceso de individuación, se pierde el sentido de la vida. Jung reconoció que la causa de numerosas neurosis, en especial en

la segunda mitad de la vida, se debe a un debilitamiento de esta naturaleza fundamental. Utilizaba la asociación de ideas, la interpretación de los sueños o el prolongado contacto humano con sus pacientes para conocer sus historias personales y el suceso que la había destrozado.

Lo apasionaron los fenómenos paranormales, de hecho tenía un daimon personal al que nombró Filemón. Se le apareció por primera vez en un sueño muy vívido, como un anciano entre egipcio-gnóstico con cuernos de toro y llaves en la mano. Llegó a hacer dibujos de él. De hecho, fue Filemón quien le hizo patente la idea de los arquetipos: imágenes-ideas que tienen una existencia independiente de las ideas inherentes de la mente. Estos arquetipos son estructuras innatas, heredadas del inconsciente que compartimos con todos los seres humanos, que determinan nuestras cualidades y rasgos personales. Filemón era una presencia tan vívida que a veces lo acompañaba en pleno día por el jardín y se veía con él conversando como con una persona "real". Quedó tan impresionado por esta vivencia que, después de quince años, en un encuentro con un sabio hindú no pudo contener la pregunta de si es posible tener un gurú espiritual, al lo cual el sabio le respondió que muchas personas en el camino de la sabiduría tienen esa clase de espíritus guías que les indican la senda y los protegen.

Fue en la alquimia donde encontró la base histórica que había estado buscando para asentar sus hallazgos sobre el origen de

las imágenes con las que sus pacientes soñaban. Encontró muchas correspondencias de imágenes oníricas de sus pacientes con los tratados de alquimia antiguos.

Se sumergió prácticamente en todos los libros de alquimia que pudo conseguir y comprendió a la alquimia como un proceso psicológico que se proyecta en los experimentos físicos.

Los alquimistas buscaron la transmutación de la materia, el oro como sublimación y símbolo del espíritu puro, la piedra filosofal, la unión de los opuestos; fue la alquimia la base de la química moderna y también la que dio origen a la transmutación de la psique humana, al separar lo material de lo espiritual y al unir los opuestos, que son en realidad complementarios.

Existe una gran correspondencia entre alquimia y mística, pues la alquimia tuvo un gran auge entre los monjes cristianos y ninguna formulación intelectual puede, ni siquiera aproximadamente, alcanzar la plenitud y la fuerza expresiva de estas imágenes místicas que se realizaron con símbolos alquímicos.

"Solamente aquellos que aman la verdad, que han vencido las tentaciones y adoran a los dioses, aquellos que son perfectamente dueños de sí mismos (...) son los que pueden

comprometerse en operaciones alquímicas" dice un tratado atribuido a Nagarjuna. Los alquimistas consideraban que los metales y minerales eran organismos vivos, y que la transmutación era posible si se encontraba "aquello" de donde emanaba toda la vida y así poder manipularlo por medios psíquicos y físicos.

El problema psique-materia aún no está resuelto del todo, a pesar de los avances de la ciencia en los distintos ámbitos. No sabemos casi nada de los procesos y el potencial que tendríamos si pudiéramos controlar totalmente nuestra mente. Se dice que, del total de la capacidad de la mente, solamente tenemos acceso a un cinco por ciento de ella, y sabemos con certeza que la mayoría de los seres humanos vive toda su existencia ignorando sus capacidades psíquicas.

Debemos aprender a pensar con el cerebro y con el corazón, ser conscientes de lo que pensamos, decimos, sentimos y hacemos para trascender los opuestos y superar al ego, atrevernos a ir más allá del inconsciente-consciente y allegarnos a lo supraconsciente; a lo divino. Jung comprendió que después del sufrimiento, muerte y resurrección de la materia es cuando el espíritu está libre de todo lastre para continuar su viaje eterno.

Raga G. Arteaga

Pintora y ambientalista. Reside en la ciudad de Oaxaca desde hace años.

A AÑOS LUZ

[VIRIDIANA GARCÍA CHOY]



A años luz
Alain Tanner
Suiza, 1981

A años luz es una película franco-suiza de 1981 dirigida por Alain Tanner. La historia transcurre en el año 2000. Jonás (Mick Ford) es un joven que quiere todo pero sabe nada; un día conoce a Yoshka (Trevor Howard), hombre mayor de origen ruso. Su lazo inicia cuando Jonás le dice que es “tan libre como un pájaro” y que puede dejar su trabajo de lavaplatos al día siguiente si así lo desea. El ruso intuye que el joven está carente de dirección, cualidad básica en los pájaros que vuelan libres.

Tras ser despedido de su empleo, Jonás encuentra un libro que le dio Yoshka y en él lee: “Se fue de la ciudad, supo de inmediato que había producido una fuerza”. Éste va a la búsqueda del viejo, sin imaginar que habita un taller mecánico a las afueras de la ciudad y en medio de la nada.

Jonás vivirá un periodo de iniciación donde será sometido a los sin sabores del clima pre-invernal de Europa, al racionamiento de comida, al rigor extremo de un

viejo que cree loco, al trabajo excesivo y sin sentido, a la extrema defensa de la intimidad y a la realización de un sueño así se tenga que sacrificar la vida.

El joven, por una extraña razón, decide soportar las difíciles pruebas a las que es sometido por Yoshka. Su voluntad desea terminar lo que ha iniciado, aunque sus fuerzas y paciencia por momentos se agoten. Jonás será el primero en descubrir un secreto que el viejo ha guardado celosamente por muchos años.

La película resulta sarcástica y dota a sus personajes de constantes y breves alientos filosóficos. La figura de Yoshka es la del maestro bondadoso y maldito que exige con rigor hasta la última fuerza de su discípulo —al que no le perdona el mínimo error.

El guión de la película tiene milimétricamente planeada cada palabra y cada imagen, ningún minuto está de más y sus personajes están tan vivos que uno puede llegar a odiar a Yoshka y también querer darle un par de

nalgadas a Jonás para corregir su rebeldía infantil.

Los temas tratados nos hacen pensar que la obsesión de un sueño se puede traducir equivocadamente en locura. La libertad ejercida por un hombre que no sabe lo que quiere ¿sigue siendo libertad?

Uno de los logros en el filme son los sarcasmos de Yoshka, que tienen cierto aire mesiánico. (“El infierno está lleno de flojos”, “La sabiduría relativa del cerdo y el abismo de tu ignorancia”, “¿Por qué no me pintas las uñas después de lavarme los pies?”.)

Tanner es un cineasta hilarante pero sumamente sobrio, donde incluso la tragedia no provoca horror ni dolor.

La película concluye cuando Jonás mira un águila y en ella ve el reflejo del alma libre de Yoshka, que se encuentra a años luz.

Viridiana Choy (Oaxaca, 1983) cursó estudios en ciencias de la comunicación. En la actualidad trabaja como docente.



DOS LIBROS DE PRON

| Víctor V. Quintas |

*El mundo sin las personas que lo afean y lo
arruinan*, Random House Mondadori
217 págs. Barcelona, 2010.

El comienzo de la primavera, Random House
Mondadori
247 págs. Barcelona, 2008.



El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan y *El comienzo de la primavera* son dos libros que hicieron que el nombre de Patricio Pron (Rosario, 1975) fuera conocido más allá de su natal Argentina. En ambas publicaciones, puede considerarse una singularidad importante que Pron haya elegido a Alemania como el lugar geográfico dónde llevar a cabo

sus historias. Sin embargo, me parece más interesante la relación que sobrellevan los personajes con el pasado y que representa la carga de sucesos que para bien o mal una persona transporta durante su vida.

Si la historia se reduce a una forma de cómo contar el pasado, donde resulta imposible saber si los hechos realmente sucedieron,

LA RESPUESTA DE PATRICIO PRON NOS RECUERDA A LA GRAN LITERATURA. NO HAY MESIANISMOS NI RECETAS. HAY DOLOR Y REFLEXIÓN. SON DOS LIBROS PROFUNDOS QUE SEGURAMENTE HARÁN MUCHOS LECTORES.

entonces la importancia de la memoria en la sociedad resulta engañosa y superficial. Sobrevalorada. El valiente personaje histórico fue un sanguinario que quiso vender a la patria, pero se le recuerda y celebra como padre de la nación.

Es en los actos mínimos de una persona (la conversación olvidada o las palabras que alguna vez se dijeron contra los rincones de la habitación), donde Pron busca la reinterpretación del pasado e indica que la tarea de comprensión debe ser más una búsqueda personal y privada que de carácter colectivo.

Influenciado sin duda por el autoexilio en Alemania, país al que emigró para realizar un doctorado en filología románica en la Universidad de Göttingen y que dio por resultado una tesis sobre el escritor argentino Copi, Patricio Pron escribe con la síntesis de la mejor tradición literaria trasatlántica: no sólo vive en él la literatura argentina, sino también la alemana, la anglosajona y, por supuesto, la latinoamericana, ejemplificada esta última por la influencia de Roberto Bolaño, presente en la prosa de Pron de una manera lejana, como si en algún punto se hubiera topado con Bolaño

e hiciera homenaje a otro caminante un poco más experimentado que él.

Si bien es cierto que tanto en su libro de cuentos como en su novela es común la reflexión implícita entre historia y literatura —lo que hace pensar en un joven académico con terror a ensuciarse los zapatos en el lodo—, la sorpresa y el gozo es mayor al descubrir historias duras como las que saben hacer los grandes escritores. Historias bien contadas que convierten la anécdota en alegoría política, filosófica o en desconcertante asomo al pasado.

A riesgo de estar cayendo en la premisa que Alejandro Rossi escribiera en su ensayo “La lectura bárbara”, donde dice que leer mal un texto es la cosa más fácil del mundo, la única condición es no ser analfabeto, me atrevo a decir que *El comienzo de la primavera* es una extraordinaria novela que reflexiona sobre el pasado y nada más que el pasado en nuestras vidas, en cómo intentamos contar, olvidar o seguir viviendo con lo que alguna vez fue presente (ese tiempo inextinguible e irreparable al que se refiriera Octavio Paz en su poema “Execración”). Aun dicho lo anterior, se trata de una novela

tan amplia que tiene otras posibilidades de ser leída.

Entre esas lecturas paralelas, puede decirse que en *El comienzo de la primavera* Pron crea una trama fragmentaria que transcurre a través de varios personajes y tiempos distintos que tienen como fondo la historia del siglo XX de Alemania. En su novela, Pron encuentra la grieta en los intentos por comprender el pasado de forma científica, y con sentido histórico se sirve de la imaginación para entrever esta pregunta: ¿Cuál es la responsabilidad que el individuo y la sociedad tienen frente a los actos que cometieron quienes les precedieron?

Por su parte, en los cuentos de *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, mismo que en una entrevista su autor confiara que había pensado nombrar *El libro alemán*, se reúnen piezas narrativas que aparecieron publicadas en revistas entre los años 2002 a 2009, lo que habla de un conjunto de textos que muestran la evolución durante casi una década de su proyecto narrativo. En Pron, el género de la concisión y el *knockout* es llevado como un río que bajo su calmada superficie esconde una corriente intensa.

En el cuento que da título al libro, una mujer madura y solitaria tiene la obsesión de fotografiar a niñas y niños mientras orinan al aire libre en un parque. Ella vive alejada de las relaciones con los adultos, del mundo laboral y lo que representa la vida cotidiana de la gente común. Es una misántropa que clasifica diariamente las fotos que toma y con las cuales

se masturba. Una niña dulce que al pasar del tiempo se transformó en grotesca mujer, en una incomprendida que añora la infancia.

Es en este punto donde el lector aprecia las obsesiones del escritor, pero también puede objetarle algunas cosas. Son ondas en el lago que han vuelto al lugar donde Pron lanzó la piedra. Es una molestia soterrada que se experimenta al leerlo: Pron escribe de sociedades enfermas de pasado, de individuos atrapados por las consecuencias de sus actos, como si en su prosa quedara el sinsabor que los argentinos vivieron con la dictadura militar. Nace el hartazgo de mirar las fotos sepias del abuelo y de buscar textos que no existen para saber cómo vivir el presente.

Sin embargo, la respuesta de Patricio Pron nos recuerda a la gran literatura. No hay mesianismos ni recetas. Hay dolor y reflexión. Son dos libros profundos que seguramente harán muchos lectores. 

Víctor V. Quintas (Oaxaca, 1984) es narrador. Su más reciente libro es *Últimas anotaciones* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2009).

LAS NOTAS DE VALERIA LUISELLI

| Karina Sosa |

Papeles falsos, Valeria Luiselli
SEXTO PISO, 2010. 106 PÁGINAS

“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.
En el abarrotado mundo de Funes
no había sino detalles, casi inmediatos.”
Funes el memorioso
JORGE LUIS BORGES

En algún momento llegamos a entender que no hemos estado absolutamente solos, nos acompañan las moscas, el rumor de las ciudades cansadas, el bullir de nuestros pensamientos.

Nos acompaña la idea de la vida y de la muerte, nos acompaña el exterior, aunque invisible.

Valeria Luiselli (México, 1983) y sus *Papeles falsos* (Sexto Piso, 2010) recogen en una suerte de bitácora, las afinidades entre una escritora en formación y sus autores favoritos.

Luiselli regresa una y otra vez, como un viejo obstinado en atrapar su sombra que se escapa; regresa al recuerdo. La cita que se amplía con los hechos de una vida cotidiana.

Viaja a un país que parece abandonado. Italia es para ella un cementerio con dos tumbas. Ezra Pound y Joseph Brodsky están muertos. Quedan sus palabras, sus ideas. Las piedras y las flores, la tierra y los epitafios son símbolos, como números o letras, como el lenguaje, las palabras, las ideas.

Encuentra a Walser paseando en espacios desiertos, entre la nostalgia y la melancolía; lo toca ligeramente, como quien teme quemarse con el fuego invocado. Regresa a esa sensación tan primitiva y extraña que deja una vida solitaria, una vida literaria; habla de Pessoa frente a la ventana, y es ella misma observando desde su esquina, añorando la luz, las nubes, el exterior.

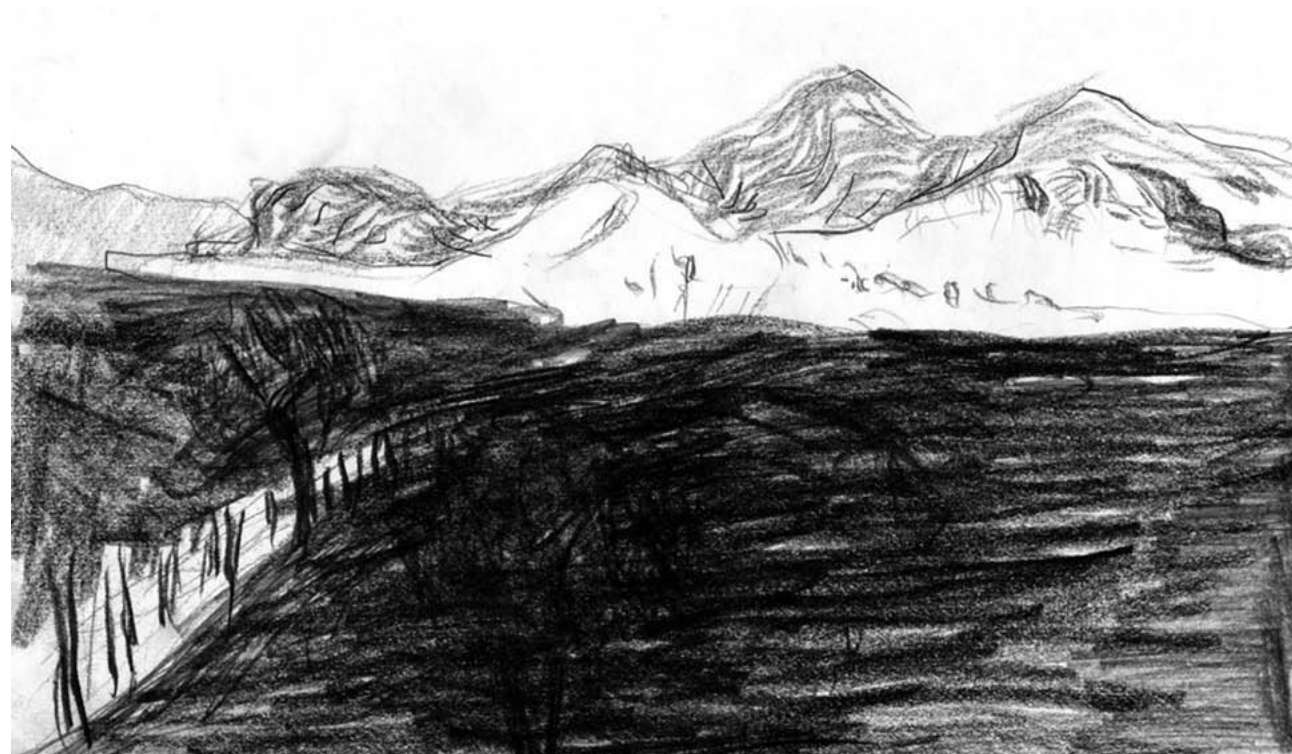
ESO ES LO QUE ME DICEN LAS PALABRAS DE LUISELLI EN PAPELES FALSOS. UN ALMA SOLITARIA, LIBRESCA, HABLANDO FRENTE A UN ESPEJO.

Un día camina por la banqueta; otro día pasea en bicicleta y pienso, no deja de buscar, con la ilusión de rescatar remansos, con el afán de desasosegarse ante la extrañeza de los otros; se encuentra el cadáver de un hombre afuera de su casa, piensa en la muerte, en los cuerpos que se esconden en una urbe hambrienta. Volveremos a tributar sangre a la tierra, una ciudad pizarrón en la que se suman cuerpos, dice Valeria. En su libro *Bibliotecas llenas de fantasmas*, Jaques Bonnet dice: “La biblioteca es lo que más se parece al paraíso terrenal”. Luiselli cree en el paraíso de los libros, entiende que la vida terrenal,

común, se desgaja a diario. Aquí no hay lugar para las almas, pienso.

Afirma Valeria: “Las ciudades, como nuestros cuerpos, como el lenguaje, están en obra de destrucción”. Y recuerdo mis pasos desafortunados por avenidas rotas, mientras el ruido de excavadoras, los piropos de los albañiles y el correr de los autos me dicen que estoy viva.

Hoteles, avenidas, ventanas, calles, espacios vacíos y la sensación de habitar un pasillo estrecho, un largo pasillo en el que una voz recuerda su vida. Una voz que confiesa su intimidad. La literatura es el acto de mayor



intimidad. Un acto de rompimiento también, pues a partir de la decisión de escribir se construyen vidas diversas, no es un simple desdoblamiento, va más allá. Rompe tus propias estructuras y te arrincona contra adversidades cotidianas.

¿Será que el oficio del ensayista es el de preservar? ¿Hacer que de algún modo perduren las palabras, las sensaciones, las ideas?

El ensayo más que un retrato o una imagen, es la sensación que surge a través de las ideas.

Hay en *Papeles falsos* un anhelo por contar. Una mujer habla frente a un interlocutor desconocido; habla, recuerda y espera. El silencio es también una respuesta. El monólogo avanza y Luiselli avanza, obstinada, con su lámpara (las citas textuales) por el pasillo de su propia existencia.

Regresa a su infancia, a su padre, a su rostro que se pierde entre los libros y las ideas acumuladas. Se detiene entre sus mudanzas

para encontrar notas y revisar sus misterios. El misterio de escribir no termina, repetiremos los mismos signos, iremos encontrando significados diversos.

La tierra cobijará nuevos árboles, tan cansados y asfixiados como los que ahora habitan las ciudades. Las ideas estarán en las mentes saliendo con cada palabra pronunciada, quedando para siempre en la memoria de quienes las piensan. Los hombres castigados por el recuerdo se atreverán a pronunciar la palabra recuerdo.

Iniciando monólogos interminables. Sin más compañía que las moscas, el polvo, un relingo perdido en la ciudad. Ahí caben toda suerte de ausencias, ahí se acomodan, según Valeria, por ejemplo, las palabras de Joyce, Conrad, Chateaubriand, Sebald, Cioran y Defoe.

Eso es lo que me dicen las palabras de Luiselli en *Papeles falsos*. Un alma solitaria, libresca, hablando frente a un espejo.

Karina Sosa (Oaxaca, 1987) cursa estudios en escritura creativa en el Claustro de Sor Juana.



ANTONIO ORTUÑO, EL IRONISTA

| Paúl Meixueiro |

La ironía no se limita a la literatura; un narrador sólo la toma como emulación al comportamiento del hombre. Aristóteles, cuando escribió de ella, no eligió como ejemplo concreto algún personaje literario, o a un escritor irónico; tomó a Sócrates, quien convirtió la ironía en principio filosófico. La ironía es una incongruencia entre lo que se dice y lo que se entiende, o entre lo que se espera y lo que realmente ocurre. Esta forma de desconfiar de nuestro léxico cotidiano se origina cuando nos damos cuenta que es posible hacer que cualquier cosa parezca buena o mala reescribiéndola. En la literatura mexicana la ironía como elemento discursivo está presente en la obra de autores como Jorge Ibargüengoitia o en la actualidad Guillermo Fadanelli.

Un ironista se podría definir como aquella persona que no es capaz de tomarse en serio a sí misma, porque sabe que los términos mediante los que se define son frágiles. Diríamos que el opuesto a la ironía es el

sentido común. En la literatura la ironía suele agotarse fácilmente. Lo dice Friedrich Schlegel, en un ensayo publicado en 1800: “En general, lo que tiene la ironía de más profundamente irónico es que acaba por hastiarnos, cuando se nos ofrece por doquier y con excesiva frecuencia”. Su mérito, según Schlegel, era el de saber retirarse a tiempo.

En una anécdota, por tanto, la ironía no consiste simplemente en acumular frases irónicas. De hecho, es posible imaginar un texto irónico donde éstas no aparezcan. En la obra de Antonio Ortuño (Guadalajara, 1976), la ironía pasa por sistema literario, por herramienta retórica; su insistencia en rematar los párrafos a manera de *gags*, de adjetivar en exceso, lo ha hecho pasar de la ironía al desencanto. Ortuño sacrifica en *Ánima* su voz trabajada de anteriores novelas por la voz vulgar de los propios personajes: en todo el libro se escucha un tono predecible, no importando que el personaje sea distinto.

“EN GENERAL, LO QUE TIENE LA IRONÍA DE MÁS PROFUNDAMENTE IRÓNICO ES QUE ACABA POR HASTIARNOS, CUANDO SE NOS OFRECE POR DOQUIER Y CON EXCESIVA FRECUENCIA”.

Gato Vera se llama el personaje principal del libro. Asistente de producción del Animal Romo. Aunque parezcan nombres de luchadores, son directores de cine. Ellos dos viven bajo la sombra del consagrado director Arturo Letrán. Quitando estos tres personajes centrales, los demás son personas sin mucho brillo, críticos de cine, directores consagrados, personajes femeninos sin mucha trascendencia –como suelen ser también en sus otras obras–. Que Arturo Letrán sea probablemente un remedo del cineasta mexicano Guillermo del Toro pierde relevancia; se encuentran más insultos y burlas, que críticas y argumentos contra su obra cinematográfica. Si algo pone en duda es su calidad como persona.

En sus novelas, Ortuño se ha caracterizado por emplear personajes que habitan lugares donde –a su entender– no merecen estar, lugares en la escala social y laboral en los que no se sienten conformes; sin embargo, es el sitio desde donde alistan sus armas. Hombres que padecen el triunfo de otros, y su respuesta frente a ellos es de hostilidad y enemistad. Ortuño, irónicamente, ahora tiene todos los reflectores de la literatura mexicana sobre él. Es el único escritor mexicano que aparece en el listado de la emblemática revista británica Granta de escritores en

español menores de 35 años. Aunque el listado parece guiarse por cuestiones editoriales y no de calidad literaria. Ahora que alcanzó notoriedad tendrá que lidiar, como sus personajes, con escritores que padecen el triunfo de otros, personas que buscarán lanzarle tomatazos desde sus bastiones de resentimiento.

Antonio Ortuño, escritor irreverente e incisivo, nos entrega una sátira negra sobre el medio cinematográfico, un narrador radical que no duda en llevarnos del cinismo a la perversidad.



Paul Meixueiro (Natividad, Ixtlán de Juárez, Oaxaca, 1989) escribe para la revista virtual *El Cantor* y el fanzine *Penélope*. Es bibliotecario en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

LA MARRANA NEGRA Y EL FIN DEL MUNDO

| Enrique Arnaud |

La marrana negra del la literatura rosa

Carlos Velázquez
Sexto Piso



Sobreviví al apocalipsis que se cantaba para el año 2000 y sospecho que sobreviviré a las predicciones que se han hecho sobre el 2012. No creo en el fin del mundo pero reconozco que es una gran charla de café. Creer en el fin del mundo puede ser una cuestión de fe, o un modo de entretenimiento. Es verdad que el nihilismo salvaje que asola nuestros tiempos

es el catalizador de productos ficticios a los que los humanos nos podemos aferrar por un periodo corto de tiempo a un costo bastante bajo. Creer en el apocalipsis del 2012 es lo mismo que aferrarse a la necesidad de definir una literatura nacional marcada por una generación; es creer en verdades absolutas que solamente sirven para tener buenas charlas



de café y para introducir a los más jóvenes en un tema; pero no sirve para nada más. Así, en tiempos en que la fe se transforma en una cuestión de economía, comienzan a aparecer los nuevos adultos que fueron niños o adolescentes en los años noventa —la mejor época de la historia para ser un teleadicto—. Por un momento veo políticos que debajo de sus grandes camisas de jeques árabes traen una playera de Led Zeppelin, y empresarios que a la menor oportunidad invierten en un bar lleno de chicas (el sueño de ALF o de Zach Morris). Es un gesto apocalíptico ver aparecer a la primera generación de escritores teleadictos. Todos esos niños que miraban tele entre tres y ocho horas diarias han comenzado a tomar el mundo bajo su control y en el campo de la literatura no hay excepción. Los que fuimos jóvenes en los años noventa no podemos sacar de nuestras influencias directas todas las horas que vivimos frente al televisor. Nosotros fuimos testigos experimentales del cambio de flujo

de información en los medios masivos de comunicación. De pronto cualquier niño de las sierras mexicanas podía compartir su devoción por los Simpson al igual que los malcriados de Los Ángeles o Nueva York.

No existe parteaguas más importante en la ficción mediática de los años noventa que la aparición de *Terminator II: el juicio final*. En esta gran película se presentan dos ideas primordiales: la primera es de bajo presupuesto y propone observar los signos del fin del mundo en los tiempos modernos. La segunda propuesta es tan cara como el mismísimo carnero de oro: y es que el redentor futuro de la humanidad no vendrá de la iluminación como lo hizo Jesús de Nazaret, sino que será un paria, una víctima de los defectos de la modernidad, un delincuente juvenil enajenado por los videojuegos de moda y aficionado al hip-hop irreverente de *Public Enemy*, cuyo principal aliado será el villano de la saga, una máquina creada para cazar humanos.

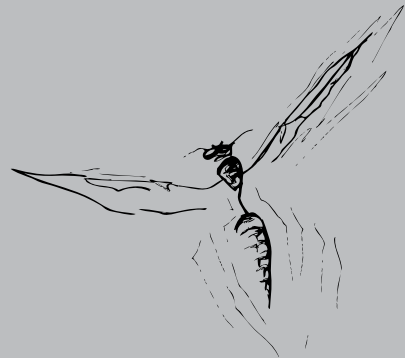


Autor perteneciente a esta misma generación Carlos Velázquez, en *La marrana negra de la literatura rosa* nos brinda un mosaico de procaz irreverencia con una prosa sobredramatizada, más al estilo de Robert Rodríguez o de Quentin Tarantino que al de los neobarrocos latinoamericanos a quienes algo debe. La búsqueda de la epifanía del relato clásico es voluntariamente incompleta en estos textos —lo que lo acerca más a Cheever—; al juntarse con la furia que nubla la mirada del autor, nos encontramos ante cinco cuentos que representan la idiosincrasia de los habitantes de esta tierra. La escritura de Carlos Velázquez es transparente y deja a la luz los traumas, los complejos y los más grandes anhelos de una generación de antihéroes que se debaten entre desplomarse románticamente como Kurt Cobain o sobrevivir pariendo suciamente el día a día hasta morir rockeando como lo harán los Rolling Stones: un drogadicto pusilánime y

su cruel esposa obsesionada con la cocaína, el sexo y el dinero; una as del béisbol y su cómico amante travesti; una banda de rock encabezada por una estrella con síndrome de Down y su sucio representante; un adicto a la autocompasión que se envicia con los grupos de autoayuda —que inevitablemente recuerda a los personajes de Palahniuk— y su psicótica esposa obsesionada con embarazarse; y un puerco suicida que se desespera ante una poeta histérica. Todos estos personajes viven en la orilla de las adicciones a las drogas y se balancean ante la sodomía, sin olvidarse que los drogados y los hombres que se hacen pasar por una mujer se han vuelto, ante todo y sobre todo, un recurso fácil y chistosón.

En las páginas de *La marrana negra de la literatura rosa* se presiente el inicio de una voz que por el momento sólo puede compararse con el resto de la obra de Carlos Velázquez.

Enrique Arnaud (Oaxaca, 1983) es narrador.



..ZUMBIDO..



RETRATOS DE LA DESESPERACIÓN EN TORNO A LA OBRA DE ALFONSO BARRERA

--Alejandro Beteta--

"Porque el tiempo que
me queda es muy corto"
SÓCRATES



¿Cómo es que alguien que no padece la desesperación la pinta en su mayor éxtasis? Malestar que nos hunde en la nada, y que sin permiso alguno desgasta y seca el espíritu. La primera vez que vi los retratos del pintor Alfonso Barrera (Ciudad de México, 1974), sentí que estaba frente a la obra de un demente. Sentimiento que luego cambió, pues él jamás se desespera. En todo el tiempo que le he visto no da paso a ningún tipo de tristeza o angustia. Esto en el arte puede parecer genialidad o deficiencia. En cambio, en él todo parece estar sano excepto su pincel, su mano. Dibujar retratos –en su mayoría mujeres– pasa del plano de la observación al íntimo conocimiento, no sólo el de la soledad que este pintor reconoce en las personas, sino también en el oficio de artista: reclamar a través del arte lo que a otros es común: la miseria que produce el mal ánimo en el cuerpo, en el rostro. Es ahí donde se vuelve excepcional su expresión.



En cuanto la desesperación hace de las suyas el cuerpo se debilita; sin remedio, pierde su alegría. Por desgracia empieza a aparecer el rostro de la amargura. Precisamente, es lo que reflejan sus damas oscuras. Cómo ocultar la mirada ante el espejo y borrar los ríos secos de los labios y las lagunas abismales de los ojos, exprimidos por una sed en su interior. ¿Cómo cambiar los dolores de una existencia arruinada por un estado de ánimo deplorable?, se preguntan ellas mismas. Sin excusa, quien pinta un horror o una deformidad lleva en la mente cierta amargura que le imposibilita pintar la belleza, para ello se requiere mayor esfuerzo, paciencia. ¿Para qué pintar un mundo que no vemos? En lugar de eso, una demostración de contrastes entre luz y oscuridad, es más apropiado en un principio. Aunque Alfonso Barrera ha intentado el color, su talento (en esta época de su vida) está en el claroscuro. Que sienta una fijación por la oscuridad no es gratuito; quizá busca cómo iluminarla.

El dibujo es uno de los más bellos síntomas de creación. El entrenamiento del ojo cazador sufre un éxtasis que queda marcado para siempre en el papel. ¿Cuántos ensayos no hace un artista para dar fin a una

obra única? ¿Cuántas cosas no son disparates geniales? Los dibujos pertenecientes a un cuaderno y que ilustran el presente número, se distinguen por su trazo violento y oscuro, poco detallistas y logrados con una estética grotesca. El espectador se conmueve con esos destellos de luz infernal que transmiten los ojos de sus modelos, dispuestas a inducirnos en sus propios horrores. Pero, ¿de dónde provienen estas mujeres entregadas a la locura? Puedo imaginarlas extraviadas en una ciudad mendigando su pobreza o encerradas en una casa que nadie visita. ¿A qué realidad deben afiliarse?

La perpetuación
de un rostro,
de un
detalle,
se



vuelve más profunda en el espectador cuando éste se introduce más allá de la técnica y del trabajo. Cuando se encuentra ante una imagen que le mueve las fibras más íntimas dejándolo con la boca abierta. La intervención de Alfonso Barrera permanece en nuestra memoria por su fuerza y por su estilo. No basta sufrir sino también hace falta contagiarlo, parecen decir sus dibujos.

Imposible vivir sin una dosis de desesperación. Aquellos seres que no se ven perturbados, ni desequilibrados por la vida, jamás comprenderán la sensación de la huida, del hundimiento del tiempo. Tiempo que se requiere para existir y avanzar. El artista mejor que nadie comprende esta manifestación, y con los años la convierte en su expresión más valiosa: la obra. Los retratos son el testimonio del derrocamiento de la felicidad, la vigilia perpetua del dolor y la ausencia. Suponiendo que la infelicidad no es parte del autor, la obra sí nos transmite su estética de sufrimiento. A la espera de nada, la imagen nos guarda un misterio diferente al de las palabras. Sugiere una realidad directa:

la pupila. Y los personajes retratados nos transmiten algo que también llevamos en la sangre: el miedo a la muerte y a la locura. ¿De dónde proviene la sensación de nuestra impaciencia, esa desabrida *desesperanza*?

Alfonso Barrera es autodidacta y por fortuna se ha educado en talleres. Si hoy nuestro tiempo está vuelto loco por una estética de las instalaciones y el arte conceptual, lo es por su empeño novedoso y de ruptura (arte que sobrevive gracias a las teorías que otros artistas jóvenes apoyan y refutan). ¿Cuándo una pintura necesitó del lenguaje escrito para ser valorada? Para un mortal que sólo tiene unos instantes el refinamiento lo es todo. El artista joven ya no vive a la sombra de los maestros, ni del pincel, ni del dibujo. Existen pintores que no saben dibujar y dibujantes que no saben usar el color, sin embargo, hacen una obra determinante en nuestro tiempo. La abstracción ocupa un lugar primordial —al igual que el dinero—; el retrato ha quedado olvidado para después renacer. ¿El tiempo se los va a tomar a risa?

31 FERIA
INTERNACIONAL
DEL LIBRO
OAXACA
2011

CINE
y
LITERATURA

NOVO
NOVIEMBRE OAXACA CULTURA
MÚSICA / LITERATURA / CINE / DISEÑO
WWW.NOVO.ORG.MX

DEL 4
AL 16 DE
NOVIEMBRE

ALAMEDA
DE
LEÓN

HOMENAJE
A ARTURO
RIPSTEIN

2º PREMIO
AURA
ESTRADA

CONSULTA LA PROGRAMACIÓN EN
WWW.VIVELALECTURA.COM.MX