



 **AVISPER**3





DIRECTORIO

Coordinador editorial

Leonardo da Jandra

Edición

Alfredo Lèal

Edición impresa

Guillermo Santos, Alejandro Beteta

Dirección administrativa

Viridiana Choy

Diseño

Cleotilde Monserrat Sánchez Fierro

Ilustraciones

Guillermo Olguín

Relaciones públicas

Raga G. Arteaga

Consejo Editorial:

Leonardo da Jandra, Raga G. Arteaga, Alejandro Beteta, Guillermo Santos, Viridiana Choy,
Pergentino José Ruiz, Karina Sosa Castañeda, Frida Sosa Castañeda,
Enna Osorio, Raúl Fierro, Monserrat Fierro, Alfredo Lèal.

Escritores invitados:

Heriberto Vépez, Bruno H. Piché, Alberto Villarreal, Lilian Vianey, Gamaliel Valentín González,
Eugenio Santagelo, Aurés Moussong, Aguillón-Mata, Mariano V. Osnaya, Guadalupe Ángela,
Guillermo Fadanelli.

Contacto: avisperorevista@gmail.com

www.avispero.mx



Avispero Revista



@AvisperoR

Revista Avispero año I, número 3, septiembre de 2012, Oaxaca de Juárez México. ISSN en trámite. Para su composición tipográfica se emplearon las familias (Politica, Minion Pro, Tw Cen MT). La impresión de los interiores se realizó sobre papel cultural de 75 gramos.

REVISTA LITERARIA DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Los textos que componen este número de Avispero son, cada uno a su manera, introducciones —a una literatura que nos parece, quizá por lo extraño de sus nombres o sus paisajes, lejana, pero que, en el fondo, está más cerca de lo que podríamos imaginar; a una plástica y una cinematografía que discurren paralógica, musicalmente con estas fisonomías; a una filosofía y (algunos de) sus métodos; al mundo narrado, narrándose. Es por ello que extenderse en presentaciones de un número que, en sí, presenta un mosaico prodigioso de poéticas y políticas de la literatura y el pensamiento universales sería, en el mejor de los casos, tautológico. Baste decir que, en el recorrido de autores y obras de toda índole que se realiza en este número, nos encontramos con elementos presentes también en nuestra literatura y nuestro pensamiento como los ecos —o, mejor, como los estertores de la idea que tenemos de nosotros mismos: el exilio, la censura, la relación del hombre con su pasado, lo sacro y lo profano; en suma, identidad y permanencia, ambas en conflicto, las dos caras que han conformado la línea editorial de Avispero hasta ahora, ante la urgencia crítica por retomar literaturas y formas de pensamiento nacionales para desestabilizarlas. (Coincidentemente, este número de Avispero está marcado por la modificación, por la alteración, por la iterabilidad: identidad y diferencia al mismo tiempo.) Así, este Avispero se reconstruye desde dentro, del mismo modo que la(s) literatura(s) y la(s) forma(s) del/de los pensamiento(s) que ahora abordamos y que son, a su manera también, un principio de conformación de cierta huella de identidad: la nuestra, desestabilizada en devenir. Pues nada más impertinente que la permanencia, que eso determinado de una vez y para siempre.



Alfredo Lèal

PANAL

Literaturas nacionales: Polonia

08

Sobre Konrad

Heriberto Vépez

13

Andrzejewski: forma y profanación

Gamaliel Valentín González

19

Introducción a la identidad parasitaria de Romain Gary

Alfredo Léal

24

Cuando la eternidad puede irse por el caño. La modernidad líquida de Zygmunt Bauman

Lilian Vianey

30

Jerzy Pilch desde mi sobriedad de borracho

Bruno H. Piché

35

Fuga de sí hacia otro no. Relieves a la obra de Stanisław Ignacy Witkiewicz

Alberto Villarreal

42

Europa Informe. El ejemplo de Adam Zagajewski

Aguillón-Mata

47

Bruno Schulz

Enrique Arnaud



- 50 Witold Gombrowicz: desarraigo sin fin
Alejandro Beteta
- 57 La alegría de escribir un instante. Dos libros de
Wisława Szymborska
Guadalupe Angela
- 95 La soledad que envuelve. *El bosque de abedules* de
Jarosław Iwaszkiewicz
Biaani Sandoval Toledo

CELDILLA

Miscelánea: filosofía, cine, fotografía, música, poesía y ciencia

- 63 Humanismo y patos
Guillermo Fadanelli
- 68 Cuestiones de método
Primer capítulo del libro *Principios de filosofía
cósmica*.
Leonardo da Jandra
- 76 Zbigniew Preisner y Krzysztof Kieślowski: el arte de la
relectura
Aurés Moussong

- 81 **Kieślowski, detallista del cine polaco**
Viridiana Choy
- 87 **Nicolás Koppernigk o La constitución de un “Padre Nuestro” apócrifo**
Raúl Fierro
- 95 **Lo que se asoma después de la muerte. Instantáneas sobre Zofia Rydet**
Frida Sosa Castañeda

PICADERO

Reseñas y entrevistas

- 100 **El mundo sucediendo nuevamente**
Yuri Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*
Eugenio Santangelo
- 103 **Vergüenza por lo humano**
Guillermo Fadanelli, *Insolencia. Mundo y literatura*
Mariano V. Osnaya
- 106 **Los enemigos de la poesía. Entrevista a Francisco Hernández**
Enna Osorio

ZUMBIDO

Acerca del ilustrador

- 117 **Rituales. La gráfica de Guillermo Olguín**
Guillermo Santos



PANAL

Literaturas nacionales: polonia

Sobre Konrad

Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniewski nació en Rusia en 1857, en una región arrebatada a Polonia. Desde este hecho ya comienza la ambigüedad transnacional de Joseph Conrad, como mejor le conocemos en Occidente. Pero lo que lo hace realmente paradigmático es que Konrad (como deberíamos denominarlo, para sumar otra K misteriosa a la literatura europea) no sabía una sola palabra del inglés hasta los veintiún años, aunque, paradójicamente, se podría alegar que la mayoría de edad del inglés solamente se alcanzó con él, uno de sus estilistas por excelencia. La prosa de Konrad es plenaria truculencia. Lo “ceremonioso”, “reflexivo”, “digresor” o “interruptor”

del estilo de Konrad hoy puede ser re-interpretado como un recurso precursor de los discursos ultra-artificiosos de los autores que se conciben o puede ser considerados como posmodernos debido a su uso insistente de la voz literaria explícita.

El hecho de que Konrad llegase a ser un maestro de la literatura anglosajona habiendo sido una lengua que aprendió muy tardíamente (y que nunca pudo hablar sin un marcadísimo acento) no ha dejado de asombrar a la crítica británica y a la norteamericana. El mismo Konrad lo sospechaba cuando decía (bajo otro pretexto): “Todos los conversos son interesantes”. Su conversión al inglés, sin embargo, no es un hecho aislado. Como ya anotó Charles Bernstein, autores como Gertrude Stein, William Carlos Williams y Louis Zukofsky aprendieron el inglés como segunda lengua. Zukofsky, por ejemplo, creció con el yiddish como lengua familiar. Stein habló primero el alemán

[El inglés se está desarrollando como lengua elegida y estratégica de cierta posmodernidad.]

[Lo “ceremonioso”, “reflexivo”, “digresor” o “interruptor” del estilo de Konrad hoy puede ser re-interpretado como un recurso precursor de los discursos ultra-artificiosos de los autores.]

y Williams (¡creador, junto con Stein, de la idea del “lenguaje americano”!) aprendió simultáneamente el inglés y el español. Escribiste Bernstein: “Llegar a una lengua como segundo idioma, repensar y reaprender el mundo en nuevos y extraños sonidos, puede inhibir la aceptación natural o inconsciente de la relación entre las palabras y las cosas. Esto puede que nos haga ver la artificialidad de cualquier lenguaje”. Sobre decir que la obra de Bernstein y lo que él ha facilitado en Estados Unidos se fundamenta en esta visión del lenguaje como acto eternamente artificial, antinatural. Bernstein (el mayor poeta-crítico de la poesía posmoderna en Estados Unidos) olvidó mencionar

a un ejemplo más cercano: el recientemente fallecido Armand Schwerner, el poeta belga que utilizó el inglés para revolucionar la traducción y la voz literaria. Explicar las innovaciones de Schwerner rebasaría los propósitos de esta estación sexta, por ahora basta (¿realmente basta?) decir que sus juegos con la “autoridad” y las fuentes apócrifas son comparables a los juegos de Borges (quien, no lo olvidemos, poseyó al inglés como lengua de infancia). ¿Ahora sabemos por qué Borges escribió su ensayo autobiográfico en inglés? Borges era un latinoamericano anglosajón, un anglosajón de Sudamérica, un *trickster* híbrido: el gran inventor del texto posmoderno temprano.





Este cambio al inglés, por cierto, ha sido denunciado por aquellos que todavía se aferran a la temporada moderna (¡oh, Habermas, jamás habrá más modernidad!) como Gadamer, que cree que la creciente “estandarización” del inglés como lenguaje académico es un fenómeno utilitario (diríamos nosotros, producto de la “mundialización” o “globalización”). Gadamer cree que la conversión al inglés se hace, sobre todo, para evadir el estilo y las “bellas palabras”. “Se puede entender que en muchas ciencias se vaya imponiendo, cada vez más, el inglés, de suerte que los investigadores escriben sus trabajos directamente en este idioma... No es casual que en estos ámbitos lo que importa, en realidad, es la comprensión correcta”. Por “comprensión correcta”, Gadamer quiere decir “falta de adornos estilísticos (sobrantes)”, para lo cual, según él, el inglés sería un medio ideal. Gadamer sigue creyendo que el inglés es mayormente plano, un prejuicio europeo tan viejo como Schopenhauer, antiyanqui pionero que sostenía que el rasgo principal del pueblo norteamericano era la vulgaridad (los “plebeyos del mundo”). Una idea que luego inspiraría a Rilke y Heidegger para desarrollar sus enunciados sobre la tecnificación del mundo “natural” y la pérdida de sentido del lenguaje occidental.

Por otra parte, esta corriente de autores del inglés-a-posteriori actualmente está siendo nutrida por latinoamericanos —

como Cecilia Vicuña o Cabrera Infante o los autores nuyoricanos o como los mismos escritores chicanos— que han llegado a países anglosajones ya sea para escribir su obra en inglés, para hacerla bilingüe o interlingüe. Lo que quiero decir es que el inglés se está desarrollando como lengua elegida y estratégica de cierta posmodernidad, tal y como la temprana posmodernidad latinoamericana comenzó con la parodia autoreflexiva de Borges, que re-inventó al idioma literario en castellano desde su postura de extranjero confidencial, de usuario (biográfica e intelectualmente) no-natural de la lengua de Cervantes. Borges estilizó al español de manera extraordinaria porque lo supo captar como sistema de signos artificiales (¿diría el borgista Genette: “literatura al segundo grado?”). Esta oleada de escritores que transforman el inglés desde una postura de relativos forasteros es lo que provocó que todos ellos observaran la artificialidad del idioma literario y pudieran aprovechar eso para crear obras revolucionarias desde una postura alejada del naturalismo o la ingenuidad que a veces sucede cuando permanecemos eternamente en una sola lengua o confundimos al lenguaje con la realidad, como si fueran puntualmente indistinguibles y su relación fuese intrínseca y sencilla.

La conversión de Konrad al inglés marca un hecho, pues, que casi no ha sido estudiado: hay una gran historia de literatura emigrante en el mundo anglosajón, una

[Hay una gran historia de literatura emigrante en el mundo anglosajón, una historia que incluso ha sido soslayada y no apropiadamente desarrollada como concepto clave.]

historia que incluso ha sido soslayada y no apropiadamente desarrollada como concepto clave. El inglés como segunda lengua; el idioma literario como lengua no-maternal, la escritura como praxis madrastra; la literatura como artificio aprendido: el agente secreto de la posmodernidad: los signos (¡oh, Barthes! ¡oh, Foucault!) con los cuales los enunciados exponen su adscripción al lenguaje literario. Lo que la posmodernidad agrega es que esta pertenencia ya no es disimulada o semioculta (“transparente”) sino paródica, carnalesca, grotesca, doblemente autoreflexiva, exhibicionista.

La experiencia de Konrad, por principio, ya es el anuncio de otro periodo (¿paramoderno? ¿posmoderno?) donde el lenguaje literario (el estilo, los signos) es una convención desarrollada desde una voz fehacientemente no-natural, aprendida, deliberadamente compuesta. El prototipo de narrador posmoderno es Borges, jugando con las referencias y la apocrifidad, su persona literaria y el estilo autoparodiante, o Milan Kundera hablando de su novela dentro de su novela (o, para dar ejemplos más cercanos: Mario Bellatín falseando la realidad extratextual, asaltando la substantiación de sus personajes o explicando los desenlaces de su texto o los comentarios



autocríticos de Bruce Boone al interior de sus relatos), todo esto como técnicas “meta-narrativas” para impedir que el lenguaje se haga pasar como un medio transparente o natural. El posmodernismo, simplificando bastante, es la aplicación de la autoconsciencia de la voz literaria, quitando el énfasis de lo que la escritura relata para darle atención (desmedida, incluso) a cómo lo cuenta, quién lo cuenta, con qué lo cuenta, etc.

[La experiencia de Konrad, además, también nos sugiere el carácter transnacional, inmigrante, de ciertas literaturas paradigmáticas que ahora podemos interpretar bajo otra luz crítica.]

La literatura posmoderna insiste sobre el lenguaje mismo y su materialidad (en concreto, el campo abierto por Haroldo de Campos, el poeta concreto) así como la función de los signos y la discursividad. Si lo que los narradores posmodernos intentan conseguir es interrumpir o frustrar el tradicional avance de la anécdota, ¿no podríamos recordar que las pesadas descripciones de Konrad, junto con su dicción y vocabulario a veces obtuso, en su momento también parecían destinadas a de-

tener el supuesto “flujo natural” del lenguaje? Konrad, a su manera, construía su narrativa contra la transparencia.

La experiencia de Konrad, además, también nos sugiere el carácter transnacional, inmigrante, de ciertas literaturas paradigmáticas que ahora podemos interpretar bajo otra luz crítica. Konrad, tras una translectura (recontextualización) que lo aleje de ser leído en la restringida historia de la narrativa inglesa, puede gozar de una desconcertante posmodernidad póstuma.



Heriberto Yépez (Tijuana, 1974). Es autor de una obra vasta que transgrede las fronteras de diferentes ámbitos de la escritura: poesía, novela, traducción, filosofía, ensayo, crítica cultural y literaria. Es autor de más de una veintena de libros, entre los que destaca *El imperio de la neomemoria* (Almadía, 2007).

Andrzejewski: Forma y profanación

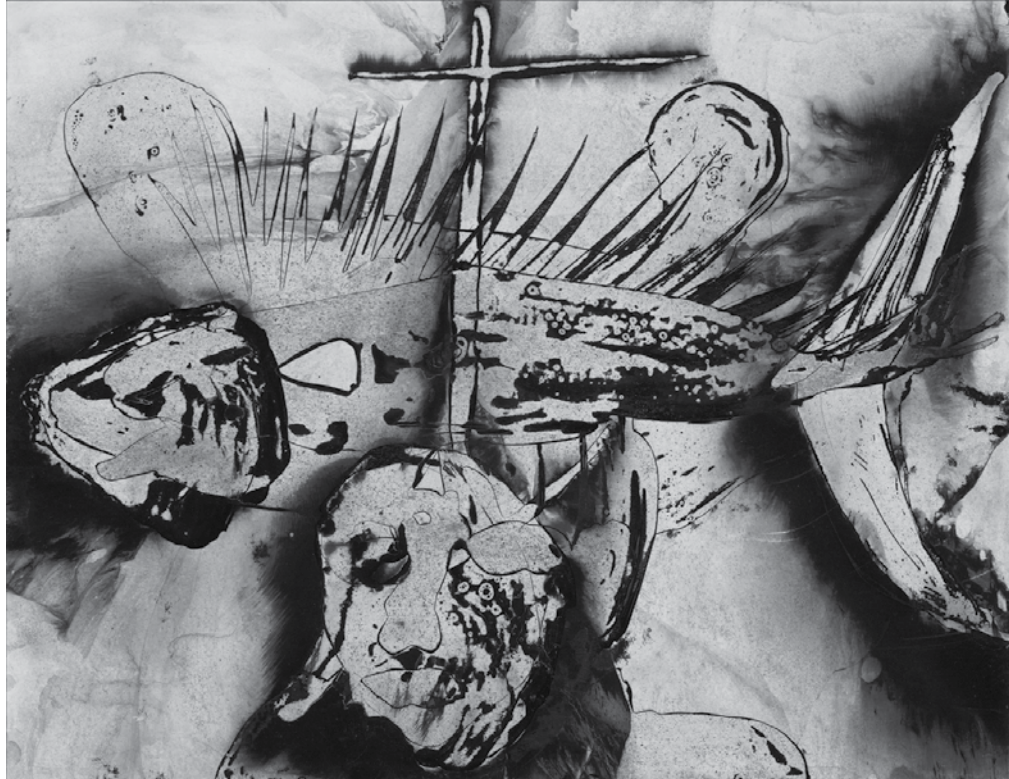
Voces desconocidas nos llamaron en la noche. Llamaban a todos los niños.
Eran iguales a las voces de las aves muertas durante el invierno.
MARCEL SCHWOB

La obra de Jerzy Andrzejewski no es de las más difundidas fuera de su natal Polonia. Encontrarse con ella resulta casi como asistir a una reunión donde se conoce a quien no se esperaba. A pesar de esto, su lenguaje narrativo le pide poco al de escritores mayormente laureados. Cuenta Sergio Pitol —su traductor al español—, que en los tres años que pasó en Varsovia, de 1963 a 1969, Jerzy era un punto de referencia de las letras polacas, así como causa de cierto encono entre los intelectuales de la época: o bien lo creían el ejemplo del escritor que rompía con el estilo desgastado y soso de sus contemporáneos o bien, simplemente, lo aborrecían. Fue un católico crítico del estalinismo; un moralista, decían algunos. Pitol lo describe altivo, inquisidor punzante de los literatos de su tiempo. Cuenta que en las charlas sostenidas con el propósito de aclarar detalles sobre la traducción de *Las puertas del paraíso*, Jerzy le externaba que sus coterráneos

jamás entenderían a Dostoievski, porque lo veían con una ciega devoción religiosa, lo leían como si de rezar se tratara.

Por supuesto, su obra no podía alejarse de la vida política ni religiosa de su país. Tras haber publicado *Cenizas y diamantes* (1948), relato crudo de posguerra, retoma un tema antes abordado por Marcel Schwob: la cruzada de los niños, un conjunto de monólogos que llevan el mismo nombre. Tocante a los hechos, dicha cruzada carece de suficientes datos fidedignos como para enmarcarla en un contexto claro. En 1212 —un año antes de la quinta cruzada, cuando Inocencio III fue vicario de Cristo— un grupo de sacerdotes, niños y adultos, liderados por un joven Nicolás de Colonia, recorrieron Renania con el pregon de que liberarían el Santo Sepulcro. Por otra parte, varios niños, guiados por Étienne de Cloyes, hicieron lo mismo cerca de París. De tal manera que estas cruzadas,



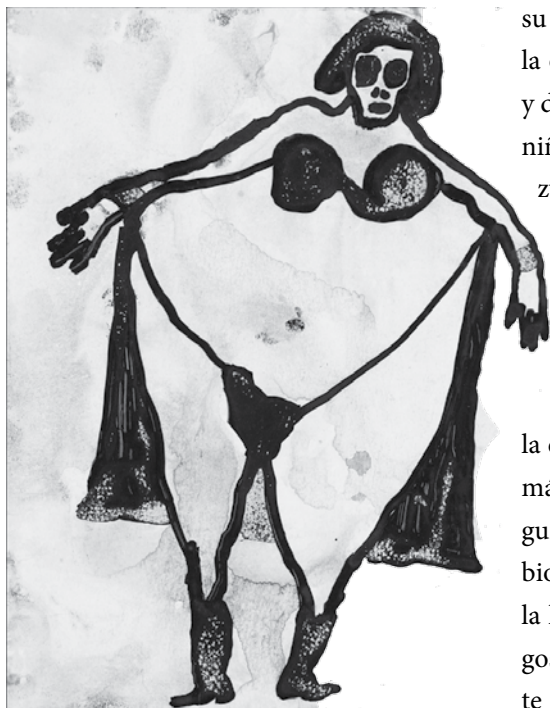


en tanto que guardan aspectos aún inexplicables, tienen un cierto aire numinoso, entendido como lo define Rudolf Otto, es decir, más allá de numen, como todo aquello que en sí mismo resulta inexplicable, misterioso e inmanente a cualquier cosa animada o inanimada.

La novela de Andrzejewski se circunscribe historiográficamente, en el episodio parisino: cuatro niños parten en cruzada hacia el Santo Sepulcro para liberarlo de los turcos; motivados por la visión que tiene su líder, Santiago de Cloyes: “Dios todopo-

deroso me ha revelado que ante la insensible ceguera de los reyes, príncipes y caballeros es necesario que los niños cristianos hagan gracia y caridad a la ciudad de Jerusalén”. Aunque en el camino se irán uniendo más niños, son los cuatro provenientes de Cloyes, Maud, Roberto, Blanca y Santiago, además de Alesio —que es bizantino—, los protagonistas. Para todos ellos, las palabras de Santiago resuenan incesantemente durante todo el trayecto. Un clérigo de la misma aldea sueña con un par de niños que van por el desierto rumbo a Jerusalén,

[“Jerzy era un punto de referencia de las letras polacas, así como causa de cierto encono entre los intelectuales de la época: o bien lo creían el ejemplo del escritor que rompía con el estilo desgastado y soso de sus contemporáneos o bien, simplemente, lo aborrecían”.]



mientras uno yace moribundo y le pide al otro que continúe. Este último va a tuestas porque es ciego. Entonces, el miembro de la iglesia decide viajar con los niños para confesarlos colectivamente, de modo que no mueran sin expiación: “Dios misericordioso, que jamás se realice mi sueño cruel”.

Estos sucesos parecen haberse transmitido como el eco de una multitud tanto en Schwob como en Andrzejewski —e incluso en Brecht. El rumor peregrino que manó de aquella empresa ha pervivido como reminiscencia de lo numinoso. Si Schwob le imprime a su obra un carácter poliédrico, Andrzejewski lo intensifica, lo unifica, inclusive, sintácticamente; luego, Brecht le imprimirá un sentido político: en

su poema “*La cruzada de los niños*” habla de la ocupación de los años treinta en Polonia y de cómo se extiende el rumor de que unos niños huyen de su país en cruzada. Para Jerzy, sin embargo, la búsqueda de la “gran forma” era indispensable; no pretendía darle oportunidad a la pereza creativa. Con el fin de conseguir su objetivo, amalgamó en *Las puertas del paraíso* la idea de cruzada como expedición con la estructura sintáctica del relato. No utiliza más puntuación que la coma, el punto y seguido y los dos puntos. En Schwob, en cambio, la polifonía de voces marca la pauta de la historia a través de una serie de monólogos que dan cuenta de una marcha incesante y pretenciosa. ¿Qué haría que un grupo de púberes pudieran arrebatar el Santo Sepulcro del dominio de los turcos infieles? Si ya antes se habían librado cruentas batallas para llegar a Jerusalén, ¿por qué aquellos muchachitos lograrían su objetivo sin violencia? Ésta es la respuesta que Schwob ofrece en *La cruzada de los niños*: “son siete mil en el camino y llevan la cruz y el bastón. No tienen nada que comer; no tienen armas; son ineptos y nos avergüenzan. Son ignorantes de toda verdadera religión. Mis servidores los han interrogado. Responden que van a Jerusalén para conquistar Tierra Santa. Mis servidores les dijeron que no podrían atravesar el mar. Respondieron que el mar se separaría y se desecaría para dejarlos pasar”.

En el caso de Andrzejewski, la intensidad de las imágenes proyectadas en *La cruzada de los niños* se mantiene, pero la forma va más allá de la sucesión de monólogos que hace Schwob.

El escritor polaco presenta en *Las puertas del paraíso* su versión de este hecho a través de dos frases: la primera comienza con un complemento circunstancial de tiempo: “Durante [...]”, advirtiendo, evidentemente, que todo lo que acontece se sucede simultáneamente; la segunda comprende sólo cinco palabras: “Y caminaron toda la noche”, cuya correspondencia con la primera es la continuidad. En ese sentido, las confesiones de los niños son sintagmas de una confesión general. De modo que leer la primera frase equivale a leer prácticamente toda la novela: no existe manera de escapar o abandonar la caravana hacia el Santo Sepulcro. El lector es arrastrado, llevado por la multitud. Otro elemento destacado es la repetición de intervenciones —grupos de sintagmas— completas, lo que da una sensación de letanía al relato. Así como los cruzados de Schwob respondían a cualquier cuestionamiento sobre el motivo de su marcha, tal como se ve en la cita previa, los personajes niños de Andrzejewski replican sus propios pecados una y otra vez, repiten exactamente las mismas palabras que Santiago y reafirman que éste los convocó porque el Señor le reveló que debía hacerlo. De algún modo, los compo-





nentes de la primera frase podrían ser intercambiados, como en un juego de memoria o un rompecabezas, y, probablemente, la esencia de la obra no cambiaría. La hoja —libre de tinta—, puede asumirse, simbólicamente, como un desierto narrativo: el desierto por el que transitan los niños moribundos en el sueño del clérigo. El concierto caleidoscópico de voces va creciendo hasta llegar a niveles demenciales. La ausencia de cesuras sintácticas nos obliga a “acompañar” la cruzada. Y ese es el mérito de Andrzejewski: conseguir que seamos parte de la empresa de los niños.

No obstante el catolicismo de Andrzejewski, en su novela se intuyen algunos elementos que se pueden interpretar como profanaciones a su credo. Los niños de Cloyes deciden ir junto a Santiago rumbo a Jerusalén, aunque nadie tenga idea de dónde queda ni de qué tan lejos se encuentra. Siempre caminan. Cuando deben confesarse, poco a poco, se desvelan los auténticos motivos por los cuales abandonaron su lugar de origen. Maub, hermana adoptiva de Santiago, es quien convence a los otros para que hagan caso a su consanguíneo. Ella lo ama y desea que él la conozca como mujer. Roberto cree que Santiago está demente; si forma parte de la caravana es porque ama a Maub. Blanca es libertina y mantiene relaciones sexuales con Alesio. Para ello, siempre tienden un manto purpura, así como el que, según la tradición, viste Jesús en la



crucifixión —al cual, simbólicamente, se le relaciona con el perdón. De hecho, Blanca viste un corsé púrpura para acentuar su figura. Estos dos últimos no sienten nada más que deseo carnal: en realidad ambos aman a Santiago. A todo esto, el elemento inflexivo crucial es la confesión de Santiago: apartado de la aldea, en una cabaña, conoció a Ludovico de Vendôme, conde de Chartres y de Blois, padre adoptivo de Alesio, con quien sostuvo una relación homosexual. Cuando Ludovico muere, Santiago cree oír su voz que le manda que vaya entre los niños y les diga que Dios le ha hecho una revelación. Así que todo lo ocurrido hasta ese momento es producto de una mentira. El clérigo había absuelto a todos los niños que junto a él caminaban, mas lo que escucha le resulta tan ignominioso que ordena que se detengan, que no sigan; pero es tarde, porque aunque nadie en Cloyes tenía verdaderos motivos para la cruzada, miles de niños de diversos lugares creen en Santiago, lo creen santo y puro. Marchan sobre el cuerpo del clérigo, pisan la iglesia que él representa. A diferencia de los primeros, ellos sí van movidos por la fe. El murmullo poliédrico crece hasta el infinito. Una frase, “con el amor se puede acallar incluso el hambre”, se repite como muchas otras durante las confesiones y, al final, cobra sentido porque es el amor por el otro, que no el amor a Jesús, lo que los mueve. Dice Maud para sí antes de confesarse: “Dulce Jesús,

Jesús misericordioso hacia cuyo sepulcro lejano me encamino, perdóname, bueno y misericordioso Jesús, si voy a tu sepulcro no es para liberarlo de las manos de los turcos infieles, no fue el amor a ti lo que me hizo abandonar a mi padre y a mi madre, no es el amor a ti lo que ahora me guía hacia tu sepulcro lejano, sino que otro amor llena mis pensamientos, mi cuerpo entero”.

Con *Las puertas del paraíso*, Andrzejewski logra una estructura narrativa ceñida a la idea de la cruzada por medio de la sintaxis. Si bien es cierto que tal forma ha sido empleada por otros escritores y que, a fuerza de haberse repetido, podría considerarse como moneda corriente, en su momento consiguió distinguirse de esos contemporáneos suyos que consideraba perezosos creativos. Su “gran forma” logra equilibrar las voces, plurales y singulares, en una frase, otorga autonomía “ideológica” al texto y respeta su amoralidad, tal como debe hacerse en la literatura.

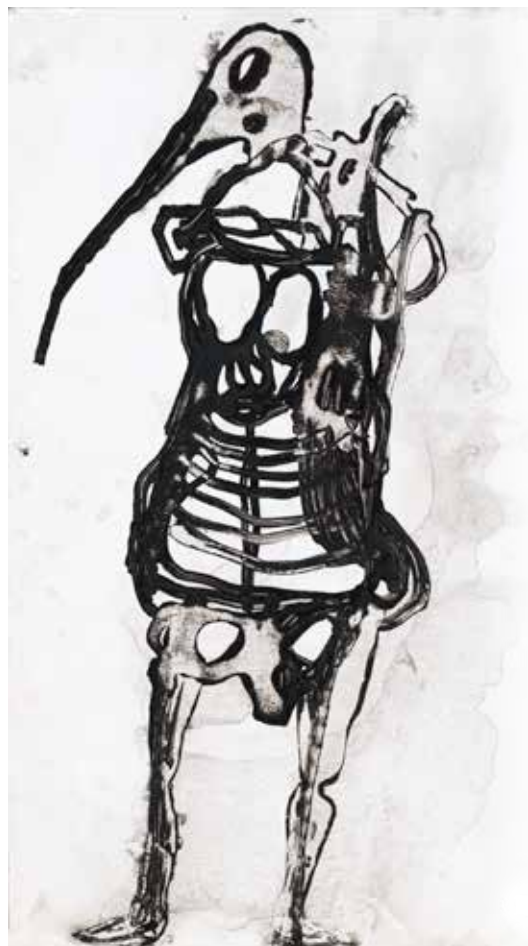


Gamaliel Valentín González (Ciudad de México, 1984). Siempre en la UNAM, ha coqueteado con la arquitectura y las letras francesas. Actualmente, hurga en el hispanismo, el asidero idóneo para sus diletantes inquietudes. Ha sido librero desde 2004.

Introducción a la **identidad parasitaria** de Romain Gary

Alfredo Léal

El pre-texto: un cuadro de Tamara de Lempicka, Jovencita con vestido verde, utilizado como portada para una re-edición de Gallimard de *Las cometas* (1980), el libro con el que Romain Gary se despide de la literatura. En éste se narra la historia de un encuentro: Ludo, un joven francés condenado por una memoria prodigiosa, y Lila, hija de aristócratas polacos, construyen su identidad (provisional) en el bosque de Normandía y sobre un eje: la imagen de (un) otro: Ambroise Fleury, tío de Ludo y uno de los más loados artesanos de cometas de la región. El diálogo final de Fleury, al ver que las cometas que había construido de Pascal, Montaigne, Rousseau y Diderot estaban casi destruidas por la guerra y la intemperie, es, paradójicamente, la fórmula (repetida y diseminada) que Gary utilizó para anunciar su suicidio: “Me pregunto si vale la pena rehacer el pasado. A fin de cuentas, sí, de todos mo-



Mim. 03
AVISPERO

dos, para la memoria. Pero hace falta algo nuevo. Por el momento, haremos a De Gaulle, lo tendremos por un buen rato. Habremos luego de encontrar otra cosa, de ver más lejos, de volvernos hacia el futuro...”.

Romain Gary se mete un revólver en la boca la mañana del 2 de diciembre de 1980. Nacido en 1914 en Wilno, Polonia Oriental (entonces extensión del Imperio Ruso, hoy parte de Lituania), Roman Kacew habrá de adoptar la nacionalidad francesa, aun cuando Francia no llegue jamás a acogerlo. Hablamos ahora de la crítica literaria que re-constituyó la crítica del siglo XX (del Barthes estructuralista al Anti-Edipo) y del lugar que en ella (no) ocupaba Gary. En 1965, Gary publica su manifiesto poético, *Para Sganarelle*, donde se separa de Sartre, Camus, Kafka, Céline y de los *nouveau romanciers*, auto-proclamándose heredero de la tradición de Tolstói, Cervantes, Balzac, Dostoievski y Proust. Nueve años después de *La era del recelo de la Sarraute* y a tres años de la publicación de *La diferencia*, de Derrida, Gary se deslinda de todo convencionalismo de lo que él denomina como “novela totalitaria” para proponer, a la manera de Macedonio Fernández, su novela total. “La novela total”, afirma Gary, “no le reconoce a ninguna de las relaciones del hombre con el universo un carácter esencial, concentracionario y dominante. La obra es el único absoluto. Todo es interiorizado, poseído, mimado,



imitado, «ahuecado» de alguna manera”.

Desde su primera publicación, *Para Sganarelle* se anuncia como “el prólogo” (de más de quinientas páginas, como “los prólogos” del Museo de la Novela de la Eterna) de la novela total garyana, Océano fraterno, que habrá de completarse con *La danza de Gengis Cohn* (1967) y *La cabeza culpable* (1968). En *Para Sganarelle*, Gary propone la búsqueda epistemológica de un personaje y una novela. Llega a la conclusión de que no puede referir(se a) la Realidad porque estaría priorizándola por encima de la obra y sometiéndose así a la Potencia de la realidad, elidiendo la obra como absoluto. *La danza de Gengis Cohn* y *La cabeza culpable* presentan, por su parte, un solo personaje, Cohn, idéntico y diferente de sí mismo, un ente sin identidad que busca devenir (volverse hacia el futuro) en el Hombre. Estos tres momentos del Océano

fraterno corresponden a los tres ejes de la obra hacia el Absoluto: la re-velación, la re-escritura y el re-conocimiento. Gary, en breve, hace una novela total como pieza de la obra del Absoluto que habrá de concretarse en su mayor creación: Émile Ajar, pues “la creación del mundo se realiza con todos los medios de la creación de un mundo”. Gary no sólo juega a ser Dios: toma su lugar, lo suplanta, posible motivo del rechazo, de la razón por la cual nadie lo toma en cuenta, a pesar de haber escrito la primera obra posmoderna que se produjera en Francia, catorce años antes de Lyotard.

¿Qué sucedió? Una (posible) explicación: Francia lo rechaza por ser ese eterno extranjero en su territorio, porque Gary está ahí para recordarle lo que afirma Kristeva: si los franceses —o bien, para el caso, cualquier otro gentilicio propio de un Estado-Nación— pueden, en algún punto, considerarse “amigos del extranjero”, entonces tendrán que saberse “extranjeros ellos mismos” (principio de la alteridad radical de Lévinas), o bien elegir una de las tres posibles personas de “aceptación” del extranjero: el paternalista, que acepta al extranjero sólo a condición de que éste reconozca que el enraizado posee más, “más dolor, más saber, más poder”; el paranoico, quien es el excluido y, para demostrarlo, se vale de un excluido “base”, a saber, el extranjero, “antes de descubrir en el extranjero *stricto sensu* al usurpador de las causas

de su propio mal”; y/o el perverso, que experimenta un goce secreto “e inconfesable” en la aceptación del extranjero, de quien exige una esclavitud sexual o moral. Francia acepta a Beckett, Michaux y Kundera porque (parece que ellos) niegan al Estado-Nación, manteniéndose extranjeros a éste. Gary, en cambio, evidencia al francés paternalista (Sartre escribiendo un prólogo a la antología de Senghor); al francés paranoico (el Mersault de Camus, matando a un árabe sin nombre en la playa de Argelia); al francés perverso (Robbe-Grillet y su ciempiés apareciendo una y otra vez como estática sexual y moral). En *La noche será calma* (1974), Gary evidencia el fetiche francés del extranjero definiéndose a sí mismo como “un cuerpo extranjero en la literatura francesa. [...] Sin pretensiones autocomplacientes, ese era el caso de Conrad, ese polaco, en Inglaterra. Los ingleses no le han

[“La novela total”, afirma Gary, “no le reconoce a ninguna de las relaciones del hombre con el universo un carácter esencial, concentracionario y dominante. La obra es el único absoluto. Todo es interiorizado, poseído, mimado, imitado, «ahuecado» de alguna manera”.]

[Este distanciamiento es, ya, crisis de la identidad, identidad parasitaria, o bien propulsión de la novela total, cuestionamiento de un carácter esencial en la relación del hombre con el universo, del hombre con la literatura y, finalmente, del hombre con sí mismo.]

perdonado todavía el hecho de ser quizás el más grande novelista del siglo...” La mayor extranjería no vendrá, empero, sino hasta que Gary publique su obra maestra: *Émile Ajar*. Francia nunca le perdonará este gesto.

Por otra parte, Gary niega su nacimiento. “Yo cuento mi nacimiento desde el día en que, por primera vez, siendo niño, me pregunté: «¿Quién soy?», «¿Qué soy?»”, afirma Vasconcelos. Igual que él, Gary tenía un respeto rayano en el deseo por su madre. (A) plaza su nacimiento hasta trece años más tarde de 1914 y lo ubica (provisionalmente) en Niza, cuando tiene, por primera vez, el presentimiento de su vocación, cuando, junto con su madre, busca un seudónimo que lo aleje de su pasado, que lo “vuelva hacia el futuro”. Sin embargo, no es éste el momento determinante de su nacimiento.

En *La promesa del alba* (1960) Gary narra la manera en la que decepciona a su madre por su incapacidad de convertirse en un violinista virtuoso. El nombre de Kacew hubiera sido, entonces, adecuado. Empero, “este asunto del «violinista virtuoso» había sido para ella una gran decepción”. Gary se sentía culpable por ello. “Tenía apenas siete años cuando un violín de ocasión fue

adquirido en una tienda de Wilno, Polonia Oriental, donde estábamos provisionalmente instalados entonces, y fui solemnemente conducido donde un hombre fatigado, vestido de negro y con el cabello largo, que mi madre llamaba «maestro» en un murmullo respetuoso”. Gary acude con el “maestro” dos veces por semana durante tres semanas hasta que al fin éste le arranca de las manos el arco del violín y le dice que hablará con su madre. “Lo que le dijo a mi madre no lo supe jamás, pero ella pasó varios días suspirando y observándome con reproche, abrazándome contra ella, a veces, en un impulso de piedad. [...] Un gran sueño se había esfumado”. El sueño se esfuma pero Gary permanecerá en Polonia, flagelándose por haber decepcionado allí a su madre.

La relación (provisional) entre Polonia y Romain Gary puede establecerse en una imagen, un punto de encuentro: la mirada. En su caso, la mirada de reproche de su madre. En el mío, aquella de la jovencita con vestido verde retratada por Tamara de Lempicka y colocada en la portada del primer libro de Gary que leí, *Las cometas*: su rostro, cubierto parcialmente de/por la



luz que la embiste, se escinde sin separarse del todo: luz y sombra con-viven, no como contrarios sino como dos momentos de un mismo momento, en ese espacio, el espacio doble y uno de la mirada, (a)plazado del cuadro en dirección de un *au-delà* indeterminable. La mirada en Tamara de Lempicka funciona en el mismo sentido en el que lo hace la figura femenina en Gary: comisura y movimiento, centro y margen. Las mujeres de la obra garyana se encuentran (a)plazadas de la constitución de la identidad tal como la entiende Ricœur y la propone en Sí mismo como un otro a través del acontecimiento narrativo y la concordancia discordante, paradoja de la puesta en con-

flicto, la cual “invierte el efecto de la contingencia en el sentido de aquello que podría haber sucedido de otra forma o no haber sucedido del todo, incorporándolo de alguna manera al efecto de la necesidad o de la probabilidad ejercido por el acto configurante”.

De este modo, el pre-texto —una mirada, una (simple) relación interior/exterior— se convierte en Gary en el punto del cual surge la búsqueda de la identidad. Pudo (o no) haber sido un “violinista virtuoso” polaco. Eso, quizá, no importa. Lo que interesa es la relación que este episodio tiene con: 1) su carácter de (eterno) extranjero; 2) su novela total, es decir, el

Absoluto cifrado no en una característica esencial en la relación del hombre con el universo sino en la des-estabilización de la identidad como problematización del origen; y 3) su carácter de parásito tanto de las letras francesas como de la literatura norteamericana —Gary escribió en “lengua americana” dos de sus obras coyunturales: *Ski Bum* (*Adiós Gary Cooper*, 1969) y *White Dog* (*Perro blanco*, 1970). Para considerar, pues, a Gary dentro de la literatura francesa (o norteamericana) sería necesario considerarlo, primero, como un acto parasitario impuro como lo entiende Derrida, según quien, la característica del parásito “es la de nunca ser simplemente exterior, la de no poder ser excluido o retenido afuera, fuera del pretendido cuerpo propio, fuera de la mesa o la casa pretendidamente domésticas”. De igual modo en cuanto a literatura polaca, el sitio de su eterno “volverse hacia el futuro”, la cual parasita, sí, pero desde la lengua francesa. Este distanciamiento es, ya, crisis de la identidad, identidad parasitaria, o bien propulsión de la novela total, cuestionamiento de un carácter esencial en la relación del hombre con el universo, del hombre con la literatura y, finalmente, del hombre con sí mismo. El pre-texto, de este modo, se re-formula: hablamos, ahora, de Romain Gary porque un acontecimiento propio de la concordancia discordante lo liga a Polonia, a su impulso por escribir, a saber, su madre, pero también porque lo

distancia de su lengua y lo hace ser idéntico y distinto. La performance impura, de este modo, se manifiesta en el propio lenguaje, en una obra olvidada que, quizá, podría ser recobrada ya no bajo la etiqueta de literatura polaca o francesa o norteamericana sino bajo ese compromiso mayor —¿absoluto?— denominado Literatura. El pre-texto: Polonia. El texto: Romain Gary. (Texto, aún, por re-escribirse.)



Alfredo Léal (Ciudad de México, 1985). Narrador y ensayista. Autor de *Ohio* (UACM, 2007), *Circo y otros actos mayores de soledad* (EEyC, 2010) y *La especie que nos une* (Tierra Adentro, 2010).



OPTICAS[®]
AMERICA

www.opticasamerica.com.mx



La modernidad líquida de Zygmunt Bauman

Cuando la eternidad puede irse por el caño.

*Quizá todo lo terrible no sea nada sino algo indefenso y desvalido,
que nos pide auxilio y amparo...*

RAINER MARIA RILKE



Voltear la mirada al siglo que nos ha precedido podría indicar, en algunos casos, el compromiso de aquel que parece estar erguido hoy día en un tiempo que se dice presente pero que no deja de mostrarse vago para con su propia figuración. El puente de la historia que intenta reunir el siglo XIX al siglo XX está dinamitado. Le restan pedazos de hechos que, lejos de haber acontecido, se han impregnado en distintos espacios de la temporalidad. Los segmentos acumulados se registran de la misma manera en la que los usuarios de las tecnologías condensamos nuestras impresiones en un aparato que en seguida nos las muestra; en breve, es la cámara fotográfica quien nos ha dotado de instantes. Es la cámara quien se sitúa en el lugar del sujeto. En su mandato está el acto de reproducir las imágenes que sintetizan la imaginación del individuo, que pasa a ser el objeto directo de éstas. Así, pues, el individuo sometido a la expresión impresa o digital se abrevia como una referencia directa, porosa, llena de pequeños orificios por los que se le escapa la materia condensada de las imágenes impresas que parecen escurrírsele. Esta inconsistencia nos lleva de la mano al contexto que Zygmunt



Bauman, sociólogo polaco, abstrae con la finalidad de denunciar la era en la que nosotros, los pobladores del siglo XXI, seguimos habitando: “la modernidad líquida”.

En este sentido, tal vez el cambio más notable del siglo XIX al XX fue la condición en la que el hombre se encontraba, dejando atrás su labor de productor, decidido a “convertirse en el consumidor”, como anota Bauman refugiado en Inglaterra en una entrevista. Por ello es que se puede decir que el hombre ahora ocupa el lugar de la referencia directa e indirecta; la necesidad que lo pre-ocupa hoy día es la de intentar redefinir su propia identidad. Y qué mejor manera de hacerlo que desde el sitio del objeto: resulta cómodo mantenerse del otro lado de la acción, ser quien recibe el mandato, sin carga alguna más que la de mantenerse a sí mismo de pie de manera egoísta. Esto no significa que el hombre haya sido sustituido y menos aún suprimido del lugar que solía ocupar: es que

en realidad es él mismo quien se ha desplazado. El movimiento le ha quitado un peso insoportable a sus responsabilidades que, a su vez, se habían convertido en una pesada realidad. De manera paradójica, este aligeramiento moral lo ha llevado a cargar con el peso de una ubicuidad perecedera, parecida a la que se esboza en los cuatro versos más clichés de Rimbaud: “¡La hemos vuelto a hallar!/ —¿Qué? La Eternidad/ Es la mar mezclada/ Con el sol”.

Precisamente, un lugar común que se ha pensado durante la modernidad es la eternidad como algo finito, con la marca natural del fin de un ciclo llamado vida: la muerte. No obstante, la diferencia entre el mundo moderno y el mundo en el que circundamos hoy día pre-existe sobre todas las cosas. El hecho de que el hombre se haya autodesplazado a la tarea de saciar todos sus apetitos y necesidades significa que ha dejado para después —un después sin fecha concreta— la tarea creadora, con el fin de aprovechar



[A mí no me culpen: mi comportamiento en realidad es el reflejo de la sociedad capitalista a la que pertenezco, además de que no soy la única, pues para curar mi soledad me deposito en el “enjambre de compradores”.]

los recursos que lo rodean en beneficio de la comunidad a la que pertenece. Si esto es así, entonces la fórmula de Rilke presentada en el epígrafe tendría que ser invertida: nosotros, los seres humanos indefensos y desvalidos estamos a la espera de la elocuencia de los acontecimientos terribles que puedan acogernos, incluso consolarnos de nosotros mismos. Agregando la premisa de Hobbes, “el hombre es un lobo para el hombre”, entonces el silogismo desembocaría en una paradoja confusa “para el hombre”. ¿Se refiere al sí mismo o al otro hombre, nuestro prójimo? La fluctuación de lo que conecta al sí mismo con el otro, en esta modernidad líquida, se dirige, según la ocasión, de un punto focal a otro. Como el movimiento de una ola, los lazos de la comunicación pueden sujetarse o deslindarse en el momento requerido. La brevedad, sobre todo, es la que mejor puede describir estos nexos: es el mar que se va junto con el sol.

El hombre refina sus gustos día a día para gastar de manera “útil” y “provechosa” sus bienes, los cuales están fuera de lo común debido a que la *communitas*, revuelta en su propio caos, no hace más que interferir en la angustiante labor de adquisición del *homo consumis*, esfuerzo que, irónicamente, lo consume. El acto impulsivo que

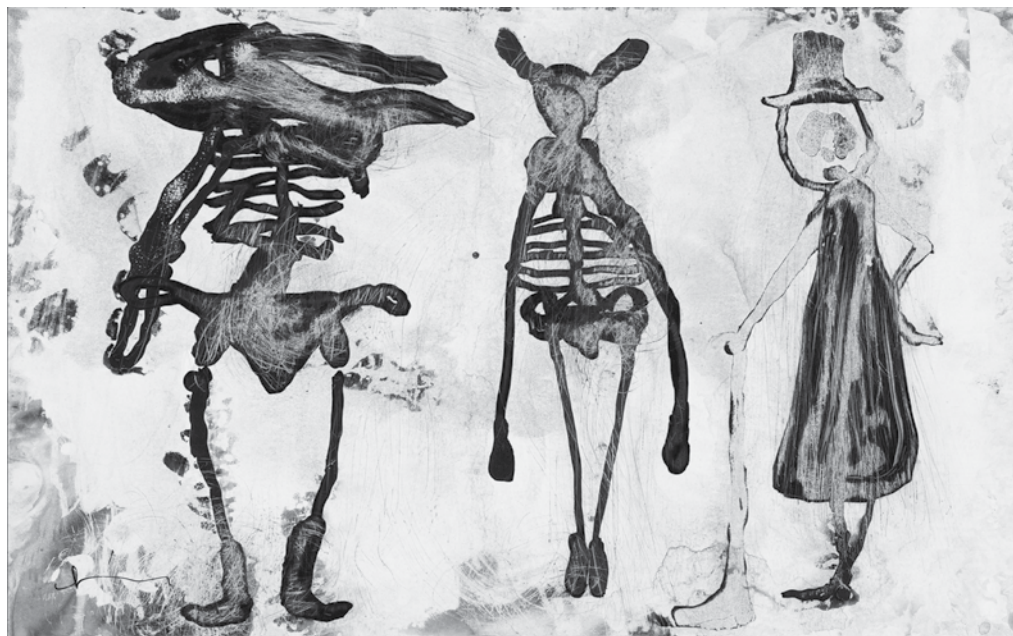
lo orilla a actuar según dicta su instinto de arrojar lejos lo que ya ha sido usado, lleva al *homo consumis* a despreciar las pertenencias preciosas por un segundo, pasadas de moda o podridas en un parpadear. Como ya no sirve, mejor le jalo al WC para que el desagüe se lo lleve todo junto con lo que el cuerpo pesado logra desechar. A mí no me culpen: mi comportamiento en realidad es el reflejo de la sociedad capitalista a la que pertenezco, además de que no soy la única, pues para curar mi soledad me deposito en el “enjambre de compradores” —mencionado por Bauman en *El Amor líquido*— que es la comunidad a la que pertenezco, quien también redefine mi propia identidad. Esta comunidad de pertenencia, enjambre de compradores de este sistema de organización, obedece a la actividad económica de nuestros tiempos.

Sin culpas, sin responsabilidades, pura facilidad y estado de confort. Podría ser este un estadio paradisíaco del hombre. Hasta que recordamos que el desperdicio debido a una pronta caducidad de los productos consumidos lleva al hombre a la inestabilidad. Ahora los tiraderos de basura (de la Ciudad de México, por ejemplo) no tienen más capacidad para retener todos los artificios inservibles de todos los enjambres de com-

pradores, están a punto de desbordarse hacia el exterior, a pesar de que se había creído deshacerse en definitiva de ellos al exiliarlos en la periferia de la ciudad. ¿Qué pasará con nosotros, hombres líquidos? ¿Acaso la intervención de los gases ligeramente tóxicos emitidos por las cantidades extra-ordinarias de basura podría favorecer la pronta evaporación de nuestros cuerpos? Y ésta es sólo una de las tantas maneras en la que la fragilidad del hombre moderno queda al descubierto. Pero, ¿lo hemos entendido?, eso es lo que Zygmunt Bauman propone despertar en el lector o espectador al momento de afirmar: “los *talk shows* son la nueva encarnación del ágora moderna”.

Lo único que se puede afirmar es que incluso los desperdicios son etiquetados como elemento indispensable para que siempre

pueda surgir un nuevo objeto que remplace al viejo, manteniendo el *status quo* del *homo consumis* en el mismo lugar, tal vez fragmentado, pero siempre volviéndose a reproducir. El aura, desde hace ya muchas décadas atrás, ha dejado de importar, es el reino de lo desechable, como lo observa Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Luego, lo desechable, al clonarse una y otra y otra vez, se vuelve en cierta medida vaciado de las grandes esperanzas dignas de sacrificios al estilo de Lipovetsky. Aquí es donde el hombre se queda como un sujeto reducido a su propio ego. No sólo el hombre en sí, también las relaciones interpersonales se han vuelto, dice Bauman, como un zumo de fruta británico: “las relaciones son como la Ribena: si se la bebe sin diluir, resulta nause-





abunda y puede ser nociva para la salud [...] al igual que la Ribena, las relaciones deben diluirse para ser consumidas”. De ahí en fuera, un nubarrón de ambivalencia tumba la estabilidad del hombre líquido. Es mejor alejarse de esa estabilidad que no se mantiene sola, pues requiere de cuidados para tener una continuidad nivelada, lo cual implica tanto responsabilidades como compromisos. Es el perfecto momento para poner en marcha la habilidad del hombre en favor de algo más que su propia supervivencia. Pronunciada por los labios de Roger Leenhardt, alrededor de 1964, la Inteligencia se personifica a través de un monólogo en la película *Una mujer casada* de Jean-Luc Godard, el cual destaca que ésta es: “una búsqueda que alcanza [...] el peso de entender a los otros, para encontrar un pequeño puente entre el sí mismo y el otro [...] La paradoja ofrece una alternativa a lo que es propiamente evidente. Aquí se encuentra el compromiso... el más distinguido y valiente que el resto de los actos intelectuales... [...] insisto que el mundo no es totalmente absurdo. La inteligencia es precisamente tratar de inscribir algo de razón en esta absurdidad”.

Pensar el acto podría ayudar al desmantelamiento del hombre líquido, si éste lograra percibir su propia falta de control, o, mejor aún, si la modernidad líquida lograra concebir que está lejos de la unidad que podría beneficiar no sólo a unas cuantas esferas de su entramado —que se encuentran día a día más polarizadas— sino al cuerpo de la sociedad global. Tal vez sea necesario desnudar la incertidumbre de la que se ha apropiado el hombre líquido con el motivo de definir su identidad, la cual funciona sólo como refugio dentro de una proximidad que le es externa, que puede ser entendida, por un lado, como la forma en que el otro sigue siendo para el hombre externo a sí mismo y, por el otro, como su inscripción dentro de





una sociedad en donde no existe, no alcanza, no es suficiente un lugar que cubra a todos los individuos o sus desechos y termine por ser un extranjero exiliado de su sitio. En uno de los capítulos de *La Modernidad Líquida*, Bauman cita a Milan Kundera, quien define “la insoportable levedad del ser” como el eje de la tragedia de la vida moderna. Kundera se pregunta si de verdad “[es] terrible el peso y maravillosa la levedad”. En términos clásicos, el “peso” tendría el rol del destino y la “levedad” sería la posible libertad en conjunción con el azar que acompañan al hombre en su viaje por cumplir con ese *fatos*, destino inefable que pesa porque no puede ser quitado de la vereda por la que el hombre intenta caminar. Uno de los rastros que caracterizan a Bauman, lejos de su visión categorizada como “pesimista” por ciertos críticos, sería el énfasis de su perspectiva que podría ser más bien clasificada como negativa, pues una de sus labores es la de negar este estado determinista fatídico del hombre. No se trata de creer o no en un futuro delegado por alguna ley divina, sino de remarcar la negación de los determinismos de la época moderna que obliga a comportarse a la defensiva, sin ataduras. En suma, no hay una resolución ante los problemas, pues de lo que se trata es de problematizar, de ejercitar el intelecto al sumergirse en los dilemas que deberían ocuparnos y que quedan, empero, al final del día como aporías.

Lilian Vianey (Ciudad de México, 1990). Estudiante de Letras Francesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Jerzy Pilch

desde mi sobriedad de borracho

El otro día, mientras viajaba solitario en el metro y pensaba en algunas ideas para este texto, me encontré “Solidaridad y soledad”, de Adam Zagajewski. Me vino a la mente la imagen del poeta exilado en París, pasándolo, como él mismo lo confiesa, bien y mal en la ciudad Luz. Su caso era el de un exilio voluntario y yo sé, por experiencia propia, que la lejanía agudiza los sentidos: es como si te salieran garras en lugar de uñas y los dientes se te afilaran, semejantes a los de un tiburón. En tal situación, a algunos se les ocurre, como fue el caso de Zagajewski, abrir las fauces a todo lo que dan en busca del mínimo alimento, como suele corresponder históricamente a los exiliados, y encontrarse, en cambio, con el pez gordo. Imagino, pues, a Zagajewski quizás también viajando solo a bordo del metro, esquivando la gratuita hostilidad de la fauna parisina, escribiendo en el cuaderno de su mente el fragmento de “Solidaridad y Soledad”



con el cual señalará, sin ambages —¿qué otra opción hay para un extranjero?—, los rasgos esenciales de la grandeza y de la servidumbre de la literatura en su país de origen: “ser polaco y participar en las tareas de la literatura polaca es casi lo mismo que formar parte de una comunidad monástica de regla muy estricta. Nos constriñen decretos escritos y no escritos. Tenemos a los Brzozowski, que sentencian cómo debe ser la literatura. E incluso Gombrowicz, un anti-Brzozowski despiadado y un individualista inexorable, cuando daba consejos a los polacos, lo hacía en tono de quien dicta leyes válidas para todos. Si el espíritu del tiempo existe, debe de sentirse a sus anchas en Polonia. En cuanto a alguien se le ocurre alguna idea, la propone a los demás y pretende convertirla en ley, en deber”. Suena bastante familiar, ¿no? Lo que me hace pensar que tal vez las costas de México se toquen, en algún punto, con las de Polonia.

En su juventud, es decir, en los años ochenta, esa década que marcó la historia de Polonia y de sus escritores, Jerzy Pilch participaba activamente en una peculiar revista, *Na Głos* (La Voz), presentada, como su nombre lo indica, en formato oral: ante el acoso y la censura del régimen totalitario, sus colaboradores se reunían para recitar ante sus colegas los relatos, ensayos y poemas que llevaban preparados para la ocasión. Me imagino que dichas veladas eran dichas a su clandestina manera y re-



gadas de litros de sano vodka, ese remedio infalible contra toda forma de inhibiciones, brebaje especialmente eficaz a la hora de entonar cantos contra la autoridad, cualquiera que sea su naturaleza: política, educativa, religiosa, familiar. Lo cual me lleva a pensar que el vodka es como la literatura: agita las mentes, desinhibe el pensamiento.

Del mismo modo que las anécdotas del mundo literario bajo el acoso de la policía totalitaria, también hay historias de persecución y censura en los países del “mundo



libre”. Respecto al caso estricto de Polonia, esas historias me recuerdan, sin orden ni jerarquía al que yo considero como el más profundo pensador del marxismo, hombre que se definió a sí mismo como una isla viviendo al interior de una isla, Leszek Kołakowski; al historiador, filósofo y periodista de pluma exquisita Adam Michnik; al poeta Aleksander Wat —siendo yo un aficionado al beisbol, envidio ese apellido como envidio a todos los actores, buenos y malos, que han interpretando a James Bond, apropiándose de los besos de generaciones de bellas mujeres—; al gran ensayista y poeta, quizás el más polaco de los polacos por haber sobrevivido al exilio como sólo lo hacen ellos, el antes citado Adam Zagajewski; y, desde luego, a los entonces jóvenes como Jerzy Pilch, que mantuvieron, aún en la vejez, la misma actitud irreverente, la misma claridad, el mismo arrojo a la hora de sentarse a escribir ya pasada la hora en que había que esconderse en sótanos o infligirse el terrible castigo del llamado exilio interior. Me refiero a ciertas historias del *underground* literario norteamericano que, por cierto, se avienen de maravilla con el tema de Jerzy Pilch y a la que me resulta —a

mí y al jurado que le otorgó el NIKE, no los tenis *air* sino el premio literario más importante de la Polonia post-comunista— su más admirable novela, *Casa del Ángel Fuerte*. Me refiero a las redadas con las que nada menos que los trogloditas de la Brigada Anti-Vicios, LA-Police Department, les caía encima a los editores de revistas como *Semina*, *Earth*, *Earth Rose* y *Renaissance*, modestas revistas editadas en los sótanos de la ciudad de Los Ángeles en las que publicaban autores calibre Bukowski y en las cuales se estaba cocinando, entre los años cincuenta y setenta, una parte de la mejor literatura norteamericana del siglo XX. ¡Y no estamos hablando de la grisácea y horrenda Rumania de Ceaușescu: me refiero a la siempre *cool* y soleada California, con sus *hippies* y sus hipsters y sus gringas en bikini! Revisen sus mapas: es posible que nos hayan estado tomando el pelo todo este tiempo: al parecer las costas de Polonia y California, como las de México, también entrechocan en algunos puntos, o al menos se toquen.

Sin embargo, en todas las literaturas existen algunos pocos individuos, generalmente de genio y valentía excepcionales, que logran sustraerse a estos mecanismos

[Jerzy Pilch, mantuvo aún en la vejez, la misma actitud irreverente, la misma claridad, el mismo arrojo a la hora de sentarse a escribir ya pasada la hora en que había que esconderse en sótanos o infligirse el terrible castigo del llamado exilio interior.]

que le exigen al escritor convertirse en un lacayo o que terminan por encumbrarlo para que se idiotice hasta morir de la sobredosis exacta entre vejez e idiotez. Fue el caso del propio Zagajewski y, sin duda alguna, de Jerzy Pilch, quien no por casualidad despuntó prontamente de la manada postcomunista como uno de los escritores de artículos y columnas en *Tygodnik Powszechny* (El semanario Universal), de corte católico-liberal, donde la sátira mordaz y la irreverencia política fueron su moneda de cambio en una sociedad en su mayoría compuesta de paletos deslumbrados por el consumismo, abrigos Prada y láminas BMW, es decir, las chácharas del mundo occidental introducidas gracias a las operaciones de contrabando de la organización mafiosa de origen italiano, la *'Ndrangheta*. ¡Cuán necesaria y oportuna se vuelve, entonces, una literatura como la de Pilch! A la sociedad polaca contemporánea podrá importarle un sorbete —muy probablemente menos que eso— pero para una nación que vivió la dictadura del proletariado, voces socarronas como la de Jerzy Pilch resultan críticas para una literatura, y con ello me refiero sobre todo a escritores de carne y hueso, cuyos trabajos para despojarse del sentido de paranoia y autocensura —tér-



minos ambos que tomo prestados del libro de Coetzee, *Giving Offense. Essays on Censorship*, en el que el escritor penetra en la dura experiencia de la dictadura racial en su país y los efectos de ésta en la literatura sudafricana— no son tarea menor. Menos aun cuando en el subsuelo de la sociedad polaca siguen corriendo las aguas ponzoñosas de los viejos problemas y disyuntivas a las que se ve enfrentado cualquier escritor que tome en serio su tarea. Al respecto, Adam Michnik elabora un preciso diagnóstico de la situación todavía vigente y con el cual arroja luz sobre todo aquello que se mueve allá abajo: “En la biografía espiritual del intelectual polaco se inscribe un dilema. Situado durante años entre un Estado comunista totalitario y una Iglesia católica jerárquica, debe reflexionar sobre las posibilidades y los peligros que se derivan de esta situación. Puede ser un funcionario leal a las instituciones oficiales del Estado, en cuyo caso reconocerá sus dilemas en los libros de Janus Reykowski y Jan Józef Szczepanski. Puede definirse como católico, en cuyo caso los ensayos de Jerzy Turowicz y de Tadeusz Mazowiecki le ofrecerán otro modelo alternativo. Sin embargo, también puede existir entre esos dos mundos, ser un intelectual librepensador que ha roto con el Estado totalitario pero que, a pesar de la simpatía que siente por la Iglesia, no se

define como católico. Es precisamente ese intelectual el que me interesa: siento una afinidad con él, una especie de comunidad espiritual”.

Espíritus aparte, yo también siento afinidad por ese intelectual que sin muchos problemas podemos identificar en la figura de Jerzy Pilch. No solamente por su propio recorrido como intelectual público, sino, y sobre todo, por sus novelas libertinas —de las cuales confieso sólo haber leído la disponible en español: *Otros placeres*—, que siguen y actualizan la tradición de la novela que literalmente inundó la imaginación del público lector en el siglo XVIII.

En fin, no pienso fatigar al lector con los pormenores de *Casa del Ángel Fuerte*, novela por la que Pilch recibió en 2009 todos los honores. Prefiero abrir el juego para que el lector, si está interesado, vaya a buscar el libro. Diré un par de cosas, solamente. Para empezar que no han faltado conjeturas nada elaboradas acerca del título. Algunas remiten a *Apocalipsis 1:10*, que se halla en la propia novela, en un capítulo construido de citas que, de una u otra forma, tienen que ver con el alcohol y el acto de beber. Se trata del nombre de la taberna a la que invariablemente se dirige el narrador de *Casa del Ángel Fuerte*, también llamado Jerzy, cada vez que sale de la Unidad de Alcohólicos, habitada por seres esperpénticos a los que Jerzy, el autor, en su farsa sobre un asunto tan delicado, por decir lo menos, lleva has-

ta el paroxismo: así, por ejemplo, El Trabajador Socialista Más Destacado, Simón Todo Bondad, Colón el Descubridor y la Reina de Kent.

Hace tiempo que, como en los versos de Jaime Gil de Biedma, no llego borracho a casa ni me paro frente al espejo para ver mi cara destruida, “con ojos violentos/ que no quieres cerrar”. Y no porque no quiera —daría mi mísero reino por un Red Label en las rocas; los *single malts* se los dejo a los señoritos de paladar más refinado que el mío— sino porque no puedo: mi páncreas, que me dejó varado por tercera vez en la ciudad-pantano llamada Nueva Orleans, no me lo permite. Pero, como sucede con la música y el beisbol, lo único mejor que la música y el beisbol es hablar de música y beisbol. Así, por ejemplo, este pasaje de *Casa del Ángel Fuerte*, un pasaje imposible, irreplicable —sí, *Bajo el volcán*; no tienen que recordármelo...—, en la historia futura de todas las literaturas, un pasaje que es a la vez una cifra de las preguntas y respuestas a por qué cualquiera, tú, yo o el vecino, hemos bebido:

—¿Por qué bebes?

—No lo sé —respondí—. No lo sé, o más bien conozco mil respuestas. Ninguna es verdad del todo y en cada una de ellas hay una gota de verdad. Pero tampoco se puede decir que juntas formen una gran y única verdad. [...] Bebo porque me falta personalidad. Bebo porque no estoy bien de

[Bebo escuchando a Mozart y leyendo a Leibniz. Bebo a causa del éxtasis carnal y bebo a causa del apetito sexual. Bebo cuando me bebo la primera copa y bebo cuando me bebo la última copa, entonces bebo tanto más, porque la última copa no la he bebido nunca.]



la cabeza. Bebo porque soy demasiado tranquilo y quiero animarme. Bebo porque soy nervioso y quiero calmar los nervios. Bebo porque estoy triste y quiero alegrar el alma. Bebo cuando estoy felizmente enamorado. Bebo porque en vano busco el amor. Bebo porque soy demasiado normal y necesito un poco de locura. Bebo cuando algo me duele y quiero calmar el dolor. Bebo por añoranza de alguien. Y bebo por exceso de satisfacción cuando hay alguien conmigo. Bebo escuchando a Mozart y leyendo a Leibniz. Bebo a causa del éxtasis carnal y bebo a causa del apetito sexual. Bebo cuando me bebo la primera copa y bebo cuando me bebo la última copa, entonces bebo tanto más, porque la última copa no la he bebido nunca.

No estoy para dar lecciones ni mucho menos para ofrecer moralejas a nadie, pero después de algunas vueltas por la sala de emergencias, puedo decir que he aprendido a beber sin perder la sobriedad, o viceversa, que he logrado mantenerme sobrio estando completamente borracho. Que todavía no me he bebido la última copa. Y que esta, quizás, cuando llegue, tendrá —entre tantos otros— el sabor de la prosa de Jerzy Pilch.



Bruno H. Piché (Montreal, 1970). Doctorando en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM bajo la dirección de Roger Bartra. Autor de los libros *Robinson ante el abismo. Recuento de islas* (El Equilibrista-UNAM, 2010) y *Noviembre* (Taller Ditoria, 2011). Su libro *El taller de no-ficción* (Magenta-DGP) se publicará en breve.

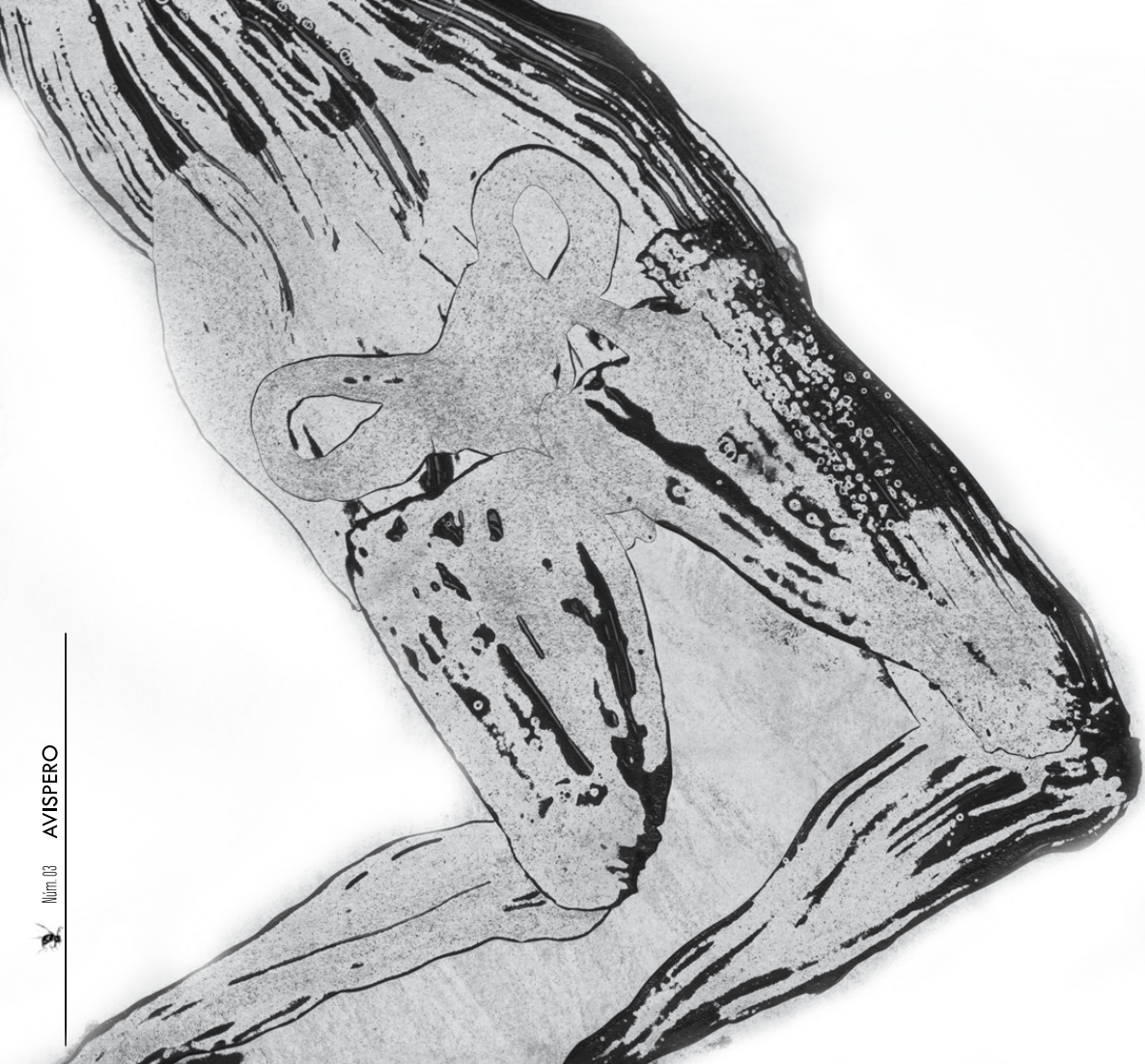
Fuga de **SÍ** | hacia **otro NO.**

Relieves a la obra de Stanisław Ignacy Witkiewicz

Alberto Villarreal

Escribir, grafar líneas, es también modo sarcástico de la conversación; bufonería parrafada del habla; muecas con dobleces letrados. Esta irreverencia debería llevar siempre acción previa como epígrafe; sólo después: condecorar la página. Brutal y cruda, la acción enturbia o culmina el ánimo literario; pone a temperatura fina la vértebra del riesgo; provoca hacia sus límites al pretendido tenedor de párrafos. Sin preludeo de acciones de músculo y hueso —viaje de Montaigne; burocracia de Kafka— la escritura es sólo opinario casto; aséptica decidera moral; placenta de algo que no es capaz de alimentarse a sí mismo: todo menos vida entorchada a su letra. Sucede que se escribe como si no se tuviera que pagar nada por ello —en intervalos paginados sin acción previa—, porque habitamos bajo tutela de padres mesurados; continuamos su vejez en nuestros escritos de juventud ladrillando líneas a favor de la Legibilidad: orden y





entendimiento; maniobras retóricas que producen textos sin vida. Cuando la experiencia brota del cuerpo y pasa al texto es necesariamente insensatez, mascarada, pasión dispersa.

Stanisław Ignacy Witkiewicz dispersó letras accionando sólo en furia posterior. Leerlo puede provocar a violencias sedentarias que se creen efectivas en alejarse de sí hacia una vida decente y nebulosa. No es éste el nombre de un escritor sino de una duali-

dad que se resolvió en desastre. La dualidad se formaba por padre e hijo con idéntico nombre. El padre, reconocido, eminente, orgullo de su nación polaca recién conformada. El hijo, irreconocible, cambiante, una nada que apareció donde parecía haber alguien. El padre educó al hijo en casa bajo la tutela de privilegiadas amistades que debieron hacer de niñeras influencias para gestar un artista que serviría a la causa del arte, de su familia, de su nación. Tal en-

[Quien intenta fugarse de sí mismo se acompaña siempre en su intento y eso frustra su libertad de sí.]

clave —como adivinará el de natural temple irónico— condujo al hijo a la predecible traición como supervivencia —no por ello menos crimen; no por ello menos aplaudible— y conformó un genio inclinado por indefinición a la fuga de las influencias germinales. Quien intenta fugarse de sí mismo se acompaña siempre en su intento y eso frustra su libertad de sí. Por ello hay siempre que huir de un otro. El hijo contrajo su nombre para expandir sus consecuencias alejadas de su padre y se hizo llamar Witkacy. Como un único cambio de nombre lo llevaba hacia sí mismo, ensayo también otros: Witkac, Witkatze, Witkacjusz, Vitkacius, Vitecasse, comenzando la sonora distancia con su origen en las articulaciones de los llamamientos cercanos.

Cuando un escritor es vulnerable a sus naciones germinales —ya que nadie se debe a una sola, y se nace a la escritura muchas veces— se vuelve orgánica y metódicamente un clásico. Cuando es vulnerable sólo a sí mismo es olvidado rápidamente, ya que no convoca al ejército que conduce la fama: los imitadores. Witkacy logró esta renuncia cambiando los manierismos del arte por los de la identidad. Ensayó varias versiones de sí mismo que se pueden ver en cientos

de autorretratos fotográficos que él mismo se disparó. Uno monstruosamente claro sobre su persona lo presenta vestido de oficial ruso entre dos espejos en ángulo de mandíbula. En ellos se proyectan cinco identidades de sí mismo que muestran la poética de su arte: la asamblea pública de sí mismo, que estuvo conformada por él, novelista, su ensayista, un dramaturgo, el pintor, su fotógrafo, el filósofo y otras indefiniciones. Oficios ejercitados con tal maldad y maestría que no puede decirse que es precursor ni culminador de nada. Él inicia y termina sus variaciones agotando en sí sus versiones, quedando estéril de réplicas. Pero impone, este papel, brevedades, y con ello escoger omisiones en sus zonas biográficas. Las que no caerán bajo borradores serán algunas que parecen anécdotas de comportamiento, pero que son decisiones de estilo ante la existencia burda del ser persona; que expanden más la contracción de su nombre. Como experimentador de drogas, orgías, viajes y guerras, se ensayó a sí mismo, y consiguió ser el percutor de su fortuna y desgracia. El financiamiento para mundanidades y pasiones surgió gracias a una agencia dedicada a realizar retratos. Se ofrecían modalidades donde el cliente podía



[Al ser desenterrado décadas después para un homenaje nacional, el cadáver no coincidía con el hijo de nombre paterno. Con una dentadura completa, el hallado desmentía ser el buscado, famoso por su falta de dientes.]

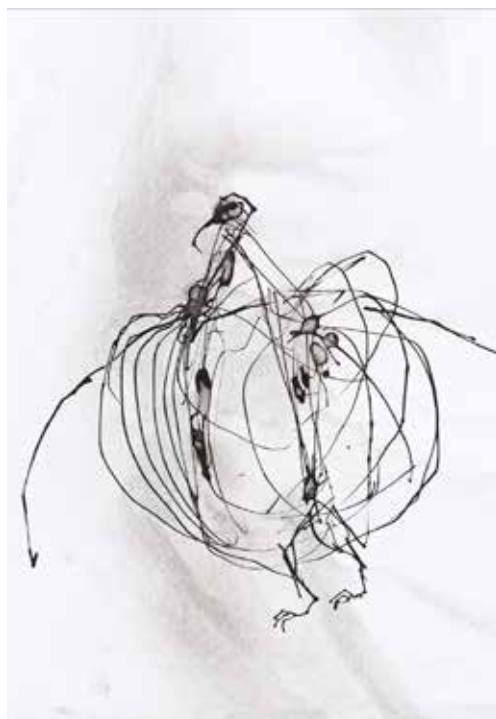
optar por estudios que reflejaban su fisonomía fielmente; donde se embellecían sus rasgos “demoniacamente”; o donde eran intervenidos sus rasgos en el cuadro por las fantasmagorías del momento creativo del pintor. La deformación de sus clientes pictóricos coincide con la de sus lectores. Ambos son sujetos de desproporción, entendida en este caso como reinserción de lo inadecuado a la belleza para que ésta no se domestique. En su vida privada esto operaba en procedimientos como el de una lista de amigos redactada en orden jerárquico, del más entrañable al más despreciable. Si alguno cometía una falta, era degradado en la lista. Witkac se lo hacía saber por medio de una carta que incluso publicaba en el diario local. En otras ocasiones, durante ciertas fiestas, dictaba roles fantásticos e imaginarios a sus amigos que debía sustentar por medio de invenciones de personajes, sombras y siluetas. También acostumbraba dar la espalda a su interlocutor y luego volver frente a él de modo aleatorio en cualquier conversación. La ficción era madrastra de la realidad. En igual carisma, Witkatze escritor sabotea la literalidad utilizando uno de sus grandes detractores: la dramaturgia —

que es ya en sí deformidad, tajada o herida entre lo literario y lo escénico, irresoluble, irresponsable, página cínica. Para denigrar los valores canónicos del teatro utiliza las estrategias del arte popular para la desarticulación de lo real. Los grandes maestros del XIX suenan a su lado como embalsamadores escénicos. Hay más de auto sacramental, de fiesta de mercado y de ardid colectivo que de pastas duras y antologías. Su teatralidad no se sustenta en los clasismos de servicio al poder en tanto que no reflejan una imagen del mundo vertical, del tiempo como línea y del espacio como algo cognoscible, negando así la historia y haciendo de los personajes sólo acciones con pretensiones humanas, no psicologías. Es un teatro contra la intelectualidad, ya que el teatro “artístico” como aclaró Pasolini, sólo está para asustar al burgués, y es ingenuo propósito pretender asustar al patrocinador. Witkacjusz es de la estirpe patafísica de Jarry, de la crueldad de Artaud, de lo escatológico de Rabelais, de lo mágico de Crowley; de los que han puesto lo popular como máxima élite literaria. La superstición, la broma, el misterio de nuevo al centro de la obra literaria sin intento por domesticarlo.

En su drama *En la pequeña mansión*, una madre muerta vuelve para jugar con sus hijas y darles instrucciones para sus propias muertes. Habla con su marido y con su amante, bajo la premisa de que “los muertos no mienten”. El estar vivo es evidenciado como un proceso de vergüenza y humillación. En *El Loco y la Monja* se da una “comedia de utilización”; los seres existen sólo en relación de a quién prestan servicio. El amor sirve a la violencia, las pasiones a la ciencia, el teatro al público. Aceptada la extrañeza sólo queda el cinismo ante ella; escribir para desacreditar al arte mismo —ese padre viejo— que después liquidará con un mingitorio Duchamp. El arte puede desterrarse desde la fiesta popular evidenciándose sus pactos con la lógica y la conservación de lo fijo. Nadie está en nadie, y el que está solo está ante nadie, dicen sus revueltas escénicas. Su teatro devuelve al crimen y a la santidad sus valores lúdicos y placenteros, siendo sólo legible desde el sistema nervioso, no desde el entendimiento. Es parte de las tradiciones de catacumbas — lugar donde el director de teatro polaco radicado en México Ludwig Margules ubicaba como único posible para el teatro— donde surge la mueca de lucidez burlona o donde se forman las nuevas religiones. La “forma pura” en el arte buscada por Vitkacius cree en el artista como estafador de lo absoluto, como bufón, como libertino que se mueve sin llegada. El ideal de Mefistófeles: el mal

sin exhibicionismo de poder; el sabio que desprecia la sabiduría porque la tiene, y la esencia del movimiento es no contener ni fijar nada.

En estas batallas, Polonia es nuestra doble. Lejana e intervenida tiene la nieve que requieren nuestros desiertos. Con su historia y su mirada tenemos parentesco de suelas; de país místico hasta ser pura barbarie. Naciones del Ubú Rey, potencias negativas en sus fracasos, en la culpa y la insatisfacción del reclamo histórico. Ambas naciones gestan lo desajustado como fronteras con los grandes idearios del poder. Es un desperdicio de letras, de muertos y de fantasmas que desde México no se lea a Vitcasse, que no se presente en escenarios;



Ensayó varias versiones de sí mismo que se pueden ver en cientos de autorretratos fotográficos que él mismo se disparó. Uno monstruosamente claro sobre su persona lo presenta vestido de oficial ruso entre dos espejos en ángulo de mandíbula.

siendo un reajuste necesario de nuestro excesivo tragediocentrismo. Un escritor así es necesario para recordarnos nuestra condición nacional precisamente enunciada por el gran director de teatro polaco Tadeusz Kantor cuando habla del actor: “Tan cerca de lo sublime como de la basura”. Tales fueron las libertades y libertinajes de inicios del siglo XX que un siglo después seguimos escogiendo antítesis hogareñas de las que sólo quedan la cabeza de león cazada hace un siglo y colgada en la portada del libro. Parecemos seguir descansando sus trabajos. Hay generaciones que viven lo sueños de otras y algunas que viven los días de retiro de otras. Malos tiempos, estos.

El hijo de Stanisław Ignacy Witkiewicz

se suicida con la entrada de los nazis en Cracovia en 1939. Al ser desenterrado décadas después para un homenaje nacional, el cadáver no coincidía con el hijo de nombre paterno. Con una dentadura completa, el hallado desmentía ser el buscado, famoso por su falta de dientes. Una ironía para después de la vida, un acto para después de escribir, como Rimbaud matando leones. Sin acción de hueso y carne después de la escritura todo es retórica parrafada, acoplamiento de grañas, un hijo continuando la vejez de sus padres. La ironía universal, lo único que no está al servicio de nadie, es la única fuga ilegible y legítima. Un escritor es las acciones que provoca, el juicio de ellas, ya no es cosa humana.



Alberto Villarreal (Ciudad de México, 1977).

Ensayista, dramaturgo y director. Ha dirigido más de cuarenta producciones como “Memorias de una máquina a vapor”, en Guimaraes, Portugal y “Provocación al invierno” en Esquel, Argentina. Sus textos están traducidos y publicados por Nick Hern Books de Londres y la colección Théâtrales de la Maison Antoine Vitez de París.

CAFE CENTRAL-HIDALGO 302



WED TO SAT-21HRS-OAXACA-MEX

Europa

Informe

El ejemplo de Adam Zagajewski



Construida originalmente durante el siglo XVIII, Dresdner Frauenkirche se redujo a cenizas en febrero de 1945, cuando el Reino Unido y los Estados Unidos de América hicieron detonar tres mil novecientas toneladas de explosivos en la zona. Dresden casi es hoy, no obstante, el milagro que fue antes de los bombardeos. Sin embargo, como el resto de Alemania —y aun el resto de Europa— continúa en proceso de reconstrucción. Obsesionada consigo, Europa se sigue buscando en el camino de ecos organizados del horror. Tal es la postulación de Dresdner Frauenkirche: a primera vista, una reconstrucción minuciosa de la original martirizada; en realidad, deja ver una diferencia sustancial de elocuencia plástica. La iglesia reutiliza piedras originales halladas tras el martirio. Esas piedras carbonizadas —la temperatura durante los ataques rebasó los mil quinientos grados centígrados— eran

inicialmente de color marfil. Puesto que las piedras ennegrecidas se encuentran en la base y decrecen en número conforme uno alza la vista, la imagen que se obtiene tras un ejercicio de imaginación es la del movimiento, el de la iglesia volando en pedazos. El caos y la violencia, lo súbito y lo roto, el momento decisivo de Europa, la fuerza de la Historia —no la disciplina que compila y glosa, sino el ente que enfrenta al individuo con lo inevitable.

Las marcas de la Historia sobre Europa no se reducen a reconstrucciones. En Berlín, por ejemplo, se puede caminar al azar y hallar rastros de sangre: placas doradas sobre los muros o sobre el piso, con nombres y fechas de nacimiento y muerte de cada persona acarreada a los campos de concentración. Hay bloques del Muro de Berlín a través de la ciudad entera. Donde se han retirado por completo, placas incrustadas en

el piso muestran la ruta precisa del muro. Pocas ciudades se dejan leer de esta manera en cada pieza y en pocas se deja ver el dilema de la forma —caos que se contiene, explosión enmarcada, movimiento fijo— como con las piedras fantasma de Dresdner Frauenkirche.

Los monumentos, las estatuas y los edificios históricos, sin embargo, son mapas de una larga travesía; y no pueden monopolizar la Historia. Quien quiera comprender Europa debe persuadirse por las pistas aludidas para, posteriormente, leer el resto: cementerios, calles, vecindarios. Las estaciones de trenes y los trenes mismos y sus vías. Los trenes a lo largo de Europa son —o contienen— una cultura completa; sin embargo, ante la pregunta sobre esta cultura no sé sino balbucear. Qué cultura es ésta. En Bavaria, por ejemplo, me encontré en un cubículo gobernado por viejas que acostumbra sentarse a tomar cocteles y contar chistes obscenos mientras cruzan su país, aprovechando los descuentos para la tercera edad. En Bonn, me subí a un tren con la disposición de completar trámites burocráticos para hallarme en un vagón repleto de gente ebria y disfrazada. La sensación de extran-

jería, aun si exacerbada durante el carnaval, no se compara con la franca intimidación que padecí cuando, en Sajonia, el vagón se llenó con aficionados del Dynamo, equipo de fútbol de segunda división, hasta que el estruendo de gritos y palmadas sobre las ventanas me hizo temer infundadamente por mi seguridad. Experiencias así me llevan a pensar que alrededor de los trenes hay una cultura completa. Pero debajo, muy por debajo, hay algo que no supe ver sino hasta que leí que “los trenes sirven para deportar pequeñas naciones” en un libro del polaco Adam Zagajewski.

Bajo la superficie del viaje de fin de semana o el disfraz del carnaval o el exagerado reto de los aficionados al fútbol yace la verdad de Europa.

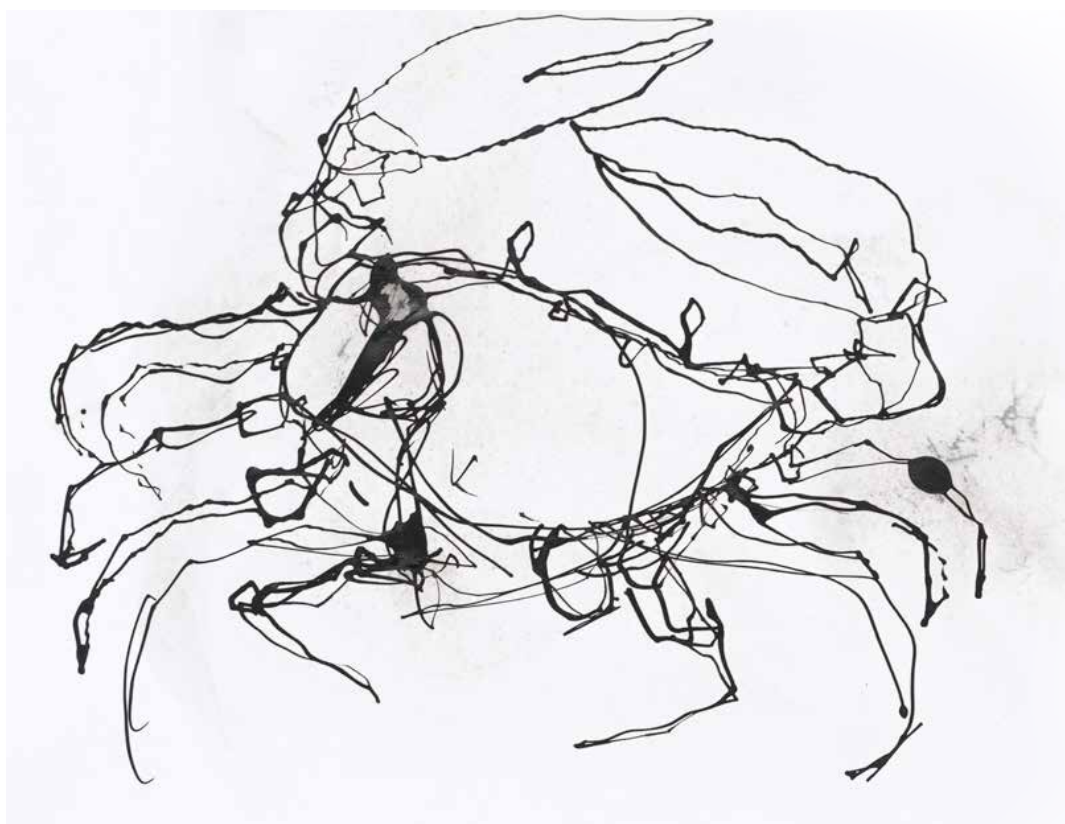
Adam Zagajewski nació en junio de 1945, al final de la Segunda Guerra Mundial, por lo que su memoria incluye la guerra sólo como relato. Ya se sabe que una vez establecida cierta paz los vencedores se reparten el botín desde tiempos de Agamenón y Aquiles. Así lo entendió Alemania al comenzar las hostilidades y así lo entendió la ya extinta Unión Soviética al colaborar

[Aunque el polaco siembra su desarraigo en la nostalgia por el hogar ignoto y por la ciudad arrebatada a su nación —o quizá justamente debido a ello— su enfoque jamás es nacionalista, pues comprende bien que la Historia que lo despojó es la de Occidente.]



para finalizarlas. Para ambos estados totalitarios, Polonia fue siempre parte del botín. Junto con su comunidad entera, Zagajewski fue reubicado en Gliwice, pues la ciudad donde nació —Lviv, hoy parte de Ucrania— se agregó a los territorios soviéticos entre 1944 y 1946. Ecos y fantasmas: expatriado a los cuatro meses de vida, Zagajewski nunca conoció el hogar. Su experiencia da cuenta de la necesidad y virtud de la forma —de una nación, en este caso— así como de su falacia e inevitable disipación. En “El mundo está partido”, se divide a sí mismo entre individuo cívico y espíritu, y reflexiona:

“Qué si el espíritu no es ni monárquico ni demócrata. Si caos y desorden son sus elementos, si se mueve constantemente entre estos dos polos contradictorios”. Esta aparente oposición entre elementos del espíritu refleja no sólo el estado oculto de la forma en contención que he señalado al inicio de estas líneas, sino que sintetiza con precisión la escritura de Zagajewski y, por tanto, su modo de entender —casi preceptivamente— la tradición, según se deja ver en “Los dos defectos de la literatura”: “Cuando el escritor se preocupa sólo de sí y se olvida del objetivo del mundo [...] Cuan-



do se preocupa sólo de la verdad del mundo y se olvida de sí". Si bien el resultado de esta convicción en la prosa de Zagajewski se deja ver en el estilo de sus ensayos, la causa es la Historia de una Europa desfigurada por el siglo XX.

"Para todo mundo —dice Maurice Blanchot— Berlín es el problema de la división". La sentencia podría extenderse sin embargo al continente europeo completo. Si Blanchot mismo no lo expresa así, es porque París se construyó con base en la idea de centrar al mundo—idea ridícula y condenada al fracaso.

Qué significa ser —o representar— el problema de la división: que las fronteras objetivas de los territorios determinan el ser abstracto de sus habitantes. Las fronteras se convierten en el centro. Por ende, ciudades como Berlín carecen de un centro análogo al Zócalo de la Ciudad de México, que representa la congregación de los símbolos de poder del país: el religioso y el político. Si bien espacios como esos son en parte herencia Europea, hay que observar que el continente que nos heredó lenguas, religiones y organizaciones políticas no puede ser exactamente el mismo que encontramos ahora al otro lado del Atlántico— del mismo modo que el soldado que va a la guerra no es el mismo que regresa.

El modo en que Blanchot comprende Berlín es muy similar al que Zagajewski extiende para el resto de Europa. Aunque

el polaco siembra su desarraigo en la nostalgia por el hogar ignoto y por la ciudad arrebatada a su nación —o quizá justamente debido a ello— su enfoque jamás es nacionalista, pues comprende bien que la Historia que lo despojó es la de Occidente: "En 1945 casi toda mi familia empacaba maletas y cofres, preparándose para abandonar Lviv y los pueblos vecinos. Al mismo tiempo, incontables familias alemanas recibieron órdenes de abandonar sus hogares, y también empacaban. Millones de personas cerraban a la fuerza apretadas maletas con sus rodillas, y todo debido al acuerdo de tres viejos que se habían reunido en Yalta".

Durante uno de tantos viajes en tren a través del paisaje alemán, blanco sobre blanco, tuve una epifanía a la que ni aun torpemente pude vestir de palabras sino hasta la lectura de *"Dos Ciudades"*. La pulcritud del paisaje después de la tormenta, alumbrado por el cielo abierto, hipnotiza al extranjero. En la región de Baden-Wurtemberg hay muy pocos planos y, conforme el tren avanza rumbo a la Selva Negra, la vista completa se ondula cada vez más bruscamente, permitiendo insospechados tonos del blanco sobre las altas capas de nieve. Los pocos objetos que interrumpen la regularidad —teja-dos, caminos, autos, árboles— parecen tan poca cosa frente a la nieve pareja, que dan la impresión de acentuarla, en lugar de minarla. El camino me volvió somnoliento en la contemplación. Súbitamente, entramos

a la primera región boscosa; el cambio repentino de luz me negó por un instante los árboles, protegidos contra la nieve por sus ramajes, al otro lado de la ventana: el vidrio me devolvió en cambio un rostro desconcertado.

Zagajewski explica que un migrante es un eslabón, un guía temporal que llevará de la mano a su prole hacia nuevos territorios. Algunos miembros de su familia forzada a migrar cuentan con esa característica definitoria. Zagajewski, sin embargo, no se quedó en Gliwice, ni en ningún lugar. Eventualmente, el lector comprende que Zagajewski no tiene arraigo. El hogar que se le enseñó a extrañar le es ajeno, mientras que el hogar de su niñez se le impuso. Esta circunstancia lo condujo a migrar constantemente, a no ser eslabón entre ciudad alguna y su pasado, a no ser guía entre nación alguna y su futuro. De acuerdo con “Dos Ciudades”, su condición no es la del migrante, por tanto, sino la del vagabundo, no “alguien que vive bajo un puente, sino una persona incapaz de indicar las calles, las ciudades o las comunidades en las que habita”. Tal fue el rostro que me ofrecía la ventana del tren y que tardé unos segundos en reconocer, el mío de vagabundo.

Algo falta en las piedras calcinada de Dresdner Frauenkirche: el futuro.

Con los años, nuestra época se define gradualmente como la del “tiempo sin medida” que quiso Octavio Paz, no sólo gracias



a que los pasados convergen —aunque truncos— en el vértigo de nuestra psique, sino sobre todo por la ausencia de futuro, o de una idea generalizada del futuro. Este cambio se debe a nuestros comentarios críticos de la modernidad, pero más aún a nuestra experiencia de la Historia. Mas incluso la Historia palidece como causa de nuestra circunstancia ante el desconcierto multitudinario de voces que han traído los medios de comunicación en general, y la Internet en particular.

Zagajewski al final reconoce la multi-

tud de convergencias a que Paz se refiere —“presente de presencias”— pero sin optimismo. No predica ni alecciona; apenas mira la diversidad del mundo. En palabras de Bozena Shallcross: “debe negociar su ambivalencia básica al comprender la realidad: o es demasiado diversa en su gravitación hacia la completa falta de sentido, o estabilidad y orden pueden destilarse del caos”. La extrañeza de que da cuenta al narrar su mundo en sus ensayos-memorias sorprende por su generosidad. Zagajewski cede la voz en sus textos a aquellos de quienes se distancia o a quienes francamente opone: Nietzsche, Brzozowski, la policía comunista, agentes abstractos como el nihilismo o el hiperpositivismo, todos ellos hablan sin mediación ni edición en sus textos. Zagajewski los ofrece, pero como una muestra más de su indefensión ante la realidad, que abruma. Cualquier negación de estos agentes sería su emulación. Así, Zagajewski sugiere que nadie tiene la última palabra; de nuevo: descentrar la realidad. Shallcross: “El caos es por lo tanto una condición inevitable, pues uno puede hallar seguridad y orden ético en el arte, ya que en verdad el mundo carece de ello”. Tal es la oposición textual de Zagajewski contra el totalitarismo, que al contrario de esta estética —que es ética— concentra las fuerzas en un punto absoluto, como explica Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*: “La verdadera meta de la propaganda totalitarista no es la persuasión, sino la or-

ganización, la acumulación del poder sin la necesidad de violencia”; en otras palabras, capitalización —caput, cabeza, centro.

Heráclito: durante la noche, el hombre debe valerse de su luz interior. A esto responde la falta de lecciones en la prosa de Zagajewski. En cuanto a la Historia, no se trata de los hechos del pasado. La Historia es un recuento, un discurso sobre los hechos del pasado. Este discurso no puede permanecer en los libros de texto escolares ni en los trabajos especializados: debe salir a la calle y enfatizarse, vivir su propio periplo cultural, distribuirse, enmendarse, mitologizarse.

Una vez que los recordatorios materiales de la Historia se propaguen e integren a la vida cotidiana, el recuento y la conciencia que con éste viene han de vivir en los ciudadanos. La lectura es una acción, lo mismo para la Historia.



Aguillón-Mata (1980). Ensayista y narrador. Doctorado por el Colegio de México. Autor de *Quién escribe (paisajista)* (Instituto Zacatecano de Cultura, 2004). Actualmente es becario del FONCA en la categoría de cuento. Reside en Cincinnati, Ohio.

Bruno Schulz



Bruno Schulz tuvo que vivir y experimentar el clímax de la estupidez humana en la historia. Víctima del holocausto, toda su vida se vio afectada por conflictos políticos ajenos a su persona y a sus intereses literarios. Pero no todo fue malo: tuvo de su lado a la impresionante naturaleza del místico campo de Europa Central, una naturaleza implacable, más cruel y asertiva que ninguna acción humana; un campo lleno de magia inexplicable que no se interesaba por los eventos sociales y económicos; una magia de campo heredada de los antiguos abuelos paganos que, mezclada con la cultura judía de la familia Schulz, no encontró otra senda para desbordarse sino la de una literatura quimérica que, en una lectura actual, se impone sobre la realidad de los peores años para la nación polaca.

En 1892, Polonia sólo era una gran provincia pobre del imperio Austro-Húngaro y la Drohobycs natal de Bruno Schulz no

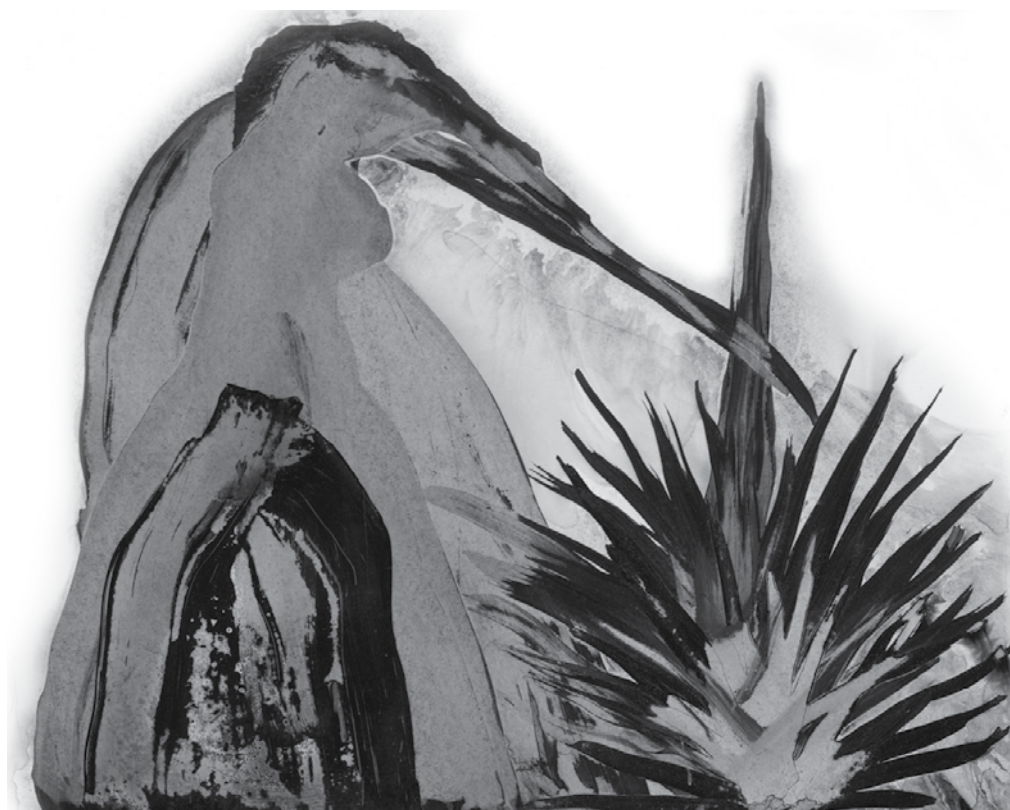
era más que un pueblo pobre de la Galitzia oriental (actualmente Ucrania). Toda Europa se conmocionaba ante los eventos políticos de principios del siglo XX y, tras el paso funesto de la Primera Guerra Mundial, no existía un peor lugar para vivir en Europa que la pobre y recién conformada Polonia. En medio de la miseria y el abandono, la pequeña Drohobycs se esforzaba por mantenerse en pie como ciudad, encontrando en las labores del campo el sustento para su pueblo, hasta que un día alguien encontró petróleo, evento que detonó en un pequeño auge económico que impulsó la mejor organización de la ciudad, transformándola en un centro estratégico de negocios que la acercó a Viena, la capital cultural de la región en aquel entonces.

Pero dejemos de lado los “grandes” eventos y alcemos la vista para observar la vida “real” de Bruno Schulz y su padre, el viejo Jacob, quien ya en ese entonces tenía

su tienda de telas en la calle principal de la pintoresca Drohobycs. Las orejas y la nariz se le hacían más grandes cada día. Amaba el dinero y le rendía el culto debido. Pero jamás fue aprensivo con la religión ni con las tradiciones judías. Todo lo contrario: fue un padre liberal que se mostró abierto, fomentando la curiosidad en sus hijos; además, los tiempos que atravesaba el mundo le hacían notar lo complicado que sería para un judío ortodoxo poder desarrollarse en esa sociedad; y así criaron a Bruno Schulz, infundiéndole una curiosidad ya de por sí natural en él y enseñándole a tener la mente abierta, despierta ante los eventos por venir.

El viejo Jacob también consideró mostrarle el amor a la sabiduría que carac-

terizaba a las personas instruidas en las religiones naturales del hombre, en las que (se presume) el padre de Schulz incursionó como curioso, como científico y como creyente. Bruno Schulz debió haber recibido una educación en casa lo suficientemente clara y honesta como para decidir ignorar todo lo aprendido, para abordar su literatura como quién mira al mundo por primera vez, sin saber nada y sin conceder ninguna verdad como absoluta. De esta forma el artista y escritor se despoja de su conocimiento y de su experiencia sobre un mundo real y grotescamente en crisis para explorar el otro mundo real que lo rodeaba: el de su imaginación; un mundo real fuera de la neurosis colectiva de los conflictos huma-





nos y que se mostraba desnudo y hermoso ante el simple acto de salirse del contexto social para mudarse a un universo interior en el que lo más hermoso es observar cómo el mundo de la realidad colectiva comienza a ceder ante la realidad individual de quien escribe su propio mundo.

Entonces, Bruno Schulz decide no vivir como escritor en la realidad colectiva y se muda a su ideal interior. Pero ese nuevo universo que sólo se puede explorar y adorar desde la literatura no se puede tocar, no se puede comer, no se puede besar; tan sólo se puede observar y, claro, es posible solamente vivir en él desde la literatura. Para que el escritor pudiese mudarse a su creación, tuvo que apelar a su máxima inocencia y transformar su mirada en la de un niño que podía creer en ese nuevo mundo que se descubría al menor cuestionamiento. Se tuvo que quitar las taras dogmáticas que le inculcaron al estilo de una educación masiva para poder desarrollar ese tercer ojo literario que le permitió observar toda una realidad paralela. Cualquiera día, Bruno Schulz abría sus tres ojos y se encontraba con su padre, el viejo Jacob, corriendo como loco por toda la casa —templo judío— tratando de preparar a la familia, su estirpe y gran tesoro, para afrontar los eventos por venir. Todos los días, a cada momento, el viejo Jacob sería guía y ejemplo en la búsqueda de la sabiduría. Y sí, el padre que vivía en el interior del escritor poseía secretos que

sólo podía mostrar si el artista se los imaginaba primero.

Primero le mostró quién era Jacob, su padre, el falso maestro. Después le mostró la verdadera humanidad que habitaba en el interior del escritor. Luego tuvo el detalle de tomarse el tiempo para hablarle de lo que pensaba de las mujeres, verdades que el propio Schulz retomó al gusto de su pupila. Así comienza a explorar su mundo interior, empezando por los objetos y personajes de su casa, hasta que, maravillado, descubre los viejos libros y almanaques imaginarios del viejo Jacob: un caos lleno de conocimiento incalculable, mundos fantásticos, animales extraordinarios con cualidades soñadas y las leyes naturales más curiosas, propias de la realidad mística del campo polaco que, en este caso, consiste en una mezcla de cultura judía, antigua sabiduría pagana y la innegable influencia de la modernidad y los locos avances de la ciencia.

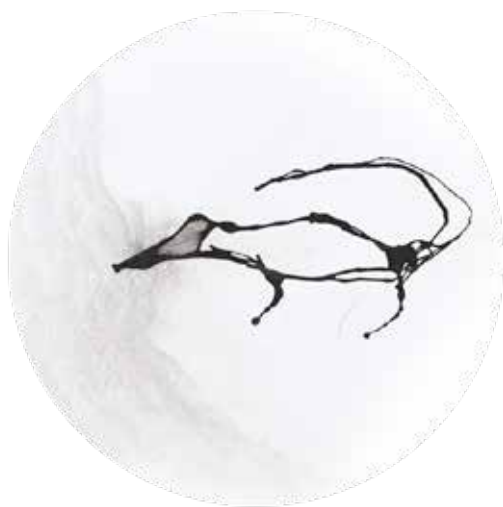
La escritura de Bruno Schulz son los apuntes y dibujos con lápices de colores de un niño que se dedicó a observar y a recoger los signos esenciales de la realidad que lo rodeaba y que tuvo la necesidad de proponer ante el desamparo Europeo de principios del siglo xx.



Enrique Arnaud (Oaxaca, 1983). Narrador.

Witold Gombrowicz: DESARRAIGO SIN FIN

Alejandro Beteta



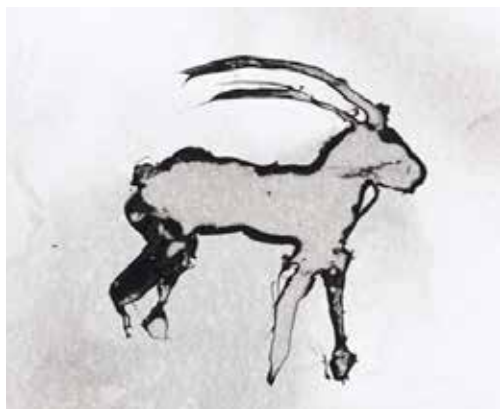
La esencia de Gombrowicz es una combinación de alma, patología y genio. Fascinado y aterrado por la naturaleza del hombre y sus múltiples incongruencias, buscó el absurdo y, en su interior, la afirmación de la inmadurez de la Forma. Un demonio de la ironía: soberbio, disparatado, ilusionista. En su vida conoció la riqueza y la pobreza, la marginación y el éxito. Nacido el 4 de agosto de 1904 en la finca de su padre, en Maloszyce, a doscientos kilómetros al sur de Varsovia, su familia se remonta a cuatrocientos años de nobleza terrateniente. Tuvo una infancia con comodidades que harían feliz a cualquier niño. Pero él, que lo tenía todo, no era feliz. Su madre era una mujer alegre y extraña; su padre, un hombre correcto y de mente libre y responsable. Creció en el campo y, en 1911 se mudó junto con sus dos hermanos y una hermana a Varsovia. Desde pequeño las ideas y los actos le traerán problemas a su vida.

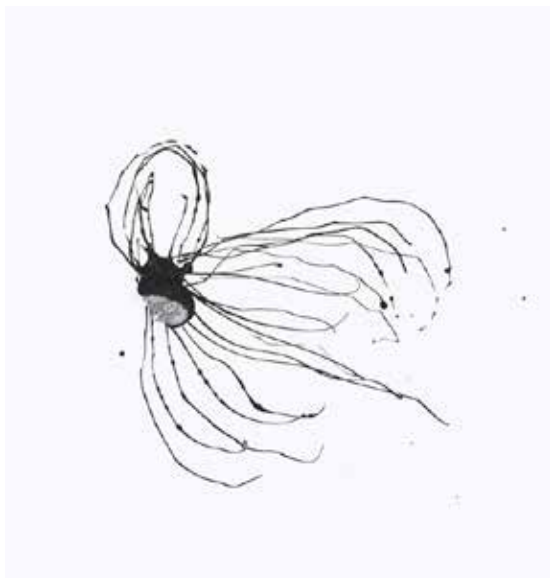
Gombrowicz se opuso a todo lo exterior que tratara de moldear su ser; sin embargo, no fue muy lejos. Su miedo fue su fragilidad en cuanto a su posición en el mundo. Soñaba un hombre hecho por sí mismo, por sus instintos y sus ideas, no por la sociedad. Un hombre que se niega ante las estructuras comunes de la civilización. Esa incertidumbre se inició en la infancia y cobró color en la adolescencia. Educado por dos institutrices francesas, a los seis años aprende francés. A partir de 1910 viaja cada año con su madre a Austria y a Alemania hasta que estalla la guerra. Ella le enseña el mundo y él, a los diez años, descubre la contradicción para torturarla: “bastaba [con] que mi madre dijera: «Luce el sol», para que respondiéramos con el mayor asombro: «Pero ¿qué dices? ¿Si está lloviendo!» [...] En esta escuela aprendí a obcecarme heroicamente en el desatino, a obstinarme solemnemente en la estupidez, a celebrar piadosamente la majadería [...] ¡Oh forma!”. La presencia de la madre funcionó como señuelo: “artista lo soy por mi

madre [...] Pertenecía a ese tipo de personas que no saben verse tal como son [...] Ella fue quien me empujó al puro desatino, al absurdo”.

Este niño insolente y oscuro sentía una atracción patológica por lo que él no era. Un día, al ver desde la ventana a los hijos de los criados jugar en el campo, compartiendo risas y bromas, se enamoró y soñó ser uno de ellos. Ellos eran fuertes y ágiles, mientras que él, encerrado en casa tenía que guardar la compostura por ser el amo. No entendía por qué existían esas diferencias. La realidad le parecía simplemente engañosa. “He aquí una escena que a menudo ha vuelto a mi cabeza: el mozo de labranza, con chaqueta y la cabeza desnuda bajo la lluvia, dirigiéndose a mi hermano Janusz, bien arrebujado éste en su abrigo y protegido por un paraguas. La dureza de los ojos, de las mejillas, de la boca de este mozo bajo la lluvia torrencial... la belleza”. No podía ser como el padre ni como la madre y la sensibilidad se tornó grotesca: “era —y lo asumía sin la menor sorpresa, sin sombra de protesta— un ser anormal que en ningún momento podía confesar a nadie lo que era, y condenado a esconderme, a «conspirar»”.

Los arrebatos son una forma de anunciar lo que más necesitamos o lo que escondemos. Y Gombrowicz fue extraño porque no podía ser lo que él deseaba; y, ¿qué deseaba ser? Los niños de su clase en Polo-





nia asistían a las reuniones con sus padres, allí había de todo tipo de personas, todas diferentes y con seguridad al expresarse. Sus ojos nerviosos observaban esa diversidad, el desenvolvimiento y la comedia. No se sentía hijo de noble, ni huérfano ni pobre. No se sentía nadie. A los catorce años lo enviaron al colegio con los hijos de los aristócratas, príncipes y condes, y Gombrowicz, que nunca había pisado un salón, no encajó ahí. El esnobismo caló sus huesos y se adueñó de su personalidad. Alumno sin interés en sus estudios, pasa de año en año sin promesa alguna. Es insoportable, burlón y parlanchín; en ocasiones, los golpes eran necesarios para cerrarle la boca. Sólo el arte y la literatura conmovían sus deseos; pero no sólo eso, también la seducción con sus primas y las cocineras de su casa eran parte de sus juegos. Se mofaba de su inconsisten-

cia en el estudio: “no frecuentaba los cursos. Mi criado, mucho más despierto que yo, lo hacía con frecuencia en mi lugar”. Mientras tanto, su sexualidad comienza a aparecer como un monstruo disfrazado de hombre: “el impulso sexual me arrastraba hacia lo más bajo, a la calle, a aventuras secretas y solitarias en los lejanos suburbios de Varsovia, con mujeres de la peor especie. No, no se trataba de putas, en esas torpes aventuras buscaba precisamente la santidad, algo elemental, lo que había de ellas en lo más bajo y, por la misma razón, de más auténtico”.

Atacado por sus bajezas (infantilismo, inconformidad con sus actos y posturas, inferioridad ante los que se dominan y se conservan), Gombrowicz se aleja del padre. Aquel hombre era un ideal que no podía ni quería alcanzar. En su Biografía mínima, Irena Sadoska-Guillon dice: “Witold sentía por su padre admiración, temor, ansia y al mismo tiempo celos y aversión [...] Carecía del aire desenvuelto y el aspecto viril que admiraba en su padre, y tenía dos «defectos» que le hacían objeto de continuas burlas por parte de sus compañeros: su tez, muy femenina, y su tendencia a ruborizarse”. A partir de su inseguridad se formó una defensa: la inteligencia cínica y cobarde, desconfiada y violenta: “yo era un ser confuso, inseguro, indolente, víctima de la anarquía, perdido. Sobre el papel quería ser brillante, original, triunfador [...], pero ante todo puro. Purificado [...] Y no estaba en

condiciones de hacer otra cosa que parodia. La parodia de la realidad y del arte”. Una inseguridad que lo liberó, en cierto modo, de la idiotez en la que se cae por esterilidad imaginativa.

Educado en su juventud con Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Spencer, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Rabelais, Dostoievski; y más tarde, Scheler, Spranger, Dilthey, Hegel, Russel y Heidegger, Gombrowicz fue un ficcionador con ideas (en su obra circulan fragmentos importantísimos sobre el arte y la literatura. Por ejemplo: sus prólogos a sus obras, los asaltos que a veces acometen sus personajes —él mismo— sobre la realidad, el erotismo, la burla, el juego, la pesadilla, la moral, el arte de huir y esconderse en la pequeñez, la ironía, el dolor y también la obscenidad son parte de una obsesión y de un mundo que se nos revela en su subjetividad). A los dieciséis años se inicia en la escritura; a los veinte escribe una novela autobiográfica que da a leer a una amiga y que tira al fuego por malentendidos. Inicia una escritura con hitos de absurdo, de locura, para recriminar la realidad, de la cual él es esclavo (maestro de la sátira). A sus veinte años es un joven inmaduro, sumamente crítico, soberbio y delicado, ateo y sin destino; quizás odia trabajar, pero ama a los obreros, le gusta mezclarse con lo bajo y detesta estar cerca de su madre. Su condición física es débil y tiene que pasar estancias en las montañas de Tratas, en Zakopane.

Sus pulmones necesitan aire fresco, de los verdes bosques.

Hasta aquí la vida de Gombrowicz no es ni espléndida ni extraordinaria. No ha tenido ideas profundas pero sí complejos: sus accesos de desorden de personalidad egocéntrica que lo obligan a escribir ficciones de sus problemas existenciales. Nada le importaba en el mundo excepto su yo. Su yo más íntimo. Su padre se preocupa por él y realiza una reunión para que conozca a una bella joven. Pero él no está preparado para el amor. Al terminar sus estudios de Derecho en Varsovia, en 1926, viaja a París para continuar estudiando. En París se da a la fiesta y al despilfarro. Regresa a Varsovia y



empieza a trabajar como redactor en los tribunales. Ahora es un joven de veinticuatro años, cínico, anarquista y con aspiraciones literarias, que está dispuesto a poner en su lugar al mundo de la perfección engreída y soñadora del arte polaco. Detesta a los artistas y no se imagina siendo uno. Era tal su orgullo que no asistía a los círculos de élite literaria, sino que creó su propio círculo: “me conseguí mi propia mesa, una mesa insólita a la que venían a sentarse candidatos y pretendientes al arte todavía en pañales, provincianos, pensadores desgredados, jóvenes poetas hambrientos, soñadores excéntricos, todo ello aderezado con algunos talentos auténticos [...] Y yo, en esta compañía, con una obstinación incoercible, con una consistencia férrea, muy digna de admiración, decía una y otra vez, todas las tardes, todas las noches, sandeces, sandeces y más sandeces, que sin embargo no eran tales, pues en cierto modo constituían mis verdades [...] A veces me llamaban el rey de los judíos”. Escribe sus primeros cuentos —“El bailarín del maestro Kraykowski”, “Memorias de Stefan Czarniecki”, “La virginidad”, “Asesinato con premeditación”—, que se publican en diarios y revistas. El recibimiento de su primer libro, *Memorias del periodo de la inmadurez*, es demoledor: “este joven escritor no sabe expresarse”; “confiamos en que el señor Gombrowicz adquiera seriedad con los años”, relata él mismo al referirse a este acontecimiento. Ahora tiene

[“Mire, Dominique, el artista es un individuo que se engaña sistemáticamente desde la primera palabra que escribe [...] Ni siquiera los mejores de entre nosotros se libran de ello”.]

treinta años y la vida le ha pasado como un tren. No ha madurado y no ha encontrado respuesta a su manía. La Forma es informe. Su crítica y su visión se ajustan a problemas que no son los del mundo sino los que su mundo presenta. Deja todo y comienza su sueño dorado: *Ferdydurke* (1937): una defensa de sus ideas: “¡debía defenderme a mí mismo! ¡Imponer mi personalidad!”. Durante dos años se quema las pestañas y el corazón se le hace un hígado. Sin embargo, ¡ahí está *Ferdydurke*!, el legado de su época.

Aún no ha podido mostrar ser una persona seria. Su temperamento es incontrolable, lo arrastra, lo subleva. Pero de algo está seguro: es el mejor en un ejército de cabezas huecas. Su obstinación: Polonia y sus cambios, su sociedad, su burocracia y aristocracia, la educación y la juventud, el arte y las ideas, todos esos lugares comunes que llenan los libros y de los cuales reniega. Lo han tratado mal y no han puesto su simpática escritura en un pedestal. Está cansado de Polonia. Por extraña razón del destino es hora de marcharse. El primero de agosto de 1939 viaja a Argentina en el barco Chro-



by: “me preparé para ese viaje con tanta despreocupación que sólo a la casualidad (¿a la casualidad?) debo el no haberme quedado en Polonia”. De nuevo, la guerra estalla en Polonia y la visita se extiende veinticuatro años. Los suficientes para madurar. Años alejados de su familia y de su mundo, de su lengua y de su condición social. Ahora es un triste polaco perdido en la Argentina. Sin embargo, lo que para nosotros es una tragedia para él fue una liberación. En Argentina vuelve a sentirse joven y salvaje. No hay por qué cumplir una talla, una apariencia, puede ser tal cual es. Comienza de nuevo, escribe, pasea en los campos, en la ciudad. Se mezcla con desconocidos y no se siente fracasado. Se desespera y bebe para soportar su condición. Vive en hoteles y para mantenerse se ayuda de amigos. En una ocasión un amigo le invita a un velorio para poder tragar bocado; en otra, huye de su posada para no pagar la renta de seis meses (un amigo le pasa las maletas por la ventana). “Durante varias noches dormí tranquilo sobre mi montón de periódicos”. Su personalidad sigue siendo escandalosa. El círculo de Victoria Ocampo no lo toma en cuenta como una promesa del exilio: “tenía la certeza de que tanto mis opiniones y mi manera de ser, como mis obras, le resultarían demasiado chocantes [...] En lo que respecta a mis obras, la aparición de *Ferdydurke* en Argentina corroboró mi opinión, puesto que la revista *Sur*, que ella dirigía, fue la única publicación que

no le hizo el menor caso”. Y con Borges la relación tampoco se dio: “Borges y yo somos polos opuestos. Él se halla enraizado en la literatura, yo en la vida [...] Nos encontramos una o dos veces, y eso fue todo. Borges tenía ya su pequeña camarilla, un tanto obsesiva; él hablaba y ellos escuchaban”.

¡Cómo podrían dos tiranos literarios estar tan cerca! Publica con seudónimo en diarios argentinos cuando su español es apenas manejable. Se ha vuelto a enamorarse de la juventud y la juventud lo sigue como a un profeta. Los amigos son un lujo. Ahora puede mostrar el erotismo y la seducción de la que es capaz un polaco (relaciones homosexuales con muchachitos bonaerenses). En el café Rex se reúne con sus amigos; juegan al ajedrez y platican de literatura como si fueran románticos. Los amigos creen en sus palabras, en sus gestos, en su manipulación verbal: talento de artista. Las mujeres lo adoran —porque seguro es un buen confidente—, además de haberse convertido en profesor de cursos de filosofía (¡él que odiaba tanto a los profesores!). Le atienden como debe atenderse a un conde. “Era un individuo flaco, muy nervioso —dice Sábato—, que chupaba ávidamente su cigarrillo, que desdeñosamente emitía juicios arrogantes e inesperados. Parecía helado y cerebral. Era difícil adivinar debajo de esa coraza el cálido fondo humano que latía en aquel exiliado vagamente conde pero auténticamente aristócrata”.



En 1947 ocurren dos acontecimientos capitales: por un lado, traduce al español, con amigos y sin diccionario, su *Ferdydurke*; por el otro, la banca polaca le ofrece un trabajo. Gombrowicz, que no es muy talentoso para tratar a los hombres, se aburre infinitamente haciéndola de burócrata —hemos de decir que los veinticuatro años que pasó en Argentina fueron los más fértiles para su pluma. Los años de trabajo en la banca produjeron *Trasatlántico* (1953). En 1955 abandona el trabajo y empieza a escribir la novela *Pornografía* (1960). Aunque en Argentina es un desconocido, en Polonia y París sus libros empiezan a tener fama. Desde 1950, había colaborado en la revista parisienne *Kultura* (donde empieza a publicar el Diario). A partir de ese año publica casi

todo lo que escribe, en polaco y en francés. Gombrowicz se traduce a sí mismo.

Sin embargo, lo extraordinario de Gombrowicz —aquello que supera por mucho el humor de sus novelas— es su maniaca manera de hablar, de expresarse, como se puede ver en las conversaciones y la prosa de *Testamento* y *Diario*. Nunca está de acuerdo con nada, nada le parece, nada tiene el color que necesita. Habla mal de todo y a todo le busca peros (al arte y a la poesía, por ejemplo) y, si elogia algo, después lo desacredita, contradiciéndose de una manera genial que, en vez de irritar, fascina. Se dedicó a menospreciar todo, a buscar siempre faltas, a no estar a gusto en ningún lado ni con cosa alguna. Creía que por haber nacido después que Dante era mejor que él. Decía



que era pésimo lector por poseer un nervio crítico que desajustaba su pasión. Discriminaba la novela francesa del XIX (sus ocurrencias no son nada lamentables). Sentía el orgulloso bienestar de tener razón; no por nada era devoto de Schopenhauer. “Verá, yo soy humorista, un guasón, soy acróbata y un provocador. Mis obras hacen piruetas para agradar. Soy circo, lirismo, poesía, horror, alboroto, juego [...], ¿qué más se puede pedir?”, le dice a Dominique de Roux en *Testamento*.

No es sino hasta 1958 que empieza a ser traducido a varias lenguas y que su fama se extiende. La gente de su país lee sus libros y el gobierno los censura debido a sus exaltaciones. Su éxito en París y en Polonia es superfluo a los círculos argentinos. Ha escrito con fervor de sí mismo: él ha sido su propio personaje. Ha defendido sus ideas a costa del éxito o de las vanguardias. Él mismo ha hecho de sí una vanguardia. En 1963, la fundación Ford lo invita a un año de estancia en Berlín. El 8 de abril parte en el barco Federico. Lleva en mano el manuscrito de *Cosmos*. No regresará nunca más ni a Argentina ni a Polonia. La salud es como el azar: nunca se sabe. Y Gombrowicz, que ha luchado con la idea de ser inmaduro, envejece y enferma. El asma se convierte en una especie de acceso a la meditación. Un año después, conoce en un coloquio de la Abadía de Royaumont a la mujer con quien vivirá hasta su muerte: Marie-Rita Labrosse, Rita Gombrowicz, en-

tonces joven estudiante canadiense y hoy romanista y teórica de la literatura francesa. Cada día enferma más, cada día es peor que el anterior. El asma no lo abandona, como no lo abandona su eterna idea de la juventud. Se instala en Vence y ahí pasa su primavera. Con *Cosmos* viene el éxito: el premio Internacional de Literatura en 1967. Gombrowicz, no obstante, no se conmueve por su gloria. “El bienestar. Un pequeño piso, un cochecito; una mujer, una vida de familia [...] Cumplidos los sesenta, puedo decir lo que dice cualquier estudiante tras haber obtenido el título de médico o ingeniero: soy alguien, me he hecho a mí mismo. Siempre estuve convencido, desde mis comienzos, de que la literatura no podía proporcionarme ninguna ventaja material; de hecho nunca había contado con ello”. He aquí el pasaje de... ¿un sabio?, ¿de un mentiroso? “Mire, Dominique, el artista es un individuo que se engaña sistemáticamente desde la primera palabra que escribe [...] Ni siquiera los mejores de entre nosotros se libran de ello”.



Alejandro Beteta (Oaxaca, 1990). Estudia Humanidades.

La **alegría** de escribir un **instante**.

Dos libros de Wisława Szymborska

De hecho cualquier poema podría titularse “Instante”.
WISŁAWA SZYMBORSKA

Guadalupe Ángela

Conocí a Wisława Szymborska a partir de la noticia de su muerte en febrero pasado. Leí en la red poemas y entrevistas, pero quise obtener un libro suyo. Fui, entonces, a las librerías en Oaxaca, sin hallar alguno. Fue en la biblioteca del IAGO donde encontré dos libros de Szymborska: *Poesía no completa*, editado por el Fondo de Cultura Económica y prologado por Elena Poniatowska, y el pequeño volumen *Dos puntos*, de Ediciones Igitur, prologado por el escritor colombiano Ricardo Cano Gaviria. En un principio, el texto introductorio de Poniatowska no me convencía por su carácter histórico más que literario. Sin embargo, después de leer la obra “no completa” de Szymborska, lo que dice Poniatowska adquiere un sentido, un contexto donde es posible colocar los poemas. Muchas veces pienso que hay que leer los prólogos después de la obra para

que éstos no predispongan la lectura. Lo sigo creyendo. El prólogo de Poniatowska responde a varias preguntas que se presentan durante la interpretación de los poemas. Además hace una bella metáfora de lo que es la poeta en un país de posguerra: “Sergio Pitol, amoroso de Polonia, nombra el primer establecimiento que se abrió entre los escombros de Varsovia después de la segunda



Guerra Mundial: una florería. Así imagino a Wisława Szymborska, surgiendo solitaria entre la neblina de un nuevo amanecer de cenizas y diamantes como en la película de [Andrzej] Wajda. [...] Isaac Babel narra que los jinetes polacos cargaban a galope tendido contra los tanques blindados alemanes. Así veo a Wisława Szymborska, sobre un caballito polaco, lanza en mano, desafiante de ideologías y consignas, mientras la trepidación humana hace que unos hombres conduzcan tanques de guerra para destruir a otros. Szymborska siempre ha defendido la subjetividad frente al adoctrinamiento”.

Decidí hacer un taller en el IAGO para leer, acompañada y en voz alta, la obra de Szymborska. Ese tiempo y espacio es único porque sólo ahí se discute durante varios minutos el significado de un verso, de una palabra. En la poesía cada palabra es como una pieza frágil colgada en un tendadero con pincitas. Szymborska es un apellido difícil de retener: con ocho consonantes y dos vocales, es un apellido lejano que viene de un país que pocos mexicanos conocemos; mi único acercamiento a ese país ha sido el haber trabajado en una tienda de artesanía polaca en el norte de Chicago. Recuerdo el ámbar, el ajedrez de madera y un pájaro que parecía volar, colgado de un hilo. Szymborska: una poeta poco conocida internacionalmente antes de obtener el premio Nobel en 1996 —una de las tres mujeres poetisas que lo han conseguido—, llegó a nuestros oídos



por la nobleza de la traducción. Gerardo Beltrán y Abel Murcia, un mexicano y un español, escribieron cada uno versiones con su léxico regional para el público lector hispanoparlante.

El libro *Poesía no completa* contiene nueve poemarios: Poemas anteriores a 1957, *Llamando al Yeti* (1957), *Sal* (1962), *Mil alegrías* —un encanto— (1967), *Si acaso* (1972), *El gran número* (1976), *Gente en el puente* (1986), *Fin y principio* (1993), y *Poemas nuevos. Dos puntos*, por otra parte, fue uno de los últimos libros de Szymborska. Cano Gaviria comenta en el prólogo que la poesía de Szymborska no tiene rasgos de la tradición romántica ni del simbolismo ni tampoco guiños mallarmeanos, pero asegura que Szymborska ha logrado encontrar un sitio particular en la lírica de su época: “[...] así la austeridad expresiva, anti-retórica e incluso anti-poética [...] la potenciación del lenguaje coloquial, la utilización irónica del periodiqués [sic.] (como llamaba Karl Kraus al lenguaje de los periódicos), y también la frecuentación de las ciencias, de las que Szymborska tantas veces toma prestado el lenguaje [...] pero en no menos ocasiones [...] el pretexto y materia misma del poema”.

Los traductores de *Dos puntos* son los mismos que aquéllos de *Poesía no completa*: Geraldo Beltrán y Abel Murcia. En este volumen, además, a pie de página se halla la versión original en polaco (con suerte en-

contremos una turista polaca que lo lea para escuchar el arrullo de la lengua). Destaco el siguiente poema de *Dos puntos*:

“ABC”

Ya nunca sabré

qué pensaba de mí A.

Si B. llegó a perdonarme de verdad.

Por qué C. aparentaba que no pasaba nada.

Qué papel jugó D. en el silencio de E.

Qué esperaba F. si es que esperaba.

Qué aparentaba G. a pesar de estar segura.

Qué quería ocultar H.

Qué quería añadir I.

Si el hecho de que yo estuviera a su lado

tuvo alguna importancia

para J. para K. y para el resto del alfabeto.

En el poema se puede descubrir la escritura de Szymborska: toma el abecedario, algo tan simple, para hablar de las relaciones humanas. A pesar de ser una poeta de un país tan lejano, quien lee el texto se identifica, preguntándose: ¿qué significado yo para el otro? Con un tono cómico toca esas pequeñas tragedias de lo cotidiano y deja un halo de misterio porque no concretiza lo sucedido. El enigma y el tema universal son elementos esenciales en la poesía. No se equivoca Poniatowska cuando dice que Wisława defiende la subjetividad frente al adoctrinamiento.

Szyborska parte de una pregunta: la respuesta, “no sé”, lleva a indagar. En sus poemas predominan las preguntas; y, ¿acaso la vida no es una constante pregunta? En varios momentos es responsabilidad del público lector contestar, hacerse la pregunta que lo llevará a buscar la respuesta y esa, en sí, es una forma de respuesta. Transcribo un poema donde la poética de Szyborska se encuentra sugerida:

“La alegría de escribir”

¿Adónde corre, a través del bosque escrito,
esta cierva escrita?

¿A beber del agua escrita que copiará su
hocico como papel carbón?

¿Por qué levanta la cabeza, habrá oído
algo?

Apoyada en cuatro patas prestadas por la
verdad

por debajo de mis dedos aguza los oídos.

Silencio, esta palabra también susurra so-
bre el papel y retira las ramas causadas por
la palabra “bosque”.

Sobre la hoja blanca acechan para saltar
letras que pueden combinarse mal,
frases que acosan
y ante las cuales no habrá salvación.

Hay en una gota de tinta una reserva con-
siderable

de cazadores que apuntan, con un ojo en-
trecerrado,

preparados para bajar por la empinada
pluma



para cercar a la cierva, dispuestos a disparar.

Olvidan que esto no es la vida.

Aquí rigen otras leyes, negro sobre blanco.
Un abrir y cerrar de ojos durará tanto
como yo desee, permitirá ser dividido en
pequeñas eternidades, llenas de balas detenidas al vuelo.

Si lo ordeno, nunca sucederá nada aquí.

En contra de mi voluntad no caerá ni una hoja,

ni se doblará una brizna de hierba bajo el peso de una pezuña.

¿Existe, pues, un mundo

sobre el que tengo un dominio absoluto?

¿un tiempo que ato con cadenas de signos?

¿una existencia infinita a mis órdenes?

La alegría de escribir.

La posibilidad de hacer perdurar.

La venganza de una mano mortal.

El título del poema llamó mi atención, a primera vista, por su ingenuidad, pues quienes escribimos no vemos a la escritura del todo como una actividad alegre porque también implica sufrimiento (la hoja en blanco, la falta de disciplina, el financiamiento, la disponibilidad de las musas, ¿quién cocina?, ¿quién lava los trastes?, etc.). Así que por parecer tan ajeno a mi experiencia, leí el texto varias veces y noté que maneja una tercera dimensión —me gusta-



ría llamarla así—; propiamente es un metapoema, un poema que habla de un poema o del proceso creativo del mismo, pero va más allá de eso porque analiza el comportamiento de los seres que Szymborska va creando con su pluma: la cierva, el bosque, los cazadores, como si fueran entes externos que pudieran tener sus propios pensamientos. La escritora interpreta sus acciones para luego afirmar que sin su voluntad no sucederá nada que ella como creadora no desee. Cierra el texto argumentando que su mano



se venga de la mortalidad apostando a la escritura que, con suerte, perduraría. La alegría de escribir radica en el desafío a la muerte y en el poder que tiene la autora de aparecer y desaparecer en la hoja de papel a la cierva, a los cazadores y al bosque, cual maga con una habilidad distinta a la realidad del mundo externo.

Szyborska es una poeta que intenta contestar las preguntas existenciales a través de los instantes que captura. Sin dejar de utilizar el sarcasmo, retrata a los seres humanos en sus momentos ordinarios que son extraordinarios por las emociones que producen, definen el día o hasta la vida. Yo me imagino a Szyborska escribiendo alegremente sobre el drama y la miseria humana. Su alegría es contagiosa, ¿pues qué permanece sino la comedia —tragedia más tiempo— de nosotros mismos?



Guadalupe Ángela (Oaxaca, 1969). Poeta. Sus dos últimos libros son *Conchas donde guarda la jacaranda sus semillas* (Gobierno del estado de Oaxaca, 2009) y *¡Cuidado! ¡Te cae la nube!* (Editorial Pharos – A mano, 2012).



La Soledad que envuelve

“El bosque de abeludes”

de Jarosław Iwaszkiewicz

La mente de los hombres es un arma de doble filo: por un lado, la imaginación puede conducir hacia la emanación de nuevas atmósferas, hacia la reflexión profunda de uno mismo y del entorno; por otro, con la mente se pueden imaginar catástrofes y destrucción, la decadencia del otro e incluso de sí mismo. Lo que nos hace caer en búsquedas tan variadas es el afán por ahuyentar la soledad.

A lo largo de los años el territorio polaco ha sido presa de diversos conflictos. Conocido despectivamente como “el corredor de Europa”, el país empezó a desaparecer del mapa en 1772 con el tratado de repartición territorial firmado por Rusia, Prusia y el Imperio Austro-Húngaro. Los polacos quedarían reubicados en las tierras que se habían adjudicado estas tres potencias, no sin suscitar innumerables conflictos debido a la inconformidad. A consecuencia de las fragmentaciones, Polonia fue suprimida li-

teralmente del mapa por más de cien años hasta que, a petición de la declaración de Versalles del 3 de junio de 1918 y de la capitulación de Alemania, que dio por concluida la primera Guerra Mundial, recuperó su independencia, constituyéndose en República. Cabe señalar que, pese a la repartición del territorio, el pueblo polaco mantuvo una conciencia de unidad e identidad nacional gracias a la identificación con su idioma, con el catolicismo y con su literatura.

En aquella época, muchos polacos se vieron en la necesidad de residir en Ucrania debido a la cercanía y a que los casi deshabitados suelos fértiles de esta tierra eran propicios para sustentar a las familias. En Kalnik, una población ucraniana cercana a Kiev, nació el 20 de febrero de 1894 el futuro escritor Jarosław Iwaszkiewicz. Procedía de una familia de antiguos terratenientes que, tras un levantamiento en contra del gobierno, había sido despojada de sus

propiedades. A pesar de la nueva condición social en la que se vio sumida la familia, la formación del pequeño Jarosław se basó en el estudio de la música y la lectura; aunado a ello, las ideas patrióticas fomentadas por el padre desarrollaron en él un sentimiento profundo de identidad nacional. En 1902, sin embargo, tras la muerte del padre, la familia se traslada a Varsovia. Allí permanecen apenas dos años; vuelven a Ucrania y, en 1909, se establecen en Kiev, donde, de acuerdo con Dorota Kuzminska, “Iwaszkiewicz prosigue sus estudios: primero en el instituto y después en la facultad de derecho, la escuela de música y el conservatorio (1912-1918)”. En esta época, Iwaszkiewicz centra su interés en el arte y la filosofía: lee asiduamente a Taine, Nietzsche, Schopen-

hauer, James, Bergson y Rousseau, a escritores occidentales como Schiller, Strindberg, Ibsen, Chesterton, Rimbaud y Wilde, y a autores rusos como Dostoievski, Turguéniev y Goncharov, además de interesarse en la lectura de poetas modernistas polacos y rusos. Otra de sus grandes pasiones la constituye la música clásica, a la cual dirige en un primer momento sus esfuerzos creativos.

Con el fin de la Gran Guerra y la emancipación de Polonia, Iwaszkiewicz parte a Varsovia, donde conocerá a un grupo de jóvenes poetas que edita la revista *Pro arte et studio* (1916-1919), en la cual se imprimen algunos de sus poemas. Del cruce de ideas entre estos escritores surgirá el grupo Skamander; según Kuzminska, esta agru-

[El nuevo protagonista lírico era, en consecuencia, un hombre gris y corriente de la ciudad.]



pación “no formuló un programa teórico común y se basaba en la libre coexistencia de diferentes individualidades artísticas. El nuevo protagonista lírico era, en consecuencia, un hombre gris y corriente de la ciudad. Temáticamente acercaban la poesía a la vida diaria (poética de la cotidianeidad), pero conservando las formas de expresión tradicionales”. Iwaszkiewicz se integra, poco a poco, en el ambiente literario de Polonia. Publica en diferentes revistas y, al mismo tiempo, trabaja como empleado en algunas oficinas de gobierno. No será sino hasta 1925 cuando cruce la frontera y se marche a París. El ambiente y las personas que conoció en la Ciudad Luz dotaron su escritura de un contenido más rico y más profundo. Allí conocería a Claudel, Cocteau, Valéry, Joyce y Unamuno, entre otros. A partir de este momento realiza visitas regulares a España, Italia, Alemania, Austria, Suiza, viajes que impactan de manera particular su sensibilidad y su visión, pues a partir de ellos su escritura se transforma en el reflejo de la naturaleza humana desde sus múltiples matices. Así, en 1928, después de haber contraído matrimonio, se establece en Stawiska, un poblado cercano a Varsovia, donde vivirá con su familia el resto de su vida —y hasta su muerte, en marzo de 1980.

Iwaszkiewicz había sido, hasta la década de los 20, conocido más como poeta que como prosista. Esto cambia, sin embargo, en 1933 con la publicación de dos relatos: *Las*

señoritas de Wilko y *El bosque de abedules*. “En el primero comienza Iwaszkiewicz una desesperada búsqueda de valores morales, valores que faltan por completo en *El bosque de abedules* y que con ello se convierte en su obra más inmoral y pesimista”, afirma Kuzminska. *El bosque de abedules* narra la historia de Stanisław y Bolesław, dos hermanos que han estado separados por mucho tiempo y que se reúnen de nuevo. Stas llega desde París con sus costumbres refinadas y se inserta en un ambiente que no parece coincidir con su estilo de vida; irrumpe en el espacio solitario donde “el color zafiro de sus calcetines destacándose violentamente bajo la tela demasiado corta y holgada del pantalón”, contrastando con la paleta pálida del bosque y de las personalidades que lo habitan. Bolesław, por su parte, es viudo y vive con su pequeña hija Ola.

La casa en el bosque resulta demasiado silenciosa para Stas, tan acostumbrado a las fiestas en los grandes salones de la aristocracia francesa, por lo que decide traer un piano para aligerar el tiempo. Con esta irrupción, Bolesław, un individuo hosco y taciturno, se torna aun más huraño; irritado, prefiere salir de la casa y vagar solitario por el bosque donde yace enterrada Basia, quien fuera su esposa. No obstante, Stanisław se encuentra sumamente enfermo y su cuerpo débil, carcomido por el malestar, contrasta a todas luces con la fortaleza de Bolesław, el talador y guardabosque. “El conflicto plantea el

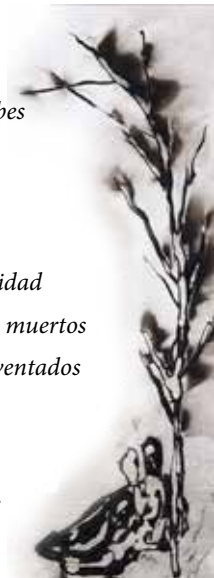
[Tal vez la muerte no sea lo más terrible que pueda acontecer: a pesar de ella el viento sigue soplando y el bosque sigue reverdeciendo. A pesar de ella el ritmo de los seres, de la realidad, continúa, interminable, continuo.]

choque de dos personalidades opuestas en un momento crítico para ambos”, afirma Mario Muñoz, traductor de Iwaszkiewicz. Finalmente, *Ola* es tan solo un testigo presencial de los constantes enfrentamientos entre su tío y su padre: cada uno lucha por mantener intacta su individualidad.

A pesar de ello y de manera sutil se va tejiendo una relación de dependencia entre los personajes. Iwaszkiewicz consigue adentrarse en las emociones de cada uno de sus protagonistas, plasmando con eficacia el ambiente opresivo que sacude continuamente la trama y las relaciones entre ellos. *El bosque de abedules* que rodea la casa es un paisaje cambiante en firme asociación con el sentir de los personajes. Sin embargo, tal como afirma Muñoz, “a diferencia de las evidentes asociaciones que hacía el romanticismo decimonónico entre el ambiente y los sentimientos, en *El bosque de abedules* la naturaleza alcanza dimensiones cósmicas por ser el ámbito donde la vida y la muerte constituyen una síntesis en continuo movi-

miento”. Esta modificación del romanticismo se percibe en un poema de Iwaszkiewicz:

*Mira nos hablan las nubes
las auroras las estrellas
los vientos
y no comprendemos. . .
Estaremos en la inmensidad
como esos dos moscones muertos
como esos dos perros reventados
como dos nada
Ellos también amaron
y quisieron comprender.*



Es precisamente esta consciencia de la muerte (“como dos nada”) la que genera un cambio en el ánimo de los personajes del Bosque de abedules: Stanisław se vuelve más callado y sensible ante los estímulos de la naturaleza; con el decaimiento de su cuerpo, sus sentidos se afinan, percibiendo la vibración de los árboles en el rumor del viento o de la lluvia; comparte el sentimiento de orfandad de la pequeña Ola y se acerca a su hermano; éste se vuelve más taciturno, solitario: la posesión de un cuerpo sano no es suficiente para permitirle percibir a Bolesław la belleza del bosque.

A esta relación ya de por sí difícil se suma Malina —una campesina que trabaja para Bolesław—, quien traerá nuevos conflictos entre los hermanos. Stanisław se enamora

de la belleza rústica de la mujer y se deja invadir por la fuerza regeneradora que ella encarna: su cuerpo vital y lleno de pulsiones son para él la vuelta a la vida y las raíces. La irrupción de Malina proporcionará a Stas los últimos gozos vitales. Si bien no deja de resultar perturbador el hecho de que, a partir del padecimiento en su etapa final, la vida que Stas acostumbraba llevar se haya llenado de pequeñas iluminaciones que lo llenan de plenitud, resulta contrastante que los factores del relato que nos llevan a percibir una vida dramática se llenen de un momento a otro de una exuberancia vital: el bosque deja de ser un recurso que bordea las soledades de los personajes para cobrar un sentido vitalista que lo abarca todo: es al mismo tiempo el sentido profundo de la naturaleza humana, la complejidad que existe en ella, en el comportamiento de los seres y en el enfrentamiento con el destino. “A Iwaszkiewicz le fascinan esas dos caras de la realidad”, afirma Kuzminska: “por un lado la belleza del equilibrio y por otro la exuberancia de la vida”.

A pesar, pues, de los encuentros entre los personajes, la soledad es una constante que rodea a cada uno. La complejidad de Bolesław radica precisamente en su inaccesibilidad a la vida. Hay en su hermetismo un profundo dolor que se plasma como una dura piedra en el paisaje. Ola también se encuentra sola. La niña no entiende lo que acontece a su alrededor; se aferra a la mano

de la muñeca que cuelga a su lado; la música de su tío no la deja dormir y se acerca a que éste le cuente una historia; él le habla suavemente de los eclipses, de las estrellas, de los valles y los arroyos; de pronto, se pregunta: “frente al gran juego de los elementos, ¿qué significa la vida?”; Ola lo mira asustada, sin comprender, mientras Stas se despide y se prepara para el fin. Asimismo, al tiempo que Bolesław se confunde entre lo gris y lo blanquecino del bosque, su dureza en las relaciones con los otros sólo consigue quebrantarse por un instante al acaecer la muerte de Stas y al realizar una aproximación a Malina: “la tocó, la piel era tibia; pensó en el cuerpo frío de Stas, en sus costillas descarnadas, inerte sobre la sábana. Estrechó a Malina por los hombros e impulsivamente ocultó en rostro en su seno y soltó el llanto”. La muerte de Stanisław acontece en un soleado día de verano. “Bolesław advirtió que la muerte de Stas le había resuelto la vida”.

Tal vez la muerte no sea lo más terrible que pueda acontecer: a pesar de ella el viento sigue soplando y el bosque sigue reverdecido. A pesar de ella el ritmo de los seres, de la realidad, continúa, interminable, continuo. Incluso la soledad calladamente se suspende sobre los vivaces compases o los certeros golpes.



Biaani Sandoval Toledo (Oaxaca, 1986). Cursa la maestría en Literatura mexicana en la UV.

CELDILLA

Miscelánea: Filosofía, cine, fotografía,
música, poesía y ciencia.



Humanismo y patos

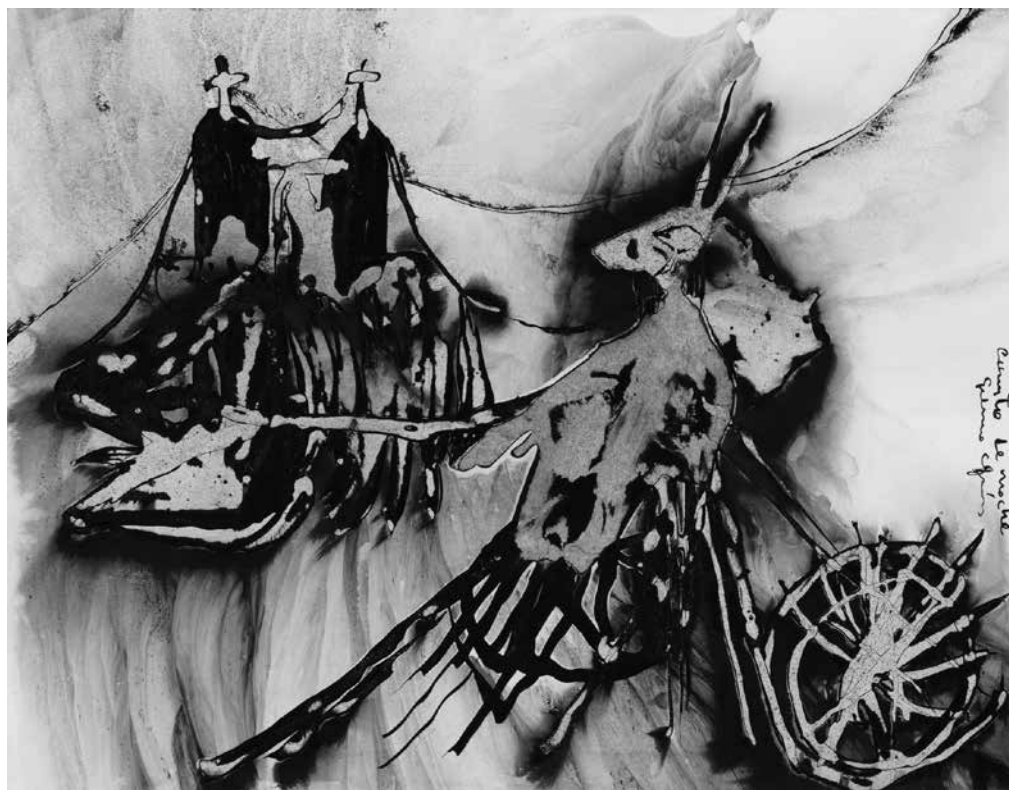
*El tema latente del humanismo es la domesticación del hombre;
su tesis latente es: una lectura adecuada amansa.*

PETER SLOTERDIJK

“No se puede amar u odiar una cosa, sino hasta después de haberla comprendido”, dice una línea de *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa. Desde hace cuatro años leo diariamente una o dos hojas de este libro (llevo a cabo la misma tarea con *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer). A veces me ausento de sus páginas porque ninguna actividad en mi vida es constante. Mas, en lo posible, cumplo con este sencillo rito que, bien contemplado, no es rito sino necesidad o un vicio. *Libro del desasosiego* es el único *I Ching* que he encontrado a lo largo de tres décadas de constantes lecturas: el Corán o la Biblia de un infiel. Yo odio porque creo comprender y ese odio es una experiencia física que contamina y se expulsa en todas mis células; no sé si es común que el odio vaya, como es mi caso, unido a un asco que suele concentrarse al mismo tiempo en el estómago y en una estrella remota que ni siquiera

logra distinguirse plena en el firmamento. El asco y el odio no son verdaderos si a la vez que te roen los huesos no se encuentran también instalados en un espacio lejano e indeterminado.

He odiado a un selecto puñado de personas pero sobre todo me repelen las situaciones que ellas provocan, es decir, la consecuencia de los actos que esos cuerpos con vida llevan a cabo. Los animales me son extraños y no comprendo exactamente qué hacemos nosotros, los humanos, compartiendo un mundo con ellos. Me imagino que ésta es la prueba de que el azar es un dios que se divierte como nadie más en el universo. Escucho su estruendosa risa cada vez que descubro a un perro subir las escaleras de un puente peatonal o veo en el cine a un caballo azotado por su jinete correr detrás de unos bandidos. No sé por qué motivos asocio a los caballos con la justicia ni por qué continúan pareciéndome animales mi-



tológicos. Si asumo que ni la justicia ni los caballos existen entonces comprendo la sorpresa de los aztecas cuando miraron por primera vez a los españoles rubios y armados montando a sus corceles y pensaron que jinete y caballo formaban una misma entidad. Yo, cada vez que me encuentro con un caballo sin jinete encima creo que lo han partido por la mitad.

Como los animales me son extraños no les guardo ningún rencor especial y procuro no acercarme y mucho menos tocarlos. Finjo que no existen, me hago a la idea de que son una entelexia y continúo mi camino (hasta que no me muerden). Si los animales encar-

nan en sí una realidad aparte (no las mascotas, pues éstas devienen animales humanos que, por misteriosas razones, han aprendido a convivir con las personas) yo creo que las peores mascotas son las que aman a sus dueños a pesar de que estos sean criminales. Es una mansedumbre y un amor que se antojan por lo menos detestables. Cuando, paseando por el Parque México, en la colonia Condesa, me he encontrado de frente con otro paseante que se hace acompañar de su mascota, evito mirar al perro y me concentro en las pupilas del dueño. Obrando de esa manera me entero si corro peligro y si será necesario retroceder o torcer el camino.

[No sé si esto sea cierto pero cuando, en la entrada de un comercio, encuentro a un policía acompañado por uno de estos perros vigilantes no me resisto a compartirle mi información: “su perro confunde a las hembras con los machos, tenga cuidado” .]

En la mirada del amo se revela el humor de la mascota. Ambos se han unido vía una sustancia espiritual que recorre las cosas vivas. Durante los años recientes proliferaron en la ciudad unas bestias negras de enorme hocico babeante y cabeza en forma de calabaza: los rottweiler, que han poblado las calles, haciendo aún menos amable el paisaje y los paseos urbanos. Estos paseos se reducen ahora a correrías apresuradas que no duran más de unos minutos. Lo que hace abominables a estos perros son sus amos que resumen arrogancia, orgullo y una debilidad que, si tomara el escenario, terminaría de muy mala manera. Los rottweiler pertenecen a una raza que no tiene clara su orientación sexual y suele confundir a los machos con las hembras. No sé si esto sea cierto pero cuando, en la entrada de un comercio, encuentro a un policía acompañado por uno de estos perros vigilantes no me resisto a compartirle mi información: “su perro confunde a las hembras con los machos, tenga cuidado”.

Si se odia lo que se comprende entonces yo no puedo odiar a los animales y mi relación con ellos se expresa en un continuo mantenerme aparte. Ahora, mientras escribo estas líneas, me doy cuenta de que

me encuentro más cerca de las piedras que de los seres vivos. Las piedras no me son ajenas e incluso podría decir que las comprendo: comprender a las piedras, ésa sí que es una nueva noticia, un descubrimiento del que me ufano en los años venideros. Y si las mascotas me son desagradables es por lo que tienen de humano y porque contra el misterio de su origen han asumido una humanidad para sobrevivir. Las mascotas son los seres humanistas por antonomasia: encarnan sin accidente el ideal de Pico della Mirandola y de los pensadores franceses de la Ilustración. Las mascotas, amorosas o sumisas, aniquilan de manera inconsciente lo que más tienen de enigmático y rebelde. Mi abuela tenía un loro que repetía los nombres de cada uno de los nietos como si fuera un maestro de escuela pasando lista a sus alumnos. A las seis de la mañana, cuando su dueña corría la funda que cubría la jaula en forma de mezquita, el loro comenzaba a corear nuestros nombres y no callaba hasta que le daban de comer. El alarde verbal de este pajarraco no me resultaba nada gracioso aunque el verde de sus alas inmóviles no ha podido escapar aún de mi memoria. A media mañana, una vez liberada, el ave se paseaba en la mesa o en el respaldo de los

sillones pero nunca cerca de las ventanas. En la familia nos preguntábamos por qué el loro prefería la televisión a la copa de esa higuera que se alzaba frondosa en el jardín de la casa vecina.

En sus paseos por los alrededores de Appenzell, en Suiza, a mediados de los años cuarenta, Robert Walser le hace notar a su compañero de marcha que los perros que salen a su paso se han tornado más reservados. “¿No se ha dado cuenta de que los perros se han vuelto mucho más silenciosos que antes, como si la electricidad, el teléfono, la radio y demás artilugios les hubieran quitado la voz?”. El recuerdo de esta obser-

vación me lleva a pensar que, finalmente, las mascotas han perdido la voz, pues son sus amos quienes hablan en su nombre. Es el mío un comentario tan obvio que no debería haberse escrito y, sin embargo, ¿cuántas personas ponen en boca de sus animales palabras de más? Los convierten en entidades morales parlantes o en voceros de su intimidad y de sus pasiones. ¿Qué puedo tener yo en contra de eso? Nada en verdad; lo que sucede es que mi idea de la libertad pertenece a una noción fantástica del mundo.

En una breve novela de John Fante, el personaje más destacado y padre de una



“¿No se ha dado cuenta de que los perros se han vuelto mucho más silenciosos que antes, como si la electricidad, el teléfono, la radio y demás artilugios les hubieran quitado la voz?”.

familia de holgazanes, exclama, cuando descubre a su hija dormida rodear con sus brazos a su mascota: “me gusta que los jóvenes duerman con perros. Es lo más cerca de Dios que estarán en su vida”. Vuelvo a las páginas donde se encuentra el pasaje citado y me doy cuenta de que muchos años atrás cuando leí esta novela hice una anotación al margen de la hoja que dice: “Dios es un perro, no una mascota”. Y temo confesar que no sé qué motivos tuve para escribir sentencia tan categórica cuando los dioses nunca han sido objeto de mi atención. Odiar a Dios es un desperdicio cuando podemos concentrarnos en seres menos nebulosos y más viles. Debo concluir estos pasajes deshilvanados contando que un día prometí que si ganaba un premio literario donaría el dinero a los patos que habitan el estanque del Parque México. Hice esta promesa porque hace unos años me desperté con la noticia de que varios perros, haciendo suya la calma de una madrugada, se introdujeron al estanque y asesinaron a veinte patos que soñaban con patos que a su vez soñaban con más patos. Los perros aprovecharon que se llevaban a cabo labores de remodelación en el parque y el agua apenas si alcanzaba a humedecer el fondo del estanque.

Unos días antes de crimen tan aterrador estuve a punto de ganar, como me lo hizo saber Enrique Vila-Matas, el premio Rómulo Gallegos que, si mal no recuerdo, ofrecía casi un millón de pesos al novelista laureado, cantidad suficiente para dejar de escribir durante un nutritivo número de años. El premio se le adjudicó a Fernando Vallejo, quien, según supe después (aunque no lo comprobé), había donado el dinero a una asociación esmerada en la protección de canes desamparados. Pues bien, como desagravio tardío para estos pobres animales he prometido que si alguna vez se me otorga un premio de tan altos vuelos, los patos del Parque México recibirán de mis manos un cheque espléndido el cual servirá para aumentar su seguridad mientras duermen y sueñan con una miríada de patos venideros.



Guillermo Fadanelli (Ciudad de México, 1963). Novelista, cuentista y ensayista. Su más reciente libro es *Insolencia. Literatura y mundo* (Almadía, 2012).

Cuestiones de método

Primer capítulo del libro

Principios de filosofía cósmica



“El buen sentido es la cosa mejor repartida en el mundo”. Así comienza la que quizá sea la obra más decisiva para la evolución del pensamiento moderno. Pero en un tiempo tan irracional como el nuestro, aun el buen sentido carece de sentido y, por lo tanto, no puede ser comienzo de nada. Sin embargo, hay entre el tiempo en que fueron escritas las líneas arriba mencionadas y el actual una similitud que lo menos que puede producir es desconfianza. Hacia finales del siglo XVI, cuando nace este singular diseccionador de la *res cogitans*, la razón pedía a gritos liberarse de las supersticiones de la religión; hoy, prisioneros de la autogratificación y la soberbia, buscamos siquiera un vislumbre de una verdad duradera. Pero la verdad racional, lo sabemos muy bien a costa de miles de años y millones de vidas, no puede ser absoluta ni duradera. La verdad de Descartes no es la verdad de Nietzsche ni la de Heidegger, ni puede ser la nuestra. Lo que celebramos

de estos profetas de la razón es el gesto, la valentía de haberse atrevido a poner el pensamiento de cabeza, que es lo que hoy pide a gritos la filosofía, agobiada por una fraseología académica vacía e inverosímil.

Es imperativo ponerle un límite a todo el aparato racional que encumbró al lenguaje por encima de la vida; empezando, desde luego, por el propio Descartes. Donde hay verdades que se pretenden inamovibles el filósofo debe encontrar dudas y donde hay dudas el eje rector debe ser el constante cuestionamiento. En cuestiones de método sufrimos una esterilidad globalizada y la tarea por hacer va mucho más allá de reconocer que la domesticación académica de la verdad es sinónimo de muerte.

La lección de la que debemos partir tal vez no esté en el *Discurso del método* sino al inicio de la Primera de las *Meditaciones metafísicas*: “Hace tiempo que vengo observando que desde mis primeros años he



recibido por verdaderas muchas opiniones falsas que no pueden servir de fundamento sino a lo dudoso e incierto, porque sobre el error no puede levantarse el edificio de la verdad". En un tiempo tan antifilosófico como el actual, banalizado por personajes antiheroicos que usufructúan la academia interpretativa, pocos filósofos han hecho tan atractiva la duda irónica como Richard Rorty; y cuando digo "duda irónica" me refiero a una actitud que conjunta la permanente desconfianza con una intencionalidad hipercrítica. En uno de sus arrebatos irónicos, Rorty sostiene que la función de las universidades debe ser la de

"instigar la duda y estimular la imaginación, cuestionando el consenso social predominante". Y, en principio, es imposible no estar de acuerdo con él. Dudar, está claro, es el principio de todo filosofar; pero la filosofía no puede limitarse a dudar.

Antes, mucho antes de que John Dewey y su discípulo Richard Rorty se asumieran como carceleros del dudar, ya Kant le había puesto límites a la pretensión absolutizadora de la razón; y pocos, muy pocos, le hicieron caso. La imposibilidad de la razón para alcanzar la verdad es también, y necesariamente, una imposibilidad lógica e ideológica. La duda es indisoluble de la

condición pervertidora de la palabra; la duda y la palabra son resultado de la misma deficiencia: la imposibilidad racional de alcanzar la verdad. Mas no nos dejemos seducir por estas declaraciones gelatinosas para paladares dogmáticos. Lo último que nos queda cuando ya no creemos en nada es el falso consuelo de la razón desilusionada, la fría y desolada intemperie del escepticismo. El no poder poseer la verdad de forma absoluta no implica que no podamos conocer nada. El conocimiento es el resultado de un cúmulo incesante de experiencias vividas por individuos que no sólo dialogaron consigo mismos y con la multitud, sino, sobre todo, con la Historia.

Los dos filósofos que más he gozado como lector en los años recientes han sido Richard Rorty y George Steiner. Es probable que la academiocracia torne adusto el gesto y se ponga a la defensiva al incluir un crítico literario como Steiner entre los filósofos; la misma defensiva celosa y resentida con que los admiradores incondicionales de Hobbes y Locke rechazarían que se les llamara filósofos a Addison y al Dr. Johnson, ensayistas excepcionales. La imaginación y la belleza metafórica suelen ser para los profesores de filosofía la más clara prueba de una argumentación falsable. Y la acusación de irracionalidad ha generado tal suscepti-

bilidad en el medio filosófico, que incluso filósofos narrativos de la talla de Rorty y Steiner denuncian con dedo flamígero la falsabilidad inherente a la metafísica y a la religión, para reivindicar sin reticencias la autosuficiencia del lenguaje.

La primacía del sentimiento sobre la razón siempre ha sido una característica de los fundamentalismos de todo tipo. La primacía de la razón sobre el espíritu conduce sentenciosamente a la soberbia ego-



La duda es indisociable de la condición pervertidora de la palabra; la duda y la palabra son resultado de la misma deficiencia.

La imposibilidad de la razón para alcanzar la verdad es también, y necesariamente, una imposibilidad lógica e ideológica.

céntrica. Y ya sabemos que después de la soberbia viene la caída... La aserción más antimetafísica de Steiner está en el centro del que tal vez sea su mejor libro, *Gramáticas de la creación*, y refleja el sentimiento de culpabilidad metafísica de un gran pensador judío: “Así, las proposiciones de orden teológico o metafísico pertenecerán a la misma clase que los relatos de ficción o la poesía. Por muy elevado, metafórico o sugerente que sea su carácter son «sin sentidos». Pertenecen al ámbito —sin duda alguna vasto y más o menos consolador— de lo imaginario, de lo subjetivo, de lo irracional”. Es decir: hay que expulsar de la búsqueda de la verdad y del método todo lo que no pueda ser verificado, pues “contrariamente al teorema de Pitágoras, no hay ninguna aserción filosófica ni ninguna imagen poética susceptible de ser verificada”. ¿Y no sostenía la ultraverificada teoría de la relatividad que era imposible que existieran partículas que pudieran superar la velocidad de la luz?

Los anteriores señalamientos son indignos de un pensador que ha consagrado su vida a rendir culto a los valores inverificables de sus ancestros y a la más pura y creativa imaginación literaria. Y si recurro a la crítica culpígena de un filósofo na-

rrativo como Steiner es justamente para dar por entendido que si los filósofos imaginativos aceptan como un dogma la ecuación metodológica verdad = lógica lingüística es para ganarse el estatuto de pensadores serios ante el aparato de poder que señorea la filosofía analítica. Mas lo que en Steiner es acotación, en Rorty es pulsión obsesiva: “lo único que podemos hacer es comparar lenguajes o metáforas entre sí, y no con algo situado más allá del lenguaje y llamado «hecho»”. La visión de Rorty se coloca de manera orgullosa y ateísta frente a una temporalidad azarosa, una realidad escurridiza que sólo existe y cambia gracias a la existencia y la cambiabilidad del lenguaje. De manera que “modificar la forma de hablar es modificar lo que, para nuestros propios propósitos, somos. Decir, con Nietzsche, que Dios ha muerto, es decir que no servimos a propósitos más elevados”. Se entiende que el lugar de Dios no lo ocupe en Rorty el superhéroe nietzscheano, ni el científico, ni el sacerdote, ni el filósofo...; no, el lugar privilegiado en este determinismo lingüístico le corresponde al «poeta vigoroso» ensalzado por Harold Bloom en sus especulaciones imaginativas.

Ninguna filosofía ha podido, ni podrá jamás, mostrar la verdad, de la misma ma-



nera que ningún filósofo ha podido ni podrá mostrar la verdadera filosofía; a lo más nos mostrará su filosofía. Es en este sentido que Heidegger tenía razón al decir que el ser remite al Ser, porque lo absoluto sólo se manifiesta en lo relativo: una visión fugaz de lo eterno en lo efímero. Mas remitir no significa conocer. La manifestación de lo absoluto no se da ni puede darse en el lenguaje, pues toda racionalización lingüística es defectiva. La morada heideggeriana del ser es una morada engañosa y cambiante, es el mismo laberinto de interpretaciones donde Lacan, Derrida y epígonos fueron devorados por el logotauo.

Aceptemos entonces que lo relativo no puede abarcar a lo absoluto (o en términos hegelianos: lo finito no puede conocer lo infinito); aun así no podemos negarle al sujeto la posibilidad mental de crecer, de ampliar incesantemente la comprensión del cosmos y su propia comprensión. La duda, pues, no sólo es el origen de todo filosofar, es también el mayor escollo para la mente humana. Al dudar somos conciencia escindida del mundo y esta escisión es, por naturaleza, fuente de culpabilidad y sufrimiento, o lo que es lo mismo: de humillación. Algunas de las más grandes y dolorosas aberraciones sociohistóricas fueron hijas naturales de la duda. Cuando en mi adolescencia un maestro trató de explicarme la humillación que habían sufrido los judíos por los nazis, lo primero que se

me ocurrió preguntarle fue: “¿y por qué no escaparon o los enfrentaron si ya sabían lo que les esperaba?”. La respuesta que me dio el maestro pretendió ser ejemplar: “porque dudaron, jamás creyeron que el pueblo alemán pudiera llegar a esos niveles de barbarie”.

“Aquellos que creen poseer la verdad son los mentirosos más peligrosos”, dice Rob Riemen en *Nobleza de espíritu*. Y yo añadiría: aquellos que renuncian a buscarla son socialmente prescindibles. Es el intento lo que vale la pena, el empujar con ánimo de rasgar de manera volitiva y permanente la membrana de ignorancia que nos humilla y culpabiliza. La inabarcabilidad del ente consciente —hacia dentro y hacia fuera— si bien ha sido pretexto para la peor filosofía, también ha dado origen a ciertas obras límite que han intentado iluminar el lado más oscuro de la vida: el vivir como caída, el ser para la muerte. Repárese en que no

La morada
heideggeriana del
ser es una morada
engañosa y cambiante,
es el mismo laberinto
de interpretaciones
donde Lacan, Derrida
y epígonos fueron
devorados por el
logotauo.



En las calles hay vida, no filosofía;
en las universidades hay filosofía, no vida.

estoy hablando desde una posición teológica ni de una filosofía ultraterrenal o metafísica. No: me refiero a obras claves para entender la preeminencia de la duda sobre la verdad a lo largo del pasado siglo, a emblemas como *El ser y el tiempo* y *El ser y la nada* que, aún hoy, continúan seduciendo a muchas mediocridades infértiles que, por desgracia, han hecho de la enseñanza de la filosofía una forma de vida.

La condición esencialmente inabarcable de la verdad de ninguna manera debe asumirse como un proceso humillante y

traumático —a lo Lacan—, ni como el más conclusivo pretexto para descalificar toda forma de historicismo (nada histórico puede ser absoluto). En tanto que búsqueda e intento, la filosofía sólo puede asumirse como una sublimación permanente de preguntas y respuestas de cara a mejorar el ser para la vida (no para la muerte), un catalizador inagotable de nuevas experiencias que rebasan las pretensiones interpretativas del lenguaje.

En las calles hay vida, no filosofía; en las universidades hay filosofía, no vida. La imposibilidad del ser como consumación



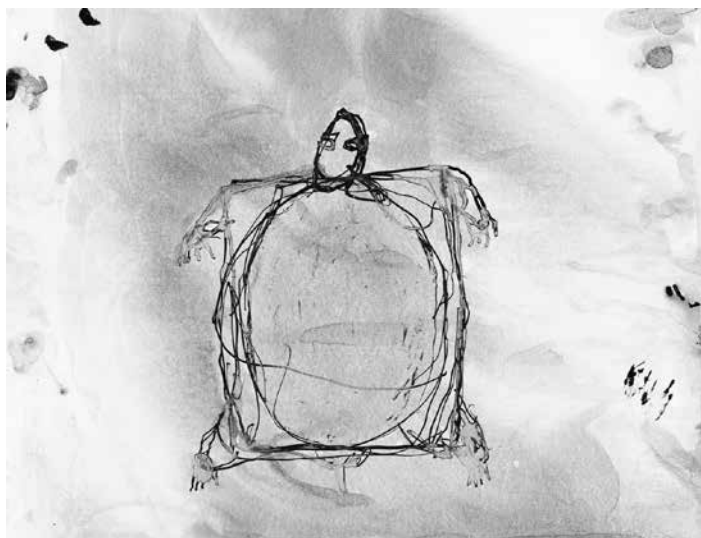
¿Y qué demonios es la felicidad? ¿Tiene acaso algo que ver la lógica numérica o la lingüística con la felicidad? Es indispensable recuperar la condición unificadora de la filosofía y no reparar en las disyunciones especificadoras.

de la verdad ha entenebrecido el horizonte filosófico y ha polarizado la búsqueda del conocimiento hacia dos extremos que deberían complementarse en vez de confrontarse de manera necia y arrogante: me refiero a la pugna entre la filosofía analítica (que privilegia el acercamiento a la ciencia) y la filosofía narrativa (que apuesta por la imaginación y lo simbólico). Si hemos de creerle a Bernard Williams, tal vez el filósofo analítico más preclaro de la segunda mitad del siglo XX, las virtudes de la filosofía analítica son irrefutables: claridad, precisión, control, discusión cuidadosa y cooperación. Pero Hilary Putnam, uno de sus críticos más aventajados, en *Renewing Philosophy* pone el dedo sobre la llaga: “la filosofía analítica ha estado crecientemente dominada por la idea de que la ciencia, y solamente la ciencia, describe al mundo como es en sí mismo, independiente de las perspectivas particulares”.

No hay filosofía más estéril y aburrida que la que sólo habla de sí misma. Quedan, por lo tanto, sentenciados a muerte todos los intentos cognitivos que se aíslan para autodeterminarse. Cuánto más absolutizadora se pretende una verdad científica, tanto más

falsa es; pero sin el conocimiento fáctico y experiencial que proporciona la ciencia, toda aserción filosófica corre el riesgo de convertirse en mera ficción. El propio Bernard Williams, consciente de esta disyuntiva y tratando de superar el perspectivismo particularista, acuñó el concepto desafortunado de “saber absoluto del mundo”. Mas si ya convenimos en que lo imperfecto no puede abarcar a lo perfecto y que nada histórico puede ser absoluto, tendríamos que trasladar la aseveración de Williams a los estrictos dominios de la fe y quedarnos solamente con el verbo intentar como única opción válida en los dominios de la filosofía y de la ciencia. Sin embargo, Bernard Williams —y sospecho que la mayoría de los filósofos analíticos— circunscribe la posibilidad del conocimiento absoluto a los dominios de la ciencia, no de la filosofía. De ahí la separación tajante que hace entre conocimiento ético (verdad ética) y conocimiento científico (verdad cognitiva): el primero depende de “las perspectivas o idiosincrasias locales de los investigadores”; el segundo no.

Lo que esta posición extremadamente científicista pretende ignorar es que el conocimiento científico está determinado por las



**Si Hawking fuera más filósofo que astrofísico hubiera debido decir:
las cosas existen como existen para que existamos nosotros.**

limitaciones del propio sujeto: lo parcial e imperfecto no puede acceder a ninguna verdad absoluta; a lo más accederá a una verdad parcial e imperfecta. La única verdad absoluta incondicional sería la existencia de Dios, pero Dios es inabarcable en los dominios finitos experienciales, que constituyen el horizonte cognitivo de la ciencia y de la filosofía.

La más grande verdad representa para el auténtico filósofo la mayor duda. ¿Y qué es la ficción sino duda creativa? La duda lógica es inseparable del concepto de falsedad, como el cuerpo humano lo es del de imperfección. El filósofo que no tenga presente que la perversión del lenguaje es proporcional a la dimensión de la verdad que creemos que encierra será presa ineludible de

la razón egocéntrica, con la cauda de intolerancia y soberbia que conlleva. Ninguno de los grandes filósofos narrativos —de Platón a Nietzsche— ha dejado de enfatizar que el lenguaje es, desde su origen, el carcelero del espíritu; y ninguno ha podido renunciar a la seducción de la prosa imaginativa. Lo que nos interesa en los *Diálogos* y en *Así hablaba Zaratustra* no es la lógica interna del lenguaje sino el derroche de imaginación y belleza de esas filosofías narrativas. Los filósofos analíticos quieren hablar con claridad y precisión lingüística; a los filósofos narrativos les interesa más la originalidad y la belleza estilística. Y yo me pregunto, ¿por qué no complementar ambas visiones en vez de confrontarlas?

No se trata, pues, de librarse de la “servi-

dumbre falsable del lenguaje” que enfurecía a Nietzsche ni de atenernos al argumento de los “sondeos desilusionantes” de Wittgenstein. La tarea de la filosofía en nuestros días no puede ser más clara y precisa: reconocer las limitaciones de todo intento filosófico y hacer de la búsqueda incesante de la verdad la razón no sólo del pensar sino de la vida. Para los neopragmatistas como Rorty, la verdad es algo que se construye en vez de algo que se halla; para los cultores de la originalidad, como Picasso, no hay búsqueda ni construcción sino hallazgo. Yo me atrevería a aventurar, insistiendo en el afán complementador, que sólo se construye con base en hallazgos. Pero, aun concediendo que la verdad tenga más de construcción voluntariosa que de hallazgo azaroso, lo única certeza que aquí debe interesarnos es que el horizonte de verdad crece y que este crecimiento —su sola posibilidad— engrandece la vida.

En *The Adventurer*, una de las prosas cumbre en belleza y claridad de la literatura en lengua inglesa, dice el Dr. Johnson: “sin embargo, es conveniente que siempre tengamos a la vista el concepto de perfección, ya que así podremos caminar hacia ella aunque sepamos que nunca la lograremos”. Más claro y preciso, imposible decirlo. La filosofía, entonces, no es más que una supervía que se prolonga sin fin hacia la eternidad. Las formas posibles de recorrer esa supervía son infinitas, mas no todas conducen hacia la felicidad.



¿Y qué demonios es la felicidad? ¿Tiene acaso algo que ver la lógica numérica o la lingüística con la felicidad? Es indispensable recuperar la condición unificadora de la filosofía y no reparar en las disyunciones especificadoras: filosofía analítica, de la mente, de la moral, de la política, etc. El excesivo celo en los particularismos filosóficos es de la misma naturaleza regresiva que los tribalismos identitarios. ¿Y en qué consiste la felicidad que busca el individuo tribal? En su autoconservación, su autoperpetuación y su autogratificación: la tríada pragmática que lleva implícita la miseria de todo razonar egocéntrico.

Las preguntas que se hace la filosofía son lenguaje pero las respuestas sólo las puede dar la experiencia. La medida de la verdad la da la experiencia, no la lógica. Los que creen, con Heidegger, Gadamer y Rorty, que “lo que puede comprenderse es lenguaje”, se niegan a comprender que la naturaleza de toda comprensión lingüística es defectiva: no hay teoría que esté libre de mentiras.

Mas la felicidad animalística —oral y sexual— no puede ser la felicidad que busca la filosofía. Cuando el individuo racional supera la doble determinación digestiva y genital, la autogratificación se convierte en búsqueda de la verdad, la autoperpetuación en búsqueda de la belleza y la autogratificación en búsqueda de la bondad: la razón egocéntrica cede su lugar a la razón sociocéntrica. La tríada platónica —verdad,

belleza y bondad— no puede ser considerada como una abstracción inabarcable sino como la base incondicional de todo filosofar.

La visión exclusivista y escindidora es indisociable de la actitud soberbia que desprecia lo que no domina. El científico que inferioriza a la filosofía y a la religión por estar ambas al margen de lo factual, ignora que los hechos científicos no serían más que objetivaciones azarosas sin las visiones complementadoras de la filosofía (significados) y de la religión (valores). De igual manera, un científico obsesionado por la verdad fáctica no pasará de ser un mero manipulador de energías si no complementa su experiencia con una referencialidad ética (bondad) y estética (belleza). Y es en este marco de complementariedad donde muestran su debilidad noseológica las pretensiones soberbias del cientificismo egocéntrico, a lo Hawking: “las cosas existen como existen, porque existimos nosotros.” Si Hawking fuera más filósofo que astrofísico hubiera debido decir: las cosas existen como existen para que existamos nosotros.



Leonardo da Jandra (Chiapas, 1951). Escritor y filósofo. Su más reciente libro es *La mexicanidad. Fiesta y rito*. (Almadía, 2012). Reside desde hace años en Oaxaca.

Zbigniew Preisner y
Krzysztof Kieślowski:

El arte de la relectura

En 1999 aparece una grabación titulada *Réquiem para un amigo*. La tradición de una música profundamente introspectiva y dramática que ha caracterizado los réquiems hizo que mi atención recayera sobre esta obra de un autor, entonces desconocido para mí, de apellido Preisner, nombre que probablemente no decía demasiado para muchos de los que nos encontramos con dicha grabación en aquél entonces. La música, como el título, era también enigmática: sencilla y directa, sin proliferaciones instrumentales ni líneas melódicas que se superpusieran una sobre otra. Melódicamente era todo lo contrario a lo elaborado, más bien concisa y reiterativa, con frases que no se enuncian plenamente sino que parecen irse empujando cada vez que reaparecen, empujando asimismo, casi penosamente, su desarrollo. Por otro lado, instrumentalmente representaba una con-



tradición: al tiempo que contaba con una orquesta completa —la cual, además de las secciones obligatorias, incluía también órgano, coros, solistas, saxofón y piano— era económica y racionada en su uso al repartir cuidadosamente la aparición de los instrumentos. Sin embargo, todas estas características musicales adquirirían una nueva perspectiva cuando se relacionaran con una sola palabra, amigo, esa persona a quien iba dedicado el réquiem: Krzysztof Kieślowski, quien había fallecido el 13 de marzo de 1996. Se trataba de la última partitura que Zbigniew Preisner escribiera para su hermano de armas y, al ser una despedida, parecía que la obra recorría ese vasto panorama de virtudes expresivas de Preisner, logrando así un conmovedor y abrasante manifiesto en el bellissimo *Lacrimosa* del réquiem (mismo que no pudo escapar a sus orígenes cinematográficos, pues fue utilizado recientemente para la secuencia de la creación del universo en la película *El Árbol de la Vida*, de Terrence Malick); incluso las partes líricas de soprano remiten este réquiem a su origen cinematográfico: la voz de esta grabación es la de Elżbieta Jowarnicka, la misma soprano con quien Preisner trabajara en filmes como *La doble vida de Verónica* y la trilogía *Tres colores*.

Zbigniew Preisner es un personaje secreto de las películas de Kieślowski: sin la presencia de su música, la cual jamás reclama protagonismos, la manera en que somos

conducidos por la partitura visual de Kieślowski obtendría matices completamente diferentes. Sin embargo, la docilidad en la música de Preisner es sólo aparente: no se trata de una sumisión, pues si la música llegase a flaquear, a revelar demasiado o a exagerar, el resultado final del trabajo cinematográfico de Kieślowski sería radicalmente otro. Este ha sido el destino de películas que han sufrido el infortunio de tener compositores que no llegan a captar las intenciones del director, o, lo que es más frecuente, películas en las cuales el director no ha sido capaz de transmitir sus necesidades al compositor, queja frecuente entre los jóvenes compositores que dan sus primeros pasos en el mundo de la música para cine. El verdadero compositor de partituras cinematográficas debe poseer un agudo poder de percepción, agudeza que requiere de cualidades teatrales y de empatía harto peculiares, las mismas que precisa el compositor de óperas para lograr que olvidemos su autoría y que escuchemos únicamente a los personajes de la obra, involucrándonos en sus vidas.

No obstante, situar a Preisner en el contexto de la música polaca del siglo XX no es algo complejo. Si bien al ser un compositor “de cine” no es considerado inmediatamente en el grueso de los compositores puramente instrumentales, su influencia en la música para el celuloide ha sido determinante, en Europa y Estados Unidos, en una

El verdadero compositor de partituras cinematográficas debe poseer un agudo poder de percepción, agudeza que requiere de cualidades teatrales

generación de jóvenes compositores que llevan, sutilmente y quizá sin saberlo, una discreta huella de Preisner, como Alexander Desplat, de origen francés pero que ha llevado este estilo a Estados Unidos o el alemán Max Richter. Esto sucede, probablemente, debido a que la música polaca ha gozado de una importante y fundamental diversidad en el siglo XX.

Polonia mostró ser un insospechado foco de modernismo con la obra de Karol Szymanowsky, el cual, aunque formado en la tradición romántica, fue llevado por la búsqueda de color y lenguaje originales a ser uno de esos autores incatalogables, un hermano espiritual del ruso Alexander Scriabin, con quien comparte la fascinación por las armonías extravagantes y el desprecio por cualquier convencionalismo. Más adelante, tres nombres resonaron en la historia de la música polaca para formar parte de la universal: Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławsky y Henryk Górecki. En un principio, esta triada partió de la vanguardia, regalándonos algunas de las obras más impactantes del siglo XX, como el *Treno para las Víctimas de Hiroshima* (1959), de Penderecki o los *Juegos venezianos* (1961) y *Las Cadenas* (que datan de los años 80), de Lutosławsky, entre otras obras en las que experimentaron con la

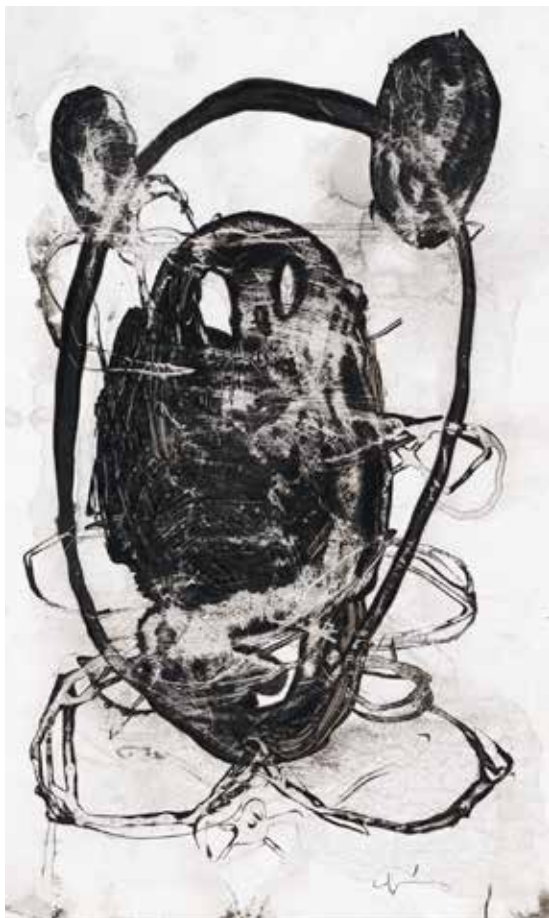
aleatoriedad, la escritura con amplios recursos gráficos y técnicas extendidas de todo tipo. Penderecki, que primero figuró como gran vanguardista, ha revirado poco a poco hacia un neoclasicismo muy lírico y melódico, aunque bastante convencional; sin embargo, en ese período intermedio entre su vanguardia más tenaz y su neoclasicismo más distendido, produjo muy bellas y también dramáticas obras como el *Réquiem Polaco* (1980-1984), el *Concierto para violín N° 2*, *Metamorfosis* (1995) o el *Concierto para Viola* (1983). Lutosławsky, por el contrario, partió de un estilo folklorista inspirado por el húngaro Béla Bartók, como se escucha en su fantástico homónimo del húngaro *Concierto para Orquesta* (1950-1954), hasta desarrollar su propio y muy riguroso lenguaje. Por último, Górecki, quien comenzó a desenvolverse a partir de la vanguardia, aplicando recursos serialistas en obras como su primera sinfonía para experimentar, después, una rápida y honda transformación en la que se inclinaría por un estilo absolutamente directo y franco que ha despertado diversas opiniones, un lenguaje que parte de la transparencia pero que también aprovecha los juegos de *clusters* (varias alturas superpuestas formando acordes densos) como elemento de tensión dramática y que regresa a un melodismo modal



de tintes arcaicos. Estas características son exploradas inicialmente en obras como sus *Tres piezas en estilo antiguo* (1963). De este estilo, catalogado a veces —y, me parece, erróneamente— de minimalista, la más famosa es la *Sinfonía No. 3* (1973), conocida también como la *Sinfonía de los lamentos*, para soprano y orquesta, en la cual se detecta la influencia que ejercería sobre Preisner.

En 1977, Preisner comienza su carrera realizando música para teatro y, posteriormente, para filmes, primero documentales

y luego de ficción, motivado en gran parte por las mayores posibilidades que tenía un compositor de cine para poder escuchar su música grabada y ejecutada, a diferencia del compositor tradicional, que depende de las comisiones de orquestas o ensambles. Sin embargo, la decisión de dedicarse a la música para la pantalla venía como parte de su auténtica vena artística: siempre le causó admiración la manera en la que el estado de ánimo y significado de una obra teatral cambiaban con la adición de la música. Es decir, la relación entre imagen y sonido. Su primer trabajo cinematográfico fue al lado de Antoni Krauze, y fue precisamente en el estudio de éste donde conoció a Kieślowski, encuentro que ocurre alrededor de los veinticuatro o veinticinco años de edad del compositor. Desde entonces, Preisner se convirtió en el compositor de Kieślowski, habiendo creado un total de diecisiete partituras para sus filmes a lo largo de nueve años, lo cual, para el propio Preisner, “en las condiciones de hoy en día es inaudito, increíble, incluso”. La música de Preisner forma parte de esas colaboraciones extraordinarias y estrechísimas que han generado estilos, marcas, sellos y alianzas creativas solidas, como las de Théo Angelopoulos y Eléni Karaïndrou, Tim Burton y Danny Elfman, o David Cronenberg y Howard Shore. Del mismo modo en que Krzysztof Kieślowski se caracterizó con su maestría simbólica por un estilo empapado por la



“Cada cuál tiene derecho a sus sueños”.

Construirlos constituye, en cierto modo, leer de otra manera nuestra vida, realizar una relectura de nuestra realidad

constante reflexión sobre la condición humana, Preisner inauguró una línea de estilo cinematográfico sonoro muy particular: la transposición de éstas características narrativas al mundo sonoro. Este estilo ha afectado, en mayor o menor medida, la música de otros compositores de cine que exploran las sutiles y enigmáticas líneas melódicas, como se evidencia en la obra de Bruno Coulais (*Los coristas*, *Microcosmos*) y las secuencias introspectivas que crecen o disminuyen en intensidad, según la narración lo requiera, presentes en la música de Alexandre Desplat (*La joven de la perla*) o de Max Richter (*Vals con Bashir*). Recordando su encuentro con el cineasta polaco, Preisner afirma: “antes que nada conocí a un hombre, a un hombre fantástico, no sólo un director, sino un tipo verdaderamente real y gracioso, alguien con quien podías ir a esquiar, beber vodka, bromear, correr carros en los bosques y hacer cosas totalmente tontas que tal vez no reflejen demasiado a quienes las hacen”. De la charla entre el joven Preisner y el entonces ya consagrado Kieślowski en el bar Lotos, lugar de culto entonces en Polonia, fue que surgió esta amistad y permanente colaboración. “Fue una coincidencia y una buena fortuna la que me llevó a trabajar con un hombre como Kieslowsky”, afirmó Preis-

ner, para quien “un Kieślowski no viene dos veces. La forma en que uno se comunicaba y trabajaba con Kieślowski era muy diferente; he conocido pocos directores que piensen como él lo hacía. Él prácticamente vivía su película, quería contar la historia acerca de un mundo que le interesaba, el mundo interno que él experimentaba, una historia que pasó, que pasaría o que tal vez nunca pasaría, pero una historia que lo moviera a uno”.

Como los filmes de Kieślowski, la música de Preisner posee un intenso llamado introspectivo que bien puede ser profundamente perturbador, llenar de belleza o despertar tales sensaciones de incertidumbre que uno sienta que abre los ojos hacia la vacuidad, al terreno de la duda o a una melancolía por experiencias aún no encarnadas, un filtro a través del cual es posible ver y sentir de una manera diferente, el filtro con que Preisner ha sabido dotar a tantos personajes y situaciones cinematográficas. Es difícil, por ello, identificar quién ha influido más en quién: Kieślowski en Preisner o la música de este último sobre la imagen, ya que el resultado que percibimos es el de una partitura visual en su conjunto, es decir música e imágenes al mismo tiempo, conviviendo en perfecta armonía. Quizá sea esa una de





las mayores virtudes de Preisner: entender la naturaleza misma del *soundtrack*, en la cual radica nuestro goce por caminar o pasear acompañados de música, creando una relación sonora e indeleble con el acontecimiento con el fin de encontrar nuevos significados gracias a esta “poderosa y determinante música prismática de relectura”, como la ha definido Preisner. Así, gracias a las bandas sonoras que vamos eligiendo como nuestra compañía, ahondamos en las emociones que nos embargan, como si fuéramos los personajes de una película, la nuestra. Esa música que nos acompaña en los roles que nos van tocando vivir e inter-

cambiar. Lo expresó Kieślowski en una frase de su película Rojo: “cada cuál tiene derecho a sus sueños”. Construirlos constituye, en cierto modo, leer de otra manera nuestra vida, realizar una relectura de nuestra realidad. Kieślowski y Preisner se han encargado de consagrar este arte.



Aurés Moussong (Ciudad de México, 1984) es compositor de música instrumental y electroacústica. Algunas de sus obras son: *Fu Yu* (sobre el haiku de Masaoka Shiki), *Qambar Batır* y *Sama* (concierto sufí).



La diferencia

“Entre lo crudo y lo cocido”

Claude Levi-strauss

Kieślowski

detallista del cine polaco



Las guerras y sus dos bloques hicieron de Polonia un país desolado y lastimero a finales del siglo XX. En esos tiempos no se pueden filmar caras que sean de otra faz. “¿Cómo estás?, ¿qué es lo que quieres en la vida?”, pregunta un director de documentales en 1979; los primeros entrevistados son niños; los adultos responden con la mirada dirigida a cualquier otro lado menos a la cámara; algunos hablan de libertad, pero una libertad que no sea a la “fuerza”; de una democracia, pero una democracia mínima donde la gente no tenga que hablar en privado sus verdaderas opiniones. Las invasiones han provocado sociedades que se constriñen, que se encierran en la desgracia y a pesar de ello, su mirada a la belleza más mínima es insólita.

El director del documental, decide reutilizar otro proyecto en la corte de Varsovia en el año 81. En los tribunales, un abogado se da cuenta de que la cámara produce un

efecto: los jueces no se atreven a condenar a los acusados en la mayoría de los casos que son filmados porque temen que en el futuro esos videos sirvan como prueba para tomar represalias contra ellos. El abogado y el cineasta inician una amistad forjada en interminables diálogos acerca de la familia, la sociedad, el país y su transición del comunismo al capitalismo; temas que serán las guías para hacer películas. Por coincidencia estética del destino, los dos nuevos amigos tienen el mismo nombre que, en su raíz griega (*christós*) significa “portadores de Cristo”; uno es Krzysztof Kieślowski, el cineasta; el otro, Krzysztof Piesiewicz, el abogado. Después de la reacción de la iglesia católica por el pecho desnudo de una mujer en una de sus películas, es su amigo el abogado quien le sugiere que debe realizar una versión cinematográfica sobre los Diez Mandamientos.



Amor al padre. El padre de Kieślowski fue un enfermo de tuberculosis, situación que obligó a su familia a moverse de un lugar a otro en busca de tratamiento para el mal. A los catorce años, el cineasta recuerda que ha vivido en cuarenta lugares diferentes. El tiempo que permanece en trenes y camiones lo dedica a leer. La literatura le hereda el gusto por mirar a la gente a través de sus diferencias. Después de iniciarse en el oficio de bombero, Kieślowski dará a conocer su nombre al mundo y se integrará a la escuela de cine, teatro y televisión en Lodz, institución que, debido a los bombardeos en la segunda guerra mundial, se

ha tenido que mover de Varsovia. Probablemente su generación es de las primeras que se habrán formado desde la visión de la postguerra. Sus primeros trabajos son documentales con un declarado sentido crítico al sistema político de su época.

Nombres y afirmaciones. El decálogo, *La doble vida de Verónica* y la trilogía *Tres colores: Azul, Blanco y Rojo*, obras que le darán fama en occidente por su universalidad. En ellas no habrá referencias políticas hacia un país que vive una transición. El decálogo, su obra más comentada e interpretada, está compuesta por diez cortome-



trajes de una hora dedicados a las leyes de Dios. Los críticos, en su mayoría, se han ufano en titular sus ensayos en torno a la interpretación de las reglas “religiosas” en la visión de un ateo, mirando la obra desde un desafortunado enfoque dogmático, interpretaciones que a los amantes del cine no nos interesan. En una entrevista en 1989, después del estreno de la serie de sus diez películas, la declaración que más lucirá del director hasta la fecha será: “yo no creo en Dios, pero mantengo una buena relación con él”. Relación que por mala que fuera, no le resta peso alguno al *Decálogo*, cuya riqueza se encuentra en los planteamientos a los que llega cualquier espectador.

Fiesta musical. Los grandes cineastas se caracterizan por ofrecer obras vastas donde la música, el guión, la fotografía y los demás detalles sean consistentes, metas que se logran si el director sabe trabajar y explotar las cualidades de su equipo. En la obra de Kieślowski, dos personajes son notables: su amigo Piesiewicz, quien es uno de los cerebros en la escritura de los guiones, y el músico Zbigniew Preisner, mimetizado e immortalizado dentro de las películas bajo la figura de un artista holandés: Van den Budenmayer. La música tiene un papel importante y totalmente consolidado. En *Azul*,

la muerte de un músico obliga a su viuda a recomponer el himno de unificación de Europa. En *La doble vida de Verónica*, uno de los actos poéticos es la muerte de una cantante de ópera en plena interpretación. Los personajes de algunos cortos del *Decálogo*, por otra parte, admiran la figura del músico holandés; otros tocan melodiosas odas a la soledad y a la tristeza en las calles de Francia y Varsovia.

Honor a los progenitores. La figura que resalta en las películas del *Decálogo* es la del padre. Kieślowski tiene muchas historias donde el progenitor sobrevive estoicamente a la muerte de sus hijos o educa a sus hijas aun luchando contra sus pasiones. Las figuras masculinas en la obra de Kieślowski soportan los embates del amor no correspondido de las esposas, quienes son infieles, histéricas o insatisfechas sexuales. La fémmina en *El decálogo*, aborta, ama contradictoriamente, aborrece la maternidad, pero la desea. En este sentido, resulta interesante destacar que al tercer Krzysztof —esta vez uno de los personajes en el primer mandamiento— le sea imposible llorar por la muerte de su hijo, muerte que él mismo provocó. Su lado femenino se expone en la película cuando, ante su dolor, pone en jaque sus conocimientos positivistas ante los teológi-



cos y entra a una iglesia derruida. Ahí, en una pintura, la virgen María llora lágrimas de cera; un llanto que él no puede expresar.

La vida del otro. El tema de *La doble vida de Verónica*, según Kieślowski es “vivir cautelosamente, porque no sabes las consecuencias de tus actos, y las consecuencias de éstos en la vida de otras personas. Vive cautelosamente porque hay gente alrededor tuyo, la vida o el buen comienzo de ésta puede depender de tus acciones. Esto nos concierne a todos, porque nuestro destino y el de las personas, se cruzan todo el tiempo, estemos conscientes o no. Eso para mí significa responsabilidad, vivir cautelosamente, poniendo atención alrededor y sobre todo a nosotros mismos.” Los detalles que provocan catástrofes, la fortuna como augurio de la desgracia, los actos que aparentan no tener importancia en sus películas son los que invitan a conformar piezas complejas donde la razón, el destino y la causalidad simplemente se integran en lugar de confrontarse.

Los actos sexuales. En *Azul*, una mujer espera en un café, mira la cabeza de una cuchara que baila dentro de una botella; en el reflejo aparece un hombre. La última vez que ellos se vieron fue una noche lluviosa

donde ella le pide que se quite la ropa. A la mañana siguiente, ella desaparece. Lo único que tiene el hombre de la mujer es el colchón donde han hecho el amor. Ambos se re-encuentran en el café donde ella mira la cuchara que se mueve dentro de la botella. En el sexto corto del *Decálogo*, un joven espía a una mujer que vive en el edificio de enfrente, arma excusas para tener contacto con ella, le roba la correspondencia, la hace ir a la oficina de correos, le deja la leche en la puerta, interrumpe sus relaciones hasta que ella se hace consciente de su presencia; lo invita a su departamento; tan sólo un roce con sus piernas hace explotar el sexo del joven, ella concluye: “eso es lo que dura el amor”. Estos momentos cinematográficos —que son contruidos con la simpleza de unas cuantas palabras, unos detalles comunes y el planteamiento del amor en la vida— se convierten en actos eróticos que, sin la necesidad de mostrar un desnudo, son momentos inmortales.

Hurto a la tecnología. A inicios de los 90's, el avance significativo en tecnología y su masificación en la vida doméstica son más que evidentes. Esa transición resulta elemental en la obra de Kieślowski y lo vemos en personajes cuyas actividades diarias resaltan su uso: un ingeniero revela fotos

en su baño; un niño resuelve problemas en una computadora y opera funciones domésticas en códigos binarios; una viuda ve en una televisión diminuta el funeral de su esposo e hija; un juez retirado interviene las líneas telefónicas para espiar las conversaciones de sus vecinos. Todos los personajes dependen de la comunicación por medio de un teléfono. Un aficionado filma momentos que le parecen bellos e irrepetibles... En las películas se nos sugiere que dentro de los beneficios de la tecnología al hacernos la vida más fácil se adquieren consecuencias doblemente dañinas.

De la verdad a la ficción. Así narra Kieślowski la trama de *La doble vida de Verónica*: “Un joven de Italia duerme tranquilamente en su casa. Una noche se despierta asustando y no puede volver a dormir. Al día siguiente, uno de sus amigos le muestra una foto de una banda de rock norteamericana. En ésta aparece él, o una persona muy parecida. Él nunca ha estado en los Estados Unidos. El amigo le informa que la noche anterior había muerto el líder de la banda”. En el filme vemos a dos mujeres idénticas que viven en distintos países, una en Francia, la otra en Varsovia. Una decide cantar, la otra decide dejarlo de hacer para no morir. Las historias que se conectan sistemáticamente son una característica que Kieślowski desarrolla todo el tiempo en su obra.



El humor de lo sucio. Una mujer que no para de toser va al médico. El médico la revisa y le da una pastilla. Ella se la toma y pregunta: “¿qué es?”. El doctor responde: “es el laxante más potente que conoce la medicina. Ella, extrañada, pregunta: “¿un laxante contra la tos?” “Pues sí —responde el médico—; ahora intente toser”. Tal vez éste sea uno de los pocos guiños humorísticos que el cineasta se permita en *Azul*, un humor que va ligado a la pérdida y que es inseparable de una melancolía poética.

Lo ajeno. Kieślowski deja el género de documental debido a su incapacidad para captar momentos que la cámara no puede explotar. Reflexiona sobre una pareja que



hace el amor: si él captara ese instante la naturaleza íntima del acto entre las dos personas perdería su carácter de “verdadera” por el simple hecho de que la pareja actuaría distinto ante la presencia de una cámara. Las posibilidades de la ficción resultan más amplias porque el director se hace acreedor de la figura de un ser omnipotente que es capaz de generar las condiciones fílmicas que reinterpretan a la “realidad”.

El director muere de un infarto en 1996, justo en el proceso de escritura de un guión sobre la *Divina comedia*. Probablemente sus buenas relaciones con Dios le permitieron acceder al cielo. Mientras tanto, los vivos seguimos viendo sus películas que se debaten entre el infierno y el purgatorio. 

Viridiana Choy (Oaxaca, 1983) Estudió comunicación y teatro. Trabaja en Editorial Almadía y como docente.



La **constitución** de **Padre Nuestro** apócrifo | Nicolás Kopernigk

Después de siglos de dominación del sistema ptolemaico, que se basaba en una cosmogonía que colocaba a la Tierra como el centro del Universo, en el año de 1543 llega, desde las imprentas protestantes de Nürenberg, a las manos de un moribundo canónigo católico, un libro que contenía una idea —mas no las pruebas rigurosas que exige la ciencia para comprobarla—, un libro que se abrió paso entre los vapores de la Frisches Haff (“bahía fresca”) del condado de Ermland, un lugar metido como cuña, nos dice Koestler, “entre las tierras del rey polaco [Segismundo I Jagellón] y las de la Orden de los Caballeros Teutónicos”. El libro se intitula *De Revolutionibus Orbium Celestium* (De las revoluciones de las órbitas celestes). El moribundo, autor del libro, era Nicolás Kopernigk (Copérnico).



La idea central *De las revoluciones* considera, como se lee en el prefacio del libro, “que la tierra se mueve y el Sol está inmóvil en el centro del Universo”. Andreas Osiander, principal teólogo y predicador de Nürenberg, cofundador del protestantismo y un admirador de la obra de Copérnico, nos dice, en el prefacio que escribió para la obra copernicana, que “no es necesario que estas hipótesis sean verdaderas, ni siquiera que sean verosímiles, sino que basta con que muestren un cálculo coincidente con las observaciones [...] Y no espere nadie, en lo que respecta a la hipótesis, algo cierto de la astronomía, pues no puede proporcionarlo; para que no salga de esta disciplina más estúpido de lo que entró”. El moribundo Copérnico lee su obra y muere “de manera que la posteridad nunca supo con certeza si el canónigo Koppernigk había autorizado el prefacio y si realmente creía en su sistema o no”. Así, con la tesis fundamental del libro —y no con el libro en sí un fracaso total en la historia de las publicaciones ya que contó con sólo cuatro reimpresiones en cuatrocientos años con una primera edición de mil ejemplares sin venta alguna— comienza el tortuoso camino hacia la ciencia actual.

En el nombre del Padre...

En 1473, nos dice Arthur Koestler en su libro *Los sonámbulos*, “dentro de lo muros [de la ciudad de Thorn, sobre el río Vístula, hoy una ciudad polaca llamada Torún] donde, protegidas por el foso y el puente levadizo, las casas patricias de estrechos tejados se hallaban amontonadas entre la iglesia y el monasterio, la plaza y la escuela”, nació Nicolás Koppernigk, hijo de Nicolás de Thorn, un magistrado y patricio de esa ciudad, y de Bárbara Waltzerolde, procedente





de una familia noble y de la que sólo se sabe el nombre. Debido a un carácter con “inclinación a engañar a sus contemporáneos [y] entregado al disimulo y al secreto”, desconocemos la infancia y la adolescencia de Copérnico, por lo que su vida —para nosotros, al menos— inicia a partir de los dieciocho años, con un evento decisivo que marcaría su personalidad: la muerte de su padre y la adopción por parte de su tío materno y futuro obispo, Lucas Waltzerolde. De acuerdo con Koestler, “el obispo, veintiséis años mayor que Nicolás, tenía una personalidad vigorosa e irascible; era orgulloso y sombrío [...] Su mérito histórico consiste en que luchó incansablemente contra los caballeros teutónicos, con lo cual preparó el camino para la ulterior disolución de la Orden”. Bajo la tutela y el favoritismo de este hombre, Copérnico estudió en la Universidad de Cracovia, de la que nunca se graduó —a causa del primer viaje de Colón a América. “Los rumores se convirtieron en certeza”, nos explica Koestler, “cuando la carta de relación que Colón dirigió, a su regreso de su primera travesía, al canciller Rafael Sánchez, se publicó en un cartel, primero en Roma, luego en Milán y, finalmente, en Ulm. Ya no podía abrigarse ninguna duda: las nuevas rutas comerciales que llevaban a Oriente constituían una grave amenaza para la prosperidad de Thorn y de toda la Liga Hanseática. Para un joven de buena familia y de vocación incierta lo más seguro era una bonita y cómoda prebenda”. El obispo Lucas mandó a llamar a su sobrino favorito, quien tendría alrededor de veintidós años de edad, para ser un canónigo de la catedral de Frauenburg pero “desgraciadamente, el esperado deceso del canónigo Matías de Launau, chantre de la catedral de Frauenburg, ocurrió diez días antes de lo

conveniente, el 21 de septiembre. Si hubiera muerto en octubre, el obispo Lucas habría podido hacer canónigo a Nicolás sin más trámite”, recuerda Koestler, “pero en todos los meses impares del año, el privilegio de llenar las vacantes del capítulo de Ermland correspondía no al obispo, sino al Papa”.

A pesar de lo anterior, Copérnico tuvo que esperar dos años para que su tío le consiguiera el puesto y, cuando al fin lo consiguió, estuvo ausente, con goce de sueldo, durante quince años, en los cuales pasó por las universidades de Padua y de Bolonia. Allí, “los hermanos Koppernigk [Andreas, el mayor, y Copérnico] se encontraron sin dinero y tuvieron que tomar en préstamo cien ducados”. El dinero se lo prestó Bernardo Sculteti, el representante de su capítulo en Roma y futuro capellán privado y chambe-lán de León X. La culpa del asunto, según la carta de Sculteti, la tuvo Andreas, quien “era ese tipo de joven a quien el mundo respetable de las pequeñas ciudades de mercaderes pronostica un mal fin. Y, en efecto lo tuvo. Concluidos sus estudios en Italia, Andreas volvió a Frauenburg con una enfermedad incurable que los registros del capítulo llaman lepra”. En breve, Copérnico era un junior en un estado de humillación: era la sombra del magnífico obispo Lucas Walzerolde y su hermano era un leproso del condado de Ermland “que tomó parte en las intrigas de la corte papal suscitadas por la sucesión del episcopado de Ermland”. En

ese estado, a la edad de cuarenta años —y habiendo muerto el tío Lucas— ocupa su lugar de canónigo en la catedral de Frauenburg para, por fin, desempeñar sus funciones, que eran casi nulas ya que “los dieciséis canónigos llevaban la vida ociosa, mundana y opulenta de los nobles de provincia”. Así, bajo la vida ociosa de un junior de Ermland nace, en primera instancia, un panfleto que se titula *Breve esquema de las hipótesis de Nicolai Copernicus sobre los movimientos celestes (El Commentariolus)*, donde se exponen las ideas básicas de la tesis principal que se encuentra en *De las revoluciones*. En 1532 “el secretario personal del Papa León X disertó en los jardines del Vaticano sobre el sistema de Copérnico, ante una selecta sociedad que acogió favorablemente sus ideas”. En 1535, el cardenal Schoenberg, hombre de confianza del Papa, incitó a Copérnico a publicar de manera impresa *De las revoluciones*. Copérnico se negó.

A sus sesenta y tres años de edad, Copérnico no tenía el coraje y la fuerza suficientes para soportar otro escándalo: su sistema estaba lleno de fallas, anomalías y construcciones arbitrarias. Desde el punto de vista riguroso de la ciencia en el siglo XVI, con “cifras, referentes a los movimientos del Sol y de la Luna”, afirma Koestler, “[que] sólo padecen tres veces el margen de error de los astrónomos del siglo XIX, equipados con telescopios gigantes” —y esto hablando de los caldeos hace más de cuatro milenios—,

el sistema copernicano era una teoría fallida, estaba destinado a desaparecer, a no ser por la providencia, “aunque [fuera] protestante”, de un joven impetuoso, protegido de Melanchton, segundo al mando después de Lutero, principal defensor del protestantismo en Europa. Este *enfant terrible*, condottiere de la ciencia, loco inspirado “y «afortunadamente»”, opina Koestler, “homosexual o bisexual, según la moda de la época”, que venía de la Universidad de Wittenberg, base intelectual del protestantismo, era “uno de esos caballeros errantes del Renacimiento, cuyo entusiasmo avivó las chispas de otros hasta convertirlas en llamas”. Su nombre: Reticus.

...y del Hijo...

Georg Joachim von Lauchen nació en 1514 en la antigua Raethia (Tirol austríaco), de donde sacó su nombre latinizado: Reticus (Rético). En la adolescencia cursa sus estudios en las universidades de Zurich, Wittenberg, Nürenberg y Goettigen. A los veintidós años de edad, gracias a Melanchton, obtiene una de las dos cátedras de matemáticas y astronomía de la Universidad de Wittenberg. Durante su estancia allí y a través de rumores conoce el sistema heliocéntrico de Copérnico. En 1539 obtiene el permiso para viajar a la tierra católica de Ermland, donde el nuevo obispo era un tal Dantisco que mandó a quemar “todos los libros, folletos... y cualquier cosa procedente

de los envenenados lugares de la herejía”, incluyendo cosas de carne y hueso”. A pesar de ello, durante su estadía con “un necio”, que según Lutero, “va contra las Sagradas Escrituras”, Rético llegó a Frauenburg donde Copérnico mantenía en cautiverio *De las revoluciones*. De este modo, otro junior sería quien incitaría al viejo Copérnico a publicar su obra, pero esta vez no se trataba de un joven protegido y tímido sino de uno audaz e impetuoso, quien defendería las ideas de la obra copernicana. Pero antes de eso, para-



fraseando a Koestler, Rético asomaría la cabeza y el canónigo escondería la suya.

En diez semanas, habiendo leído en su totalidad el manuscrito *De las revoluciones*, Rético hizo una relación del texto copernicano en forma de epístola dirigida a Johannes Schöner, su antiguo maestro de astronomía y matemática. El título: *Al ilus-trísimo doctor Johannes Schoener, esta primera relación del libro De las revoluciones, compuesto por el muy ilustrado y excelente matemático reverendo padre doctor Nicolás de Thorn, canónigo de Ermland, de un joven estudioso de la matemática* — texto comúnmente conocido como *Narratio prima*. Copérnico cedió ante la insistencia por publicar su obra, por lo menos en un resumen, con la condición de que no se publicara su nombre, implícito en la *Narratio prima*. Rético daría el asalto final para arrancar de las manos de su maestro el manuscrito *De las revoluciones* pero antes debía hacer unos trabajos que le ayudarían a publicar el libro de Copérnico en el lugar que él deseaba. Según Koestler: “Rético deseaba que las *Revoluciones* se imprimieran en la famosa imprenta de Petreio, especializada en obras de astronomía, en la luterana Nürenberg”. ¡Nada menos que un manuscrito católico impreso en tierras protestantes! Para lograr tal proeza, estos trabajos consistieron en copiar “con su propia mano todo el manuscrito *De las Revoluciones*, verificando y corrigiendo cifras dudosas e introduciendo

varias alteraciones menores”. Además, según nos narra Koestler, “más de diez años antes, el anterior obispo de Ermland, había pedido a los canónigos Koppernigk y Sculteti que levantaran un mapa de Prusia. Copérnico había empezado la tarea que, empero, nunca concluyó. Rético hizo el trabajo por él y, como era un entusiasta incorregible, no sólo levantó un mapa, sino que le agregó un diccionario geográfico y un tratado sobre el arte de hacer mapas. Mandó todas estas cosas al duque Alberto de Prusia, acompañadas [de] una carta dedicatoria en la cual halló la manera de referirse a la futura publicación del *magnus opus* de su maestro [...] Como Lutero y Melanchton no aprobaban la teoría copernicana y como el duque de Prusia pesaba en el mundo protestante, era conveniente contar con su apoyo por escrito”.

Al fin, después de dos años de asedio ante las murallas del secretismo y disimulo del canónigo Nicolás Copérnico —y con el consentimiento de sus padres protestantes, Melanchton y Lutero—, el *enfant terrible* logró que se imprimiera, en mayo de 1542, *De las revoluciones de los Cuerpos Celestes*.

...y del Espíritu Santo.

El libro en sí, en tanto defensor del sistema copernicano, es un fracaso. La defensa que hace Copérnico de su sistema es a partir de la física aristotélica —como se puede observar en una de las argumentaciones de un



capítulo de *De las Revoluciones*: “y no menos conviene confesar que los movimientos son circulares, o compuestos por muchos círculos, porque mantiene las irregularidades según una ley fija y con renovaciones constantes: lo que no podría suceder sino fueran circulares. Pues el círculo es el único que puede volver a recorrer su camino”; y, ¿por qué no un triángulo o un cuadrado? El mundo en el que vivía Copérnico estaba obsesionado por la circularidad porque ésta permitía un movimiento uniforme y, en consecuencia, perfecto, no violento. “Si sostenemos que la Tierra se mueve”, se lee en *De las Revoluciones*, “debemos, asimismo, sostener que ese movimiento es natural, no violento. Las cosas que ocurren de acuerdo con la naturaleza producen efectos opuestos a aquellos que obedecen a la fuerza. Las cosas sometidas a la violencia o a la fuerza se desintegrarán y no podrán subsistir por mucho tiempo; pero aquello que ocurre por naturaleza está bien hecho y conserva las cosas en sus mejores condiciones. Por eso es erróneo el miedo de Ptolomeo a que la Tierra y toda otra cosa que lo rodea queden desintegradas por la rotación, que es un acto natural, enteramente distinto de un acto artificial o de cualquier otra cosa ideada por la inventiva humana”.

De este modo, Copérnico trata de encajar una idea nueva en un sistema que era obsoleto. ¿La razón? Copérnico idolatraba este sistema y nunca pudo librarse de él.



¿Rezagos de la personalidad por vivir bajo la sombra de su tío Lucas que le dejó un gusto por seguir a ciegas a la autoridad? Quizá. Lo cierto es que era, ante todo, un hombre conservador, “el último aristotélico entre los grandes hombres de ciencia”, que quería borrar una pequeña mancha y término borrando todo el lienzo. La revolución había empezado y la empezó, paradójicamente, alguien que estaba dentro del sistema y creía ciegamente en éste. Empero, para cuando todo iniciara él ya habría muerto; al menos no se daría cuenta de lo que causó. El trabajo de potenciar la revolución copernicana sería de los jóvenes, especialmente de Rético.

“Mis amigos acallaron mis recelos y protestas”, se lee en los agradecimientos que escribió Copérnico para *De Revoluciones*. “Entre ellos el que más me influyó fue Nicolás Schoenberg [...] luego, alguien que me quería mucho, Tiedemann Giese, obispo de Kulm [...] lo mismo me pidieron muchos otros hombres eminentes e ilustrados [...] Por fin, cedí a sus razones y permití que mis amigos publicaran esa obra que me habían estado solicitando durante tanto tiempo”. Ni en los agradecimientos, ni en ninguna otra parte del libro se menciona el nombre de Rético. Así es como, Copérnico —tal vez por rencor al espíritu aventurero y osado de Rético, tan parecido al de su hermano Andreas— asesinó, en espíritu, a aquel que debía llevar la antorcha de este levantamiento ideológico. El cuerpo de Rético sobreviviría

otros treinta años pero su espíritu murió en el año de 1543. El revolucionario, que se puso en primera línea del escuadrón, murió, durante el inicio de la revuelta, a traición por su comandante.

Amén

Muerto el Padre (físicamente) y el Hijo (espiritualmente), era de esperarse que el Espíritu desapareciera poco a poco. Una idea, como la postulaba y demostraba Copérnico, que se basara en esos datos pocos precisos, ocuparía un lugar especial en el cesto de la basura de cualquier editor de los *journals* que se publican en la actualidad. Pero no fue así. Pensar en la Tierra en movimiento y el Sol como centro del Universo implicaba muchas cosas. “El universo Copernicano no sólo suponía una expansión al infinito”, nos explica Koestler, “sino que era, al propio tiempo, un universo descentralizado, desconcertante, anárquico [...] El «peso» de una piedra había significado antes la tendencia de la piedra a caer en el centro de la Tierra. Tal era la significación de «gravidad». Ahora el Sol y la Luna se convertían en centros que tenían su propia gravedad. Ya no había ninguna dirección absoluta en el espacio [...] El tranquilizador sentimiento de estabilidad, de quietud y orden desapareció”.

Así como un buen editor ve en la idea de un libro el futuro de éste, mentes geniales (Keppler, Galileo, Giordano Bruno) vieron en un libro casi ilegible y lleno de

La revolución copernicana es un buen ejemplo de que la ciencia no es totalmente objetiva: toda teoría científica, por más objetiva que parezca, incluye intrigas, traiciones y traumas del sujeto.

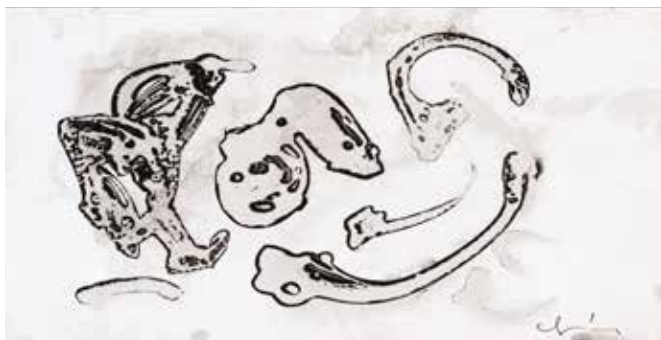
incongruencias la idea y sus implicaciones sobre la concepción del Universo. Pero, ¿por qué abandonar el sistema ptolemaico si funcionaba a la perfección? La teoría ptolemaica cuadraba con la observación y sólo habría que arreglar algunos detalles. Años después, Tycho Brahe haría observaciones mucho más precisas y propondría su propio modelo, donde regresaba la Tierra al centro; sus datos lo corroboraban. Kepler haría vagar de nuevo a la Tierra y pondría de regreso al Sol al centro. Los datos de Brahe respaldaban esa teoría. Una lucha de observación contra la hipótesis. “Si bien no hay duda alguna [de] que los científicos”, reflexiona T. S. Khun en su libro *La revolución copernicana*, “abandonan un esquema conceptual cuando parece hallarse en irreductible conflicto con la observación, el énfasis sobre la incompatibilidad lógica enfrasca un problema esencial: ¿Qué es lo que transforma en inevitable conflicto una discrepancia aparentemente provisional? ¿Cómo puede un esquema conceptual, admirado y descrito por una generación como sutil, flexible y complejo, convertirse en algo ambiguo, oscuro y embarazoso para la generación siguiente? ¿Por qué los científicos apoyan determinadas teorías a despecho

de las discrepancias y por qué, habiéndolas sostenido, deciden abandonarlas?” La revolución copernicana es un buen ejemplo de que la ciencia no es totalmente objetiva: toda teoría científica, por más objetiva que parezca, incluye intrigas, traiciones y traumas del sujeto. “La historia de la revolución copernicana”, insiste T. S. Khun, “[y toda revolución científica] no es, pues, simplemente una historia de astrónomos y cielos”. La historia de la revolución copernicana es la muestra más clara de cómo las creencias y la ciencia van siempre de la mano.



Raúl Fierro (Oaxaca 1985). Estudia física en la Facultad de Ciencias de la UNAM. Escribe con la esperanza de culminar un *ménage à trois* entre filosofía, ciencia y literatura.

Lo que se asoma **después de la muerte.** Instantáneas sobre **Zofia Rydet**



I
Finales del siglo XX. Una mujer, Zofia Rydet, decide hacer una visita a un asilo de ancianos. Ella es fotógrafa, o lo ha sido los últimos cincuenta años. Encuentra buena compañía entre los viejos. Con el tiempo, esta mujer se acostumbra a conversar con ellos. Los conoce, los ama. Las conversaciones a veces duran horas, días. En realidad no son mucho más viejos que ella. Es sólo que han tenido vidas un poco más accidentadas; las circunstancias a veces son muy difíciles, sobre todo después de la guerra. La vida no ha sido fácil, no en Polonia, no con esos ancianos, no para Zofia Rydet. A menudo piensa en quedarse con ellos. No está mucho tiempo cerca de

sus personajes, de esos hombres y mujeres que retrata, pero hacen buena amistad.

Un día, finalmente, decide volver a casa. Recorre otros lugares, igual de fríos y devastados. A veces sólo se sienta a mirar tras la ventana de su casa de madera y contemplar el frío panorama de la aldea en que vive. Nunca abandona Polonia. No hay registro de otro país en sus fotografías. Hay casas, muchas casas de extraños en cuyos muros no existe otra cosa que la memoria; de ahí cuelgan viejos retratos, pieles de animales muertos y cientos de objetos que reflejan la vida entera. Fotografía incluso las fotografías que las personas guardan en sus casas, sus amigos, sus familiares, como uno de esos túneles de espejos.

Cuando por fin decide regresar al asilo, un año después de haber partido, todos los que allí habitaban han muerto. Cuando menos quedan las imágenes, los recuerdos. Sólo existían diez seres humanos en ese asilo. Ahora existen otros, pero no conoce a nadie. Nadie sabe decirle nada. La vida de estos hombres se ha extinto. Cuando menos, queda el recuerdo.

II

En una de sus fotografías, titulada “El Holocausto”, Zofia Rydet retrata a un hombre que se cubre los ojos; detrás de él, pájaros negros vuelan para aterrizar en un campo seco, olvidado. Su serie *El mundo de los sentimientos* exhibe a un maniquí desnudo y angustiante en primer plano, ante columnas anchas, grises, ante nubes negras y una piedra tallada con un símbolo quizá sólo conocido por unos cuantos iniciados. Zofia, más que hacia la angustia nos lleva al límite del desasosiego.

Rydet tuvo en su infancia una mercería, la tienda de hilos y listones de su abuela. Texturas, sensaciones. Quizá fue un principio. ¿Se parece en ello a Louise Bourgeois con todos esos recuerdos de una infancia a la vez sencilla y completamente profunda, oscura? Contemplar las fotografías de Zofia Rydet es vagar por un mundo de personajes muertos, ver tras la puerta de un cementerio todo lo que se ha quedado allí, en esa calma aparente y que quizá sólo la memoria po-

dría restituir. Restitución quizá sea la palabra adecuada para referirse al trabajo de Rydet. Así, observar los rostros de ancianos llenos de grietas, los dientes carcomidos como manzanas viejas, la fascinación por los objetos olvidados, rotos, descoloridos, que cuelgan en las paredes de personajes muertos, la hacen una persona con una peculiar visión del pasado. Sus imágenes reconstruyen el mundo del otro y lo hacen completamente diferente. Son metáforas, palabras que suenan a soledad y destrucción. He pensado que tiene alguna cercanía también con Hannah Höch. Quizá por todos los





fragmentos reencontrados. Aquí los gestos de los solitarios tienen un sonido apesadumbrado, triste. El trabajo de Rydet mueve el orden de los seres que viajan en sus imágenes, los mueve como en túneles, los arrastra en dunas, los pasea por parajes nebulosos. Todos los seres humanos buscamos re ordenar nuestros universos. Movemos piezas.

III

La fotógrafa Rydet busca dar vida con sus imágenes a un mundo en extinción, personajes silenciosos, edificios abandonados, cuerpos mutilados por tijeras que ella ocupa para darle otra realidad a un foto-collage que terminará por formar la imagen. El collage se convierte en el juego que le devuelve un poco de sosiego a un buscador desmemoriado.

Qué bella empresa, la de Ryder, ir por el mundo, cámara en mano, atrapando rostros. Qué empeño tan más noble, el del

fotógrafo, el de Zofia, de guardar (para que en algún momento otro ser humano la conozca) la existencia de un anciano, de las aves, de niños, mujeres bellas, animales, piedras, bodegones. Ordenar el mundo. Mezclarlo, como un niño ansioso por explicarse las nubes y el sol. Luces sepias, tardes cenicientas; el color estalla, la luz nos habla de lo que viene, tal vez la muerte, quizás una vida larga... El después. Lo que viene tras la guerra. Lo que se asoma después de la muerte.

El trabajo del artista es hablar del mundo, de sí. Ryder conjuga. Se conjuga. Es como un antiguo escribano de imágenes y símbolos. La decadencia de los cuerpos se desviste, reposa, toma fuerza. Estos cuerpos olvidados, que parecen reclusos en un tiempo lejano y fuera de las grandes urbes, salen, se llenan de una luz distinta. La fotografía se realiza, es, existe, porque existe para ella un lenguaje único.



Frida Sosa (Oaxaca, 1992). Fotógrafa y estudiante de comunicación visual.





PICADERO

Reseñas y entrevistas

El mundo sucediendo nuevamente

Yuri Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*
(Periférica, 2009)

El acercamiento, por parte del mercado, de cualquier producción lingüística y simbólica a lo efímero de la información periodística, homogeneiza su fruición, vuelve toda obra, todo esfuerzo de comunicación, toda palabra, objeto de un consumo inmediato y continuamente sustitutivo, neutralizando su posibilidad de memoria. Las reseñas de novedades editoriales también entran en este circuito, lo sufren y lo reproducen. Pero esta reseña no trata de ninguna novedad. De la reseña tiene sólo la forma, su pequeña urgencia, mas no la exigencia mercantil. Pues el mercado, se sabe, no tiene memoria, ni quiere tenerla. Su lenguaje cambia de continuo, pero anula las huellas de lo que sustituye, de lo que deja atrás.

Hay veces, sin embargo, que nos toca “locura telúrica” y urge desentrañar, aún “por las malas”, la voracidad vacía de nuestros tiempos sin tiempo, para reconocer “a lo pendejo que han sido cubiertos” sus es-

combros: es cuando debemos echar un ojo al sótano y considerar lo que hemos perdido, lo que vamos a perder, irremediablemente. Este recorrido de lesiones y extravíos conforma la experiencia de Makina, el personaje principal de *Señales que precederán al fin del mundo*. Es la ruta que tiene que compartir el lector para desubicarse y volver a reflexionar: para cruzar. Yuri Herrera trabaja su escritura reactivando las huellas del tiempo, configura su mundo ficcional por estratificación y condensación. En la novela, todos los movimientos son un cruce, un atravesamiento y a la vez un descenso, un abismarse que se resiste a la banalización y al olvido coacto al que todos estamos expuestos hoy en día.

Makina trabaja en una centralita de pueblo. Es quien contesta el único teléfono, quien busca a los interlocutores, los hace encontrar, les permite hablar, a veces los traduce. Es la guardiana del tiempo de



la comunicación, tiempo que habla en tres lenguas: latino, gabacho y “lengua”, así, sin adjetivos; las de acá, las de allá. Pero sobre todo habla, ese tiempo, con la profundidad de sus silencios, con la significación de sus fisuras. Un día, regresa del gabacho uno de los primeros que se habían atrevido al cruce. Vuelve con nuevas cosas (y nuevas palabras como cosas); entre éstas, dos teléfonos celulares. Alrededor de la centralita, reúne a la gente del pueblo para que asista al prodigio que dejaría a Makina, en palabras de él, sin trabajo. Sin embargo, ese “tit tit” sólo marca los silencios de su vuelta, pues compró celulares olvidando las torres para su señal. Makina sabe y les sonrío a esas fallas, sabe

que ya llegarán los tiempos de los celulares pero que su chamba no es la centralita sino que es una *praxis*, un poder y una capacidad, un poder-hacer: el de “mensajear”, el de “terciar en el mundo” al hacerlo dialogar.

Habría mucho que decir sobre este mensajear, pero aquí hay que reseñar rápido, condensar: Makina tiene que buscar a su hermano, quien cruzó la frontera con la ilusión sin esperanza de un terrenito que le había dejado por allá su padre, después de abandonarlos. La novela es una historia de abandonos, de desaprendizaje y desposeimiento. Makina tiene que llevarle un mensaje: va a cruzar. Desde el pueblo viaja la Ciudadcita, se enfrenta con los “duros”, con los capos, es obligada a usar su ayuda y así recorre la geografía del mundo contemporáneo, sus espacios de excepción, siguiendo el vector de un “punto cardinal”: la novela de Herrera es un descenso hacia el norte. Esta inmersión hace “respingar” la horizontalidad del abismo, la normalización contemporánea del horror. De los subterráneos del metro del Gran Chilango se dirige hacia los confines de la tierra: el río de Micltlán que Herrera revive es el comienzo de la desubicación de Makina, la de la novela: al re-emergir del otro lado de la frontera, incluso “el cielo era ya otro, más lejano, menos azul”.

Makina es una “franja difusa”, una encrucijada de alteridades: los cronotopos del cruce los lleva ya en sí misma, conforman

su actitud ya antes de descender por la frontera. Así que cuando la novela reflexiona sobre su propia lengua, la voz que habla allí es la de Makina y también la de los que cruzaron y están indefinidamente de paso, la del “mundo sucediendo nuevamente” a cada encuentro y desencuentro de voces: “maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación”. Mensajear. La lengua de Herrera es así: un continuo entrecruce de hablas, un continuo creativismo relacional en todos los niveles de la escritura. Su novela conforma un mundo figural en el que lo concreto de su letra, su terrosidad pulsante, siempre es señal, pre-figuración de un futuro por-decir pero inconcluso: una inminencia. Al adentrarse en el texto, el lector desaparece un mundo y va aprendiendo su extrañamiento, resignificándolo. Cada construcción lingüística, sentida como ajena, nunca es un fin en sí mismo, nunca es preciosidad estilística sino que siempre pro-

duce una repercusión profunda a lo largo del texto. Y se concreta, se cristaliza en imagen abierta. Un ejemplo, entre muchos posibles: Makina la desgrana con los hombres. Los hombres hay que saber cómo “tantearlos y cómo soportarlos, cómo gustar de ellos”. Y Makina la desgrana: aplaza indefinidamente el “momento de las definiciones”. Es su actitud, su función dinámica: ella es el gozne, no la que manda palabras definitivas, ella se desgrana, se desprende de sí misma: y goza. Desde el primer significado sexual, el “desgranársela” se hace imagen figural: ya en el otro lado, Makina se encierra en la misma choza con Chucho, el pollero infernal, quien vigilia la entrada. Makina tiene que cambiarse de ropa, desnudarse, desgranarse. Siente algo que le recorre el cuerpo, el deseo que aguarda y pulsa. En cada uno de los nueve capítulos, partición que reutiliza la estructura del descenso a Mictlán, Makina pierde algo de sí: “estaba dejando la culpa como quien se desprende de sus pertenencias”. En cada paso del cruce, deja atrás la culpa y el miedo. Cambia.

Así, lo único que muere, en la novela, lo que cae y termina y su fin es re-imaginado mediante las señales de su inminencia; es el mundo total de la fuerza sin resistencia. El mundo que pretende darnos sentidos últimos, fronteras y naciones que no “respingan”, que no se atraviesan y escinden los espacios dialógicos. Makina cruza, y al “reventar el grano” de la imagen de sí, como



De los subterráneos del metro del Gran Chilango se dirige hacia los confines de la tierra: el río de Mictlán que Herrera revive es el comienzo de la desubicación de Makina, la de la novela



en una película fotográfica de alta sensibilidad, máximamente ex-puesta, llega a la revelación de cada viaje iniciático: la del sujeto que se vuelve otro. Esta experiencia ética es el centro, es la urgencia de la novela. La que tiene su reverso de horror. El sujeto expuesto, el que se “despaja” y se pierde, por otro lado, corre el riesgo de su aniquilación por parte de una biopolítica segregante. El rostro fantasmal de su hermano cristaliza esta pre-figuración: ha perdido su nombre, sus papeles, su identidad, para asumir

otra, terrible y vacía: es utilizado, enviado a la guerra del Imperio contra los bárbaros, como un cuerpo entre cuerpos, contra un sinnúmero de otros cuerpos, sin identidad, más que su piel. “Me han desollado”, musita de forma ambivalente Makina, al final del recorrido. El reverso del desgranarse es el sujeto desollado, el sujeto sujetado por el cruce que se cierra. Herrera le da voz a todo esto y a mucho más, a una complejidad irreductible, insustituible. En tiempos de locura telúrica, es bueno releerlo.



Eugenio Santangelo (Nápoles, 1983). Doctorando en letras latinoamericanas, profesor de teoría literaria en la UNAM y editor de narrativa de Libros Mala letra.

Vergüenza por lo humano

Guillermo Fadanelli, *Insolencia. Mundo y literatura* (Almadía, 2012).



¿Para qué leer literatura y filosofía en un mundo donde éstas han quedado domesticadas según las exigencias del mercado o recludas al reducido círculo de una academia que se cree humanista pero que es indiferente respecto a su función social? El libro de Guillermo Fadanelli, *Insolencia. Mundo y literatura*, ensaya una respuesta a tal cuestionamiento.

Pero ensayo no significa, en el libro de Fadanelli, como sí en Montaigne, la suma de opiniones diversas basadas (originadas, fundamentadas) en la autoridad de un yo supuestamente transparente y natural que vuelve a la tradición sólo para autentificar los juicios que se ha formado sin ayuda de ésta. Autoridad de la experiencia que haya en la tradición su espejo, dado que todos los individuos compartimos un mismo sustrato: el hecho de que todos estamos creados a imagen y semejanza de un dios, principio

humanista y luego secularizado en la Ilustración y la Revolución Francesa. El ensayo tampoco funciona, en Fadanelli, como aproximación al establecimiento de una metodología ni como meditación que pretende situarse en el origen buscando claros en el bosque de lo real. El libro de Fadanelli se asemeja al ensayo en el sentido teatral del término: se trata del ensayo de un actor que no sabe sus líneas y que está a punto de salir a escena, un actor secundario que interviene al final del cuarto acto en una obra que sólo consta de tres. Bufonada, si se quiere, y, sin embargo, condición y acto de todo escritor y artista contemporáneo, medianamente comprometido y consciente de lo que implica su oficio, cuando el espectáculo que llamamos humanismo ilustrado termina con el *deus ex machina* de la “solución final” en los campos de concentración nazis. “Es verdad que me siento humillado por el

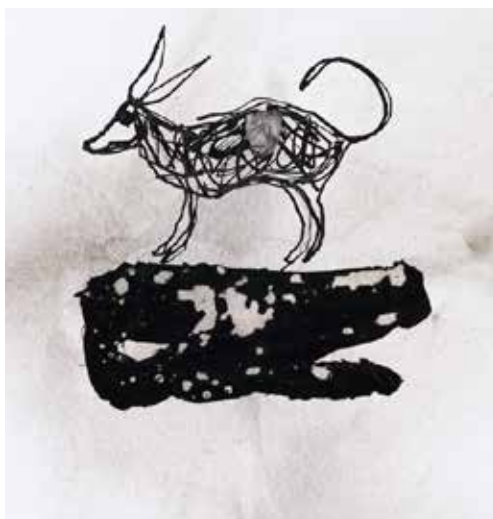


interés que [...] ha llegado a causarme esa entelequia que denominamos la humanidad”, escribe Fadanelli; y un poco atrás dice: “[a]penas un humanista exaltado nos ofrece su sermón ovejero, el tirano se calza los guantes para guiarnos con el auxilio de sus cómplices armados por un camino que él mismo decide. ¿Por qué alimentar a ese noble monstruo, el humanismo, que en su tremenda obriedad vuelve cada vez más miserables las buenas intenciones?”.

La pregunta anterior es otra forma de escribir la que formulé al principio de este texto. Para responderla es necesario conversar con ese monstruo llamado huma-

nismo. Así como las lecturas superficiales de la filosofía de Adorno y Horkheimer, sobre todo en *Dialéctica de la Ilustración*, han dicho que se trata de una filosofía pesimista, lo mismo podría decirse del ensayo *Insolencia*: libro pesimista y escéptico que prefiere el pacto antes que la confrontación directa con el poder. No obstante, el *a b c* de la dialéctica crítica sabe que ella es negatividad determinada, que se mantiene en la contradicción desde la cual puede denunciar toda falsa síntesis, llámese esta última espíritu absoluto encarnado en algún Estado-Nación, o en esa otra panacea llamada capitalismo, con el fin no de terminar o enterrar el proyecto

ilustrado sino de salvarlo bajo un régimen de justicia. Fadanelli utiliza la misma estrategia que la Escuela de Frankfurt —que no de la misma filosofía en sentido estricto— para dialogar con el monstruo. Así se entiende el título del libro: la insolencia consiste en sentarse a conversar con el poder usando y, sobre todo, apropiándose creativa e imaginativamente de los mismos valores que éste enarbola falsamente, a saber, aquellos de civilidad, prudencia, respeto (y no tolerancia) a lo diferente y extraño, de los mitos socialmente refuncionalizados, de la igualdad, de la justicia, etc. Se busca, pues, criticar, bajos sus propios términos, algunos de los dispositivos con que el poder y el sistema económico continúan mermando la existencia de la mayoría de los individuos, empobreciéndolos intelectual, afectiva y materialmente. Entonces, leemos literatura y filosofía no para seguir alimentando al monstruo sino para entenderlo, criticarlo y por fin, acaso, transformarlo, así como el beso transforma al sapo en príncipe.



Un libro como *Insolencia*, que parece estar dedicado “al hombre de a pie”, como escribe su autor, y no a profesionales de las letras, expresa lo que para cualquier teórico deconstruccionista sería un escándalo: una función concreta y socialmente benéfica de la literatura en cuanto tal: “la literatura [es] un medio para un conocimiento moral y complejo del mundo”. En el mismo sentido, Fadanelli imagina a la novela como una “ciencia de los juicios morales que se adivinan, no que se comprueban; que se ponen en marcha y no que se veneran”. Para Fadanelli, como para Schiller (y antes para Kant), la educación estética de los individuos resulta esencial para una sensibilización ética y política de los ciudadanos. La idea es protoromántica y su radicalización lo es de lleno. Romanticismo que Fadanelli no teme en suscribir: inmersos en un mundo organizado y administrado por el capital, en



medio de un lenguaje y una cultura que nos preceden, la existencia no puede más que volverse trágica, desgarrada. La literatura, así, tendría esta doble faceta, tanto encaminada para educar ética y políticamente a los individuos como también sumirlos en el desasosiego y el nihilismo cínico, también propios de nuestra época. Fadanelli decide no optar por ninguna de las dos caras. Prefiere, en cambio, reflexionar sobria y pragmáticamente sobre ellas. De lo que concluye una ética y una estética de mínimos: “presencia en el arte y parcial desaparición en el mundo común”. “Una sociedad que es justa porque los ciudadanos han decidido desaparecer parcialmente para tornar mejor la vida de los demás”. Con ello se postula una mediocridad según como la entendía Aristóteles, o sea, como *phrónesis*, punto medio, moderado y prudente entre dos extremos. En este sentido, la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot —que sigue, a su modo, a Aristóteles, Tomás de Aquino, Gadamer y Ricœur— propone algo similar al ensayo de Fadanelli.

Cada capítulo de *Insolencia* lleva por título una letra del abecedario. Tal separación entre capítulos parece una cortesía para el lector, dado que el libro podría leerse como una sola y extensa digresión, como una nota al pie que aclara un aserto que desconocemos. La continuidad de ideas entre capítulos y entre párrafos se mantiene en términos generales, aunque no de manera rigurosa. En ocasiones saltamos, por ejemplo, de la crítica al fetiche de la comunicación a un juicio que describe, en términos generales, la función de todo pensamiento, para terminar en cómo el nombre patria no es más que la abstracción arbitraria de un conjunto de objetos que determinan nuestra presunta individualidad. El lector atento sabe que hay un nexo entre todas esas ideas; sin embargo, al no estar del todo explícito (o por lo menos debidamente diferenciado en función de una exposición más clara y ordenada), las tesis de Fadanelli terminan, en ocasiones, por difuminarse o, por el contrario, por parecer reiterativas. El ensayo es más lúcido cuando





aborda en específico obras literarias —el breve comentario sobre *El jugador*, de Dostoievski, es un excelente ejemplo de la lucidez de Fadanelli—, o bien cuando describe y critica la dinámica de la industria cultural. En cambio, resulta oscuro cuando habla sobre ética, sobre lo bueno y lo malo; también cuando despacha sin mucha explicación a todas las teorías filosóficas o científicas que, a su juicio, funcionan como cortina de humo para realizar una convivencia buena entre ciudadanos. “La causa es que la precisión de los conceptos —escribe Fadanelli— no me resulta importante en el momento de escribir, ya que la misma escritura va tomando su camino y su ropaje en el tiempo.”

Hegel escribió en la *Fenomenología del espíritu* que el escepticismo es la realización de la libertad de pensamiento que el estoicismo sólo concebía idealmente. Tal actitud libertaria y escéptica se da, dice Hegel, en una época de miedo y servidumbre universales. El mundo, y con él la literatura, no ha salido de esa época que Hegel pensaba transitoria —y ya culminada. El ensayo de Fadanelli nos recuerda que seguimos habiendo esa época y que la literatura, si bien no nos sacará de ella, sirve como un sitio del cual podemos aprender no una suma de lecciones moralizantes, sino, como escribió Marx, que lo humano está aún por realizarse.



Mariano V. Osnaya (Ciudad de México, 1985) estudió filosofía en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM.

Los **enemigos** de la **poesía**.

Entrevista a Francisco Hernández

“No sé exactamente en qué momento, pero la poesía de Francisco Hernández se ha vuelto un curioso fenómeno en nuestra lírica: su autor cosecha premios y becas, elogios de la crítica, es una presencia constante en revistas, suplementos y diversas editoriales, referencia inevitable de la poesía de las dos últimas décadas. [...] Eso lo hace privilegiado pero no excepcional. Lo que sí le envidiarían muchos compañeros de generación y aun poetas mayores es su arraigo entre los lectores.” Éstas son las primeras líneas de la crítica de *Imán para fantasmas*, de Francisco Hernández, escrita por José María Espinasa y publicada en *Letras Libres* en abril de 2005. Desde el discurso crítico, Espinasa pretende ser objetivo; no obstante, muestra aversión contra la ilación narrativa que acompaña al desplazamiento lírico del *yo* en un *alter ego* de Francisco Hernández. Tampoco aplaude el “esquema” de *Moneda de tres caras repetido* en *Imán para fantasmas*:

“cuando el poeta se embelesa con su propia receta hay que prescindir de ella, pero no es fácil, sobre todo cuando, como es el caso, el autor no considera que esté agotada esa vía”. Qué opinaría Espinasa ahora si supiera que Hernández está escribiendo una cantata, conformada nuevamente por tres personajes que dialogan en torno a la visión y la ceguera.

Para Jorge Esquinca “Francisco Hernández intenta configurar un mapa espiritual donde se convierte en sus criaturas. Seres distintos con distintas miradas que se resumen en uno solo: el poeta, quien afortunadamente realiza ese viaje y regresa para contárnoslo”. Entre el lector y los poemas de Hernández tiene lugar la comunión donde se contempla lo ya visto antes. Y no es que todo se tenga visto o se tenga claro; es que bajo la poderosa imaginación de nuestro poeta es posible testificar experiencias que ya habíamos olvidado o que, en definitiva, no queremos recordar. Su poesía

evoca dolores y ausencias, tanto de salud como de ánimo. Otras veces descubrimos que lo ajeno a nosotros, de una u otra forma, nos constituye. Lo innegable es que al entrar en la poesía de Francisco Hernández, acabamos desenmascarados y más abundantes, con más ojos.

En *Tierra de poetas*, Esquinca también comenta que los poemas en prosa de Hernández le permitieron divisar un puente para lo que él quería hacer con su propia escritura. Comparto esa experiencia aplicada a toda la obra de Francisco Hernández, puerta abierta a la poesía. Hay poetas que atraen, otros repelen, incluso los llegas a querer o a odiar. Para mí, Hernández es consanguíneo. “Los libros que de verdad me gustan son esos que cuando acabas de leer piensas que ojalá el autor fuera muy

amigo tuyo para poder llamarle por teléfono cuando quisieras”, escribió J. D. Salinger en *El guardián* entre el centeno. Definitivamente, después de leer *Gritar es cosa de mudos*, *Mar de fondo*, *Moneda de tres caras*, *Soledad al cubo*, *La isla de las breves ausencias*, quiero saber más de la poesía de Francisco Hernández y ser su amiga.

ENNA OSORIO: Quiero comenzar este diálogo con un par de versos tuyos: “Las coplas a barlovento / van y vienen todo el día...”. ¿Qué es escribir a barlovento?

FRANCISCO HERNÁNDEZ: A sotavento cualquiera avanza; pero ir contra el viento y hacer de esto algo natural, descubre al verdadero poeta. Al escribir, uno va contra lo tradicional, contra ciertas circunstancias y prohibiciones. Mi padre me decía que debía ser un hombre de éxito, que con la escritura iba a terminar como el tío Florencio, quien hizo versos, fue alcohólico y murió afuera de la casa de una mujer casada. Escribí a pesar de mi padre y conocí a mi amigo Guillermo Fernández —que desgraciadamente fue asesinado—; él me preguntó cómo pretendía escribir si mi poesía era átona. En ese momento grave, sin el verdadero escritor dentro de mí, habría abandonado la poesía; pero una terquedad me impulsó a seguir: ¡me digan lo que me digan, voy a seguir escribiendo!

E.O.: ¿Eres adicto a la poesía?

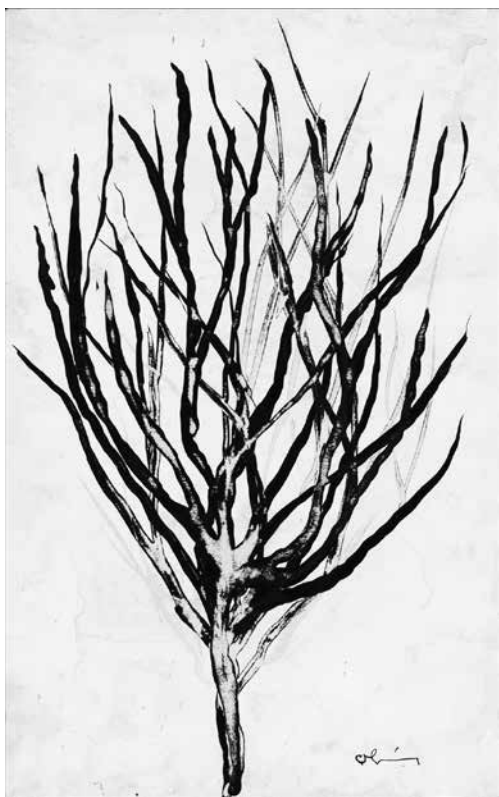


F.H.: No sé si es una adicción. Lo que sí tengo claro después de tantos años es que la poesía en mí es una forma de ser, más aún cuando hay un tema elegido. Casi todo lo que hago, miro, oigo y toco, se vuelve una posibilidad de escritura.

E.O.: El año pasado me mostraste el poema “Caballo paterno”, de tu libro hasta hoy inédito *I’m your horse*. Antes de leerlo dijiste: “no sé por qué mi padre siempre se me aparece y mi madre no; será porque él ya está muerto”. ¿Puedes compartir algo al respecto?

F.H.: Mi madre aparece empuñecida. Al morir mi padre, ella crece. Así lo registré en “Para sobrellevar el desconsuelo” y en “El patio y la surada”. Con mi papá la relación no fue sencilla. A los doce años de edad escribí un cuento sobre Superman y se lo mostré. Él lo rompió y me entregó un gran libro: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, de Anderson Imbert. ¡Qué contradicción! Mi padre me conectó con las lecturas donde descubrí a los poetas que me marcaron, pero cuando empecé a escribir poesía, se molestó. Todas las dudas que me despertó la relación con mi padre se fueron filtrando dentro de mí; a pesar de eso, me inventé alas para salir de la barranca y escribir.

Patricio Redondo, refugiado de la guerra civil española, fue mi maestro en la primaria. Él educó a sus alumnos con el oficio de la escritura como algo natural. Todos los



lunes no hacíamos otra cosa que escribir lo más interesante de nuestro fin de semana. Yo sentía que nada de lo que me pasaba era interesante, por eso inventaba aventuras o procuraba contar de forma atractiva mis días comunes. Hace tiempo, asistí a un aniversario luctuoso del profesor y leí un texto para él. Algunas personas lloraron, el aplauso fue grande. Mi papá se me acercó muy contento para abrazarme. ¿No que no?

E.O.: “Que abrazo tan oscuro era tu abrazo...”. Con este verso abres el poema “Doce versos a la sombra de mi padre.” ¿Te



incomodan los abrazos?

F.H.: No. Creo que en un principio me incomodaron los de mi padre. Eran abrazos sin palabras. En el festejo de año nuevo él estrechaba a todos, felicitándolos. A mí se me acercaba, me abrazaba fuertemente y no decía palabra alguna. Hoy entiendo que era una manera de expresar lo mucho que me quería, tanto, que no podía decírmelo. Esto me intimidaba, por eso está ahí siempre.

E.O.: En el taller que recientemente impartiste en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, comentaste el ensayo *Contra los poetas*, de Witold Gombrowicz, cuya tesis es que “el mundo de la poesía versificada es un mundo ficticio y falseado”. ¿Cuál es tu postura?

F.H.: En la actualidad es difícil abordar las formas tradicionales de la poesía y salir ileso. Sin embargo, creo que es necesario practicarlas para, después de nadar en esas aguas, lanzarse al verso libre con cierta confianza. Esto ayuda porque enseña a valorar la materia con la que trabaja el escritor: las palabras. No se trata sólo de detestar los versitos rimados, sino de decir: ya los escribí y por eso los detesto.

E.O.: Gombrowicz señala que la prosa es la forma rica y natural en la que el hombre se expresa mientras que el lenguaje poético empobrece la naturaleza humana cuando los poetas eliminan del habla todo elemento apoético y “empiezan a cantar y de hombres se convierten en bardos y vates,

consagrándose única y exclusivamente al canto”. A la poesía le es íntima la música. Tu poesía suena. ¿Qué opinas sobre las objeciones de Gombrowicz?

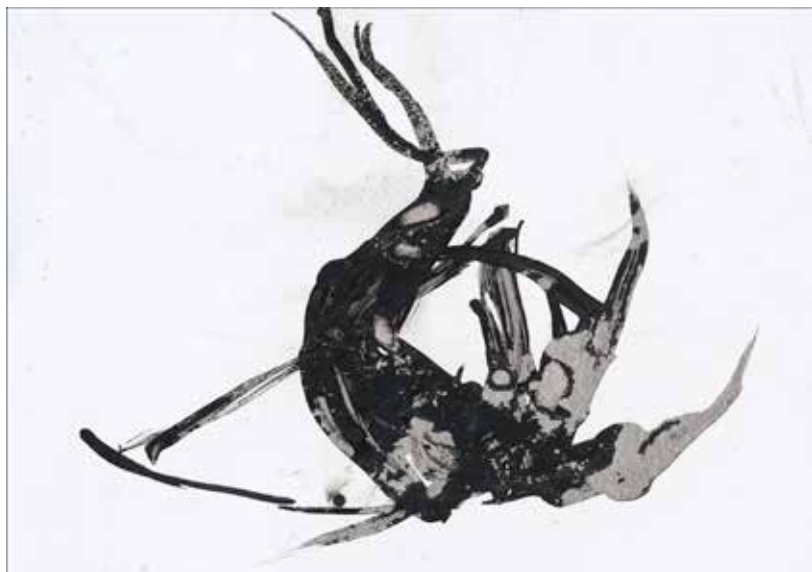
F.H.: Me remitió inevitablemente a Antonio Machado, pues el poeta debe contar y cantar. En mis últimos libros cuento historias que, de ser novelista o cuentista, hubiera escrito así, en prosa. Pero no sólo he pretendido narrar, también he buscado provocar reacciones. Por eso, he contado historias dotándolas de musicalidad y algo más. Es ahí donde entra la diferencia entre el narrador y el poeta. Ahora, cuando escribo, no pretendo cantar para conseguir un texto que suene bonito. La impostura se nota. En ocasiones uno encuentra textos huecos cuya lectura no afecta. Eso no es poesía. La poesía tiene que provocar una reacción.

E.O.: ¿Qué te dejan los ensayos de Gombrowicz contra la falsa poesía?

F.H.: Me gustan, así como otros libros de él que leí hace tiempo. Me quedo con la siguiente advertencia: cuidado, no te puedes creer una divinidad por el hecho de escribir poesía. Deja a un lado la solemnidad, ve todo lo que puedas y escribe. No creas que estás haciendo algo excepcional. Es como en el amor: en esto de la escritura uno siempre acaba de empezar y está bien, para que no te la creas.

E.O.: ¿Qué piensas de la poesía pura, ésta que de tan pura se vuelve críptica, hermética?

F.H.: Tengo un amigo poeta que de otros dos poetas, cuyos nombres no mencionaré, dice: éste no me gusta porque no se le en-



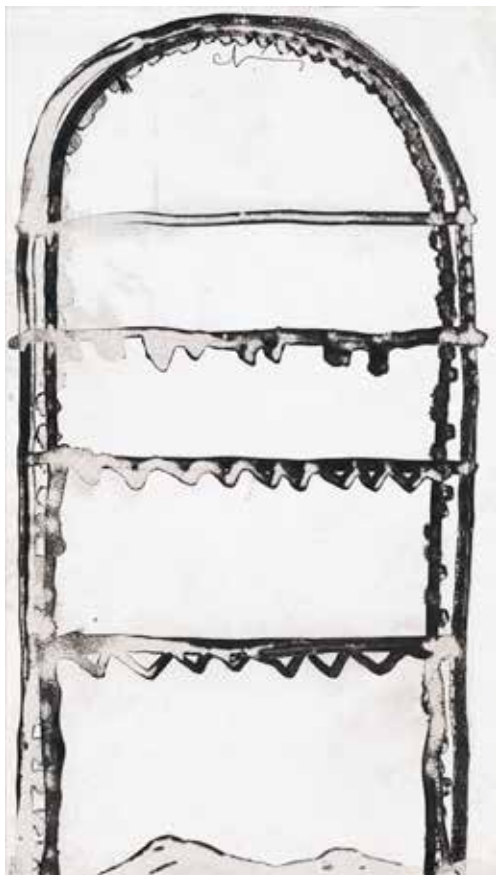
tiende nada; el otro tampoco me agrada porque se le entiende todo. En la poesía no puedes caer ni en la abstracción ni en la obviedad.

E.O.: Fernando Pessoa dijo que “la li-teratura, como el arte en general, es la demostración de que la vida no basta”. La poesía es nómada, nos lleva a través de todos los lugares y tiempos, nos hace atravesar el espíritu humano. ¿Cómo sales de ti y devienes otros?

F.H.: Escribí las coplas de *Mardonio Sinta* en secreto. Para publicarlas, pensé en inventar un nombre y su biografía; no me pareció prudente divulgarlas con mi nombre. Los de Veracruz me pedirían que volviera para contagiarme su música. Varias personas me han contado sus encuentros con Mardonio; hubo quien hasta me mostró una fotografía. Esta forma de escribir alude a la imaginación, lo que puedes crear en otros. No sé si a Pessoa le sucedió lo mismo —toda proporción guardada. Recurrir a heterónimos es calzarse los zapatos de otro cuando los propios incomodan.

Estoy escribiendo un libro sobre la ceguera y la mirada. Leticia, mi esposa, sufre el mal de Graves. Ella me regaló la primera línea cuando estaba peinándose a tientos frente al espejo. “Me estoy peinando con mis recuerdos”, dijo. Llevo treinta y cinco páginas. Es una cantata a la que le he soltado la rienda para que fluya. Hay un coro con tres

voces, la mujer que está perdiendo la vista, el médico Robert Graves y el poeta Robert Graves, quien era alcohólico. A lo largo de la semana he observado a un ciego que toca su acordeón. Ya escribí acerca de él y su música. Me pregunté si habrá visto alguna vez y qué imagen se habrá formado de la extranjera que platicó con él un rato, por qué sonreía el ciego... Todo empieza a involucrarme y acabo por escribir. Y qué tal si esto lo ve el doctor Graves mientras descansa en el porche de su casa y reflexiona y escribe. Entonces ya no soy quien habla, es el mé-



dico el que piensa y debo usar sus términos. Robert Graves, el poeta, está en su casa de Dejá, preocupado por lo que debe imprimir. Así abro las ventanas y construyo una especie de alud muy rico que me entusiasma para escribir un texto, donde busco la música del ciego, lo que impulsó al doctora reflexionar y la angustia del poeta Robert Graves.

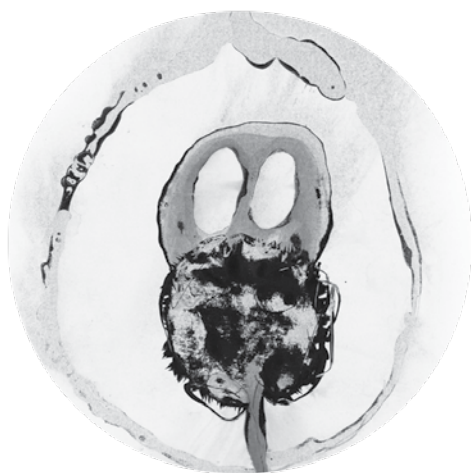
E.O.: ¿Qué piensas de los poetas que esperan a que la musa los visite?

F.H.: Pues qué bueno que tienen el tiempo y la paciencia para esperar. Para mí, la poesía está ahí, pretextos sobran. Palabras más, palabras menos fue el resultado de un ejercicio que me propuso Leticia cuando me

quejé de no poder escribir. Ella me regaló una palabra cada día. Yo me puse a escribir: palabra vestido, palabra iglú, palabra sexo.

E.O.: Sólo me queda pedirte que des por finalizada esta entrevista como lo desees.

F.H.: Cuando fui al funeral de mi amigo Eliseo Diego, me conmovió mucho verlo en su ataúd, impecablemente vestido, elegantísimo con su blazer y corbata dorada. ¡Eliseo, estás respirando!, le dije con las gastadas palabras de siempre, con las mismas que uso para escribir. Ahora, toma esas palabras y crea algo que me sorprenda, que me erice los vellos de la barba; dame un nuevo mundo. Es allí donde está la diferencia.



Enna Osorio (Ciudad de México, 1977). Poeta. Becada por el FONCA en el Programa Jóvenes Creadores 2011-2012. Reside desde hace años en Oaxaca.

ZUMBIDO

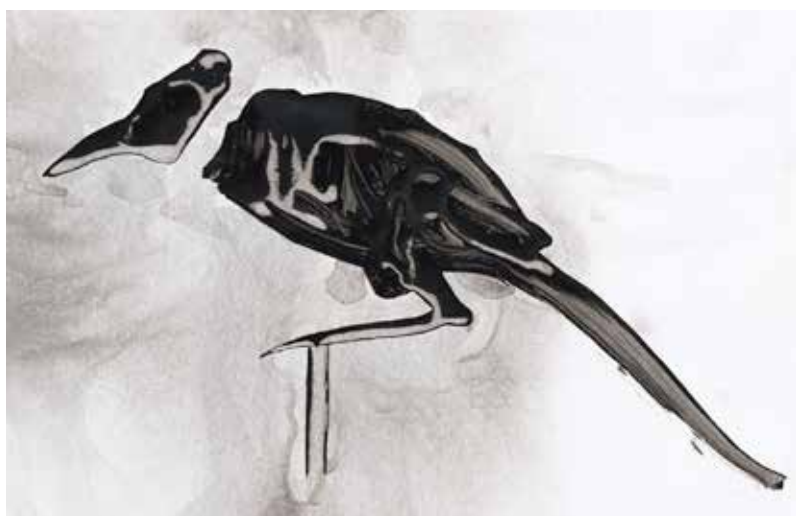
Acerca del ilustrador



Rituales.

La gráfica de Guillermo Olguín

Guillermo Santos



Cada artista tiene un tótem; quizá como cada ser humano en el mundo, se le revela a menudo. Cuando ese guardián aparece cientos sino miles de veces a través de su obra, se dice que posee un estilo. Los animales totémicos son propios de las culturas paganas, pues la personificación humana de la divinidad no vino sino hasta ya bien emprendida la Historia. Cada pintor tiene su tótem y el de Guillermo Olguín es el Dios cornudo de los paganos, el gran dios Pan,

el punto de cruce exacto entre lo humano, lo animal y lo sagrado. Los disfraces con los que este dios aparece en su obra —desde el macho cabrío hasta la carne y la sangre que se confunden con las volutas de humo— nos hablan de una visión mítica de la realidad. No podría ser de otra forma, quizá no con un desarraigado. Sus pinturas son escenificaciones de cómo en lo aparente se nos desenmascaran los rituales más antiguos.





A veces, en el arte, lo que en la vida cotidiana no puede ser aparece y es allí donde se nos revela la fuerza de una antigua conciencia: la nuestra, que se busca a sí misma. Las imágenes ocultas retornan de vez en cuando a nuestros ojos pero preferimos mantenerlos ocultos, los reprimimos. Tememos a esas voces antiguas porque las confundimos con enfermedades mentales, con las confusas voces de la esquizofrenia. “La informe masa síquica es el lugar en el que han acabado por recogerse todos los dioses, como prófugos del tiempo”, escribió alguna vez con enigmática pluma Roberto Calasso.

Quizá haya una palabra exacta para referirse a la gráfica de Guillermo Olgún: enervante. Como el relato de Kipling sobre un fumadero de opio en Bombay, La puerta de los cien pesares. En este lugar, como en la obra de Guillermo, existe una constante confusión que, sin embargo, está subordinada a las sensaciones y no a las racionalizaciones. Ningún objeto está contenido por sí mismo sino que se desborda hacia todos los puntos del espacio. El tiempo empieza a carecer de consistencia; se hace trizas. La vida se combustiona. El humo, tras el que se ocultan rostros y ojos desorbitados, gira a un ritmo hipnótico, lento y a la vez infinito. No es muy preciso lo que trata de expresar, pero en esa ambigüedad reside su fortuna. Enervante. No se usa mucho esa palabra. Y quizá sea la palabra más exacta para referirse a la obra de Guillermo Olgún.



El viaje, para algunos hombres, es también un ritual. Pero en la modernidad, que carece de memoria, no puede haber ritual porque todo lo que se experimenta está ya delimitado por otros, no es único ni importante. Es, digamos, una experiencia más. La lejanía nos otorga la paz necesaria para pensar, para reflexionar sobre nosotros mismos y para crear. Y eso, justamente, es lo que ha hecho Guillermo Olguín. Para poder crear ha ido muy lejos en el extranjero. Desarraigarse no implica necesariamente movimiento sino una observación y meditación de los objetos que nos rodean; cuando se reflexiona sobre la realidad se crea la distancia suficiente que el artista necesita para llevar a cabo su obra. Olguín lo sabe. Es un autoexiliado. Un coleccionista de imágenes y de objetos que rompen con el sentimiento

de la pulcritud de los hoteles en los que pasa la mayor parte del tiempo mientras viaja. ¿Tiene Olguín un mapa, un globo terráqueo o sólo juega a buscarse por el mundo? Cada año se embarca en un viaje diferente. Lleva consigo cuarenta o cincuenta metros de tela de lino para trabajar. Cuando menos, su próximo viaje a Vietnam, Laos y Myanmar así será. *Correos de ultramar*, se llama su último proyecto. Un trabajo de conexión entre amigos que viven cada uno en un país diferente. La obra está constituida por escritura, fotografías, diarios, filmes. Se trata de una memoria de viajes, una membrana que se dispersa sobre las fronteras. Una obra colectiva que funciona como casi todas las obras colectivas, como lugares donde el diálogo es fundamental, donde la amistad tiene lugar.



Guillermo Santos (San Francisco Tutla, 1989).

Estudiante de Humanidades.



