

VIAJEROS DEL TIEMPO

Ensayos literarios

Ricardo Orozco Castellanos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

VIAJEROS DEL TIEMPO

Ensayos literarios

VIAJEROS DEL TIEMPO

Ensayos literarios

Ricardo Orozco Castellanos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

VIAJEROS DEL TIEMPO

Ensayos literarios

Primera edición 2023 (versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Av. Universidad 940

Ciudad Universitaria, 20100

Aguascalientes, México

editorial.uaa.mx

libros.uaa.mx

Ricardo Orozco Castellanos

Rogelio Arenas Monreal (PROLOGUISTA)

ISBN: 978-607-8909-63-6

Hecho en México / *Made in Mexico*



ÍNDICE

Presentación	9
Noticia previa	17
Alejo Carpentier, el viajero del tiempo. Nuevas lecturas	21
El viajero inmóvil: la escritura en el nuevo Milenio, según Magris y Calvino	65
Aventuras apócrifas en las letras hispánicas	77
John Le Carré: un escritor perfecto	85
Cervantes en México: la permanencia de múltiples lecturas	93
<i>Ars brevissima vita longa</i> : sobre la brevedad en el arte	99
Del <i>crack</i> y sus efectos	107

Leer a López Velarde con ojos inusitados (de sulfato de cobre)	119
El tango: ritual y pasión. Imaginario libertario femenino y modelos de poder en un cuento de Luisa Valenzuela	137
Alucерaciones. Procedimientos constructivos del lenguaje poético de Desiderio Macías Silva	147

PRESENTACIÓN

Rogelio Arenas Monreal

Saludo con auténtico gozo la escritura lúdica y creadora y, como consecuencia, la publicación del libro *Viajeros del tiempo: ensayos literarios* de Ricardo Orozco Castellanos,¹ poeta, narrador y ensayista de la noble ciudad de Aguascalientes. Es un libro de madurez –en un viaje de regreso– que centra la atención de manera predominante en el género del ensayo y que filtra con naturalidad, pero también con extremo rigor, las cualidades y pasiones de un escritor con oficio, formado profesionalmente en el exigente territorio de la lengua y la literatura hispánicas.

Muchos y diversos son los dones que, como en el poema de Borges, despliega su autor en el conjunto de los textos seleccionados que, con acierto, reúne en este libro. En éste se muestran, a la vez, el rigor académico y la fina y erudita sensibilidad del escritor experimentado.

A ROC –sin que él lo supiera– me une un afecto acumulado de más de cincuenta años. Desde que él era un niño, cada domingo lo veía llegar con provisiones y ropa limpia para su hermano a la institución que también acogió al más grande poeta de México

1 En adelante ROC.

en el siglo XX, Ramón López Velarde, cuando él como nosotros era un “seminarista sin Baudelaire, sin rima y sin olfato”.

Me detendré con brevedad en algunas ideas que iré entresacando de los propios escritos y que, sin duda, expresan la intención y alcance que les imprime su autor. Él lo señala así en la “Noticia previa”: “... se trata de viajar en el tiempo con textos que en su momento dieron cuenta de mis lecturas, de mis inquietudes críticas sobre determinados vasos comunicantes entre autores, culturas, épocas, obras, visiones de mundo”. Y yo agregaría donde se presenta de manera permanente y sutil el gran bagaje de sabiduría que ha ido acumulando durante su vida.

Y en ese sentido, con justa razón, inaugura el recorrido el más importante viajero en el tiempo: Alejo Carpentier, pues entre la pléyade amplia de escritores de la literatura hispanoamericana, ROC escogió para su tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas al que mejor representa el tema del viaje en “... un desplazamiento dialéctico entre *aquí* (Europa) y *allá* (América)”, tanto por sus orígenes como por el tratamiento del mundo narrativo y novelesco del que se apropió tan magistralmente y a quien ahora se presenta en una sólida, erudita y novedosa interpretación hermenéutica con el apoyo de Paul Ricoeur. El estudioso de la obra de Alejo Carpentier lo expresa así: “...en esta ocasión me interesa centrarme en las potencialidades de una lectura hermenéutica que aspire a encontrar la *identidad narrativa* de Carpentier, trasunto de su identidad como creador, como ser humano y también de la identidad comunitaria, latinoamericana, que le era propia”.

No se intenta, en esta somera presentación, hacer exégesis de un libro que en sí mismo no es exegético, pero las premisas que centran la atención en las categorías de tiempo, historia, sujeto y hechos narrados explícitamente, entran en conjunción brillante con las muestras seleccionadas en el primer ensayo y la sentencia de Ricoeur –“ser es ser narrado”– permea varios de los escritos. Así, por ejemplo, al convocar

para el análisis una de las narraciones breves de *Guerra del tiempo*, de Carpentier, ROC señala:

Todos los relatos ahí reunidos se pueden considerar legítimamente como variaciones musicales, ¿por qué no? de un tema esencial a toda narración y a la vida misma, que es el tiempo. La experiencia de la temporalidad vivida [...] solo puede expresarse mediante la narración: el sujeto consciente de sí en la medida que se narra a sí mismo, y solo puede insertarse en una comunidad cuando se sabe parte del curso histórico de esa misma comunidad. [...] el sujeto es uno con la historia y con los demás hombres en la medida en que se reconoce a sí mismo, y en la medida en que rompe la distancia con el Otro mediante el recurso de la narración. Historia –tiempo exterior– más relato –tiempo interior– igual a Tiempo, sería la ecuación que sostiene la trama de estas ficciones, en las cuales Carpentier ejerció con una maestría absoluta el dominio de su lenguaje narrativo para interrogar a la esfinge del tiempo.

Un recorrido por la selecta y muy bien organizada biblioteca del maestro Orozco Castellanos es como *Volver al Edén*, si se me permite acudir al título de su primer libro de relatos, después de varios de poesía; o es también como abordar *El tranvía del doctor Freud y viceversa* si el viajero se sitúa en el succulento banquete de la ficción, de entre los otros libros que como escritor ha aportado al fortalecimiento del frondoso territorio de la narrativa mexicana contemporánea. Ahí el curioso encontrará que Alejo Carpentier, como es lógico, ocupa un lugar especial, pero que igualmente Jorge Luis Borges y la abundante crítica que su obra ha generado tienen un lugar destacado. Por supuesto que todo ello no demerita la presencia de los clásicos españoles y de grandes escritores de la literatura europea. Por eso, no sorprende la inclusión en su libro de dos hermosos tex-

tos, que se antojan de mayor alcance, dedicados uno al “viajero inmóvil”, Claudio Magris, “...un autor definitivamente ligado a una perspectiva determinada por la frase *viajar es narrar*” y quien “...ha construido un largo viaje de la imaginación literaria europea”; el otro, al inglés John Le Carré, al que considera, según el título de su ensayo, “un escritor perfecto”.

Sin embargo, este afán bibliófilo se muestra en todo su esplendor cuando la imaginación se desborda y brota de manera natural y muy espontánea el mejor arte de narrar de ROC para construir la más amorosa y preciosa imagen del maestro Felipe San José González, situando su recorrido espacio-temporal, con fina sensibilidad y erudición, en el marco propio de la historia de la lengua y la literatura españolas, incluidos el tono y el estilo de los textos de los grandes autores de los Siglos de Oro, por ejemplo, o aun de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. La polifonía de voces, tendencias y autores mencionados, en buena medida, me hizo recordar el programa en el que tanto Ricardo como yo fuimos formados, en nuestra querida *alma mater*, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Todo ello para moldear el fino perfil de este otro viajero en el tiempo, el maestro San José, quien de lejos: “Vino a crear, impulsado por un ancestral espíritu de fundador, [...] el claustro académico de la carrera de Letras Hispánicas, en esta muy noble y muy leal villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes”. Debo confesar que este texto, en particular, quizás por esas conexiones con la nostalgia, me pareció magistralmente construido.

La nostalgia está en el centro de la escritura de ROC como él mismo contestó a una de las preguntas de una entrevista que no hace mucho tiempo le hiciera Diana León, del Instituto Cultural de Aguascalientes (ICA). Ella le preguntó: ¿Cuál es la llama que anima tu escritura? Su respuesta, palabras más, palabras menos, fue la nostalgia. La sensación de perder algo que tienes y que sabes que no vas a poder recuperar nunca y que por otra

parte está muy relacionada con el misterio de la memoria. En la misma entrevista igualmente reconoció que el viaje y la luz son dos temas recurrentes en su obra.

En efecto, respecto al tema del viaje sería más que suficiente asomarse a dos de sus extraordinarios libros, uno de poesía: *Cuaderno del pasajero ausente* (2006); el otro de relatos, el ya mencionado líneas arriba, *El tranvía del doctor Freud y viceversa* (2015). Ambos son con plenitud libros donde el registro puntual de hechos, lugares y ciudades visitadas permanecerán en los anales de la gran literatura. Del primero, no resisto la tentación de transcribir lo que se apunta al hacer la presentación de su autor. “Sus pasiones: Borges, Kafka, Carpentier, Eliseo Diego, Roberto Juarroz y casi toda la poesía hispanoamericana”; respecto al segundo, extraigo un fragmento de lo que se anota en la segunda de forros: “Ricardo Orozco nos invita al viaje. Si todo relato, como dicen algunos, es un relato de viajes, desde la *Odisea*, éste es entonces un doble viaje. Más que simples tarjetas postales, los cuentos que consigna el autor de este volumen, son recorridos emocionales, vitales, incluso cuando sus personajes se quedan a unos pasos de emprender el vuelo que han soñado toda una vida”.

Como poeta de la luz, según también su propia confesión expresa, Ricardo es heredero y fiel depositario de una amplia tradición poética que recoge el legado de grandes poetas de Aguascalientes, como el maestro Víctor Sandoval o el poeta de la luz por antonomasia, Desiderio Macías Silva, a quien en este libro se rinde homenaje con un texto espléndido: “Alucerciones. Procedimientos constructivos del lenguaje poético de Desiderio Macías Silva”. Como botón de muestra es suficiente con la transcripción del epígrafe que lo acompaña e introduce al lector a su fascinante mundo poético: “Forzarse luz a porfía/en función de luz extrema, /luz conquistada el poema, /esto es la poesía”. Con la precisión de un análisis finamente

filológico, sin forzar el aparato crítico, se contribuye con una importante aportación:

Me atrevo a decir que eso que muchos han llamado “poética de la luz” (más bien podría denominarse *matriz ígnea*, en mi opinión) tiene su génesis precisamente en este alambicado juego conceptual barroco: lo sublime y lo pedestre, lo simple y lo complejo, el registro verbal noble y el popular, lo terrenal y lo cósmico, lo ínfimo y lo enorme, hacen colisión para producir una especie de *big bang* poético: de allí, de esa concatenación de átomos, protogalaxias, procede todo el andamiaje verbal que sustenta una de las poéticas más originales de la literatura mexicana del siglo XX.

Nada más y nada menos ese es su alcance, según el acertado juicio crítico de Ricardo, con quien coincido plenamente.

Y ya que estamos situados en el fértil campo de la poesía, cómo no detenerse en otro texto oportuno, de factura reciente –me consta– con el cual se rindió homenaje a nuestro Ramón López Velarde, con motivo del primer centenario de su muerte, en 2021, tanto en Aguascalientes como en Tijuana. Se trata del que lleva, de entrada, un velardiano título: “Leer a López Velarde con ojos inusitados (de sulfato de cobre)” y en el cual su autor lleva a cabo un repaso minucioso y puntual del poeta tan directamente ligado al triángulo que forman los estados de Zacatecas, Aguascalientes y San Luis Potosí, como bien lo muestra Juan Villoro en su premiada novela *El testigo*. A través de cuatro interrogantes clave, en este ensayo –también de largo alcance– Orozco consigue configurar y resignificar la imagen del más importante poeta mexicano del siglo XX, como bien se apuntó líneas arriba en estas notas.

Es obvio pensar que este otro poeta en el tiempo, que es Ricardo Orozco Castellanos, desde hace muchos años, no solo haya leído y asimilado la obra poética y ensayística de Ramón

López Velarde, sino que la haya integrado a su propio trabajo de creación. Encuentro, por ejemplo, que el poeta de Jerez fue el artífice para el título de su mencionado libro de relatos *Volver al Edén* (ICA; 2000) como puede verse en los versos del epígrafe: “Mejor será no regresar al pueblo, /al Edén subvertido...”. Y desde luego el título de otro de sus libros de relatos *Partituras del íntimo decoro* (UAA, 2011) constituye un declarado homenaje al autor de “La suave patria”. De ahí se desprende, quizás, la consistencia de una argumentación inquisitiva sólida y segura, de ninguna manera ingenua, al contrario, haciendo primero un repaso puntual de las más importantes referencias críticas, estableciendo un diálogo fecundo, de nuevo en “...un renovado ejercicio hermenéutico. Como acertadamente señalaba el teórico francés Paul Ricoeur, el lenguaje poético siempre produce un excedente de sentido”. Por eso, por ejemplo, a la pregunta ¿El poeta católico no era un buen católico? el estudioso da una categórica respuesta:

...lo que nos interesa como lectores es la obra de un poeta (Ramón López Velarde) que profundiza en la contradicción humana desde su propia experiencia existencial, abismándose en la contemplación literaria de algunos pocos temas magistralmente sondeados y expuestos por obra de un lenguaje deslumbrante, único, irrepetible. Ese lenguaje poético se nutre del fondo conceptual y lingüístico asociado con la práctica religiosa, digamos que López Velarde vehiculiza su poesía por medio del uso de un léxico que le era perfectamente conocido, consustancial a su formación, pero su interés no estriba en establecer el diálogo místico con la divinidad, ni recrear los misterios de la fe. Le importa la expresión más acabada de su propio yo, construido como una entidad poética, además de que en su época y contexto sociocultural, las alusiones religiosas eran perfectamente comprensibles y asimilables para cualquier lector medianamente informado.

Mucho más se podría exponer de este sustancial ensayo, aunque no sea aquí el espacio, pues en él se llega incluso a hermanar mediante el análisis minucioso y comparativo un fragmento de un poema de López Velarde con otro de César Vallejo: hasta allá llega la riqueza que encontrará el lector de este libro *Viajeros del tiempo: ensayos literarios*. Sirva al menos este adelanto como una incitación a su lectura.

Otro tanto se podría decir de la diversidad de intereses del libro, pues igual aborda, con el mismo agudo sentido crítico, una valoración de algunos escritores de la generación mexicana del *crack* (“Del *crack* y sus efectos”), que emprende un gozoso y certero análisis de un cuento de la imprescindible escritora argentina Luisa Valenzuela. Incluso completa este panorama una reseña del libro *400 años de Cervantes en México*. Hasta allá llega su alcance en el amplio panorama de la literatura hispánica de *allá* y de *acá*.

“*Ars brevissima vita longa*: sobre la brevedad en el arte” merece una mención especial por el muy digno homenaje que se rinde al ingenio de todos los ingenios, Baltazar Gracián: *Lo bueno, si breve, dos veces bueno*, y por extensión el homenaje se aplica a Borges mismo, Monterroso, Góngora, Quevedo y Sor Juana Inés, cuya arte poética permea el arte de la escritura de ROC. Debo admitir con admiración profunda que más allá del género, en este texto, su autor, viajero también irredento, ha alcanzado la cumbre de una prosa brillante, si se me permite la hipérbole, al hablar de la resignificación de la brevedad y del arte de la miniatura. Es exquisito y admirable el don de síntesis para lograr *in pauca multa*, como reza la clásica expresión latina, por lo que reitero: saludo con beneplácito la escritura y publicación de *Viajeros del tiempo: ensayos literarios*, de Ricardo Orozco Castellanos, y recomiendo ampliamente, por supuesto, su lectura.

El Dorado. Playas de Tijuana

Febrero de 2022

NOTICIA PREVIA

Pertenecí a la plantilla académica de la Universidad Autónoma de Aguascalientes por dos décadas, concretamente entre los años 2000 y 2020. Me desempeñé en variadas funciones: primordialmente, como profesor-investigador, aunque mi nombramiento como docente de asignatura no incluía tiempo para la investigación. A pesar de ello, las actividades propias del Departamento de Letras, a lo largo de esos años, me permitieron estar en contacto con docentes e investigadores locales y de otras instituciones, tanto del país como del extranjero, lo que me motivó a participar en variados coloquios, encuentros y congresos, dentro y fuera de mi universidad.

De este modo, retomé mis incursiones en la crítica literaria, las cuales había dejado en suspenso por varios lustros, mientras me dedicaba intensamente a la docencia y a las tareas administrativas en diversas instituciones. El núcleo de mis intereses como lector ha estado relacionado por muchos años al ámbito de la literatura hispanoamericana de los siglos XIX y XX; sin embargo, en virtud de ciertas materias que impartí a los alumnos de Letras Hispánicas (entre ellas, el Taller de Crítica Literaria, la clase de Estilística, Retórica y Poética o el Taller de Investigación) y a los alumnos de Historia (Novela Histórica Mundial, Novela Histórica Mexicana), me vi involucrado en la

lectura atenta de muchos textos literarios o teóricos ajenos a mi especialización original.

Me retiré de la docencia formal y de las actividades de investigación y administración académica en febrero de 2020, justo unas semanas antes de que se desencadenara el confinamiento forzado por la pandemia mundial de COVID-19. El prolongado encierro, que incluyó el tránsito personal por la enfermedad –afortunadamente sin trastornos graves y al parecer sin secuelas permanentes–, resultó benéfico en un modo inesperado: tuve tiempo para concluir la escritura de dos libros de relatos que tenía rezagados; además, surgieron invitaciones a participar en actividades académicas por vía remota o presencial en los meses recientes (de agosto a diciembre de 2021). Para cumplir decorosamente ante el reto que suponen dichas invitaciones, me di a la tarea de escribir artículos y ponencias sobre algunos temas, más allá de los que me eran predilectos en otras épocas, lo que ha posibilitado ampliar mis horizontes de lectura y ejercicio crítico.

A lo anterior debo añadir que a mediados del año 2021, mi colega y amigo de muchos años, el doctor Rogelio Arenas Monreal, me invitó a prologar su espléndido libro *Viajar en tus palabras: la conjunción de los sentidos*, volumen recopilatorio de sus andanzas por la investigación y la crítica literarias a lo largo de cuarenta años. De esa actividad placentera surgió la primera idea para hacer otro tanto, aunque mucho más modesto en mi caso, pues la cantidad de páginas que he recopilado en el presente libro es sustancialmente menor. No obstante, el desafío me parece muy semejante: se trata de viajar en el tiempo con los textos que en su momento dieron cuenta de mis lecturas, de mis inquietudes críticas sobre determinados vasos comunicantes entre autores, culturas, épocas, obras, visiones del mundo.

Creo en la crítica como un camino, un peregrinaje y, por tanto, un acompañamiento que puede iluminar la lectura de otros. Alguien crítico de los críticos podría argumentar en contra, alegando que la crítica más bien confunde y oscurece, antes

que iluminar. Tal vez. Pero eso no me arredra, porque para mí la crítica no es otra cosa que la expresión más o menos pública de una serie de convicciones provisionales nacidas de una experiencia incontrastable: el placer de la lectura o su contraparte, la profunda incomodidad que genera toda obra maestra.

El ensayo más extenso y de mayor alcance que se reproduce en este libro me proporcionó varias satisfacciones, entre ellas el haber podido presentarlo a manera de conferencia magistral en la Universidad de Santiago de Compostela, en su sede de Lugo, Galicia, durante el otoño de 2014, cuando fui invitado por la Dra. Ana Chouciño para ocupar la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier. Se trata de una revisión del gran novelista cubano, a partir de nuevos parámetros de lectura, originados al compulsar los estudios críticos que se han producido desde la fecha de su fallecimiento (1980). Ese mismo texto, con ligeras variantes, lo presenté también como base de una conferencia ofrecida en la Universidad de California en San Diego, en la primavera de 2015, a donde fui invitado generosamente por el doctor Max Parra. Del título original de ese ensayo: “Alejo Carpentier, el viajero del tiempo. Nuevas lecturas”, he retomado la idea para denominar el conjunto de textos críticos que constituyen el presente volumen. De un modo u otro, todos los grandes escritores viajan en el tiempo; también, de una manera u otra, los textos críticos son peregrinos en busca de arcas perdidas o vellocinos de oro; también son sin duda expresión pareja de admiración y perplejidad ante el misterio esencial del arte: ese vacío que no se colma nunca, esa excedencia de significados en busca de sentido.

Confío en que el benévolo lector sabrá ignorar las muchas imperfecciones de este libro, que no tiene otro faro que la pasión por la lectura. Y si logra dejarse llevar por una pasión análoga quizá disfrutará su lectura como en su momento disfruté al escribirlo.

Aguascalientes, enero de 2022.

ALEJO CARPENTIER, EL VIAJERO DEL TIEMPO. NUEVAS LECTURAS

*A la memoria del maestro César Rodríguez Chicharro,
mi mentor en la UNAM.*

*A Ana Chouciño en Galicia y Max Parra en California
por su generosa hospitalidad.*

Preparativos para el viaje

1

Comenzaré por el final, pues, tratándose de Carpentier, siempre podremos intentar un “viaje a la semilla”: ¿por qué nuevas lecturas?

El 24 de abril de 1980 se difundió la noticia del fallecimiento en París del escritor cubano Alejo Carpentier, luego de una prolongada enfermedad. Yo había estudiado a fondo la obra de Carpentier apenas un año antes. En aquella investigación establecía un paralelo entre sus obras de ficción y sus numerosos escritos de carácter teórico o periodístico en los que había plasmando concepciones sobre muy diversos aspectos relativos al quehacer literario.² De este modo, elegí cinco ejes temáticos

² Ricardo Orozco, *Cinco ideas de Carpentier en La consagración de la primavera*, México: UNAM, 1979, tesis mecanoscrita.

que me parecían suficientemente desarrollados en el terreno de la ficción novelesca; eran, además, ejes problemáticos que marcaban aquellas discusiones en las que Carpentier se singularizó como asiduo participante: estaban allí, a primera vista, el americanismo, el estilo barroco y la épica novelística, el tema de la cultura afroamericana, la concepción de la historia, además de todas las implicaciones literarias surgidas alrededor de su tesis de lo real maravilloso.

En el año 1979, el autor cubano había dado a la imprenta la que resultó ser su última novela, *El arpa y la sombra*. Empero, como mi trabajo se centraba particularmente en *La consagración de la primavera*, magna obra publicada en 1978, hube de dejar un poco de lado el análisis de la primera de las obras mencionadas. Por otra parte, el repaso de la narrativa anterior de Carpentier ocupaba un lugar secundario en mi análisis. Por ello, en dicho trabajo el lector extrañaría alguna página dedicada, por ejemplo, a los relatos breves, incluida la *nouvelle* o novela corta *Concierto barroco*.

Durante muchos años dejé un tanto de lado el estudio de la obra carpenteriana, aunque continué leyendo los artículos y libros que en el transcurso de los siguientes años fueron apareciendo sobre el novelista cubano; algunos de ellos voluminosos ensayos no carentes de interés, otros más bien breves reseñas de carácter laudatorio sin mayor importancia. Las obras de Carpentier siguieron suscitando lecturas y relecturas de todo género, interpretaciones peregrinas o fundadas, nuevos enfoques esclarecedores. Mientras tanto, Alejo Carpentier pasó a formar en el canon de la literatura hispanoamericana en un primerísimo sitio, junto a figuras de la talla de Jorge Luis Borges o Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Julio Cortázar y, claro está, Gabriel García Márquez.

Décadas después de aquel primer acercamiento a la escritura del autor cubano, no he dudado en enfrentarme al reto

de retomar, como su personaje Juan el Romero,³ el camino de sus obras y emprender un nuevo viaje, disfrazado de Juan el Indiano, aquel que habiendo vislumbrado el Paraíso en las tierras exuberantes de América Latina, regresó para contar las maravillas del Nuevo Mundo.

2

En preparación para este antiguo y nuevo trayecto, me propongo revisar o visitar, así sea de modo sucinto, el nudo intelectual que subyace a toda la dilatada obra de Carpentier, que recorrió con su pluma cincuenta años del siglo XX, atestiguando las revoluciones estéticas que cambiaron el rostro de Occidente; y, al mismo tiempo, siguiendo de cerca los profundos cambios sociales y políticos que habrían de sacudir la faz del planeta en todos los continentes, hasta conformar un nuevo panorama histórico, no necesariamente más prometedor que aquel que existía cuando Carpentier vio la primera luz en Lausana, el 26 de diciembre de 1904.⁴

Sus padres, un arquitecto francés y una artista de origen ruso, de apellido Blagoobrasov, habían llegado a Cuba poco

3 Protagonista del relato “El camino de Santiago”, cuyo análisis ocupará una parte del presente artículo. *Vid infra*.

4 Hasta hace poco tiempo, había un consenso relativamente amplio entre los biógrafos y críticos del autor cubano acerca de dar por bueno el dato de su lugar de nacimiento, siguiendo las pautas que el propio Carpentier había dado en más de una ocasión para situar su nacimiento en La Habana y no en Lausana, Suiza (a pesar de la rima y los equívocos que pudieran suscitarse por ese lado). Sin embargo, debemos a la acuciosidad crítica y a los valiosos estudios documentales de Rafael Rodríguez y Armando Reggi la constatación fehaciente del acta de matrimonio de sus padres, en la cual puede verificarse tanto la fecha de dicho matrimonio (1907) así como el lugar y fecha de nacimiento de Alejo Carpentier Blagoobrasov. La confusión fue propiciada por el propio Carpentier, como veremos más adelante; dicha confusión tiene, además, un origen ya probado documentalmente: la necesidad de aparecer como cubano de nacimiento ante la amenaza de deportación llevó a la familia y a los abogados del autor a registrarse como nacido en la calle Maloja de La Habana.

tiempo después de su matrimonio,⁵ tal vez escapando de la “vieja y cansada Europa”, en busca de nuevos horizontes en un país que apenas comenzaba a transitar por la vida republicana. La historia de vida de Carpentier se parece tanto a los decursos que ocurren en sus ficciones que uno, lector imbuido en sus fabulaciones barrocas, podría dar por hecho que en su caso la realidad se esforzó por imitar al arte, y a veces casi lo logró. Ejemplo claro de ello sería la reiterada afirmación del autor de haber nacido en Cuba, asunto sobre el cual valdría una digresión que, no por anecdótica, se antoja menos necesaria.

Joven estudiante de arquitectura, Carpentier se une a las fuerzas progresistas de la época, de modo que hacia 1927 participa activamente en el llamado “grupo minorista”, puñado de estudiantes e intelectuales que enfrentaba la dictadura de Gerardo Machado sin otras armas que su vehemente prosa incendiaria. Así, el joven Alejo, que no había completado sus estudios –quizá porque en el fondo le interesaban más otras artes: la música, la literatura–, hubo de pagar con algunas semanas de prisión la osadía de su gesto político.⁶ Hasta ese año, el futuro novelista solo había salido de su isla en una ocasión para visitar México, país que lo deslumbró, entre otras causas porque aquí había habido una revolución social, la primera del siglo XX, convertida para ese entonces en una magna revolución cultural, educativa, agraria. Los artistas construían una nación, levantaban de sus ruinas el espíritu de la patria forjada por Hidalgo y Morelos, por Juárez y su generación de liberales, para elevarlo a las alturas increíbles de la pintura mural.

5 Los estudios citados en la nota anterior permiten suponer que dicho matrimonio se llevó a términos legales justo por la necesidad de obtener los visados para trasladarse a América, y que los esposos habrían estudiado varias opciones de residencia, habiéndose decidido por Cuba en función de la lengua, que el padre de Carpentier dominaba, y quizá también por las halagüeñas perspectivas económicas que la joven república les proporcionaba a los inmigrantes europeos.

6 41 días, según sus biógrafos, pasó el joven periodista, músico, escritor en cienes, en la cárcel.

Allí Orozco y Rivera, los mejores artistas plásticos del México contemporáneo, daban lecciones de modernidad a partir de un telúrico sincretismo, asimiladas ya las oleadas vanguardistas en las que, sobre todo Rivera, se habían bañado en Europa, vale decir en París, durante la década anterior.

A la luz de investigaciones recientes,⁷ estamos en condiciones de imaginar un relato de los años decisivos en la formación de Carpentier como artista y activista político, siguiendo el hilo de lo que denominaremos la autoficción carpenteriana, ya que el autor hubo de luchar contra varios prejuicios durante su juventud y aun en su etapa de madurez creativa;⁸ y esa lucha en buena medida la libró creándose un pasado, un origen, en esencia real, salvo por el enojoso detalle de su lugar de nacimiento. Si, como afirma Paul Ricoeur: ser es ser narrado; si hemos de creer a Jacques Lacan cuando asevera que el pasado no existe, solo existe el recuerdo narrado de experiencias pasadas, es decir, el recuerdo como relato (el lenguaje construye al sujeto), y si concordamos con García Márquez, cuando plantea en sus memorias que la vida pasada no es como la recordamos sino como la contamos,⁹ no cabe duda de que Carpentier

7 Cfr. Carpentier, *Recuento de moradas*, prólogo de Armando Raggi, México: Lectorum, 2018. El texto resulta de lo más ilustrativo, si se contrastan tanto el capítulo introductorio, a cargo de los editores, como las memorias inconclusas del novelista cubano y, particularmente, los documentos y fotografías contenidos en el apéndice.

8 Se puede situar hacia 1927, justo cuando cae en prisión, uno de los momentos clave para la construcción de esa leyenda que él mismo se encargó de fraguar. Al respecto pueden consultarse los documentos que Carpentier presentó para obtener su libertad (nota 6). Por otro lado, subsistirá por muchos años el reproche a su forma de arrastrar las “erres” hispánicas con fuerte entonación francesa. Quizá p or todo ello, y habida cuenta de la pureza nacionalista e ideológica que la Revolución Cubana contagió a casi todos los intelectuales orgánicos del régimen, en las décadas posteriores al triunfo de la Revolución, Carpentier exageró su “cubanidad”, difundiendo sin aceptar refutación la versión de haber nacido en La Habana y defendiéndose con argumentos sofisticados de orden muy abstracto cuando era atacado por esa “falta de pureza”, lo que en otros tiempos no habría significado seguramente mayor problema para un escritor llegado de Europa.

9 Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Bogotá: Norma, 2003.

construyó el relato de su origen en momentos críticos para su vida: su presente y su futuro estaban en juego en 1927-1928, amenazado con volver a prisión o incluso ser deportado como extranjero indeseable, por lo que tuvo que acudir a dos estratagemas dignas de un fabulador:¹⁰ declarar inexistente a Alexis Carpentier Blagoobrasov,¹¹ nacido en Lausana, y salir del país mediante documentos que no eran suyos, sino que acreditaban a su amigo, el poeta francés Robert Desnos como asistente a un congreso en Cuba. Sepultado el joven estudiante, el futuro escritor va creando la “figura de autor” que él denominará Alejo Carpentier Valmont.¹² Sus memorias de juventud soslayan –por no decir falsean– los hechos ahora conocidos y se centran justamente en la construcción de esa imagen autoral.¹³ al mismo tiempo un joven idealista que escapa fabulosamente de la represión del régimen machadiano y un gran artista en ciernes, formado en la más culta tradición europea por un padre músico y arquitecto, una abuela aristócrata imperativa y una sensible madre que lo impulsa a superar los desencuentros con

10 Una de éstas, la de presentar un acta de nacimiento cubana, apócrifa, si juzgamos por el documento que exhibió para matricularse en la Universidad de La Habana en 1921, le fue sugerida por sus abogados Emilio y Enrique Roig. La otra fue un golpe de suerte: el haber conocido y servido de guía al empático Robert Desnos.

11 Si el concepto de “nombre verdadero” es pertinente para el caso, éste sería el de Carpentier, pero él y no dudo que también sus lectores preferimos el *nome de plume* Alejo Carpentier.

12 Sobre dicho segundo apellido, el bucle de la realidad luce todavía más enredado, si cabe. Carpentier afirmaba que su abuelo Vladimir llevaba el apellido Balmont, con “B”, que luego se cruzó con la leyenda de su abuela, quien en primeras nupcias había casado con el Vizconde de Valmont, con “V”, en la Francia del Segundo Imperio, se hacía llamar condesa y utilizaba el apellido como propio. No obstante, en el acta matrimonial de Georges Carpentier y Ekaterina Blagoobrasov consta que Georges era hijo de Louise Marie Gabrielle Carpentier. Tal vez habría que bucear aún más en los archivos europeos, pero por ahora el tejido entre datos reales y ficciones aparece en toda su hermosa complejidad literaria.

13 Es irresistible la tentación de poner en juego semántico la proximidad etimológica de los términos *acta*, *auto*, *autor*, *actor*, todos ellos implicados en el episodio rocambolesco de la fuga del joven Alexis, ahora Alejo para siempre.

su propio padre.¹⁴ Si esta etapa de formación determina notablemente la personalidad del escritor es justo porque en ese crucial año de 1927, decide romper el cordón umbilical que lo ataba en demasía a Europa, desde el lado familiar, y convertirse en una especie de contrario de sí mismo: el defensor a ultranza del americanismo cultural. Si es admisible verlo así, el relato carpenteriano sobre sus años de juventud, clara refiguración autoficcional, según los términos de Ricoeur, se asienta en unos hechos de por sí dramáticos y sugerentes: abandono del padre, activismo político, prisión, escape hacia Europa, escritura de su primera novela (de tema indiscutiblemente americano, aunque de factura deficiente), reafirmación de sus vínculos con Cuba por vía de la madre, que se había quedado allá.

En 1928 comenzará la carrera de Alejo Carpentier como viajero en la geografía y en el tiempo. Su larga aventura intelectual tiene la forma de un prolongado escape, con dos estancias dilatadas: una en el París del auge surrealista; otra en Venezuela, donde permanece de 1945 a 1959, fechas que marcan dos momentos clave de la historia mundial: el final de la Segunda Guerra con la derrota del fascismo nazi y el estallido triunfal de la Revolución cubana.

En 1939 había retornado al origen. La situación de Cuba no era precisamente favorable en los albores de la Segunda Gran Guerra y en un país que no lograba consolidar una democracia viable y caía una vez más en la tentación de la dictadura que encabezaría luego Fulgencio Batista. Por invitación de su amigo, el actor francés Louis Juvet, había de realizar el conocido viaje iniciático a Haití, en 1943. Fue una experiencia reveladora, literalmente maravillosa, que cinceló su obra artís-

14 Se sabe que hacia 1922, cuando Carpentier acaba de ingresar a la universidad, Georges Carpentier abandonó literalmente a Ekaterina y a su hijo. Nunca más tuvieron una buena relación ni vida en familia. Aunque el autor intenta salvar la figura de su padre en las memorias ya citadas, los hechos hablan por sí solos: basta echar una mirada a las cartas de Alejo a "Toutuche", como cariñosamente llamaba a su madre para comprobarlo.

tica y dio rumbo inequívoco a sus preocupaciones intelectuales. Allí concibió su novela *El reino de este mundo*, allí comenzó a dar forma a su más recurrente tesis histórico-estética: lo real maravilloso americano.

Vendrán luego los intensos años de trabajo en Venezuela con un activismo periodístico impresionante: cientos de artículos suyos, tal vez miles, se publican en la prensa caraqueña, particularmente en el diario *El Nacional*; por años mantuvo su colaboración en una columna sugestivamente denominada “Letra y Solfa”. En Venezuela tuvo la oportunidad extraordinaria de viajar en el espacio y en el tiempo, a las bocas del Orinoco, un paraje de la naturaleza en estado primitivo, un lugar que abarca todo lugar y existe en el tiempo sin tiempo del mito. Sobre esa experiencia única escribió inicialmente cinco espléndidos reportajes que serían luego recogidos en libro bajo el significativo título de *Visión de América*. También en Venezuela escribió la mayor cantidad de sus relatos de madurez, *Guerra del tiempo* (1958), y tres novelas, consideradas por muchos la columna vertebral de su obra literaria: *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956) y *El siglo de las luces* (1962), cuyos originales llevaba bajo el brazo cuando escuchó, según él mismo ha confesado, que muchas voces lo llamaban desde Cuba y lo instaban a regresar y sumarse al proceso ingente de construir un país, un destino, una nueva forma de vida en aquella isla (“a su vuelo fugitiva”) tan azotada por huracanes de toda índole, la isla que en ese justo momento, 1959, se hallaba envuelta en el huracán de la historia.

El nuevo gobierno revolucionario entendió que, con el regreso de Carpentier, ganaba no solamente a un intelectual de prestigio en ambas orillas del océano, sino también a un incansable promotor cultural, un hombre que sabía desempeñarse con habilidad notable lo mismo en el campo de la cultura literaria, como director de la Editorial Nacional, que en los siempre espinosos oficios de la diplomacia. Por ello, no sin paradoja de por medio, habría de regresar a Europa y dejar de existir en Pa-

rís, cuando se desempeñaba en la Legación Cubana. La década de los setentas fue ciertamente la de su consagración mundial y la que le permitió escribir o concluir algunas novelas que tenía proyectadas desde hacía tiempo, las cuales, ya fuera por sus múltiples tareas al servicio de la Revolución o por el acusado activismo paraliterario (consistente en visitas oficiales, conferencias, cursos, homenajes sin cuento, recepción de premios en muchos lugares, incluido el mayor de cuantos se otorgan a autores de nuestra lengua, el Cervantes¹⁵), no había tenido calma ni tiempo para redondearlas y ponerlas en la nave de la publicación. En el año 1974 aparecieron, por fin, la extensa novela *El recurso del método* y la breve y encantadora *Concierto barroco*; luego, durante los últimos años de su vida, las ya citadas *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, prodigio final –aunque de ningún modo menor– de su talento.

El periplo intelectual de Carpentier está indisolublemente ligado a la historia de sus desplazamientos entre América y Europa. No solo es un asunto de ubicación geográfica o de filiación ideológica. Se trata, ante todo, de un fenómeno que vertebra toda su obra literaria, así como su vasta producción periodística, ensayos y discursos públicos, y permea a lo largo de las muchas entrevistas que concedió para la prensa escrita o radiofónica. Incluso un libro como el tratado sobre *La música en Cuba* (1946), escrito ciertamente por encargo, y que podría pasar tan solo como un texto erudito, forma parte de un entramado complejísimo. Podríamos imaginar la polifacética obra del escritor habanero¹⁶ como un gran tapiz, cuya urdimbre está conformada por multitud de hilos finísimos, tejidos con la oriental paciencia de los creadores de alfombras por este artifice de la palabra y la idea –letra y solfa–. Este hombre cuya vida

15 1978.

16 De ahora en adelante, para nosotros y para todo efecto crítico, lo seguiremos considerando habanero y cubanísimo, porque para él nacer en Suiza no fue sino un accidente del destino, un rasgo literario de su biografía.

se enraizó tanto en su obra, como querían los románticos, que sería imposible trazar una frontera, delimitar las insulas pertenecientes a una y a otra con una hipotética línea divisoria, como aquella que el papa Alejandro VI mandó dibujar sobre los mapas inciertos de la época (1494), para dividir los territorios allende “la mar oceana”, reclamados por castellanos y portugueses, con intromisión del genovés ilustre, inventor de América bajo el nombre especioso de Las Indias.

3

Probablemente no exista un tópico que con más frecuencia haya sido abordado por la crítica en torno de la narrativa carpenteriana que aquel que se puede sintetizar mediante la expresión dicotómica *aquí-allá*: América y Europa, dos mundos enfrentados que al mismo tiempo se buscan para completarse uno en el otro. América, el sitio de las utopías (*u-topos* o *ou-topos*, el no-lugar convertido en mundo mejor), continente de la fábula por excelencia, promesa del paraíso, el único lugar donde lo real es maravilloso y lo maravilloso una realidad. Y la gastada Europa, “mundo periclitado”¹⁷ que no marcha hacia ninguna parte, acaso solo a su destrucción inevitable, dadas las amenazas de extinción de ambas guerras mundiales y sus secuelas frías o candentes. Europa, incrédula y racionalista, incapaz de mirar el mundo con los anteojos de una fe –como la que el propio Carpentier preconizaba era necesaria para participar de lo real-maravilloso americano–; una Europa que se halla de vuelta de todas las revoluciones y todos los ciclos históricos, agotadas sus reservas de imaginación burocratizada por los ministros de lo mágico (los surrealistas, quiénes más); encerrada en la jaula de una interminable repetición de lo mismo; mimetizada en la condena de Sísifo.

17 Expresión que más de una vez utilizó el propio Carpentier para referirse al Viejo Mundo.

Basta husmear un poco en la enorme masa de ensayos, artículos y tratados que los estudiosos han ido acumulando sobre los muros en que se plasmó la escritura de Carpentier, para darnos cuenta de que las temáticas no han sido agotadas, que las fisuras y espacios en blanco (quizá “agujeros negros”, para usar una metáfora sideral que hubiera agradado al autor) por donde puede ser abordada su obra siguen ofreciendo posibilidades de intervención crítica. Sin embargo, la tan traída y llevada polémica que acabo de esbozar no se ha esclarecido satisfactoriamente, porque se sigue insistiendo en ciertos lugares comunes que colocan a Carpentier como “europeizante”, a pesar de su proclamado americanismo intelectual,¹⁸ a la vez que otros continúan asegurando la “pureza” de su indeclinable pensamiento histórico-dialéctico de clara filiación marxista.¹⁹

Me parece –y tengo de ello suficiente convicción– que podemos aspirar a dar por superada la confrontación sugerida por la deixis filosófico-literaria contenida en el par de adverbios *aquí-allá*. No encuentro razones de peso para sostener su productividad actual, a la luz de los acontecimientos que han sobrevenido en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del actual. Ni Europa se ha desmoronado ni se han agotado sus reservas de imaginación cultural, como es fácil atestiguar leyendo a sus poetas y novelistas actuales, ni América se ha convertido en el mundo mejor con que soñaban los intrépidos marineros que arriesgaban su vida en pos de sueños dorados, o aquellos desengañados del viejo continente que buscaban el paraíso nunca hallado, porque no sabían que lo llevaban dentro.

La Revolución cubana devino tiránica antítesis de sí misma; las relaciones de Cuba con el vecino del Norte continuaron

18 Véanse al respecto la mayoría de los ensayos contenidos en el libro colectivo *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, Néstor Ponce (coordinador), Nantes (France): Editions du Temps, 2002.

19 Cfr. Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México: FCE, 2002.

por décadas escenificando el drama que Alejo Carpentier retrató con magnífica ironía y no menos tino político en su último relato breve: “El derecho de asilo”. La liberación de los pueblos con que soñaron los Che Guevara, Salvador Allende o César Augusto Sandino no se vislumbra en el horizonte cercano de las naciones iberoamericanas, acosadas por modernos y antiguos desafíos que se repiten a semejanza del mito invocado por Carpentier en *Los pasos perdidos* como un mal europeo; no obstante —una paradoja más—, la piedra de Sísifo se ubica del lado americano del océano.

Que Carpentier descubrió lo maravilloso americano con ojos forjados en la cultura europea no tiene caso discutirlo a estas alturas. Que vivió justamente la contradicción de ser “el peregrino en su patria”.²⁰ Que los continuos desplazamientos solo modificaban su lugar de residencia, mas no sus profundas convicciones políticas ni sus prácticas estéticas ni la recurrencia a sus obsesiones literarias, eso tampoco se puede negar a más de treinta años de su muerte. Allí está la obra para demostrarlo.

Por ello, he decidido realizar *nuevas lecturas* de Carpentier, volviendo a sus textos, sin la abrumadora carga de las discusiones ideológicas que pesaron tanto en mis primeras interpretaciones. Con ello, no pretendo eludir el debate acerca de los factores de orden filosófico, político y estético que acompañan a sus textos de ficción, pues son parte inherente de cualquier análisis. Pero en esta ocasión me interesa centrarme en las potencialidades de una lectura hermenéutica que aspire a

20 Cfr. el espléndido estudio de Roberto González Echevarría *El peregrino en su patria*, México: UNAM, 1993. Sobre el tópico al que alude el título de este libro, proveniente del teatro de Lope de Vega, podemos leer, por ejemplo, esta provocativa sugerencia: “[Carpentier es] un escritor latinoamericano para quien el español está tan cerca de ser una lengua extranjera como lo fue para el Inca Garcilaso de la Vega” (p. 39). No es ocioso además, aunque resulte anecdótico, recordar que el autor cubano arrastraba la “r”, debido a un molesto problema fonético, lo que daba la impresión de “acento francés” a su castellano oral. Nótese también la final paradoja de que Carpentier fallece en París y sus restos fueron *repatriados* por el gobierno revolucionario con pompa típicamente latinoamericana.

encontrar la *identidad narrativa* de Carpentier, trasunto de su identidad como creador, como ser humano y también de la identidad comunitaria, latinoamericana, que le era propia.²¹ Lo anterior podría sustentarse en las teorías de la hermenéutica histórico-literaria, pues como lo advierte Paul Ricoeur:

El sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida, según el deseo de Proust. Como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas.²²

Además, cabría preguntarse por el asunto de la “identidad latinoamericana”, esa suerte de búsqueda obsesiva compartida por Carpentier y prácticamente todos los grandes creadores de su generación, de Asturias a Rulfo, de Borges a Cortázar, de Uslar Pietri a José María Arguedas. El problema no solo se planteaba de modo teórico, como una búsqueda ontológica, sino que se tematizaba en sus textos de ficción, aún más, se convertía en genuino dilema personal para algunos de ellos.²³

Como ya hemos señalado, en Carpentier vida y obra se entretajan en un tapiz cuyas estampas son “historias narradas”, se refiguran permanentemente, se alimentan de la ficción y de

21 Seguiré en líneas generales las ideas de Paul Ricoeur, ampliamente desarrolladas en su monumental obra *Tiempo y narración*, particularmente las contenidas en el tomo III: El tiempo narrado. Cfr. *Tiempo y narración*, vol. III, tr. Agustín Neira, México: Siglo XXI Editores, 2009.

22 *Ibidem*, p. 998.

23 Es el caso particular de Cortázar, quien además de haber nacido accidentalmente en Bruselas parecía hablar mejor el francés que el castellano, dada su profesión de traductor y su larga estancia en Francia. Sabemos que en *Rayuela* se textualiza la dicotomía situando las partes de la novela “del lado de allá-del lado de acá” hasta un punto en que la deixis espacial empieza a convertirse en una esquizofrénica deixis personal.

la historia. Partiremos, entonces, de una premisa apuntada justamente por el teórico francés:

[L]a propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa. En efecto, sin la ayuda de la narración, el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución: o se presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o se sostiene [...] una ilusión sustancialista.²⁴

¿Por qué no sostener, entonces, que desde sus primeros relatos hasta *Los pasos perdidos*,²⁵ Carpentier dio clara muestra de su afiliación a la filosofía histórica de Spengler, cuyo estudio sobre *La decadencia de Occidente* era lectura compartida por los intelectuales iberoamericanos de la primera mitad del siglo XX? ¿Por qué negar que la visión histórica subyacente a toda la estructura, arquitectónicamente perfecta, de *El siglo de las luces*, recuerda en más de una ocasión las teorías de Vico sobre los *corsi* y *recorsi* de la historia humana? ¿Por qué no creer al autor antillano cuando afirma, sobre todo en conversaciones registradas en prensa y en discursos pronunciados durante algunos homenajes que se le rindieron al cumplir sus setenta años, que desde joven, en su etapa de rebeldía política activa, su visión del futuro de América Latina pasaba por la idea de una revolución socialista y que por ello se apresuró a dejar Caracas y retornar a Cuba en 1959, donde lo esperaba la promesa del verdadero *reino de este mundo*?

Un hombre es varios hombres a lo largo de su existencia, el cambio personal tan solo constata la permanencia de su identidad, que se presenta como identidad narrada. Por ello,

24 Ricoeur, *op. cit.*, p. 998.

25 Digamos que desde su etapa surrealista, pasando por *¡Ecué-Yamba-Ó!* (1933) y *El reino de este mundo* (1949) hasta *El acoso* y los relatos contenidos en *Guerra del tiempo*, estos últimos escritos entre los años de 1944 y 1956.

cuando el sujeto en cuestión se dedica públicamente al ejercicio de la facultad narrativa y cuando, por añadidura, sus ficciones a menudo se entrecruzan con su conocimiento de la historia (narrada a su vez por otros hombres), estamos frente a un caso de excepcional conciencia de la propia vida afincada en la historia y de la historia de las comunidades humanas percibida como *discurso narrativo*.²⁶ Tal vez Carpentier no lo expuso de este modo en alguno de sus ensayos o conferencias; empero, sus textos narrativos así lo dejan ver, como intentaremos comprobar en las siguientes páginas.

Hemos escogido, para ello, tres textos cuyo trasunto común propende a las preguntas clave sobre la identidad latinoamericana. En los tres se presenta como argumento vertebral el tema del viaje (entre un *aquí* y un *allá* intercambiables). Asimismo, en los tres relatos aparecen determinados recursos narrativos,²⁷ aquellos en los que Carpentier manifiesta su pericia, su capacidad para convertir en lenguaje de ficción

26 “Si Carpentier sitúa la cuestión del autor en el contexto de la pregunta acerca de la identidad latinoamericana, entonces lo que está en juego es la función retórica de esa interrogante, no la validez referencial de sus respuestas”, apunta Roberto González Echevarría, *El peregrino en su patria*, op. cit., p. 28. Esta afirmación nos acerca al enfoque con que pretendemos la relectura de Carpentier, al menos aquella porción de su obra que elegimos como foco de atención. No se trata tanto de confrontar lo que Carpentier dijo sobre las responsabilidades del escritor latinoamericano —particularmente en su llamada “teoría de los contextos”— con lo que refiguran sus textos de ficción, como ya alguna vez hicimos (cfr. *supra*), sino de encontrar cómo se formula la pregunta sobre la identidad mediante los recursos propios de la ficción novelística en contrapunto con los modelos de la historiografía, para hallar en esa inserción, que Ricoeur llamaría entrecruzamiento, la posible respuesta. Al respecto, Ricoeur plantea lúcidamente: “Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?”. *Op. cit.*, p. 997.

27 Aludo entre otros fenómenos a la transtextualidad, tal como la concibe Gerard Genette en *Palimpsestos*, la tendencia a la alegorización, estudiada en profundidad por González Echevarría (*El peregrino en su patria*, ed. cit.), y el uso de un estilo deliberadamente barroco que enmascara una especie de *afasia* del lenguaje, recurso este último que ha sido descrito brillantemente por Irleamar Chiampi en *Barroco y modernidad*, México: FCE, 2000.

sus contradicciones intelectuales, su visión del mundo y de la literatura y, claro está, el enigma de su propia existencia. Me refiero al relato “El camino de Santiago”, la novela corta *Concierto barroco* y la obra que hasta donde sabemos fue concebida por él mismo, que se sabía enfermo de muerte, como su testamento literario: *El arpa y la sombra*.

“El camino de Santiago”: el viaje a ninguna parte

*Camino de América, Camino de Santiago,
Campus Stellae –en realidad camino hacia
otras estrellas: inicial acceso del ser humano
a la pluralidad de las inmensidades siderales.
Carpentier, El arpa y la sombra*

Este relato breve, escrito, según todo parece indicar, hacia 1952, cuando el autor se hallaba plenamente enfrascado en el enorme reto de culminar una obra maestra: *Los pasos perdidos*, formó parte –por decisión del mismo Carpentier– de un volumen que incluía otras narraciones breves, además de la novela corta *El acoso*. El libro, cuyo título –paratexto e intertexto a la vez– proviene de un verso de Lope de Vega, fue publicado por su editor mexicano de entonces (1958) con el nombre de *Guerra del tiempo*, alusión y anticipo de su contenido. Todos los relatos allí reunidos se pueden considerar legítimamente como variaciones musicales, ¿por qué no?, de un tema esencial a toda narración y a la vida misma, que es el tiempo. La experiencia de la temporalidad vivida, como hemos apuntado, siguiendo a Ricoeur, solo puede expresarse mediante la narración: el sujeto es consciente de sí en la medida en que se narra a sí mismo y solo puede insertarse en una comunidad cuando se sabe parte del curso histórico de esa misma comunidad. Dicho de otro modo, el sujeto es uno con la historia y con los demás hombres en la medida en que se conoce a sí mismo y en la medida en que rom-

pe la distancia con el otro²⁸ mediante el recurso de la narración. Historia –tiempo exterior– más relato –tiempo interior– igual a tiempo, sería la ecuación que sostiene la trama de estas ficciones, en las cuales Carpentier ejerció con una maestría absoluta el dominio de su lenguaje narrativo para interrogar a la esfinge del tiempo.²⁹

Si concedemos que las obras de Alejo Carpentier pueden ser leídas de una manera convencional, a pesar de su notable complejidad, podríamos entonces resumir el argumento de “El camino de Santiago” en las siguientes líneas: un hombre cuyo nombre es el más usual de los nombres, Juan, nos es presentado “en medio del camino de la vida”, sin más antecedente, enfrascado en alguna de las guerras religioso-políticas que el Imperio español libraba contra los luteranos en Flandes, suponemos –por conjeturas verosímiles– que hacia 1568. Se libra inopinadamente de la peste bubónica y promete agradecer a Santiago la milagrosa curación peregrinando hasta Compostela. Se convierte así en Juan el Romero.

Nuevamente en medio del camino, mientras hace una escala en Burgos, escucha las fabulosas narraciones de otro Juan, el Indiano, quien *representa* en la plaza pública, rodeado del alboroto de una feria, las maravillas del Nuevo Mundo. Juan el Romero rompe la promesa, interrumpe su peregrinaje y marcha a Sevilla para embarcarse hacia la tierra prometida.

28 Remito al lector, nuevamente, a las ideas que Paul Ricoeur expone hacia el final de su magna obra *Tiempo y narración*, *op. cit.*, pp. 997 y ss.

29 Bien sabemos que el arte, más que intentar responder enigmas, se propone plantearlos, dejar en suspenso el juicio sobre la realidad, asomarse al abismo del ser, confrontar a los hombres con sus múltiples espejos. En estos relatos encontramos, como siempre, la perplejidad del narrador ante las paradojas del tiempo, ilustradas no mediante la explicación filosófica, sino, más bien, contextualizadas, narradas, convertidas en historias vividas por un hombre que es también todos los hombres, como bien lo advierte, desde el lejano 1970, el crítico chileno Ariel Dorfman en el artículo “El hombre en el camino”, en Salvador Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas, 1977, p. 377.

Juan quiere llegar a México pero solo le permiten quedarse en Cuba. Allí atestigua que la realidad que quiso dejar atrás se reproduce fielmente: en aquella naciente sociedad campean los mismos males de los que viene huyendo: la codicia, la lucha por el poder, la ambición que pasa sin miramientos por encima de cualquier virtud.³⁰

Tiempo después, como resultado de un pleito de taberna, cree haber asesinado a un hombre y emprende nueva fuga perseguido por un sentimiento de culpa (está persuadido de que estas desgracias le ocurren por no haber cumplido su promesa al santo de Compostela). De este modo llegará a un inhóspito paraje, donde se encuentra con otros proscritos –que, como él, han sido perseguidos por su fe religiosa o por su condición racial: un hugonote francés, un hebreo, un negro–. Sorprendentemente logra convivir con ellos en santa paz hasta que el deseo de regresar a su patria se instala en su corazón. La oportunidad se presenta: todos los proscritos viajan juntos, pero ya en Canarias les espera el final de su sueño utópico: el calvinista francés y el judío son capturados.

Solo Juan de Amberes, ahora Juan el Indiano, y su amigo el negro Golomón logran llegar a Cádiz. Allí reaparecen los sentimientos de culpa y el propósito de expiación. Juan reemprende la peregrinación a Santiago, pero cuando llega a Burgos la historia se repite (también podríamos pensar que retrocede o que se inmoviliza, como una escena cinematográfica detenida, congelada). Juan el Indiano monta su retablo de maravillas de América, ayudado por el negro Golomón, en la plaza pública de Burgos, rodeado del alboroto de la feria. Esta escena es un

30 “Pero allí todo es chisme, insidias, comadreo, cartas que van, cartas que vienen, odios mortales, envidias sin cuento, entre ocho calles hediondas, llenas de fango en todo tiempo, donde unos cerdos negros, sin pelo, se alborozan la trompa en montones de basura”. Carpentier, “El camino de Santiago”, en *Cuentos y otras narraciones. Narrativa completa IX*, edición de Eduardo Bécerra, Madrid: Akal, 2004, p. 368. En adelante todas las citas del relato en cuestión serán tomadas de esta edición.

calco, palabra por palabra, de aquella anterior en que Juan el Romero se desvió de su camino, seducido por las voces de las sirenas que lo llamaban a América. Ambos Juanes, nuevo indiano y nuevo romero, marchan a Sevilla para embarcarse otra vez. La Virgen de los Mareantes se queja de la inconstancia de los peregrinos. Santiago Apóstol, con sorna, le replica que los deje estar porque gracias a esos intrépidos viajeros el Nuevo Mundo se está poblando con ciudades que proclaman el nombre del santo. “Y como Belcebú siempre se pasa de listo, he aquí que se disfraza de ciego, vistiendo andrajos, poniendo un gran sombrero negro sobre sus cuernos y, viendo que ha dejado de llover en Burgos, se sube a un banco en un callejón de la feria, y canta, bordoneando en la vihuela con sus larguísimas uñas: [...] Arriba, es el Campo Estrellado, blanco de galaxias”.³¹

Lo que esta lectura que denominamos convencional nos deja ver resulta en principio muy sugestivo. En este relato, el viaje asume una forma sumamente interesante, pues se trata de una serie de escapes, narrados de un modo cercano al de la picaresca,³² para huir de ciertos compromisos o para buscar un paraíso a cuyo umbral se asoma el personaje protagónico. En un primer momento (en Amberes) huye de la peste, de la guerra, de la muerte casi segura, hacia una probable forma de liberación, que se concreta mediante el acto de expiar sus culpas y agradecer el milagro de evadir la muerte con su peregrinaje a

31 *Ibidem*, p. 388. Lo que el ciego (Belcebú) canta no es otra cosa que una coplilla para animar a los viajeros a contratarse en Sevilla:

*¡Ánimo, pues caballeros,
ánimo, pobres hidalgos,
miserables, buenas nuevas,
albricias, todo cuitado!
¡Que el que quiere partirse,
a ver este nuevo pasmo,
diez naves salen juntas,
de Sevilla este año!*

32 Aunque no solo la de origen hispánico, sino también nos recuerda un tanto al *Cándido* de Voltaire.

Santiago; pero dicha fuga se interrumpe para iniciar un viaje a lo desconocido –¿y qué viaje no lo es?–, hacia la promesa de un mundo nuevo y mejor; lo que allí (en Cuba) encuentra el viajero no es sino una réplica degradada del mundo que ha dejado atrás. De esa realidad nada utópica también escapa movido por la comisión de un crimen; en su fuga encuentra una especie de falansterio, lugar de proscritos, donde se vive una existencia hasta cierto punto armoniosa, aunque precaria, entre un judío, un calvinista –perseguidos por razones religiosas– y un negro cimarrón, perseguido también para ser esclavo. Nuevamente habrá de escapar de esta situación, que él no alcanza a percibir como utopía realizada, hacia el mundo que ha dejado atrás: Europa, concretamente España. Otra vez la mascarada de la feria lo atrapa en Burgos y el ciclo se reinicia.

Sin embargo, podemos arriesgar otra lectura posible, allende lo meramente referencial,³³ que nos permita interpretar el texto como una inscripción más del tema de la búsqueda identitaria de lo americano en el contexto de la visión histórico-literaria que Carpentier fue desplegando a lo largo y ancho de su obra narrativa. El paradigma de lo americano por oposición a lo europeo alcanza en estas narraciones maduras un nivel de abstracción notable al tiempo que una concreción literaria no

33 La perspectiva histórica del cuento ha sido muy estudiada, al punto de que algunos críticos acuciosos han establecido los referentes concretos tomando como base las oblicuas referencias textuales e indicios propiamente históricos que el autor va sembrando a lo largo del relato. Así, hay quienes concluyen que los hechos narrados en los primeros y en los últimos capítulos pudieron haber ocurrido en fechas muy precisas del año 1568, tal vez en un solo día; en tanto que los sucesos ocurridos durante la estancia de Juan de Amberes en América parecen extenderse por unos 40 años. Se sabe también que el nombre y profesión del personaje los encontró Carpentier en archivos que enlistan a los pasajeros de Indias, archivos que consultó para la redacción de su tratado sobre *La música en Cuba*. Todo lo anterior no deja de ser sumamente significativo cuando se trata de dilucidar la estructura circular del texto carpenteriano, sus supuestos anacronismos, los saltos temporales y las repeticiones perfectamente planeadas. El lector puede encontrar un detallado análisis sobre esta cuestión en Ariel Dorfman, *op. cit.*, y en Roberto González Echevarría, *Relecturas. Estudios de literatura cubana*, Caracas: Monte Ávila, 1976.

menos sobresaliente por su alambicada elaboración. Según Roberto González Echevarría, “quien haya leído la totalidad de la obra de Carpentier, habrá sin duda notado que el argumento de sus relatos se desarrolla, casi sin excepciones, como una fuga o escape”.³⁴ Esta descripción, que el crítico cubano-norteamericano esquematiza en una fórmula matemática, nos ayudará a explicar de la mejor manera posible la estructura tanto de “El camino de Santiago” como de *Concierto barroco* y quizá en menor medida pero no impropia de *El arpa y la sombra*. El argumento de los relatos de Carpentier responde a un diagrama como el siguiente: un desplazamiento de A hacia B, pasando por C (que es la acción del relato en sí); al final, B resulta ser igual a A.³⁵ Si aplicamos este simple esquema al relato que comentamos, encontraremos justamente que el segmento B (el regreso a Burgos) repite casi sin diferencia el segmento inicial. Las situaciones trazan un círculo visible incluso en un estadio de comprensión inicial. Las acciones narradas en C, es decir: el espacio entre la situación inicial y la siguiente o entre ésta y la situación final del relato se llena con una historia ficticia que se resume en fábulas y sueños, con reminiscencias y textos, artificios en estado puro;³⁶ los acontecimientos históricos, entonces, “carecen de valor real: son humo, polvo, sombra, nada”.³⁷

Esta interpretación se refiere especialmente al relato “Semejante a la noche”, publicado en el mismo volumen que el que estamos analizando, por ello nos precave de que al final el texto no regresa al siglo IX a. C., sino al contexto literario, a Homero y *La Ilíada*. Sin temor a la sobreinterpretación, pueden extrapolarse las finas observaciones de Echevarría a “El camino de Santiago”, ya que también en este texto el final es un regreso a la feria de Burgos, a la mascarada, donde tiene lugar el es-

34 Roberto González Echevarría, *Relecturas*, op. cit., p. 57

35 *Ibidem*, p. 58.

36 *Ibidem*, p. 66.

37 *Ibidem*, p. 60.

pectáculo o representación de Juan el Indiano, claro indicio de un Retablo de las Maravillas Americano, escena idéntica casi en todo a la que había ocurrido con el primer Juan el Romero, en la cual las fábulas, es decir, las ficciones sobre América como promesa, remiten a textos conocidos: las crónicas de Indias.

Así pues, desde un mundo sin salida (Europa), Juan el Romero se despoja del hábito de peregrino, se reconstituye en Juan de Amberes y se fuga hacia la tierra prometida (América), mediante el *acontecimiento del viaje* (que no es otra cosa sino el *relato del viaje*). Pero Juan, como el Moisés bíblico, se quedará en las afueras de la Tierra Prometida; sin saberlo ha estado “en el umbral del Paraíso” –como afirma el propio Carpentier–, pero no ha sabido reconocerlo, ya que como a todos los viajeros de Indias lo deslumbra la idea del oro y como a los perseguidores de El Dorado no le es dado descubrir el paraíso porque lo lleva dentro. Dicho de otro modo, el *acontecimiento* verdadero se desarrolla en el camino, por ello las palabras finales del relato muestran una abstracción a escala astronómica, un vacío de sentido (“blanco de galaxias”): remiten sutilmente al lector al espacio simbólico del lienzo o la página, esto es: al texto que acaba de leer.

Cabe entonces preguntarse si el viaje al Nuevo Mundo realmente ha tenido lugar o si solo estamos presenciando una escena soñada, deseada por el primer Juan (en tal caso el único): una prolepsis que ocurre en su imaginación desatada por las fábulas que escucha narrar al Indiano, un paréntesis en el tiempo: los hechos “reales” ocurren –tal como lo señalan críticos muy perspicaces– en un día de 1568; los hechos soñados, esto es: narrados en el cuento de Carpentier, pudieron haber ocurrido a lo largo de cuarenta años en un no-lugar que los cronistas ni siquiera se habían puesto de acuerdo en dejar de llamarlo con el equívoco nombre de Las Indias para nombrarlo, no menos equívocamente, América.

De este modo podemos concluir, siguiendo los argumentos que han motivado nuestra propia interpretación, que Carpentier afirma en este texto “el valor de la historia, pero de la historia escrita, y declara indisoluble el nexo que la une a la ficción novelesca; ambas forman parte del mismo texto que se escribe y reescribe a sí mismo indefinidamente”.³⁸ Escribir, inscribir, reescribir, son operaciones simultáneas y equivalentes en la perspectiva estética del narrador cubano: el continente americano entró en la historia humana mediante procesos relacionados con la letra escrita. Recuérdese cómo para los descubridores era necesario leer un edicto escrito por los lejanos reyes de Castilla para tomar posesión *legítima* de los territorios descubiertos, aunque los habitantes de esas tierras no entendieran una palabra ni tuvieran idea de la escritura (esa *lettera rarissima*).³⁹ Para Carpentier, la historia, la historia americana en particular, es una suma infinita de inscripciones, una interminable serie de cruces textuales, un vasto repertorio de *representaciones* en las que los gestos son predominantemente de carácter verbal.

Como señala con acierto Eduardo Bécerra, en este texto Carpentier tuvo “la posibilidad de reinterpretar el pasado americano a partir de la reescritura de los signos con los que otros relatos y discursos –las crónicas, las obras literarias, los documentos de todo tipo– habían fijado anteriormente su imagen y sus dinámicas”.⁴⁰ Tal efecto se logra gracias a un singular “juego incesante de escrituras y reescrituras, de signos y símbolos reelaborados y reinterpretados como uno de los rasgos más definitorios de su estética”.⁴¹ Así pues, el final del cuento no

38 *Ibidem*, p. 67.

39 La carta de Colón escrita en las Antillas, en momentos de extravío y desesperación. Véase *infra* nuestro análisis de *El arpa y la sombra*.

40 Eduardo Bécerra, Estudio preliminar, en *Cuentos y otras narraciones*, *op. cit.*, p. 126.

41 *Idem*.

remite tanto a la historia, sino a la literatura, a los textos y, más aún, al intratexto, a la *historia narrada* por Carpentier.

Concierto barroco: el viaje de regreso a la fábula

Estamos en el siglo de las luces, pero no en Europa como cabría esperar, sino en la América colonial que espera las reformas borbónicas. Un acaudalado criollo novohispano se dispone a marchar de su lujosa residencia en el barrio de Coyoacán, al sur de la muy ilustre ciudad de México, capital de la Nueva España, para emprender un viaje de placer que lo llevará a Europa. La descripción de los objetos que su criado Francisquillo se empeña en embalar con todo cuidado, siguiendo las instrucciones de su Amo (“aquí lo que se queda y acá lo que se va”), es literalmente deslumbrante: nunca la palabra plata y sus derivados brillaron tanto como en esta proliferante prosa barroca:

De plata los delgados cuchillos, de plata los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas...⁴²

El Amo debe hacer una escala en Cuba. La nave ni siquiera puede fondear en el puerto de La Habana, azotado por el huracán. Esas escenas parecen un tanto premonitorias y quizá deudoras de *La tempestad* de Shakespeare. El criado parece aquejado por las enfermedades típicas de las islas (él que viene del Altiplano mexicano, donde reina el aire de los volcanes). El

42 Carpentier, *Concierto barroco*, en *Obras completas 4*, México: Siglo XXI Editores, 2008. Todas las citas textuales provienen de esta edición.

Amo toma otro criado, el negro Filomeno, biznieto, según su propio decir, del negro Salvador, uno de los héroes que inspiraron el primer texto escrito en Cuba.⁴³

El Indiano arriba a su patria, España, forrado de plata, quizá para hacer honor a las fábulas que habían corrido por siglos sobre las riquezas del Nuevo Mundo.⁴⁴ Encuentra la capital del imperio pobre, sucia, estrecha, nada comparable a los grandes espacios americanos de donde proviene. Poco tiempo dura su estancia en Madrid. Pronto habrá de marcharse hacia Italia para instalarse en Venecia. El relato llega así, mediante este cronotopo –la mascarada del Carnaval veneciano– a su punto culminante. Lo que hasta ese momento no dejaba de ser promesa de un viaje desorbitado, nuevamente teñido por los colores de la picaresca, se convierte en una portentosa comedia, una farsa deliciosa, una auténtica parodia de las parodias. En la baraúnda de la fiesta, que recuerda el alboroto de la feria de Burgos en el texto anteriormente comentado, el Indiano conoce al fraile-músico Antonio Vivaldi, quien lo invita alegremente a visitar el Ospedale della Pietá, hogar de huérfanas, donde unas setenta muchachas componen una orquesta que interpreta las caprichosas piezas compuestas por el maestro Vivaldi.

Allí comparecen también los grandes genios Jorge Federico Haendel y Domenico Scarlatti, de quienes se sabe que, en efecto, coincidieron epocalmente con Vivaldi, aunque no se tiene constancia de que lo hayan hecho presencialmente aquel año de 1733 en Venecia. Durante el concierto, el negro Filomeno participa alegremente percutiendo cuanto utensilio de cocina encuentra a su paso, armando un estruendo endemoniado, a manera de un glorioso contrapunto a la celestial interpretación

43 Se trata de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, poema narrativo del siglo xvii.

44 No puedo dejar de recordar para este propósito a mi compatriota Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639) quien se burló de las poses de los indios, aunque él mismo lo era, en su espléndida comedia *La verdad sospechosa*.

de las jovencitas. El regocijo es general. Los tres músicos y el Indiano disfrazado de Moctezuma continúan la farra ¡en el cementerio!, porque quieren comer en paz las viandas que les habían preparado en el Ospedale en un lugar “donde hubiese calma, árboles, aves que no fuesen las tragonas palomas de la Plaza”.⁴⁵ Allí, quizá como producto de los delirios alcohólicos de sus personajes, comienzan los anacronismos, fenómeno que yo prefiero denominar policronismo.⁴⁶ Entre las tumbas, el Indiano y Filomeno encuentran la de Igor Stravinski. A partir de ahí, lo extraño, por no decir lo maravilloso, reinará sobre el resto de la trama, de modo que el transcurso temporal se verá dinamitado (dinamizado) de tal modo que los *mori* del Orologio se convertirán en una especie de motivo musical, un *ritornello* enloquecido a cuya pauta los hechos narrados saltarán las barreras temporales hasta formar una sinfonía concertante en la que *todos los tiempos son posibles*: el reloj será una especie de metrónomo o, más bien, otro instrumento musical.

Mas si todos los tiempos confluyen en esta policronía espectacular, también los hechos históricos se manifestarán profundamente distorsionados cuando el músico veneciano, inspirado simplemente por el exotismo del traje de Moctezuma que porta el Indiano, se decida a componer nada menos que una ópera tomando como asunto “histórico” la conquista de México por Cortés. El Indiano presta su traje para la representación, al principio con orgullo no exento de vanidad; después, cuando descubre la sarta de falacias, engaños e infundios, el caudal de embustes y tergiversaciones que sobre la “verdadera historia” ha tejido el mediocre libretista Alvise Giusti,⁴⁷ se sulfura y reclama furibundo con un inútil “¡Falso, falso, falso; todo

45 Carpentier, *Concierto barroco*, *op. cit.*, p. 177.

46 *Vid infra* las razones por las que he decidido emplear este término.

47 Parece que el nombre era realmente el que consigna Carpentier. La “justeza” del apellido sería, entonces, una de esas extrañas formas en que la realidad se empeña en imitar al arte, como hemos dicho antes.

falso!”.⁴⁸ “La ópera no es cosa de historiadores”, le contesta Vivaldi y agrega tajante: “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética”.⁴⁹

El capítulo final nos presenta al Indiano y a su criado-músico Filomeno protagonizando la fuga delirante de los tiempos. Por más que las horas dadas por los moros del Orologio marquen un tiempo determinado, externo, contable, el tiempo de la narración se dispara, se rompe en nuevos policronismos: los dos americanos abordan el tren para ir a París, donde los espera un concierto de jazz, espléndidamente interpretado por la prodigiosa trompeta de Louis Armstrong. A punto de abordar, se oye el estruendo de la locomotora mientras tiene lugar un diálogo entre el Amo y su criado acerca de, faltaba más, “los tiempos”. Me parece irresistible el deseo de reproducirlo aquí para abundar en nuestro enfoque.

“Es raro –dijo el negro–: Siempre oigo hablar del Fin de los Tiempos. ¿Por qué no se habla, mejor, del Comienzo de los Tiempos?” –“Ése será el Día de la Resurrección” –dijo el Indiano–. –“No tengo tiempo para esperar tanto tiempo” –dijo el negro... La aguja grande del reloj de entrevías saltó el segundo que lo separaba de las 8 p.m. El tren comenzó a deslizarse casi imperceptiblemente hacia la noche. –“¡Adiós!” –“¿Hasta cuándo?” –“¿Hasta mañana?” –“O hasta ayer...” –dijo el negro, aunque la palabra “ayer” se perdió en un largo silbido de la locomotora...⁵⁰

Las palabras finales del texto o, mejor dicho, las notas finales del *Concierto barroco*, son una joya –podríamos asegurar que engastada en plata de Taxco–, un cierre perfecto, poético y contundente. Se escucha la trompeta de Louis Armstrong

48 Carpentier, *Concierto barroco*, op. cit., p. 192.

49 *Ibidem*, p. 193.

50 *Ibidem*, p. 201.

improvisando variaciones sobre un tema (¿y qué es esta novela sino una serie de variaciones sobre un tema: el tiempo, América-Europa, dos tiempos a destiempo que son uno solo?), como un “nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio”.⁵¹

Con frecuencia hemos leído que Carpentier incurre en anacronismos en sus narraciones. No podríamos aceptar que fuesen involuntarios, pues se trata de un autor acucioso hasta la obsesión con la documentación histórica, sustento de sus ficciones novelescas; no cabe entonces apelar al descuido como justificación de los anacronismos. En todo caso, hablaríamos de anacronismos deliberados: están colocados en sus obras intencionadamente, obedecen a una lógica textual, no historiográfica. El dato, el hecho, no está fuera de lugar, al contrario, está perfectamente situado, porque el texto que lo acoge responde a una lógica narrativa en la cual la concatenación de hechos se encuentra ligada a secuencias con valor simbólico. El sentido literario no depende de la verdad histórica; su validez deriva de la coherencia estructural del propio texto. Por ello, creo que los llamados anacronismos carpenterianos, si admitimos que lo sean, tienen un carácter deliberado, estructurante: han sido puestos en el texto para cumplir una función, no son simplemente una salida de tono, adorno caprichoso o excentricidad, no son triviales (incluso en el sentido que a la palabra “trivia” le adjudican algunos hoy, como prueba para medir la memoria fáctica de las personas); en suma, responden a la intención simbólica del novelista.

No obstante lo anterior, en *Concierto barroco* los anacronismos son tantos, tan deliberados, tan obvios y se hallan de tal manera “sembrados” en el texto que no podemos eludir la conclusión de que forman una estructura textual, un *sistema*

51 *Ibidem*, p. 204

policrónico; dicho de otro modo, constituyen la razón de ser del entramado narrativo. Sabemos que Carpentier esperó largo tiempo hasta tener a la vista, y en sus manos, el libreto y la partitura de la ópera *Motezuma* que Antonio Vivaldi estrenara en 1733; de modo que este hecho incontrovertible, pero absolutamente *fabuloso*, le dio pie para componer él mismo un concierto novelístico a su manera, trastrocando los tiempos históricos y fundiéndolos en una especie de tiempo sin tiempo,⁵² justamente a semejanza de lo que el libretista de la ópera había pergeñado con los “hechos históricos” de la conquista de México: mezclándolos, tergiversándolos en función de la “ilusión poética”.

Carpentier aprovecha con enorme eficacia narrativa la situación de que el concierto inicial de Vivaldi y las muchachas del Ospedale ocurra en feliz coincidencia con los “días enmascarados”⁵³ del Carnaval. Durante éste nada es lo que parece, nadie es quien pretende, todos somos otro, la realidad entera se disfraza. Por ello la novela de Carpentier se nos presenta como una gran mascarada, una bufonada al modo italiano.⁵⁴ Constatamos aquí, nuevamente, cómo el contexto de la fiesta (en “El camino de Santiago” era la feria de Burgos) suspende los sentidos, provoca la aceleración de los tiempos o la ilusión de *déjà vu*, la confusión policrónica. Aún más interesante resulta comprobar que esta dinamización temporal aparece nuevamente entramada con un motivo temático de primera importancia: la aparentemente insuperable antítesis entre *allá* y *acá*, entre América y Europa. No es casual que la copresencia de los diversos

52 *Sub specie aeternitatis*, hubiera dicho Borges, complacido.

53 Título de un libro de cuentos de Carlos Fuentes que alude a la tradición prehispánica que eliminaba cinco días del año como días “inhábiles”, suspendiéndolos del calendario, literalmente borrándolos del tiempo.

54 Los personajes de la novela, el Amo o el Indiano, el Criado o el Negro, y especialmente las chicas de la orquesta, identificadas con el instrumento que ejecutan, recuerdan ciertamente los “personajes tipo” de la comedia del arte, cuyas funciones y acciones se hallan predeterminadas, de modo que sus diálogos son variaciones improvisadas sobre un carácter.

tiempos ocurra justamente cuando el Indiano se rebela ante la falsedad de las escenas por medio de las cuales Vivaldi y su libretista representan la fabulosa historia de la conquista. La toma de conciencia americana del protagonista, a pesar de su autorreconocida condición criolla, es sintomática de que algo está al revés en su propia narración. ¿Cómo es posible, nos dice, que un “nieto de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, [...] hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés” sienta que, a medida que avanzan las peripecias absurdas de la ópera de Vivaldi, “más era [su] mi deseo de que triunfaran los mexicanos?”. El Indiano se vio del lado de los americanos, “blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que [le] me dieron sangre y apellido”.⁵⁵

La voz del Indiano nos llega por mediación de un narrador solo en apariencia omnisciente, neutral. En realidad el Indiano y la voz narrativa (el *yo* que narra las acciones y que supone un *tú* receptor colectivo) se asimilan en una sola visión del mundo narrado y del “mundo referencial”, externo a la narración. Esa “voz autorial”⁵⁶ se insinúa con frecuencia –tal vez desmedida– desde la perspectiva de los personajes más emblemáticos de la narración, Filomeno y el Indiano: no hay duda de que sus opiniones se soportan en el ideario del autor. A menudo, Carpentier enmascara una voz que se asienta en su amplia cultura filosófica e histórica; a menudo también nos parece escuchar en esa voz a un Cronista de Indias. En *Concierto barroco*, este recurso no es excepción sino probablemente lo contrario: no se requiere mayor perspicacia para entrever este desdoblamiento especular entre la voz del Indiano, la voz narrativa y la del nuevo-cronista de Indias (Indiano también él) que es Alejo Carpentier. Tal como lo percibe Erik Camayd-Freixas: “Carpentier es sobre todo *esō*: un escritor y un lector latinoamericano

55 Carpentier, *Concierto barroco*, *op. cit.*, p. 197.

56 Cfr. Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México: Bonilla Artigas-UNAM, 2012.

urbano, que se siente vivir en la confluencia de dos mundos, más por *eso* que por su ascendencia europea o por su estadía en París”.⁵⁷ El autor cubano

parece sugerir otro aspecto del Descubrimiento, el del ‘conquistador conquistado’. ¿Qué ocurre cuando el descubridor, transformado por América, vuelve los ojos a Europa? El *traer a Europa hacia acá y verla de aquí hacia allá* es para Carpentier el trayecto esencial de la perspectiva criolla. [...] Entonces, ¿no puede argüirse con el mismo derecho que, culta pero criolla, la perspectiva de Carpentier es ‘predominantemente americana’?⁵⁸

Los críticos más hostiles de esta perspectiva han argumentado un “europeísmo” de Carpentier omnipresente, según ellos, en sus obras de ficción, como una paradoja que recorre transversalmente toda su producción literaria. Parecería que han leído mal a propósito.⁵⁹ Quienes se obstinan en esta postura ignoran que la historia no se detiene, que el devenir es un proceso dialéctico y no se puede “detener unívocamente un diálogo cultural de mutuo descubrimiento y redescubrimiento, que comenzó en 1492 y que no ha de detenerse mientras coexistan aspectos diferenciados entre ambas culturas”.⁶⁰ Juzgo estas afirmaciones de Erik Camayd-Freixas un excepcional hallazgo crítico que abre el horizonte de comprensión en el cual nuevas lecturas del novelista cubano pueden inscribirse sin menoscabo de otras formas de acercamiento. En efecto, y regresando al libro que ocupa por ahora nuestra atención,

57 Erik Camayd-Freixas, “Problemas de la poética de Carpentier”, en *La representation de l'espace ...*, *op. cit.*, p. 121.

58 *Idem.*

59 Creo que han realizado una *misreading* en el sentido que da a este término el célebre crítico norteamericano Harold Bloom.

60 Camayd-Freixas, *op. cit.*, p. 123.

Concierto barroco se nos muestra como un concierto escrito, ejecutado y dirigido por Carpentier, quien se presenta enmascarado en el Indiano, Vivaldi, Haendel, Scarlatti, Stravinsky, Armstrong, y desde luego Filomeno, un *concierto* (en sentido histórico-ideológico-cultural) en que se conciertan tiempos, espacios, visiones del mundo, trasunto de un debate inacabado que fractura la condición “realista” del texto. Este diálogo solo es posible *en* y *por* el texto. Tal como apuntábamos páginas arriba, en la narrativa de Carpentier todos los desplazamientos, todos los viajes, conducen a Utopía, el no-lugar, epicentro de la cultura letrada, de la fábula; porque: “de fábulas se alimenta la Gran Historia”, sentencia el Indiano, y agrega: “No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso”.⁶¹

***El arpa y la sombra*, viaje al origen: viaje final**

La última novela publicada por Carpentier ha sido estudiada justamente como un testamento literario. No es descabellado considerarla así, pues, mientras la concluía, su autor estaba plenamente consciente de padecer una enfermedad terminal. En ella regresa a sus orígenes como narrador, retoma sus preocupaciones históricas, reafirma sus posturas ideológicas y resume su maestría narrativa en una obra breve pero de intensidad única que deriva precisamente de su apretado discurso.

Otra vez el tema del viaje. Otra vez un desplazamiento dialéctico entre *aquí* (Europa) y *allá* (América), el cual –según el esquema propuesto por R. González Echevarría al que ya nos hemos referido– implica un movimiento de A hacia B pasando por C (el relato del viaje, el viaje narrado). Esta vez el texto potencializa al extremo la productividad narrativa de este esquema mediante el recurso de la *transtextualidad*.⁶² Al final de

61 Carpentier, *Concierto barroco...*, *op. cit.*, p. 198.

62 Cfr. Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. El término palimpsesto calza

su existencia Carpentier no cesa en la exploración de su identidad narrativa y simultáneamente ahonda más que nunca en la búsqueda de la identidad latinoamericana.

Al respecto, el crítico mexicano Alberto Vital apunta: “Las historias del autor cubano nacen de un esfuerzo por desplegar las posibilidades y las limitaciones de América [...] la narración tiene un correlato en la sintaxis de la vida real que no proporcionan ni el ensayo puro (el texto exclusivamente analítico) ni la experiencia directa de la vida pública o privada”.⁶³ Sabido es que Carpentier elaboró durante muchos años una serie de tesis que fue difundiendo paralelamente a sus obras de ficción; dichas formulaciones ideológicas representan un denodado esfuerzo analítico para entender las complejas realidades americanas, aunque mejor podríamos decir un esfuerzo por clarificar las contradicciones surgidas de su formación intelectual decididamente occidental-europea y su vocación “americanista”. Al respecto valdría la pena recordar, así sea de paso, su llamada “teoría de los contextos”:⁶⁴ siguiendo una directriz sartreana, el cubano propone como deber de todo escritor latinoamericano expresar la realidad de su cultura continental mediante el conocimiento profundo de los contextos que le son propios, desde los históricos y étnicos (el sincretismo, particularmente), pasando por los culturales e ideológicos, hasta los culinarios y de “iluminación”. Sus novelas y cuentos son el gran tapiz donde estos contextos adquieren concreción, convertidos en historias narradas, en imágenes asombrosas, paradigmáticas de la diferencia entre *aquí* y *allá*. La comprensión cabal

exactamente con lo que Carpentier realiza como reescritura y refiguración histórico-ficticia en la segunda parte de la novela mediante la usurpación del yo de Cristóbal Colón.

63 Vid. “La idea de América en *Los pasos perdidos*”, ap. *La representation de l'espace...*, op. cit., 109.

64 Cfr. el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” reunido en la colección *Tientos y diferencias* (1967). La edición consultada por nosotros corresponde a 1976, Calicanto, Buenos Aires.

de esas contradicciones se dará precisamente en el camino del mito a la novela, allí es donde “la narración despliega el devenir de manera que tanto la parte analítica como la sintética del ser humano descubran en ella una expresión de sus pulsiones subterráneas, aquellas que permanecen secretas e incognoscibles tanto para el texto exclusivamente discursivo como para el ser humano sumergido en el ‘mundo de la vida’”,⁶⁵ según la explicación de Alberto Vital que hemos seguido hasta aquí.

En *El arpa y la sombra* habremos de encontrar una verdadera *summa* narrativa. El autor, a sus setenta y cinco años, es completamente dueño de su estilo; se ubica, por así decirlo, más allá del bien y del mal que pudiesen representar la engañosa fama o el prestigio que ha adquirido luego de medio siglo de camino intelectual. Está mirando de frente la muerte que se aproxima, nada le impide fantasear una vez más y atreverse a un experimento audaz, probablemente el más provocativo de su larga carrera como autor de ficciones novelescas. Va a convertir el archivo en texto fingido, la vida privada en exhibición pública, las habladurías en sistema narrativo, la fábula en historia y viceversa. Mediante el recurso que mejor acomoda a su intento, la parodia suprema, acudiendo al intertexto como estrategia estructural, Carpentier usurpa no solo la voz sino la identidad del Gran Almirante que desplegará ante nuestros ojos incrédulos (como incrédulos se mostraron sus contemporáneos, comenzando por los propios Reyes Católicos, que patrocinaron su empresa) su “vasto Repertorio de Embustes”.⁶⁶

Recordemos a Ricoeur: la identidad solo se manifiesta por medio de la narración: ser es ser narrado, desde dentro de sí y desde el Otro, los otros. Carpentier elige los diarios de Colón –perdidos, como ya se sabe, solo han llegado a nosotros por medio de *otra escritura* y otra voz, la de Fray Bartolomé de

65 Alberto Vital, *op. cit.*, p. 109.

66 Las mayúsculas corresponden, desde luego, a una de las estrategias textuales preferidas de Carpentier.

las Casas– y algunos fragmentos de la *Lettera rarísima* (esa extraña forma de SOS lanzada como botella al mar desde la isla de Jamaica); opta por superponer su discurso a un discurso que ya es trasposición de otro, en un delirante palimpsesto,⁶⁷ mediante un ejercicio implacable, consciente, en extremo paródico, de manipulación textual, para construir la identidad narrativa de un personaje cuya voz sigue resonando desde el fondo de los siglos: voz inaugural, primigenia, la voz de un Adán incompetente aquejado por la afasia, como tal vez lo estaban los cronistas de Indias, como lo estuvo el propio Carpentier. ¿Cómo resolver la incapacidad nominativa que amenaza al escritor latinoamericano? Irleamar Chiampi, desde su natal Brasil, nos advierte: “El gesto de escritura que repite una experiencia anterior puede interpretarse, en términos psicoanalíticos, como la revivencia del trauma original del descubrimiento de América”.⁶⁸ Y agrega, párrafos adelante, dos comentarios de importancia crucial para comprender la tensión escritural que se advierte a lo largo de todo el libro del novelista cubano:

En este sentido, la revivencia escritural de Carpentier tiene menos interés en cuanto repetición del trauma real (si lo hubo) de la Conquista que como repetición del trauma lingüístico del cronista, cuyo balbuceo revelaba nuestra difícil inserción en la cultura occidental.⁶⁹

67 Véase al respecto lo que señala con acierto Raquel Arias Careaga en su estudio preliminar de *El arpa...: “La misma razón explica que el personaje someta a una profunda crítica sus propios textos, los comente y se asombre de la manipulación y las mentiras en ellos vertidas”[] “Porque este Colón es el lector de la novela enfrentado a los textos originales con todo el bagaje cultural de cinco siglos de historia posterior”. *Narrativa Completa, VII*, Madrid: Akal, 2008, p. 64.*

68 Irleamar Chiampi, “Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier”, capítulo V de *Barroco y modernidad*, México: FCE, 2000, p. 114.

69 *Ibidem*, p. 116.

[...]

El no-decir-diciendo de Carpentier, portador de una *contradicción*, simula en la patología del lenguaje, el *pathos* de una fundación. Y conlleva, asimismo, en los meandros sutiles de la contrariedad rebelde, no el movimiento engañoso de una dicción frustrada, sino el más pleno y auténtico decir del escritor latinoamericano.⁷⁰

Este impulso fundador se advierte en la novela en muchos momentos y a través de diversos recursos de intertextualidad. Por principio de cuentas, el discurso narrativo aprovecha las incidencias de la trama para insertar alusiones intertextuales que remiten al lector a textos fundadores de la literatura iberoamericana: el *Quijote*, desde luego, modelo ficcional por excelencia (y por cierto un modelo también transtextual, si recordamos que el narrador usurpa la voz de otro: Cide Hamete Benengeli); pero también “El matadero”, de Esteban Echeverría, texto fundador de la narrativa postcolonial hispanoamericana. Estas alusiones se encuentran insertas en la primera parte de la novela, narrada por una voz paralela a la conciencia de su personaje central, el joven canónigo Giovanni Maria Mastai-Ferretti, el futuro papa Pío IX, quien viaja a América, émulo de Colón, pero más de Alexander von Humboldt, para llevar a cabo una delicada misión diplomática al cabo frustrada. En la segunda parte, que se extiende más que las otras dos en el libro, el lugar central lo ocupará la narración en primera persona de Cristóbal Colón, primer cronista de Indias, descubridor-descubierto en sus “embustes”. El nexo entre ambos discursos, el de Mastai-Ferretti y el del Gran Almirante se evidencia desde el momento en que el autor hace que el personaje “actual”, esto es, Pío IX, se embarque hacia América justamente en Génova:

70 *Ibidem*, p. 117.

De Génova había partido el barco. Genovés había sido quien, un día, emprendiera la prodigiosa empresa que habría de dar al hombre una cabal visión del mundo en que vivía, abriendo a Copérnico las puertas que le dieron acceso a una incipiente exploración del Infinito. Camino de América, Camino de Santiago, Campus Stellae –en realidad camino hacia otras estrellas: inicial acceso del ser humano a la pluralidad de las inmensidades siderales.⁷¹

De esa visita al nuevo continente nacerá en Pío IX la peregrina idea de proponer a Colón como candidato a santo de la Iglesia católica, mediante la exposición de sus méritos y la “ejemplaridad de su vida”, como una medida para lograr el entendimiento pleno entre las dos culturas continentales, provenientes ambas de la misma raíz cristiana. ¿Qué nombre más universal podría añadirse al santoral romano? Dicha iniciativa no se concretaría sino muy tarde: el proceso –que ocurrió realmente, para sorpresa y escándalo de los católicos actuales– se inició cuando Pío IX se hallaba al final de su muy largo reinado como pontífice y concluyó con el fracaso de la candidatura colombina cuando León XIII ocupaba ya la Cátedra de San Pedro.

La primera parte de la novela recurre, como cabría esperar, al habitual procedimiento carpenteriano que Chiampi ha descrito como “afasia barroca”: los ojos maravillados del joven sacerdote descubren con asombro y no menos deleite las dimensiones impresionantes del continente; las palabras fracasan en su intento por apresar una realidad que las sobrepasa: al italiano se le revela, “de pronto, la desmesura de esta América que ya empezaba a hallar fabulosa”.⁷² El tópico, uno de los más frecuentados por el autor, reaparece en esta novela con enorme fuerza en la primera parte, para concentrarse después en el discurso vicario del Almirante; solo que en esta parte Carpentier

71 Alejo Carpentier, *Obras completas*, vol. 4, México: Siglo XIX editores, 2008, p. 234.

72 *Ibidem*, p. 239.

pone en juego la ironía como recurso preferente, de manera que advertimos las trampas de Colón-narrador, quien reconoce que sus fabulaciones sobre las Indias derivan de sus lecturas: “Pero, mientras más leo y me instruyo, más veo que lo tenido por imposible en el pensamiento se hace posible en la realidad. [...] Mas pienso que aún he leído poco. Debo conseguirme más libros. Libros que traten de viajes, sobre todo”.⁷³ Así, no le queda más remedio que reconocer su carácter de embustero, el origen de su discurso falseado: “...no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola no muestra la cosa, si la cosa no es de antes conocida”.⁷⁴ Por ello, al encontrarse ante sus católicas majestades, monta un espectáculo de feria (por tercera vez asoma en nuestro análisis este elemento clave), comenzando por adecentar el aspecto de los indígenas que ha traído a España en prenda de la verdad de su descubrimiento. Observemos cuidadosamente la sugerente forma en que Carpentier narra esta escena cargada de significación:

Y llegóme el día. Día de fiesta en toda Barcelona. Como *feriante* que entra en castillo trayendo grande *espectáculo*, entré yo en el palacio donde se me aguardaba, seguido de mi gran compañía de *Retablo de las Maravillas de Indias –primer espectáculo* de tal género presentado en el *gran teatro del universo*–, compañía que quedó en una recámara, formada en un orden determinado desde hacía varios días, habiendo yo mismo *dirigido los ensayos* y colocado los personajes.⁷⁵

Los “actores” de esta compañía llevan en los hombros, dice el Almirante-Carpentier, “todos los papagayos que me que-

73 *Ibidem*, p. 264.

74 *Ibidem*, p. 305.

75 *Ibidem*, pp. 319-320. Las cursivas señalan nuestro énfasis.

daban vivos”.⁷⁶ Esta escena, *mutatis mutandis*, reproduce lo que Juan el Romero observó maravillado, seducido, en la feria de Burgos en “El camino de Santiago”. Carpentier utiliza algo que podríamos denominar doble intertexto para sumar a su narración una más de las imágenes que recorren su narrativa. Otra vez, el desplazamiento de A (Europa) hacia B (América) y viceversa, pasa por el viaje narrado, por la fábula, por la “invención de América”,⁷⁷ la literatura remite a la literatura. Y nuevamente, también, el tiempo narrado se extiende en una policonía que solo es posible en y por el texto: el capítulo final se muestra como una deslumbrante puesta en escena. En ella tiene lugar la farsa con tintes dramáticos del juicio a Colón como candidato a la santidad. Los personajes allí convocados pertenecen a momentos históricos muy diversos, pero interactúan en un solo plano narrativo. Colón y su ilustre paisano-colega Andrea Doria asisten desde un más allá hipotético a la sesión de debates; mientras ésta se desarrolla, los dos navegantes sostienen una sabrosa conversación, pícara, “realista”, contrapunto perfecto para marcar un alto contraste con la seriedad de los argumentos que el postulador de la causa y el “abogado del diablo” intercambian como en una partida de esgrima retórica. Al final, la descomunal comedia queda al descubierto y Colón desnudo ante el juicio del futuro que lo espera, tal como lo había previsto cuando (páginas atrás) confiesa:

Descubridor descubierto –puesto en descubierto, pues *en descubierto* me pusieron mis relaciones y cartas ante mis regios amos; *en descubierto* ante Dios, al concebir los feos negocios que, atropellando la Teología propuse a Sus Altezas...

76 *Ibidem*, p. 320.

77 Esta expresión sintetiza la tesis central del libro del historiador mexicano Edmundo O’Gorman, *La invención de América*.

Fui el Descubridor-descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué *allá*, y desde entonces son esas tierras las que me definen, esculpen mi figura...⁷⁸

Si aceptamos, como he sugerido, que al usurpar la voz del Almirante, Carpentier se convierte por arte de magia verbal en el mismo Cristóbal Colón, podemos entonces dar por válidas las siguientes afirmaciones de González Echevarría: “*El arpa y la sombra* se centra en la escritura americana y de Carpentier en particular; en sus máscaras de escritor, de fabulador, de urdidor de ficciones”.⁷⁹

Carpentier practica una escritura que surge de barajar distintas versiones del origen de la historia americana y de su propia escritura que, “lejos de ser naturales, sobrenaturales o políticas, son producto de lo erótico, de lo cómico, del error y de la mentira, y constituyen una corrosiva crítica de la unidad del ser, y de la coherencia entre éste y el mundo natural y político a su alrededor”.⁸⁰

Un apunte final sobre esta novela, tan rica en sus aristas estéticas y en la complejidad de su lenguaje, servirá, así lo espero, de nota conclusiva sobre todo aquello que hemos pretendido poner de relieve en este ensayo. Si los lectores observamos con detenimiento, nos daremos cuenta de que, en el capítulo inicial, la imagen de Pío IX se nos presenta desde un presente narrativo casi estático: el personaje es descrito en el momento en que esgrime la pluma en el aire y con gesto dubitativo se dispone a firmar el documento que por fin dará inicio al proceso de canonización de Colón, una imagen nada extraña para los seguidores

78 Carpentier, *Obras completas*, op. cit., pp. 343-344.

79 González Echevarría, *El peregrino en su patria*, op. cit., p. 360.

80 *Ibidem*, p. 359.

de Carpentier, a quien con frecuencia hemos visto fotografiado en un gesto semejante.

Al comenzar la segunda parte, una voz narrativa que utiliza la primera persona gramatical nos informa que se halla en espera del confesor (“que tarda tanto”); está resuelto a confesar, a decir todo lo que no ha dicho, la tan esperada “verdad histórica”. Se trata, pronto lo adivinamos, del Almirante en trance de morir. Hay allí también una tensa espera, una inminencia. Sin duda la muerte está tras la puerta y quizá arribe antes que el confesor, que “tarda tanto”. Cristóbal Colón (digamos Alejo Carpentier) espera su final pero se siente urgido de confesión y por ello una y otra vez enfatiza que habrá de confesar aunque las palabras no acuden a su boca: “Hablaré, pues. Lo diré todo”.⁸¹ Luego de casi cien páginas de discurso-recurso narrativo finalmente llega la hora de la verdad ante el confesor. Colón apunta: “Hora de la verdad, que es hora de recuento. Pero no habrá recuento. Solo diré lo que acerca de mí, *pueda quedar escrito en piedra mármol*. De la boca me sale la voz de *otro* que a menudo me habita. Él sabrá lo que dice...”.⁸²

¿Quién es ese otro que sabrá decir la historia de Colón? Sin duda ese *otro* al que señala Colón es Alejo Carpentier, quien, en la inminencia de su propia muerte, se acerca al misterio central de su existencia con las armas que ha esgrimido desde joven: una portentosa inteligencia, una vastísima cultura, una pluma afilada que suspende en el aire –como Mastai-Ferretti– en el instante clave de estampar su firma sobre un documento cuyo título reza *El arpa y la sombra*. Es Carpentier/Colón –“nadador entre dos aguas, naufrago entre dos mundos”– a quien su propia voz conmina en la hora final: “...morirás hoy, o esta noche, o mañana como protagonista de ficciones”.⁸³ Así murió Carpentier, cobijado entre sus propias palabras, protagonista de sus

81 *Ibidem*, p. 258.

82 *Ibidem*, p. 347.

83 *Ibidem*, p. 345.

ficciones, siempre nadando entre dos aguas, como náufrago entre dos mundos, América y Europa, a los que intentó reconciliar de palabra y de obra en sus narraciones, construyendo al narrar su identidad de escritor latinoamericano.

Texto presentado como conferencia:

- Lugo, Galicia, octubre de 2014 como parte de la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier de la Universidad de Santiago de Compostela.
- La Jolla, California, ee.uu., abril de 2015, por invitación del Departamento de Literatura Hispánica de la Universidad de California, San Diego.

Fuentes de consulta

Arias, Salvador (editor). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1977.

Campra, Rosalba. *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*. Córdoba, Argentina: Eduvim, 2014. (Cfr. Cap. VI. “*Tientos y diferencias*. Alejo Carpentier o la contradicción como apertura”).

Capano, Daniel A. “Ilusión dialógica entre *Concierto barroco* de Alejo Carpentier y *Retablo* de Vincenzo Consolo”. En *Narratología y mundos de ficción*, coordinado por Diana B. Salem, 67-87. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Celorio, Gonzalo. “Los anteojos de Alejo Carpentier”. En *La épica sordina*. México: Cal y Arena, 1990.

_____. *Cánones subversivos. Ensayos de literatura hispanoamericana*. México: Tusquets, 2009.

_____. “*Concierto barroco, barroco y maravilloso*”. En *Literatura hispanoamericana: rumbo y conjeturas*. México: Siena Editores, 2005.

- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- Coronado, Juan. *Fabuladores de dos mundos*. México: UNAM, 1984.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE, 1990.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, tr. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- González, Eduardo. *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- González Echeverría, Roberto. *Relecturas: Estudios de literatura cubana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- . *El peregrino en su patria*. México: UNAM, 1993.
- . “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana”. En *Crítica práctica/Práctica crítica*, México: FCE, 2002.
- Mijares, Malena. “El descubrimiento del sueño en *El arpa y la sombra*”. *Cuadernos de Filosofía y Letras* 11 (1985).
- Muñoz, Aehécatl. “*El acoso* op. 1956 de Alejo Carpentier: estructuración sonora de una novela”. Tesis impresa, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2010.
- Orozco Castellanos, Ricardo. “Cinco ideas de Carpentier en *La consagración de la primavera*”. Tesis impresa, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: FCE, 2002.
- Piglia, Ricardo. “Una propuesta para el próximo milenio”; “La extradición”. *Antología personal*. México-Buenos Aires: FCE, 2014.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas-UNAM, 2012.

Ponce, Néstor (coordinador). *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. Nantes (France): Editions du Temps, 2002.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, vol. III, tr. Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores, 2009.

Obras consultadas de Alejo Carpentier

Visión de América. México: Océano, 1999.

Cuentos y otras narraciones, edición de Eduardo Becerra. Madrid: Akal, 2014.

Obras completas, vol. 4: La aprendiz de bruja, Concierto barroco, El arpa y la sombra, prólogo de Graziela Pogolotti. México: Siglo XXI Editores, 2008.

El arpa y la sombra, narrativa completa VII, edición de Raquel Arias Careaga. Madrid: Akal, 2008.

La consagración de la primavera. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

La novela latinoamericana en vísperas del nuevo siglo y otros ensayos. México: Siglo XXI Editores, 1981.

Guerra del tiempo, prólogo y epílogo de Gonzalo Celorio. México: Lectorum, 2001.

Tientos y diferencias. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

Concierto barroco. México: Siglo XXI Editores, 1974.

Recuento de moradas, prólogo de Armando Raggi. México: Lectorum, 2018.

Afirmación literaria americanista, encuentro con Alejo Carpentier. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1978.

De lo real maravilloso americano, presentación de Gonzalo Celorio. México: UNAM, 2009.

Razón de ser. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976.

EL VIAJERO INMÓVIL: LA ESCRITURA EN EL NUEVO MILENIO, SEGÚN MAGRIS Y CALVINO

*No viajar para llegar lo más rápido posible
desde cualquier parte, sino viajar
para quedarse, para no llegar nunca,
o por lo menos para llegar lo más tarde posible, para vivir.*

Claudio Magris

*Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario
de estilos donde todo se puede mezclar continuamente
y reordenar de todas las formas posibles.*

Italo Calvino

No solo por haber escrito ese viaje narrado que es *El Danubio* (1986), no solo por su ensayo *El infinito viajar* (2003) –libros que serían suficientes para considerar a Claudio Magris un autor definitivamente ligado a una perspectiva determinada por la frase *viajar es narrar*–, no solo por ello, sino por el conjunto de su obra, por las coordenadas que la recorren, sería muy justo afirmar que Magris ha construido un largo viaje de la imaginación literaria europea, desde un rincón del café San Marcos, en el corazón de su ciudad natal, Trieste,⁸⁴ la región

⁸⁴ Claudio Magris (Trieste, Italia, 1939) es hijo de un empleado de seguros y una maestra de escuela primaria. Se graduó en 1962 como germanista en la Universidad de Turín. Tras pasar un periodo en la Universidad de Friburgo, fue

italiana, antiguamente austriaca, cruce de caminos históricos, límite fronterizo, desde la cual Magris contempla el mundo. “Sentados en el café, se está de viaje; como en el tren, en el hotel o por la calle, uno tiene consigo poquísimas cosas, no se le puede adjudicar a nada ninguna vanidosa marca personal, no se es nadie”,⁸⁵ apunta el autor en *Microcosmos*.

El mundo es un pañuelo, solemos decir; o también que el mundo cabe en una cáscara de nuez. Cualquiera de estos lugares comunes resulta aplicable en el caso de Magris. Deliberadamente el autor italiano ha trazado un periplo literario de doble vía: va de lo universal a lo particular y viceversa mediante un proceso dialéctico propio de la literatura contemporánea. *Microcosmos* es un largo ensayo-narración que focaliza en Trieste y sus alrededores la mirada inteligente del escritor que regresa una y otra vez a lo propio con una perspectiva centrada en las pequeñas historias proyectadas como trasunto de las grandes historias humanas. “La vida es un viaje. Antes de viajar a otros países cercanos y lejanos, antes de viajar en el espacio, se viaja a través de nuestra vida. El viaje es una metáfora del vivir”,⁸⁶ apostilla Magris sobre ese libro. Este es, sin duda, el principio rector no solo de obras en que reconocidamente aparece tematizado el viaje, anclado en una estructura literaria que se presenta como un periplo (*El Danubio*) o bien llevado al género ensayístico (*El infinito viajar*), sino prácticamente como un

profesor titular de Lengua y Literatura Germánicas en la Universidad de Turín (1970-1978). Actualmente es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de su Trieste natal, si bien ha sido invitado a dar un curso anual en París. Estuvo casado con la escritora Marisa Madieri (Fiume, 1938-Trieste, 1996), fallecida por cáncer. Publicó su primer libro con 22 años, una refactura de su tesis doctoral que le hizo famoso y marcó su obra: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (“El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna”). Fue senador entre 1994 y 1996.

85 Claudio Magris, *Microcosmos*, traducción de José Ángel González Sainz, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 21.

86 Claudio Magris en entrevista concedida a Alejandro García Abreu, *Nexos*, 457, diciembre 2015.

sustrato literario de toda su obra. En este sentido cabría establecer que Magris es un *viajero inmóvil* y también un *peregrino en su patria*, si entendemos que la patria de un escritor es el lenguaje y que el oxímoron del viajar sin moverse es perfectamente admisible cuando se trata de la imaginación literaria; es más, se trata de la definición fundamental de la literatura, esa expresión humana que nos permite viajar por el vasto mundo sin movernos del sillón en que devoramos las páginas de un libro.⁸⁷

“Escribir, interrumpirse, charlar, jugar a cartas; la risa en una mesa cercana, un perfil de mujer, indiscutible como el destino, el vino en la copa, dorado color del tiempo. Las horas fluyen amables, despreocupadas, casi felices”.⁸⁸ Esta vívida descripción de la atmósfera del Café conecta, por conducto de la imaginación literaria, con el tema del viaje. Allí, en la quietud del establecimiento triestino se gesta todo el sinuoso y demorado trayecto de *El Danubio*, esa Odisea moderna, que sigue el curso del gran río desde las altas montañas alemanas hasta su desembocadura en el Mar Negro. Una odisea del intelecto en la que Magris se propuso trazar la historia intelectual de la llamada *Mittleuropa*. Así concibe el autor italiano el cruce entre viaje y escritura:

87 En sus ensayos y narraciones, particularmente en *El Danubio* y *Microcosmos*, Magris se hace eco del dictado poético de Constantino Cavafis: “Cuando te encuentres de camino a Ítaca,/ desea que sea largo el camino,/ lleno de aventuras, lleno de conocimientos”. El viaje y su relato son, en palabras del propio Magris, como las dos caras de una moneda, inseparables. “Escribir también es ver, percibir la objetividad del mundo y reconocerse en ella”. “La vida es un viaje y lo es también su narración, que al igual que ella se articula en el tiempo y tiene que ver con su curso y con la muerte” (*El tallo entre las piedras*, 367-368). Me parece interesante la conexión de este ángulo reflexivo con lo que en términos filosóficos derivados de la psicología profunda –de Freud y Jung a Lacan– Paul Ricoeur ha sintetizado en la frase “ser es ser narrado”; digamos, entonces, que no hay viaje sin su correspondiente narración. Ser Odiseo o ser nadie, dos caras de la misma moneda, porque en tal caso lo que importa no es el sujeto (Ulises), sino el relato (*La Odisea*).

88 Magris, *Microcosmos*, *op. cit.*, p. 21.

El viaje-escritura es una arqueología del paisaje; el viajero –el escritor– desciende como un arqueólogo por los diferentes estratos de la realidad para leer los signos escondidos bajo los signos, para recoger la mayor cantidad posible de historias y salvarlas del río del tiempo, de la ola sepulcra del olvido, casi como si construyera una frágil arca de Noé hecha de papel, aun cuando, irónicamente, esté consciente de su precariedad.⁸⁹

Su obra se inspira en el mito de la frontera para explicar los más urgentes problemas de la identidad contemporánea. “El San Marcos es un verdadero Café, periferia de la Historia caracterizada por la fidelidad conservadora y el pluralismo liberal de sus parroquianos. Pseudocafés son aquellos en los que sienta sus reales una única tribu [...] En el San Marcos triunfa, vital y sanguínea, la variedad”.⁹⁰ En el viaje, desconocidos entre gente desconocida, aprendemos en sentido fuerte a no ser nadie, apunta Magris, comprendemos concretamente que no somos nadie. Y precisamente, en un lugar querido –continúa– que se ha trocado casi físicamente en una parte o una prolongación de la propia persona, esto nos permite decir, haciéndole eco a don Quijote: aquí yo sé quién soy.⁹¹ La alusión a Odiseo no podría ser ni más clara ni más oportuna: en el viaje se es nadie y todos. Parfraseando a Borges (“todos somos Shakespeare”), uno de sus referentes preferidos, el escritor triestino –o, mejor, danubiano– nos propone la dialéctica del viaje: entre lo íntimo y lo público, entre adentro y afuera, entre el individuo y la sociedad, entre yo y los otros.

Examinemos ahora con detenimiento algunas de las más sugerentes afirmaciones que Magris pone de manifiesto en

89 *El tallo entre las piedras*, México: Cal y Arena, 2007, p. 368.

90 Magris, *Microcosmos*, pp. 15-16.

91 Esta cita parafraseada y las siguientes, textuales, remiten a Claudio Magris, *El infinito viajar*, trad. Pilar García, Barcelona: Anagrama, 2008.

El infinito viajar, ensayo de largo aliento que de algún modo concibió como una prolongación de *El Danubio*, una suerte de apostilla o complemento discursivo, digamos que corre paralelo al gran río, pero desde la altura de la reflexión, como una especie de dron, escritura del viaje que avanza de manera concomitante al propio viaje.

1. “Desde la *Odisea*, viaje y literatura aparecen estrechamente unidos; una análoga exploración, deconstrucción e identificación del mundo y del yo. La escritura [...] descubre elementos que se le escapan al inventario e incluso a la percepción real, como si los pusiera bajo una lupa”.
2. “Vivir, viajar, escribir. Acaso hoy la narrativa más auténtica sea la que cuenta no a través de la invención y la ficción puras, sino a través de la toma directa de los hechos, de las cosas...”.
3. “El viaje en el espacio es a la vez un viaje en el tiempo y contra el tiempo. [...] Un lugar no es solo su presente, sino también ese laberinto de tiempos y épocas diferentes que se entrecruzan en un paisaje y lo constituyen...”.
4. “Una ciudad –una página– se recorre de mil maneras: escrutadora, lenta, sincopada, apresurada, distraída, sintética, analítica, dispersiva”.
5. “Moviéndose adelante y atrás en el espacio, sin seguir recorridos obligados y encomendándose a la digresión más que a la línea recta, el viajero suspende durante breves instantes el tiempo...”.

Queda claro que para Magris, la escritura es un acto de decodificación del mundo y del yo, y desde luego que hay una evidente conexión entre vivir, viajar y escribir. Por otra parte, sus propuestas sobre el viaje se colocan en la intersección de las coordenadas espaciotemporales de la modernidad, porque,

según Magris, se viaja en el espacio, pero también en el tiempo. Además, nos advierte, una ciudad se descubre de mil maneras como la página o la estela, es decir, que el espacio citadino se cifra en el jeroglifo literario. Finalmente, Magris plantea que el estilo propio del viaje narrado es la digresión, que es el recurso predominante en *El Danubio* y en otros muchos textos suyos, situados a medio camino entre el ensayo, el artículo periodístico y el relato literario, las tres vías predilectas del autor italiano para la expresión de su interioridad y de su perspectiva del mundo contemporáneo, una visión que amalgama su formación humanista y filosófica, asentada en la herencia cultural del Occidente cristiano, pero igualmente deudora de las mejores aportaciones de otras culturas situadas más allá del Bósforo.⁹²

Por otra parte, aquí es oportuno añadir que existe una conexión profunda entre la obra de Magris y la de otro gran escritor italiano del siglo XX, Italo Calvino.⁹³ Me parecen espe-

92 “Con respecto a *Microcosmos*, el nexo es el viaje que deviene novela, el viaje como descubrimiento de fe y como descubrimiento de los otros y, por lo tanto, precisamente, el fluir del viajar que deviene fluir de la escritura. Con la gran diferencia de que *El Danubio* es un macrocosmos, es un viaje rectilíneo, una especie de *Odisea* sin llegar a Ítaca, sin retorno. Mientras que la *Odisea* y los viajes de *Microcosmos* son circulares, se retorna si se atraviesa la vida, el viaje de la vida, retornando, al final, a sí mismos, transformados, enriquecidos, modificados por el viaje, por la experiencia, pero confirmando nuestra identidad, al igual que en el *Ulises* joyceano. [...] *Microcosmos* es circular, *El Danubio* es rectilíneo, desde el punto de vista de su estructura narrativa”. Claudio Magris en entrevista con Alejandro García Abreu, *Nexos*, 457, diciembre, 2015.

93 Santiago de las Vegas, Cuba, 1923, Siena, Italia, 1985. Hijo de un ingeniero agrónomo, se trasladó desde San Remo (donde transcurrió la mayor parte de su infancia) a Turín para seguir los mismos estudios que su padre, pero los abandonó tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual luchó como partisano contra el fascismo. En 1944 se afilió al Partido Comunista Italiano. Tres años más tarde publicaba, gracias a la ayuda de Cesare Pavese, su primera novela, *El sendero de los nidos de araña*, en la que relataba su experiencia en la resistencia. A la conclusión de la guerra siguió estudios literarios en la Universidad de Turín, por la que se licenció con una tesis sobre Joseph Conrad, y empezó a trabajar para la editorial Einaudi, con la que colaboraría toda su vida. Luego de experimentar formas narrativas audaces, cercanas a la especulación científica, retomó, al menos estructuralmente, su gusto por la fabulación fantástica en *El castillo de los destinos cruzados* (1969), una meditación mágica

cialmente destacables los nexos que vinculan a ambos autores justo desde el ámbito de la reflexión literaria, que es más bien una reflexión sobre las bases filosóficas de nuestra era, las que sustentan en todo caso la producción literaria de los escritores contemporáneos. Calvino sondeó, con criterios literarios, las aristas de la modernidad en una serie de conferencias que preparó en 1985 para impartir en una universidad norteamericana. Se trataba de seis ensayos escritos para ser dictados como conferencias, pero la muerte lo sorprendió mientras escribía el texto de la última. Su viuda decidió, junto con su editor, dar a conocer los textos bajo el sugerente título de *Seis propuestas para el próximo milenio*,⁹⁴ aunque paradójicamente solo aparecieron los cinco ensayos terminados por Calvino.

En esta obra, Calvino reconoce cinco aspectos notables de la literatura occidental de los siglos anteriores y los asume como los rasgos que habrán de caracterizar la literatura “del próximo milenio”. Exponemos a continuación una síntesis de su contenido, como una vía ejemplificadora que nos permita asomarnos a la perspectiva de su autor y a sus visibles o veladas conexiones con la obra de Magris:

sobre el destino del hombre, y en *Las ciudades invisibles* (1972), descripción de una serie de ciudades imaginarias puesta en boca de Marco Polo. Se advierte en estas obras un deseo de indagar en los mecanismos de la escritura, en sus impedimentos y en los significados que se esconden detrás de las palabras y de las cosas. Estas reflexiones se concretaron en sus últimos libros, *Si una noche de invierno un viajero* (1979), novela escrita en gran parte en segunda persona cuyos protagonistas son el lector y la lectora, y *Palomar* (1983), obra en buena parte autobiográfica, pero también tienen un papel importante en *Punto y aparte* (1980) y *Colección de arena* (1984), conjunto de ensayos y meditaciones sobre literatura y sociedad publicados en distintos periódicos y revistas. Tomás Fernández y Elena Tamaro, “Biografía de Italo Calvino”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España, 2004. Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/calvino_italo.htm el 2 de octubre de 2021.

94 La edición en español, que utilizamos en este ensayo, con traducción de A. Bernárdez, es la de Madrid: Siruela, 1989. Hasta la fecha ha sido reeditada varias veces, dada su enorme difusión entre el público de habla hispana.

1. *Levedad*

Podemos decir que dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un pulvíscolo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones.⁹⁵

2. *Rapidez*

[...] en una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.⁹⁶

3. *Exactitud*

A veces tengo la impresión de que una epidemia pesilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra; una peste de lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados [...] La literatura –quiero decir la literatura que responda a estas exigencias– es la Tierra Prometida donde el lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser. La literatura (y quizá solo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje.⁹⁷

95 *Ibidem*, p. 27.

96 *Ibidem*, p. 58.

97 *Ibidem*, p. 72.

4. *Visibilidad*

Si he incluido la visibilidad en mi lista de los valores que se han de salvar, [en el próximo milenio] es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes.⁹⁸

5. *Multiplicidad*

La excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura solo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización. La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ninguno otro osa imaginar.⁹⁹

A medida que el lector se adentra en la obra de Claudio Magris, no importa si se trata de textos considerados plenamente narrativos como *Conjeturas sobre un sable*, *Así que usted comprenderá*, *Otro mar*, *A ciegas*; o bien esos otros espléndidos libros, híbridos de ensayo, reportaje y narración: *El Danubio*, *Microcosmos*, *Instantáneas*; y, por supuesto, en aquellas colecciones de ensayos propiamente dichos, como *Utopía y desencanto* y *Alfabetos*, así como en sus colecciones de reportajes y artículos periodísticos, tales como *El tallo entre las piedras*; en todo ese recorrido, decíamos, el lector advertirá los sutiles puntos de contacto con los postulados de Calvino, particularmente en aquellos rasgos identificados como *rapidez*, *exactitud* y *multiplicidad*. “El gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo”,¹⁰⁰ remarca Calvino a propósito de la multiplicidad lite-

98 *Ibidem*, p. 107.

99 *Ibidem*, p. 127.

100 *Idem*.

raría. No otra cosa ha intentado Magris a lo largo y ancho de su dilatada trayectoria de escritor: mostrar los diversos saberes que constituyen la experiencia humana contemporánea, desde los distintos ángulos que se entretajan en la compleja sociedad de hoy, donde prima tantas veces la incapacidad de comunicación y la negativa de incluir a los *otros*, a los *diversos* en el discurso dominante, ya se trate de inmigrantes, de culturas periféricas, de visiones no hegemónicas, de grupos despreciados y excluidos históricamente. El alegato que subyace en libros como *El Danubio* y *Microcosmos* es fundamentalmente el de la integración: la historia nos demuestra, según Magris, que los territorios de cruce –las naciones danubianas o las regiones fronterizas como el Friuli y Trieste¹⁰¹ pueden y deben ser la cuna de la nueva cultura humana, si logran deshacerse de la gran piedra de Sísifo que es la intolerancia. Para Magris, la literatura es un mundo de voces, ultrasonidos que vagan por el universo captados en su levedad y en su multiplicidad por el escritor.

Por otra parte, el postulado calviniano de la *exactitud* encuentra en Magris un eficaz continuador. Para Magris, como para Calvino, es evidente que existe lo que este último llamó “una peste del lenguaje” y que, por tanto, una tarea ineludible de los escritores contemporáneos es combatir esa peste con la claridad que exige todo acto de habla dirigido a desenmascarar el lenguaje del poder que oscurece o adelgaza las expresiones para restarles su valor, para ocultar la verdad en la posverdad, para negar voz a los sometidos, para convertir en mudos digitales a millones de ciudadanos engañados y confundidos por el centelleo de las imágenes banales que emiten los centros de poder.¹⁰²

101 Véase al respecto lo que el propio Magris señala sobre el Café San Marcos, como sitio ideal para la integración y la convivencia entre individuos y culturas diversas: “En el San Marcos triunfa, vital y sanguínea, la variedad”. Magris, *Microcosmos*, 16.

102 “Las ondas sonoras se alejan como los anillos de humo, pero en algún sitio quedan todavía [...] Quedan siempre, el mundo está lleno de voces, un nuevo Marconi podría inventar un aparato capaz de captarlas todas, infinito vocerío sobre el que la muerte no tiene poder...”. *Ibidem*, 17-18. El nuevo Marconi,

“Pensar con imágenes”, sentencia Calvino cuando habla de la *visibilidad*. Justamente ese es el punto de partida de Magris en uno de sus libros más recientes: *Instantáneas*.¹⁰³ Llegado al ocaso de su vida, pero no de su imaginación ni de su inagotable creatividad, Magris nos ofrece una visión al mismo tiempo desencantada y utópica de la fragilidad y la grandeza del ser humano, en tiempos aciagos que invitan a la melancolía, pero desde una perspectiva todavía esperanzada, una fe inquebrantable en las posibilidades salvadoras de la palabra que reescribe el mundo. Para llegar a estos fotogramas literarios (las fotografías instantáneas eran, hace ya mucho tiempo, el modo de captar la realidad inmediata, fugaz, primero en blanco y negro, luego en colores); para alcanzar esta especie de condensación máxima de imágenes, sucesos, ideas, el autor ha transitado un largo camino. Pero el resultado, si bien legible y en apariencia menos denso, no contradice la profundidad de un pensamiento que proviene, como siempre en Magris, de una aguda percepción de la experiencia humana, lo que se traduce en una expresión llena de humor, plena de sabiduría (como sugería Cavafis al héroe que regresa a su íntima Ítaca), no exenta de ironía punzante.

Escenas brevísimas, pinceladas, acuarelas de un paisaje evanescente,¹⁰⁴ estas instantáneas resumen una larga y honda trayectoria intelectual, la de este escritor italiano, viajero incansable por los senderos del tiempo y el espacio, que ha remontado los míticos ríos de la palabra escrita, para deleite de

siguiendo estas líneas de pensamiento de ambos autores, será, sin duda, el escritor del nuevo milenio.

103 Traducida por Pilar González, la edición en español fue publicada por Anagrama, Barcelona en 2020. *Instantáneas* (2016) y *Tiempo curvo en Kremis* (2020), colecciones de narración breve, son los libros más recientes de Magris, quien al arribar a sus 80 años, se muestra en plena forma literaria, inquieto y reflexivo como siempre, ahora decantado por las formas breves, hacia lo que Calvino preveía como las marcas literarias de la posmodernidad: levedad, rapidez, velocidad, visibilidad, multiplicidad, las cuales hemos expuesto en las páginas anteriores.

104 Levedad y visibilidad a un tiempo, como quería Calvino.

sus lectores, siempre en aumento, siempre curiosos, siempre asombrados ante la maestría literaria de un autor que ha sabido bucear en la inmensidad de lo mínimo, haciéndolo como los buscadores de perlas, como los cazadores de todas las arcas perdidas, cumpliendo con creces la tarea de todo gran escritor: poner en palabras su intimidad, inextricablemente fundida con la perspectiva de un mundo inabarcable.

Texto base de la conferencia magistral impartida vía Zoom en la Feria Internacional de la Universidad de Monterrey, el 27 de octubre de 2021.

Fuentes de consulta

- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Magris, Claudio. Entrevista con Alejandro García Abreu. *Nexos*, 457, diciembre, 2015
- Magris, Claudio. *El infinito viajar*, trad. Pilar García. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Magris, Claudio. *El tallo entre las piedras*. México: Cal y Arena, 2007.
- Magris, Claudio. *Microcosmos*. Traducción de José Ángel González Sainz. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. “Biografía de Italo Calvino”. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, 2004. Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/calvino_italo.htm el 2 de octubre de 2021.

AVENTURAS APÓCRIFAS EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

I.m. Felipe San José, 1935-2019

Para hablar del maestro Felipe San José parecería oportuno adoptar un tono doctoral o al menos revestirse con palabras asaz domingueras y desde luego cuidar mucho del lenguaje que se use, por aquello de que es miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua.

Yo prefiero, en esta ocasión que no por solemne nos impone menos deber de amistad, cordialidad y hasta alguna campechana actitud no reñida con cierto escrúpulo por hallar la palabra justa, hablar de él como si se tratara de uno más de los personajes de los libros que tanto gusto ha tenido en leer y releer y comentar para sus alumnos a lo largo de los ya muchos –que no incontables– años en que se ha empeñado en “desfacer” los entuertos de la educación coja o mostrenca que nos han heredado los malos tiempos que vivimos, esta edad demediada (aunque no medieval), y no de oro sino cobriza o de hojalata, que le tocó en suerte combatir con modestas picas y pertrechado apenas con su elegante guayabera caribeña o, mejor, yucateca, ni siquiera con yelmo de Mambrino.

Imagino, si me conceden indulgencia para ello, a Felipe de Sant Joseph, joven novicio de mirada curiosa y sin embargo pícara, con su andar ceremonioso y aquesa actitud circunspecta

que lo caracteriza, asomado tras el hombro del desconocido monje que un día –hace ya más de mil años, adosado a su *scriptorium*– hizo algunas anotaciones en romance paladino sobre un hermoso libro manuscrito y pasó de simple amanuense a la categoría de adelantado de la lengua castellana con aquellas anotaciones llamadas luego glosas y apellidadas emilianenses por haber sido resguardadas tras los muros del monasterio de San Millán en La Rioja.

Pienso en él como el joven escudero don Felipe de San José, un arrojado mozo asturiano que cuidaba celosamente, como si en ello le fuera la vida –y es que en verdad le iba–, de aquellas espadas gloriosas, apodadas Tizona y Colada, que “fizieron”, por la mano de su señor (Mio Çid, el Campeador) las mayores hazañas jamás oídas ni vistas en la guerra contra los moros. Y con él anduvo y fatigó las yermas tierras de Castilla y las del reino de Al Andalus y quizá tuvo ocasión de entrever como en sueños la magnífica capital del Califato, Córdoba la de los omeyas, blanca toda ella, una ciudad de ensueño.

Quiero imaginar que entre los muchos vasallos del sabio rey don Alfonso X había un muchacho llamado por sus amigos “Felipín”, ducho en lenguas clásicas y del Levante próximo, y acaso también “perito en lunas”, porque con frecuencia parecía habitar en alguna de ellas, ya que daba en recitar versos muy mucho sonoros y en componer cancioncillas de amor a lo divino, que bien disimulaba arguyendo que eran “cantigas” en loor de nuestra señora y que luego el bondadoso rey se atribuía a sí mismo, añadiendo tan solo un pelín a su creciente bien ganada fama de monarca de las artes, los ingenios y las letras.

Acaso tampoco parezca ocioso situarnos en la pequeña pero muy docta corte del infante don Juan Manuel, cuyo ministro, ayudante o simple narratario, solía usar del seudónimo Patronio, para disimular su noble origen y vero nombre, que no era otro sino el de infante don Felipe Francisco de San José, mozo hartó cuerdo y muy versado en apólogos o “enxiemplos”,

es decir, narraciones con deleitosos fines de enseñanza. Sábese que era este aventajado joven el que aconsejaba e instruía en realidad a su amo don Juan Manuel, aunque el afamado *Libro del conde Lucanor* pareciera otorgar todo el crédito al susodicho aristócrata, cuando en realidad es tenido como verdadero por algunos esclarecidos estudiosos –entre los cuales se encuentra un profesor mexicano de nombre curiosamente similar, me refiero, claro, a Felipe San José y González– que quien sugirió e inclusive compuso la mayoría de los susodichos enxiemplos no fue otro que el propio infante don Felipe. La razón de su anónima participación nadie la sabe a ciencia cierta: gajes de la historia literaria, pródiga en truculencias como mago del Oriente.

Pasado un tiempo y muchas correrías, encontramos a nuestro errante personaje en funciones de monaguillo, turiferario y portador del hisopo, en la iglesia de Hita donde administra los sacramentos el famoso presbitero don Juan Ruiz, que en sus muchos ocios y prolongados tiempos libres compone un libro sobre pliegos minuciosos, un libro también minucioso, de atrevimiento rima y largos versos, libro atravesado de cabo a rabo por el espíritu malicioso y desenfadado de una dicha Trotaconventos, experta en todo género de artes mundanas de mundano amor. Felipillo se asoma, despistando al vate, estirando sus piernas, empujando para alcanzar la tabla sobre la que descansa el incesante manuscrito. Allí puede leer, entre fascinado y temeroso de ser descubierto, los curiosos versos que sobre su propio libro había escrito don Juan:

*Pues es de Buen Amor, emprestadlo de grado,
no le negedes su nombre ni le dedes reherutado,
no le dedes por dinero vendido nin alquilado;
ca non ha grado nin gracia el Buen amor conplado.*

Sigamos el viaje en corto tiempo y largos siglos por tierras de Castilla. Hay un poeta en la corte, un joven melancólico

que acaba de perder a su padre. Abrumado por la ausencia sin fin del noble progenitor, Jorge, que así se llama el desdichado, rumia durante las largas noches de duelo una composición en verso que un día recitará ante exiguo auditorio compuesto por sus amigos íntimos y acaso alguna dama a la que ronda hace tiempo. Entre los amigos se halla, como ya habrán adivinado, Felipe, un mocetón rubicundo, de rostro afable, con aires de forzada seriedad, acorde a la severa ocasión y funeral tristeza de su amigo Manrique. Y así, pese a su visible juventud y poca experiencia, todos concuerdan en cuán verdadero es que:

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir.*

Pasado un tiempo, al cambio de siglo, revolucionado el reino por el triunfo de sus católicas majestades sobre el último bastión de los moros, Granada; llegadas noticias fabulosas de los intrépidos viajeros y valerosos adelantados y conquistadores fieros de las Indias; lanzadas las últimas huestes de la judería hacia su perenne diáspora; asumido el trono por el joven príncipe de Flandes, don Carlos, heredero de Austria, muchas infaustas guerras se asoman al horizonte de Castilla y más allá, hacia donde se extienden los brazos de un reino que comienza a crecer desmesuradamente. Felipe acompaña en las armas, pero también en los goces del verso al notable soldado que luego será llamado con acierto “príncipe de los poetas castellanos”, de quien escuchó recitar las dulces quejas de amorosos pastores, églogas gloriosas compuestas tal vez en medio del fragor de la batalla. Andando el tiempo, Felipe abandonará el azaroso empleo de las armas por el no menos incierto de las letras.

Volveremos a encontrarnos con don Luis o don Felipe o don Francisco, según pluguiere a sus mercedes, deambulando

entre los cientos de páginas de una novela publicada en Madrid en 1605. Si vemos en primer plano al protagonista de este libro singular –y todo el tiempo aparece así, como visto con lupa– perderíamos de vista a un sinfín de otros personajes que pueblan sus folios. Tengo para mí que el verdadero nombre del bachiller Sansón Carrasco, por ejemplo, podría ser Luis Felipe Francisco, mas el bueno de don Miguel de Cervantes, manco como era, cercenaba los patronímicos o los intercambiaba por aquellos rimbombantes títulos como Caballero de la Blanca Luna o Caballero de los Espejos. El bachiller San José pudo haber aparecido también bajo el envidiable sobrenombre de Caballero de la Venerable Barba y acompañar en más de una de sus desdichadas aventuras al de la triste figura.

El hecho que nos merece mayor crédito, y que se presenta como incontrovertible, es que Felipe, a la sazón todavía un muchacho casadero, virilmente agraciado, sin duda regalado con las luces de una viva inteligencia para no hablar de otros adornos de su persona, se embarcó en Cádiz el mismo año de 1605 en un navío mercante que entre las variadas mercaderías que transportaba al Nuevo Mundo traía consigo, en su vientre de viejos maderos, varios paquetes de libros recién salidos de la imprenta, entre ellos, aquel de que hemos ya hablado: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, destinado a hacer las delicias de los ávidos lectores de la Nueva España. Y así nuestro personaje hizo su arribo a tierras americanas acompañando a aquel tesoro que, seguramente, la mayoría de los marinos y pasajeros ignoraba que existía. Desde entonces lo veremos ir y venir de una orilla a otra de la mar oceánica, trayendo y llevando noticias de los grandes ingenios de la lengua española. O dicho de otro modo, estudiando y enseñando esos libros harto frecuentados por sus ojos, incansables escrutadores de lo desconocido, vigías de lo nuevo y guardianes de lo imperecedero.

Así pues, irá de los laberintos verbales de Góngora al ingenio retorcido y mordaz de Quevedo, del pozo inagotable en que

bebía inspiración Lope de Vega al perenne surtidor de conceptuosos retruécanos que poseía Baltasar Gracián, del rencoroso y contrahecho indiano don Juan Ruiz de Alarcón al genial soñador Calderón de la Barca.

Y pasará sobre los siglos como sobre un mar de libros. Lo veremos concentrado en la lectura de las *Cartas marruecas*, y también guiñándoles un ojo pícaro a las graciosas jovencitas del *Sí de las niñas*. Lo encontraremos como espectador juicioso del *Teatro crítico universal*. Y volverá a aparecer en un Madrid moderno, pero muy antiguo, pintado por el gris protagonista de *Miau*, esa suerte de vagabundo glamuroso, enjuto de carnes y de seso, que imaginara Galdós, o acaso siguiendo *Los Pazos de Ulloa*, y quizá también conversando animadamente con la *Regenta*, en una de aquellas tertulias de etiqueta y corsé, o tal vez asistiendo maravillado a las sesudas cátedras de Juan de Mairena, el filósofo desencantado cuyo seudónimo era Antonio Machado. Pero también lo veremos jalándole cariñosamente las grises barbas a don Ramón María del Valle-Inclán, como si fuese el nieto juguetero de aquel patriarca gallego, o discutiendo acaloradamente en clave de greguerías con otro Ramón –Gómez de la Serna– sobre asuntos de libros y hasta de historia, para escándalo y vana reyerta de futuras generaciones.

Al cabo de los años, siendo ya hombre maduro, rodeado de hijos, nietos, fama y honores, el maestro San José –como finalmente hubo de conocerse– detuvo su incesante peregrinar por las vastas regiones de su muy personal geografía imaginaria y se instaló en un rincón provinciano del Altiplano de México. Lo hizo en su función de adelantado del reino de las letras y vino aquí a edificar, no menos intrépido y audaz que sus antepasados (aquellos magnánimos tonsurados que trajeron la letra y la cruz para mitigar los estragos de la espada). Vino a crear, impulsado por un ancestral espíritu de fundador, motivado

por un incansable animador de aventuradas empresas¹⁰⁵ y, en colaboración con otros cofrades, el claustro académico de la carrera de Letras Hispánicas, en esta muy noble y muy leal villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes.

Desde que se inició esta última parte de la fábula (que *si non è vero, è ben trovato*, eso espero), ha pasado ya más de un cuarto de siglo. Y desde entonces ha seguido creciendo el número de sus amigos; sus alumnos y exalumnos –siempre admiradores de sus muchos talentos intelectuales, aunque más de su afable trato y generosa condición de ánimo– forman legión. Ha tenido y tiene el respeto de sus colegas, que hemos aprendido de él como verdaderos discípulos: la pasión por las obras que forjaron nuestra inmortal biblioteca hispánica, la dedicación permanente al estudio, el rigor consigo mismo, la responsabilidad nunca declinada en las tareas docentes, la avidez por el conocimiento preciso y el dato curioso o la anécdota inesperada; el amor a la enseñanza, amor sin fisura ni dobleces que prodiga en cada clase, cada día, aun hoy que los insidiosos endriagos de la enfermedad lo acechan (pero no lo vencen). Mucho tenemos que agradecerle por habernos permitido contar en el número de sus amigos, tocar el halo de bondad que irradia y hasta atemperar a veces los efectos de sus exabruptos, pocos en verdad y casi siempre fincados en causas justas, como las de don Quijote. En tales casos, como ahora, quisiéramos encarnar en el buen Sancho y decirle: *Cate vuestra merced que son más las cosas buenas que las malas, que en la vida siempre habrá mejores días, en fin... que los sabios hombres que en el mundo han sido (como vuestra merced sin duda lo es) siempre terminan triunfando sobre el infinito número de los necios.*

Honra y prez de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y de la Academia Mexicana de la Lengua, institución donde brilla su esplendor, don Felipe San José admita hoy y siempre el

105 Se trata del doctor Alfonso Pérez Romo, exrector de la UAA.

justo homenaje que sus méritos le han ganado. Y reciba sobre todas las cosas el aprecio, el cariño, el respeto de quienes lo estimamos y lo vemos como la clase de maestro que nos gustaría alguna vez llegar a ser.

Texto presentado el 19 de mayo de 2014 durante el VI Encuentro Regional de la Academia Mexicana de la Lengua, efectuado en la UAA.

JOHN LE CARRÉ: UN ESCRITOR PERFECTO

*J*ohn Le Carré (seudónimo, o mejor dicho, *nom de plume*, de David Cornwell, Gran Bretaña, 1931-2020) sirvió durante algunos años de la Guerra Fría como agente de los servicios de espionaje británicos; fue, por tanto, un espía. No sabemos cuán perfecto, ya que probablemente ni él mismo tenía acceso a su propio expediente, guardado bajo siete llaves en algún oscuro cuarto de archivos de las oficinas del Circus londinense, tal como se conoció por mucho tiempo a la sede de los servicios secretos del Reino Unido. De lo que sí tenemos evidencia, y en mi caso, certeza, es de su brillantez como escritor. De modo que, parafraseando el título de su novela más extensa, tal vez la mejor de todas cuantas escribió (*Un espía perfecto*, 1986), diremos que Le Carré era un escritor perfecto.

Cómo no iba a ser un escritor perfecto si tenía a su disposición todos los elementos necesarios para tal fin: un descomunal talento narrativo; una aguda inteligencia para dibujar en los pequeños detalles, con una pincelada, el carácter de un personaje; un despliegue irónico de la prosa más elegante y austera que pueda darse en un escritor de novelas policiales y de espías al estilo inglés, lo que no deja de ser una redundancia tratándose de un

ámbito (el de la literatura británica) en el que se cuentan por decenas los casos de grandes escritores del género. Le Carré demuestra, claramente, que no existe eso que se ha dado en llamar con desdén y prejuicio “literatura menor” o, peor aún, “subliteratura”. Cuántos escritores con pretensiones de hacer “literatura mayor” o “superliteratura” hubieran firmado con gusto títulos como *El espía que surgió del frío*, *El topo*, *El espejo de los espías* o la espléndida y más reciente *El legado de los espías* (2017).

Le Carré poseía una perspicacia única para diseñar el trazo *moral* de sus personajes y para desvelar, más allá de la sofisticación extrema de sus complejas tramas, la urdimbre *ética* del mundo al término de la Segunda Guerra Mundial, un mundo en el que las naciones vencedoras (Europa Occidental y los Estados Unidos, básicamente) se enfrentaban sordamente al bloque comunista soviético y sus satélites de Europa del Este, a menudo en un escenario en ruinas (ya fuese en Berlín o en Viena), disputado por las potencias en pugna. En ese caos humano, emergiendo de la catástrofe, aparecen sus personajes desclasados:¹⁰⁶ espías, agentes secretos, enmascarados como diplomáticos o como funcionarios del aparato burocrático, lo mismo de la URSS que de la República Democrática Alemana, de Checoslovaquia, pero también de Gran Bretaña, Francia o los Estados Unidos.

Trataré de elucidar esta mecánica de la ambigüedad en la cual, me parece, radica el mérito mayor del autor británico. El dilema ético consiste, esencialmente, en la conciencia resumida en la frase “luchar por mi país”, que al momento de ser reclutados parecen aceptar como imperativo ético todos los agentes del servicio secreto. Pero dicho ideal político se sustenta en una arena movediza, puesto que se trata de tiempos de paz y, como bien se sabe, los ideales de tiempos de guerra languidecen, se transforman, cuando no se pervierten, en tiempos de paz. En

106 Desclasados y desclasificados, fuera de reparto, como reza el estupendo título de una novela de Joseph Conrad, *An outcast of the Islands*, no muy acertadamente traducido al español como *Un vagabundo de las islas*.

realidad, Le Carré lo propone con descarnada lucidez: los agentes luchan no tanto por aquella entelequia, su patria, sino por su propia sobrevivencia en un mundo que no ofrece certezas. Son héroes demediados, acaso antihéroes que fueron entrenados para engañar, para fingir, que se inventan vidas, a cual más gris o anodina, con tal de enmascarar sus acciones secretas para obtener información del enemigo. Si el dispositivo que moviliza la ficción policial suele ser un *misterio* por descubrir, el secreto como interrogante (¿quién es el asesino?), en los relatos de espías el disparador se presenta como *preservación del secreto*, solo que quien lo custodia o lo persigue no es un detective convencional, sino el propio asesino: el agente secreto. *Secreto* es el personaje (tan secreto que a veces resulta desconocido hasta para sí mismo) que en *secreto* sale a la caza de *secretos*, solo que, para obtenerlos, paradójicamente debe prodigar algunos de los propios. En el fondo de todo relato de espías encontramos la *economía del secreto*, a menudo manifestada como un mercado en el que éstos se compran y venden, más aún: para poseer los secretos del enemigo, se negocian vidas humanas, las de los agentes de uno y otro bando.

Magnífico ejemplo de este perverso mecanismo lo podemos observar claramente en *El espía que surgió del frío* (1963), así como en su extraordinaria secuela *El legado de los espías* (2017). Los agentes deambulan por ambos lados del muro de Berlín, así como se mueven en ambos bandos en disputa (el socialismo oriental europeo y las democracias liberales de Occidente), de modo que resulta casi imposible detectar a los “agentes dobles”, pues, finalmente, todos lo son a su manera, es decir, las fronteras entre legalidad e ilegalidad, entre un bando considerado “correcto” y otro equivocado, se borran por completo. La traición, como afirmaba Borges meridianamente, no existe, solo existe una serie sucesiva y contradictoria de lealtades. La frase puede ser enunciada al revés: la lealtad no es más que una serie sucesiva y contradictoria de traiciones. Este parece ser el argumento básico que las mejores novelas de Le Carré exploran por todos sus

lados, como si se tratase (y se trata, sin duda) de un prisma. La llamada Guerra Fría (un oxímoron clásico, donde los haya) devino escenario de ambigüedad ética, confusión entre valores políticos y responsabilidades personales (en el orden moral), por lo que a sus personajes les resulta imposible situarse con precisión. El mundo sobreviviente es, para Le Carré y para sus lectores, un lugar incómodo en el que nadie encaja y menos que nadie los agentes que protagonizan sus novelas. A ellos no les queda sino ser leales a sí mismos y a veces a un hombre o una mujer que les ha salvado la vida; han traicionado tanto y a tantos que al final lo seguirán haciendo como un acto reflejo, obedeciendo a su naturaleza, como la araña que clava su aguijón en el cuerpo de la rana que le estaba ayudando a cruzar el charco, según la fábula conocida, y en el momento de ser interpelada por su benefactora, declara: “No puedo evitarlo, está en mi naturaleza”.

Llegamos por esta vía a la novela que suscita el meollo de nuestras reflexiones: *Un espía perfecto*. En ella, Le Carré da rienda suelta a su imaginación narrativa, siempre asombrosa. A lo largo de sus más de 700 páginas (algo inusual para un libro considerado “pasatiempo”), desfilan personajes protagónicos sólidamente contruidos: Magnus Pym, el doble agente británico en cuyo derredor gira la historia entera; Rick, su estrambótico padre; Jemima, Belinda, Mary, Lippsie, Sabina, las mujeres de su vida, y sus dos mentores: Brotherhood y Axel, el primero inglés, el segundo checo-alemán, ambos desencantados de su mundo, violentos, arruinados; y una apabullante cantidad de “secundarios” cuidadosamente delineados, aunque aparezcan tan solo en uno o dos capítulos. Es notable la habilidad del autor para pintarlos vívidamente en unas cuantas líneas. Por otro lado, en la dimensión espacial resulta de lo más atractivo el contraste entre una Gran Bretaña rural, de pueblos pequeños perdidos en distritos antiquísimos diseminados por todo el país –de Gales a Escocia, atravesando toda Inglaterra– y el extranjero, lo mismo en Europa que en América –Suiza, Austria, Checoslovaquia o Washington y

Boston—. Le Carré penetra con el afilado bisturí de la ironía uno de los más arraigados prejuicios de la conservadora sociedad inglesa: el ambivalente desprecio y temor por lo extranjero y por los extranjeros, en un país que empezaba a llenarse aceleradamente de inmigrantes desde los años 60.

La trama, más aún que en otras obras de Le Carré, es abigarradamente complicada y sinuosa, además de presentar un prolijo desarrollo de subtramas, lo que por momentos hace difícil para el lector seguir una ruta directa de progresión dramática. Si bien todas las líneas de acción confluyen hacia un mismo clímax y consecuente desenlace (un tanto previsible por la índole policial de la novela: la persecución de un secreto que esconde muchos otros dentro de sí), es posible detectar en sus múltiples meandros otros apuntes temáticos que constituyen una suerte de ramas derivadas de un tronco principal. Esta característica confiere al texto de Le Carré uno de sus principales aciertos estilísticos. Estamos ante una estructura de puesta en abismo o de cajas chinas: una novela de espías que no es sino una novela policial, que contiene a su vez una novela vagamente autobiográfica, la cual no es sino una novela de iniciación (lo que la crítica alemana bautizó como *bildungsroman*). Y por otro lado, contra lo que pudiera esperarse de una novela “de entretenimiento” —como el gran maestro de John Le Carré, Graham Greene, solía llamar a muchas de sus más logradas obras, no sin ironía—, Le Carré pone en juego una sabiduría literaria que acusa sin rubor el legado de las mejores técnicas contemporáneas de escritura narrativa, una muy bien asimilada herencia de Woolf y Joyce, por un lado, y de Faulkner o Dos Passos, por el otro. Combina con maestría la narración tradicional en tercera persona con el uso de la visión psicológica, en primera y segunda persona, a modo de monólogo interior; utiliza igualmente la segunda persona en función epistolar cuando su narrador delegado, el protagonista Magnus Pym, cuenta su historia para dos hipotéticos interlocutores: su hijo Tom y su jefe-mentor Jack Brotherhood.

Por otra parte, resulta fascinante el punto de partida de la trama al combinarse con la perspectiva ficcional elegida por el autor. La historia narrada se trata, en esencia, de la desaparición de un agente sospechoso de traición, quien al parecer se ha escondido –no se sabe dónde, aunque como en el relato clásico de Poe, “La carta robada”, el objeto-sujeto escondido permanece prácticamente a la vista, en el lugar menos pensado– para escribir sus memorias o revelar los secretos más secretos de su vida como espía. Los lectores sabemos lo que ignoran sus jefes y controladores en el servicio secreto británico y aun los sesudos agentes de la norteamericana CIA: Pym ya no tiene secretos que revelar pues todos los ha ido divulgando entre sus dos patronos: los servicios de espionaje checos y los anglo-norteamericanos. Pym es su propio secreto, Pym es el espía de sí mismo, que en el acto deliberado de desaparecer intenta revelarse a quien verdaderamente importa: su hijo, que será el custodio de sus secretos, los cuales en el fondo no tienen nada de secretos. La vida de Pym ha sido una constante traición, desde que traicionó a su padre y a sus mejores amigos. Su última búsqueda es la de su verdadero rostro en el espejo deformado de su memoria.

Como muchas otras grandes novelas del siglo XIX y del XX, *El espía perfecto* implica una búsqueda de la identidad personal. Hay numerosos rasgos autobiográficos que el autor no se preocupa por disimular. Él mismo ha señalado que la relación con su padre fue tormentosa, dada la conducta “levemente delictiva” de éste, asunto que curiosamente le fue muy favorable al espía en ciernes al ser reclutado, pues para los jefes del servicio secreto era muy apreciable el hecho de que el candidato hubiera oscilado en la cuerda floja, entre la legalidad y la delincuencia, lo que le permitiría, llegado el caso, no tener escrúpulos a la hora de violar algunas leyes en beneficio de su misión “patriótica”.¹⁰⁷

107 Cfr. Entrevista concedida por el autor a Philippe Sands en 2013, durante el Hay Festival de Gales

Si bien todas las novelas de iniciación (o de educación, como les llaman otros) centran su estrategia narrativa en el proceso de maduración del personaje protagonista, es decir, en el descubrimiento paulatino de su identidad, no todas lo hacen mediante el recurso formidable que Le Carré pone al servicio de su historia: la búsqueda de sí mismo se desdobra, aun diremos, que se multiplica. No solo habría que resolver la pregunta ¿quién es Magnus Pym?, sino también ¿quién es Rick Pym, el padre impresentable, eterno estafador?, ¿quién es Axel, esa especie de alter ego fraterno, espía y amigo, padre también quizá es Brotherhood,¹⁰⁸ jefe de espías, hermano o padre traicionado?


Y si un espía es esencialmente alguien que traiciona, ¿quién es un escritor sino el traidor por excelencia, aquel que vende sus secretos a los lectores? Por ello, un escritor perfecto es un espía perfecto, aquel que solo es fiel a la propia escritura. Lo que Pym está haciendo en el rincón apacible donde se ha escondido, tan cerca y tan lejos, es una forma de revelado, tal como se hacía con las fotos tomadas en carrete de celuloide: está procesando el negativo de su vida, o dicho de otro modo, está contando su vida al revés para que el acto de desaparecer no se resuelva en la nada. Y tal como lo hace Pym, también lo hace Le Carré, por supuesto, mediante su deslumbrante escritura literaria, con una eficacia narrativa desacostumbrada inclusive entre narradores de gran prestigio, creando un efecto estético duradero más allá del revés de la trama.¹⁰⁹

Enero 2021

108 El apellido no es casual si tomamos en cuenta que Brotherhood significa *hermandad*.

109 Habrá que recordar al respecto la traducción al español del título de la novela de Greene, *The Heart of the Matter*, conocida en casi todas las versiones como *El revés de la trama* (1948).

CERVANTES EN MÉXICO: LA PERMANENCIA DE MÚLTIPLES LECTURAS

 En esta era digital que nos ha tocado suerte de vivir, en estos siglos quizá no tan dichosos y tal vez indignos de merecer el nombre de dorados, en estos tiempos en que hasta Cervantes se ha convertido en un sitio web (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), resulta reconfortante y aún más digno de aplauso que un grupo de caballeros y damas, pluma en ristre, tinta en alforja, salgan a las desoladas llanuras de las librerías (desoladas no por la ausencia de libros, sino por la insólita materia vacua que los dichos textos suelen albergar entre sus páginas) a proponernos a los lectores –cada vez más escasos, empecinados, solitarios, raros– de letra impresa, emprender nuevas aventuras junto al Caballero de la Triste Figura, como escuderos asombrados, ojiabiertos de deleite y pasmo, desde estas tierras americanas, desde esta orilla del mundo, *terra incognita*, donde el autor del *Quijote* alguna vez soñó morar.

Dijo muy bien Carlos Fuentes que el territorio de La Mancha es la lengua. Qué duda cabe. La Mancha de tinta es la patria de todos, la escritura de Cervantes, esta patria simbólica que arraiga, otorga identidad, convoca lectores de todos los rincones del planeta a confluír en el río de las palabras y por él hacia la mar oceána de la imaginación.

El libro que hoy nos hace formar como militantes gozosos de una orden de caballería milenaria, pero casi extinta; cofrades

secretos que acuden a sus celebraciones rituales si no encapuchados, poco menos; el libro que nos llama hoy se titula *400 años de Cervantes en México*. Es un volumen robusto, como solían serlo antaño los libros para leer y disfrutar *en la paz de estos desiertos*, (como dijera el de las lentes que solían llamarse “quevedos”), libros de verdad, de gruesas y anchas páginas, ornadas aquí y allá por magníficas ilustraciones, regalo para la vista y la imaginación.

Está compuesto, el susodicho volumen, de fragmentos de tiempo, quiero decir, de páginas recogidas en baúles viejos o no tan viejos, páginas salidas de tinteros ya secos, de máquinas periclitadas hace muchos años, de *ordenadores* (esas crueles máquinas que de pronto nos desordenan las ideas y, digo más, el mundo), máquinas relucientes por recientes, como cosa de encantamiento. Páginas que un puñado de mexicanos, todos ligados por la más ilustre genealogía como descendientes de Cervantes, escritores del más elevado rango entre los nuestros, desde Luis González Obregón y Amado Nervo, pasando por José Rojas Garcidueñas, Antonio Alatorre y Juan José Arreola, hasta David Huerta y Rafael Vargas, sin desdeñar a los distinguidos escritores nacidos en otras tierras, pero igualmente destacadísimos cervantistas como Julio Ortega, Francisco Rodríguez Marín y Luce López Baralt, con el añadido placer de releer las palabras pronunciadas por un trío de mexicanos honrados en su momento con el Premio Cervantes, la más insigne distinción para los escritores de habla hispana: me refiero, claro está, a los discursos de aceptación de dicho premio enunciados en su momento por Carlos Fuentes, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco, escritores ejemplares de novelas ejemplares y otras muchas obras, dignos de llevar en su pecho la presea que distingue a los caballeros de la pluma liderados por el mal llamado Manco de Lepanto.

Que no era manco sino tullido, nos lo recuerda desde el principio el doctor Gerardo Sánchez García, autor de la pre-

sentación del volumen. Y después, con el rigor característico de la investigadora Luce López-Baralt, en su artículo “El tal de Shaibedraa”, mediante un entramado de apariencia novelesca, si no fuera porque el método filológico se impone con su fuerza argumentativa, nos enteramos maravillados de la asombrosa similitud fonética entre el Saavedra, apellido que Cervantes adoptó a su regreso de Argel, y la expresión *shaibedraa* (en árabe magrebí), que alude precisamente a la condición de “tullido”; de manera que, del apodo con que Cervantes era conocido en la prisión, el escritor derivó un apelativo que haría constar ante el mundo su orgullo por haber sido herido en la “más grande ocasión que vieron los siglos”.

Los amables asedios al hijo preclaro de Alcalá de Henares se prodigan en este libro. Por un lado, nos deleitaremos con la prosa erudita, de carácter historiográfico, encauzada en la retórica al uso durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX (como puede fácilmente corroborarse en los ensayos de Rodríguez Marín, González Obregón y Rojas Garcidueñas). Por otra parte, y en contraste, nos procurará no menor deleite la escueta pero lúcida expresión de los grandes escritores de nuestro tiempo: Fuentes, Pacheco, Pitol, Huerta, Vargas; aun las notas en escorzo filológico tomadas del maestro de críticos Antonio Alatorre están llenas de amenidad y sabiduría, cualidades que el gran jalisciense abrevó justamente en Cervantes y los demás ingenios del Siglo de Oro.

Destaca, por su temática indiana, el espléndido ensayo crítico de Julio Ortega sobre sor Juana y Cervantes que aúna a la exploración rigurosa de las fuentes la novedad de una lectura actualizada, revitalizada, de ambos autores, cima de nuestras letras áureas.

De igual modo, merece elogio la inclusión del texto de Rojas Garcidueñas –felizmente elegido por los compiladores–, pues en su derroche de minucias históricas, en su amena recreación de la atmósfera de las primeras décadas del siglo XVII

en la capital de la Nueva España, nos conduce a una reflexión que tal vez sea novedosa para muchos, aunque haya sido escrita el siglo pasado: las primeras formas de interacción del Quijote con los lectores novohispanos fueron por la vía de las representaciones callejeras. Relata Rojas Garcidueñas: “Hasta hoy sabemos que el primer acto de presencia de don Quijote en este país fue cuando apareció entre los ficticios personajes en que se disfrazaron buen número de vecinos de la capital de la Nueva España, en una célebre mascarada que recorrió las calles de México el domingo 24 de enero de 1621”.¹¹⁰

Se me antoja una forma ejemplar de entrar *en escena*, tan semejante a la *entrada en novela*, ficción de ficciones, que el propio Cervantes inventó con genio inigualable en la segunda parte de su gran obra, cuando los personajes del libro se reconocen personajes porque se saben puestos en letra de imprenta y sobre todo se saben *leídos*, lo que otorga, como sabemos, una dimensión absolutamente moderna, actualísima, al *Quijote*.¹¹¹

Por lo demás, Rojas repasa en su artículo, con la curiosidad del historiador, aunada a su pasión de bibliotecario, las muchas vicisitudes editoriales, escénicas, musicales, teatrales del *Quijote* y sus personajes en tierras mexicanas, por ejemplo, la puesta en escena de pasajes específicos como “Las bodas de Camacho” o bien la transformación de los protagonistas en personajes de comedia, de ópera, incluso danza.

110 José Rojas Garcidueñas en Jorge Vértiz Gargollo, *et. al.*, *400 años de Cervantes en México*, México: Secretaría de Cultura, Senado de la República, Artes de México, Fundación Juan José de los Reyes Martínez, El Pípila, A.C., 2017, p. 115.

111 Sobre este y otros asuntos relacionados, que tienen que ver con lo que Cervantes avizó sobre nuestras actuales formas de lectura, eso que se ha llamado el tránsito de la galaxia Gutenberg a la era digital, invito a los lectores del libro que comentamos a complementar dicha lectura, actualizándola con los muchos estudios que siguen produciéndose. En este caso, y a guisa de ejemplo, remito a los ensayos publicados en los últimos años en nuestro país, lo que ejemplifica el grado de interés que, como un poderoso imán, sigue suscitando *El ingenioso hidalgo* en nuestros días. Margit Frenk, *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, México: FCE, 2014; Ignacio Padilla, *Los demonios de Cervantes*, México: FCE, 2016; Darío Villanueva, *Las fábulas mentirosas*, Aguascalientes: UAA, 2011.

Quisiera, antes de finalizar, detenerme así sea brevemente en algunos fragmentos de José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes, tomados de sus discursos de aceptación del Premio Cervantes. Pacheco, tan minucioso testigo de la historia literaria mexicana y universal, lector omnívoro, polígrafo en la senda de Alfonso Reyes, recalca:

El *Quijote* es muchas cosas, pero es también la venganza contra todo lo que Cervantes sufrió hasta el último día de su existencia. Si recurrimos a las comparaciones con la historia que vivió y padeció Cervantes, diremos que primero tuvo su derrota de la Armada Invencible y después, extracronológicamente, su gran victoria de Lepanto: el *Quijote* es la más grande ocasión que han visto los siglos de la lengua española.¹¹²

Por su parte, con la exuberancia verbal y la implacable lucidez intelectual que lo caracterizó, Carlos Fuentes acierta, como una precisa flecha, en la diana de la crítica de la lectura, en una clave cercana a la de Borges (recordemos “Pierre Mènard, autor del *Quijote*”) cuando apunta en “La poética de La Mancha”:

La información moderna, el privilegio, pero también la carga de la mirada plural, nacen en el momento en que Sancho le dice a don Quijote lo que el bachiller Sansón Carrasco le dijo a Sancho: estamos siendo escritos. Estamos siendo leídos. Estamos siendo vistos. Carecemos de impunidad, pero también de soledad. Nos rodea la mirada del otro. Somos un proyecto del otro. No hemos terminado nuestra aventura. No la terminaremos mientras seamos objeto de la lectura, de la imaginación, acaso del deseo de

112 José Emilio Pacheco en Jorge Vértiz Gargollo, *et. al.*, *400 años de Cervantes en México*, México: Secretaría de Cultura, Senado de la República, Artes de México, Fundación Juan José de los Reyes Martínez, El Pipila, A.C., 2017, p. 155.

los demás. No moriremos –Quijote, Sancho– mientras exista un lector que abra nuestro libro.¹¹³

De muchas otras cosas podría hablar en esta apretada reseña, pero temo fastidiar al desocupado lector y, por supuesto, no deseo incurrir en el despropósito menos cervantino que pudiera darse, es decir, aburrir a los soberanos oídos de quienes escucharen mis tullidas palabras. Solo reitero, con Fuentes, nuestro Cervantes, que don Quijote y Sancho, don Miguel el de Alcalá, no morirán mientras exista un lector que abra este libro: *400 años de Cervantes en México*, desde hoy ya *nuestro* libro.

Presentada en la UAA, 1 de marzo de 2018.

Fuentes de consulta

Vértiz Gargollo, Jorge, David Huerta, Luce López Baralt, Rafael Vargas, Julio Ortega, Rodríguez Marín, Luis González Obregón, José Rojas Garcidueñas, Juan José Arreola, José Emilio Pacheco, Amado Nervo, Antonio Alatorre, Sergio Pitol y Marco Antonio Pacheco González. *400 años de Cervantes en México*. México: Secretaría de Cultura, Senado de la República, Artes de México, Fundación Juan José de los Reyes Martínez, El Pípila, A.C., 2017.

113 Carlos Fuentes en Jorge Vértiz Gargollo, et. al., *400 años de Cervantes en México*. México: Secretaría de Cultura, Senado de la República, Artes de México, Fundación Juan José de los Reyes Martínez, El Pípila, A.C., 2017, pp. 57-58.

ARS BREVISSIMA VITA LONGA: SOBRE LA BREVEDAD EN EL ARTE

Lo bueno, si breve, dos veces bueno

Baltasar Gracián

1. *C*uenta Borges un cuento chino, cuya trama es su propio tema, como a menudo ocurre en los cuentos de Borges, por lo que podemos sospechar que tal cuento no es sino invención del propio narrador argentino. La trama es por sí misma un postulado interesante y atractivo, un postulado ético y desde luego estético. El gran emperador encarga al mejor pintor de la corte el dibujo de un pez, el más hermoso que jamás se haya pintado. El artista pide cinco años, ayudantes y recursos. Al término del plazo, la obra no se ha producido. El artista pide una prórroga, el magnánimo emperador, un tanto contrariado, concede otro plazo de cinco años y más recursos. Al término del plazo, cuando restan solo unos instantes, ante la amenaza de perder la vida por no haber cumplido el compromiso, el artista no ha realizado la obra. Sin embargo, el milagro ocurre: en un segundo, el artista dibuja el más hermoso pez que se haya visto en aquel imperio, incluso en el vasto mundo más allá de la muralla.

¿Milagro? ¿Pase mágico? No. Las paradojas que tan queridas le eran a Borges, solo permiten desvelar una parte del misterio: los tiempos del arte y del poder son opuestos, los

tiempos de la vida y los del arte no transitan por la misma vereda. Fueron necesarios diez años para madurar en la imaginación del artista la obra más perfecta, aunque la ejecución visible, tangible, solo durara unos segundos. Esta fábula, como tantas otras, atravesará tiempos y espacios hasta llegar a nuestra era: en el siglo XX, Picasso fue capaz de dibujar un desnudo con tres leves trazos incorpóreos, si se admite el oxímoron, y su sola firma al pie del cuadro podía granjear los favores de los modernos emperadores de la China, los coleccionistas.

2. El arte oriental es pródigo en ejemplos de este tipo. No solo me refiero a la extrema estilización de las viñetas, acuarelas y caligrafía japonesa o china. Allí están, tan cercanos, los *haikai*, esas pinceladas verbales que sintetizan en tres versos y 17 sílabas imágenes indecibles del mundo, concentraciones nucleares, aforismos tan filosóficos cuanto poéticos.

3. La brevedad en el arte es hermana del vacío, del silencio, del cuadro en blanco, de la hoja en que no se lee nada o, mejor dicho, *en que se lee la nada*. El arte moderno, a partir de la revolución intelectual que introdujeron las vanguardias europeas al despuntar el siglo XX, se regodea en las paradojas; es un arte de la contradicción, explora los límites de la expresión, el reverso de la trama. Así aparecieron, como un silogismo del arte, el *Urinario* de Duchamp o el cuadro *Blanco sobre blanco* de Malevich y aun la pieza ¿musical? 4:33 de John Cage. Los productores artísticos cobran conciencia de la artificialidad de sus obras y devuelven al espectador las interrogantes sobre la naturaleza propia de las artes. El público preguntará “¿esto es arte?” y el artista, desde la autosuficiencia o desde la perplejidad compartida, replicará la pregunta. Y si el público apostrofa “¡Esto no es una mujer desnuda!”, René Magritte responderá con un cuadro cuyo título burla los candados metafísicos: “Esto no es una pipa”. El arte del siglo XX significa una constante pro-

blematización de la creación artística, es un arte que se mide más por sus efectos que por las intenciones, más por los gestos que por la técnica perfeccionada durante siglos y aprendida trabajosamente en las academias. El cuadro en blanco es un gesto desafiante, como lo es el experimento sonoro de Cage; ambos claramente interpelan las nociones estéticas preconcebidas de los espectadores, ambos apelan a un concepto performativo: la obra artística se hace frente a su público, tal como lo mostrará más adelante el teatro con sus hallazgos: el *performance* y el *happening*, el llamado teatro-acontecimiento y en la pintura la *action painting* preconizada por Jackson Pollock en Estados Unidos.

4. Si desde entonces el gesto desafiante parece tan ligado a las artes plásticas y a las performativas (lo mismo la pintura o la escultura que la moderna instalación, la música y el espectáculo escénico), también podemos rastrearlo en la literatura, en lo grande y en lo pequeño. Gesto desmesurado, inabarcable, de una soberbia apabullante, lo tenemos en *Ulises* y *Finnegan's Wake* de Joyce o en *El hombre sin atributos* de Musil, obras que redimen el silencio, que desbordan la copa del lenguaje. Pero también el gesto mínimo –y por tanto igualmente desmesurado– que implican los aforismos de Pessoa, las “greguerías” de Gómez de la Serna y los microrrelatos que en nuestra lengua fueron entronizados tal vez por Augusto Monterroso. No podemos eludir ese gesto arrogante y humildísimo de suprema síntesis que es “El dinosaurio”: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*.

5. Hace años me sorprendió el magistral ingenio del grupo musical argentino Les Luthiers, quienes además de hacer música en broma, pero muy en serio, son excelentes *performers* (en el sentido que esta palabra ha adquirido en los últimos tiempos, tanto en los medios escénicos como en otras artes), son creadores de un género de espectáculo que mezcla lo popular

y lo culto, la música de concierto con los ritmos folklóricos y vernáculos. Pues bien, en alusión directa a la pieza de Chopin, conocida como “El vals del minuto” (su ejecución supone más o menos dicho tiempo), ellos compusieron una versión perfecta titulada con evidente sorna “El vals del segundo”, cuya ejecución transcurre en un segundo, justamente. No obstante, el grupo se dio el lujo de dejar grabada una introducción sarcástica con una duración de 2 minutos y 44 segundos leída por uno de los integrantes del grupo: Marcos Mundstock. La pieza no solo dura un segundo, sino que posee la estructura rítmica, melódica y armónica de un vals interpretado por un conjunto de cuerdas. El ejemplo no puede ser menos precioso para abundar en nuestro análisis. Su brevedad involucra la perfección de cualquier pieza de mayor extensión. Es un arte de la miniatura que resulta notable en un siglo (el vigésimo) en el que proliferaron las obras monumentales en la música.¹¹⁴

La miniatura ha sido injustamente relegada al terreno de las artesanías, reducida al ámbito de lo extraño, de lo raro. Hubo otras épocas en que los miniaturistas eran reconocidos como verdaderos artistas, quizá porque el fenómeno del arte con mayúscula, ese que tiene que ver con los “grandes maestros”, los genios, las biografías hiperbólicas, no se había impuesto en el imaginario social con todo su poderío egocéntrico. Por ello, el gesto de Les Luthiers es muy significativo en dos niveles, al menos: por una parte, se trata de un ejercicio de reinterpretación de la tradición, la cual asume con ironía y desparpajo, con ánimo burlesco, qué duda cabe. Líneas arriba ya advertíamos que estos músicos hacen bromas muy en serio; por otro lado, ocurre el fenómeno que apuntamos al inicio de estas notas: el trazo genial que sintetiza un largo proceso de vida se resume en un segundo asombroso, mágico. Quiere decir que la perfección es efímera, dura un suspiro, tal como la felicidad, siempre anhela-

114 Pienso, sobre todo, en Gustav Mahler, pero también en Dmitri Shostakóvich.

da, buscada, perseguida: cuando se consigue se esfuma y solo nos deja en las yemas de los dedos que alcanzaron a rozarla un polvillo dorado, ese que nunca vuelve, según Jaime Sabines: “el polvo de oro de la vida”.

La sentencia de Gracián, célebre por lo que insinúa y también por lo que omite, cobra aquí relevancia. Si lo breve y bueno es dos veces bueno por algo será. Pero convengamos en que no todo lo breve es necesariamente bueno. Se agradece la brevedad a cambio de que el objeto artístico de verdad nos inquiete, nos conmueva, nos deje suspensos ante una suerte de fórmula milagrosa de la economía de las emociones estéticas. “El vals del segundo” encierra una trampa, como muchas otras de las creaciones de Les Luthiers: su brevedad es declarada intencionalmente desde el título, ¿por qué entonces el abrumador preludio? Dicho preludio consiste en una sátira implacable de los llamados “comentarios al programa” musical, ese género tautológico practicado en la sociedad burguesa, que se presume “culto”, pero que requiere la guía de un experto, un médium, que acerca las alturas de la obra de arte a la percepción casi siempre pedestre de los espectadores. Así pues, hay una doble ironía en el guiño que los autores hacen al reclamo de Gracián: por un lado, la afirmación de que si lo bueno es breve será doblemente bueno y, por otro, la alusión a lo no dicho por Gracián, pero que se desprende por oposición: lo malo, cuando no breve, dos veces malo; es decir, el exordio o comentario a la ejecución de la pieza como tal no es más que una burla del aparato crítico musical habitualmente muy técnico, con lenguaje ampuloso y casi cifrado. Finalmente, lo que se establece en este juego de ironías es la primacía de la obra de arte ante el fárrago palabrero de los comentarios.

Claro que habrá quien contrargamente señalando que el arte no es inefable, que la interpretación consiste justamente en verbalizar los efectos estéticos y emotivos cuyos resortes son activados por la contemplación, lectura o escucha de la obra,

que no existe obra artística alguna de la que sea imposible hablar. Por supuesto, entiendo que las notas que he venido elaborando hasta aquí abonan a esta tesis; de lo contrario tendría que adoptar la dura sentencia de Shakespeare en *Hamlet*: “Lo demás es silencio”.

6. Una forma cada vez más extendida de la miniatura literaria son los microrrelatos o minificciones, como también se les llama. Su popularidad tal vez esté emparentada con las posmodernas formas de difusión literaria surgidas a partir de la generalización de internet. El gusto literario actual tiende a la brevedad de un *tuit*, un silbido, una llamada, un resorte que se activa, un disparo. Su proliferación no riñe, sin embargo, con la calidad de productos espléndidos como el que propongo leer a continuación. Se trata de un breve relato de Ana María Shua:¹¹⁵

Un hombre sueña que ama a una mujer. La mujer huye. El hombre envía en su persecución los perros de su deseo. La mujer cruza un puente sobre un río, atraviesa un muro, se eleva sobre una montaña. Los perros atraviesan el río a nado, saltan el muro y al pie de la montaña se detienen jadeando. El hombre sabe, en su sueño, que jamás en su sueño podrá alcanzarla. Cuando despierta, la mujer está a su lado y el hombre descubre, decepcionado, que ya es suya.

Parecería que el influjo de la brevedad es una enfermedad contagiosa, que, desde la monolítica invención de Monterroso, el dinosaurio enigmático del arte de la brevedad sigue allí. Del soñar al despertar, el abismo entre realidad y deseo encarna en dos historias que se tejen simultáneamente, tan imbricadas que no parece haber modo de separarlas: una es justamente

115 Ana María Shua, *La sueñera*, Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

la historia del deseo, toda movimiento, toda levedad (la mujer huye, cruza un puente sobre un río, atraviesa un muro, se eleva sobre una montaña); la otra historia viene literalmente detrás: a pesar de su ligereza, los perros del deseo corren a la zaga, condicionados por la aplastante realidad inamovible (los perros deben atravesar el río a nado, saltar el muro y al llegar al pie de la montaña se detienen jadeando vencidos por la inaccesible realidad, por la imposibilidad de alcanzar a la mujer deseada); el clímax, valga la contradicción, es anticlimático: el hombre se da cuenta, pero en su sueño, de que jamás podrá llegar a la mujer amada. El desenlace, monterrosiano como ya apuntábamos, es pura ironía: al despertar, la mujer está allí, siempre ha estado allí, al menos en carne y hueso; por tanto, el hombre descubre *decepcionado* que ya la tiene. Es la fábula del niño que desea desesperadamente un juguete y cuando lo obtiene lo destruye, porque ya no le importa tenerlo. La felicidad está en la búsqueda de la felicidad, dice un proverbio chino.

Volvemos entonces al inicio de nuestro recorrido (que a estas alturas ha dejado de ser breve y corre riesgo de volverse fatigoso): el deseo y la realidad transcurren a diferente velocidad; el arte y la vida corren por vías paralelas que, a veces, felizmente y por un instante fugaz, se cruzan, producen el milagro de la instantaneidad y vuelven a separarse: el arte es breve y la vida tan larga, tan pesada. El arte es un suspiro que suspende la temporalidad: mientras contemplamos un cuadro, mientras escuchamos una pieza musical, mientras leemos un haikú o una larga novela, el tiempo se suspende, la vida se prolonga en toda su levedad (la otra cara de su pesantez); lo que sigue o lo que está detrás del espejo, lo que queda luego de estallar los fuegos de artificio (ficción del arte) es, por supuesto, el vacío. Como en el soneto de Góngora, la belleza, al final se resuelve: *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*.

En suma, el arte (el artificio), sea brevísima e inasible su forma o parezca inabarcable, tiene como contraparte el horror

al vacío, se construye contra su propia evanescencia, contra la muerte y contra la nada. Porque, no lo digo yo, lo dijo –y cuánto mejor– sor Juana Inés de la Cruz:

*Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,*

*es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:*

*es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

Ponencia preparada para el Seminario de Cultura Mexicana, corresponsalía Aguascalientes, y presentada en la sede de la corresponsalía en febrero de 2019.

DEL CRACK Y SUS EFECTOS

1. Una nueva ruptura: *crack*

Durante muchos años, las obligaciones como profesor me llevaron a concentrar lecturas y análisis básicamente en textos canónicos de la literatura hispanoamericana, del siglo XIX al actual. Podría decir que descuidé, aunque no del todo, mi deuda con el contexto que me es más propio y cercano: la literatura mexicana contemporánea.

Ciertamente, no perdí el interés, durante las últimas dos décadas, por las novedades editoriales mexicanas. Seguí con regularidad a escritores que ya eran figuras consagradas del parnaso nacional, muy publicados y publicitados, eternos aspirantes a suceder a Octavio Paz como ganadores del Premio Nobel. Me refiero sobre todo a Carlos Fuentes y Fernando del Paso, pero también de modo tangencial a Sergio Pitol y Margo Glantz, entre los de su misma generación. De promociones posteriores, he seguido con deleite y curiosidad o también por inercia profesional –por qué negarlo– la obra en marcha de Daniel Sada, Ignacio Solares, Vicente Quirarte; con menos entusiasmo, pero también con interés, leí a Carmen Boullosa y Enrique Serna. Debo añadir sin reparos que con creciente

admiración buscaba todo lo publicado por Juan Villoro, a quien considero el escritor vivo más influyente y con la más sólida trayectoria entre los mexicanos.

Mientras tanto, como suele suceder en otros terrenos de la vida, una nueva generación de escritores, casi todos iconoclastas, se imponía paulatinamente en el panorama literario nacional. Algunos de ellos incluso se agruparon, cobijados por una bandera cuando menos ambigua y desde luego discutible: la posmodernidad, que en ellos adquirió la forma de un nuevo gesto vanguardista, no tan revolvente como aquellos de sus predecesores en las primeras décadas del siglo XX, pero igualmente estridente: un manifiesto colectivo, como se estilaba en otro tiempo, mediante el cual se autodenominaron “generación del *crack*”, con todo lo que el término tiene de ambiguo y polisémico. Si los artistas plásticos mexicanos de los años cincuenta y sesenta se significaron por ser la “generación de la ruptura”, en los años noventa Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez, Pedro Ángel Palou, Vicente Herrasti, novelistas y críticos, irrumpen en el escenario con cierto desenfado, pero con dosis parejas de pedantería erudita y de indudable talento narrativo.

Tengo la impresión, por lo demás, de que hay en todos ellos un rasgo característico de la posmodernidad, lo que nos remite a eso que –a falta de mejor etiqueta– llamaríamos “sobre calificación” de los artistas. La mayoría de los miembros del *crack* egresaron de universidades prestigiosas, realizaron posgrados en el extranjero, se incorporaron al servicio exterior, desempeñaron cargos en la administración académica o cultural (Palou fue vicerrector de la ULAP; Volpi embajador y funcionario de la UNAM y del CONACULTA; Padilla miembro de número de la Academia de la Lengua). Son cosmopolitas por definición, son lumbreras en lo académico, no desdeñan ni la docencia ni la investigación, su mundo puede circunscribirse a su cubículo, desde el cual pergeñan sus “propuestas para leer

el mundo”.¹¹⁶ La percepción de ellos en el extranjero es siempre elogiosa y a veces desmedida, como puede notarse en la siguiente cita de un crítico español:

Creo que quizá la mayor diferencia entre el *crack* y otros grupos generacionales mexicanos estaría en un detalle que ya sugerí antes: el que los crackeros no hayan considerado como *antilitenario* al ámbito académico. De hecho, los libros más recientes del *crack* fueron escritos y han sido comentados, antes que en su propio país, en universidades y publicaciones de los Estados Unidos, España y Escocia. El *crack* es un movimiento de especialistas, de autores que dominan los entresijos de la intertextualidad y de la escritura con marcas de estilo. Se trata, en resumidas cuentas, de narradores profesionales que apostaron desde el inicio por una creación de altos vuelos; pero también por la invención de una poética.¹¹⁷

Esa poética se concentra, como en muchos otros escritores latinoamericanos de esta generación y posteriores, por un lado, en el abandono del horizonte mítico-mágico tan asociado al “boom” y a la epidemia verbal encabezada por García Márquez; por otro lado, la voluntad de estilo de estos nuevos autores parece ir escorándose hacia direcciones muy distantes del “realismo mágico”, en todo caso más cercanas a las fabulaciones elegantes de Borges y Cortázar, mucho más ligadas con las formas metaliterarias del mundo globalizado: entre Auster y Coetzee, entre Houellebecq y Julian Barnes, de Baricco a Calasso, pasando por Magris y Tabucchi, pero alejándose de los oráculos al estilo Saramago. El territorio que exploran los

116 La frase corresponde a Vicente Quirarte.

117 Héctor Perea, “El *crack*: narrativa a cinco voces”, *Revista de libros*, 2001. Recuperado el 18 de agosto de 2020. <https://www.revistadelibros.com/la-generacion-del-crack-movimiento-literario-mexicano/>

hace desembocar en los caminos ya avanzados por Roberto Bolaño, quien parece ser el cordón umbilical que los conecta con los escritores hispanoamericanos de la generación inmediatamente anterior.

2. Ignacio Padilla, la novela perfecta

De los miembros originales, auténticamente pertenecientes al grupo del *crack*, solo hemos tenido que lamentar, y cuán extensamente, la partida de uno de ellos, Ignacio Padilla. De él y de su obra, ya para siempre reducida, merced al incomprensible accidente urbano que le costó la vida, nos ocuparemos en este apartado.

Padilla corrobora en su obra, línea por línea, lo que uno podría esperar de un escritor hiperculto, plenamente dotado de imaginación narrativa y de una agudeza crítica que lo convirtió en el ejemplo paradigmático de lector-escritor, un binomio indivisible, cuyo referente latinoamericano más evidente fue Jorge Luis Borges. Estudioso de la obra cervantina (hay que tomar en cuenta que su doctorado en Salamanca se enfocó al estudio del genio de Alcalá), Padilla muestra en su obra el hechizo de lo que Fuentes y Kundera llamaron “la sombra alargada de Cervantes”. Tal hechizo consiste, entre otras cosas, en la concepción del texto novelístico como un palimpsesto sobre el que se superponen diversas escrituras, todas con una verdad por contar, todas pretendiéndose reales por más que se finquen en desorbitadas fantasías, incluso cuando unas versiones contradicen y corrigen a las otras o las desmienten notoriamente. Ese juego de versiones y reversiones claramente recuerda el procedimiento ficcional de Borges en cuentos ya célebres, en los que el edificio de la narración se finca sobre cimientos endebles y la construcción de la verdad factual amenaza constantemente con venirse abajo.

He afirmado todo lo anterior, a propósito de la más recordada novela de Ignacio Padilla, *Amphitryon* (2001, 2013), una narración que es varias novelas a la vez. Mediante un alambicado juego de perspectivas, montando y desmontando historias, Padilla juega una partida de ajedrez, compone un artefacto al modo de cajas chinas (los franceses le llaman “puesta en abismo”) para atraparnos en la telaraña de un texto secreto, cifrado, encriptado, un texto que parte de la convicción de que los seres humanos son piezas de ese gran tablero universal en que se juegan los destinos: quién no recuerda la proverbial escena de *El séptimo sello* de Ingmar Bergman; y quién no invocará el tema que planteó Italo Calvino en su ya clásica novela *El castillo de los destinos cruzados*.

La trama y la ambientación (en el Imperio Austrohúngaro durante la Primera Guerra Mundial, luego en la Alemania nazi, al final en la Europa de la guerra fría, además del leitmotiv: el juego de ajedrez) recuerdan a los autores de la Europa Central de las primeras décadas del siglo XX (singularmente Joseph Roth, Stephan Zweig, cuya breve *Novela de ajedrez* resuena en todo tiempo aquí, Arthur Schnitzler, Klaus Mann y desde luego Franz Kafka). La prosa, extremadamente elegante, remite por supuesto a Borges pero también a los grandes modelos ingleses en un espectro que va de finales del siglo XIX (H. James, J. Conrad, R. L. Stevenson) a mediados del XX (Chesteron, Wharton, Highsmith, Green). Los juegos malabares con los géneros van del policial clásico a las historias de espías (especialmente esas historias ligadas al espionaje nazi y aliado durante la Segunda Guerra y el sucedáneo enfrentamiento de la URSS contra el mundo occidental durante la Guerra Fría, tan del gusto de John Le Carré) pasando por varias facetas de la gama de lo fantástico (como esa que el propio Borges se encargó de sondear por todas las caras del poliedro, hasta llegar a afirmar que la metafísica es una rama de la literatura fantástica).

El estilo depurado de Padilla se pone al servicio de una trama sugerente para abordar brillantemente el tema del doble y de la suplantación, cuyas ramificaciones podrían rastrearse en clásicos del tema, como *El doble* de Dostoievski y en particular en los policiales del estilo de Agatha Christie. Personajes que deciden ser otro; o bien aprovechan la ocasión para asumir el nombre y personalidad de otra persona; o se esconden tras un nombre y una reputación para huir de sus perseguidores, aunque a veces parecen perseguirse a sí mismos. Ciertamente, esta última opción es la que se impone al final, cuando los personajes de la última parte intentan descifrar el clásico manuscrito codificado que les aclarará la verdad sobre el jugador de ajedrez que los ha involucrado a la distancia en una partida que inevitablemente los conducirá a asumir su propio destino inexorable: no la riqueza y la fortuna inesperadas que confían vagamente obtener al decodificar el texto cifrado, sino más bien su oscura muerte, su disolución en el tiempo. Los cambios de la fortuna condensados en la imagen de la gran rueda que tanto en Londres como en Viena, dos ciudades clave en la narración, preside los destinos de la humanidad en el siglo de la destrucción masiva. Soldados en pruebas extremas, nazis y judíos, juicios célebres a los criminales de guerra –especialmente el de Adolf Eichmann en Jerusalén– aparecen con toda naturalidad como aristas de esta narrativa sofisticada que no deja espacio a la respiración. La novela se lee de un tirón, como quiere cualquier lector apasionado, mas no por ello deja de ser perturbadora, porque ante todo es una obra magistralmente escrita. En la prosa de Padilla no hay fisuras: su precisión, su muy inteligente diseño, no dan lugar a reparos. No obstante la juventud de su autor –en la fecha de la primera edición Padilla tenía apenas 33 años–, no podemos escamotearle el adjetivo que mejor le corresponde: perfecta.

3. En busca de Volpi, testigo del fin de la locura

La voz que más resuena, la imagen más visible del grupo es sin duda la de Jorge Volpi: polifacético, extrovertido, polémico, expuesto a los vaivenes del favor político, arrastrado –entiendo que voluntariamente– por los vientos de la fama, blanco predilecto por igual para los ataques y las adhesiones en buena medida irracionales; reacciones motivadas tal vez por sus posturas, declaraciones, intervenciones en la escena cultural, afortunadas casi siempre, algunas veces desafortunadas. Volpi, como ningún otro de sus colegas coetáneos, ha estado y sabe estar en el candelero; suscita opiniones de toda índole, menos por la calidad indudable de su obra que por su condición de *enfant terrible* de las letras mexicanas durante las últimas décadas, particularmente a partir de su eclosión como autor de eso que se ha dado en llamar “novelas de largo aliento”, una modalidad practicada fervorosamente por la generación del “boom” (de Fuentes a Bryce Echenique, de Vargas Llosa a García Márquez).

Dos me parecen las obras que mejor ilustran las afirmaciones anteriores: *En busca de Klingsor* (1999) y *El fin de la locura* (2003), ambas publicadas en grandes editoriales de origen español, pero de alcance trasnacional, en tirajes copiosos, con repetidas impresiones a lo largo de las últimas dos décadas. Le depararon un éxito sin precedentes para un escritor mexicano tan joven como lo era Volpi en ese tiempo. Le depararon también un prestigio merecido entre los autores latinoamericanos de su generación, quizá tan solo comparable con el de otros novelistas nacidos en la fructífera década de los 60: Alberto Fuguet (Chile), Rodrigo Fresán (Argentina), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), Leonardo Valencia (Ecuador).

Volpi comparte con ellos la circunstancia destacable de haber obtenido el éxito literario (si tal cosa puede reconocerse como real) catapultado desde fuera de su país de origen por

empresas que han copado el mercado editorial hispanohablante en los últimos años, prácticamente todas ellas españolas y con capitales peregrinos, lo que distorsiona el mercado literario, condiciona el gusto de los lectores, impone autores no necesariamente maduros o consolidados, desencadena fenómenos mediáticos que suelen implicar poca lectura reflexiva y sí mucho deslumbramiento masivo, pues los escritores aparecen ahora como protagonistas de una prensa superficial que los equipara a las estrellas del *rock*, a las celebridades del espectáculo o, más recientemente, a los llamados *influencers* de las redes sociales.

En esas corrientes, Volpi sabe desempeñarse como pez en el agua. Su personalidad se presta a las discusiones: cierto indudable narcisismo y una dosis mal disimulada de vanidad –nada raro entre los artistas de este y otros tiempos– lo han convertido en foco de diatribas no siempre fundadas en el análisis de lo que más debiera importarnos, es decir, la validez, la calidad de sus novelas y ensayos.

Centrémonos entonces en esto último. *En busca de Klingsor* es una monumental novela que explora con sutileza los inadvertidos nexos entre la ciencia pura y las pasiones humanas. Por su trama, esta novela bien podría haberse titulado “El principio de incertidumbre”, no solo porque el científico alemán Werner Heisenberg, identificado por esta revolucionaria formulación científica, es uno de sus protagonistas, sino porque es la incertidumbre el gran tema que recorre sus páginas. La imposibilidad de conocer la verdad de una persona, de un hecho histórico, de las obras humanas, es el *leit motiv* con el que Volpi juega magistralmente, con el soporte de las grandes teorías que movieron la ciencia en el siglo XX. Y si, finalmente, la ciencia no es un modo seguro de llegar a la verdad del universo, la inestabilidad humana alcanzará cimas insospechadas en medio de la hecatombe de la guerra. Contra la barbarie de los nazis, los aliados desarrollaron la barbarie de la bomba atómica arrojada sobre dos ciudades japonesas hace 75 años.

¿Quién es más culpable? ¿Quién pierde y quién gana en el universo de las relaciones humanas? ¿Quién puede de manera legítima llamar traidores y criminales a los científicos que descubrieron y utilizaron la fisión nuclear para el exterminio de los enemigos? Estos y otros dilemas fascinantes, muy perturbadores, los desarrolla Volpi, ya sea por medio de sus personajes de ficción (el teniente Francis Bacon, el matemático Gustav Links, la espía Inge, alias Irene) o bien a través de los personajes históricos, minuciosamente reconstruidos como personas reales (en particular los científicos que pueblan extensamente la obra: Einstein, Von Neumann, Bohr, Schrödinger, Heisenberg, Stark, Planck y muchos otros).

Sin embargo, como se advierte también en *El fin de la locura*, el lado flaco de las novelas de Volpi proviene justamente de uno de sus méritos de formación, quiero decir la deformación profesional que le aqueja: un exceso de referencias históricas y culturales, una ambición pretenciosa de mostrarse hiperculto, que termina agobiando a los lectores, engrosando el número de páginas y restándole importancia a la trama propiamente novelesca, la que a ratos parece languidecer tanto que se pierde el interés por conocer “el secreto” anunciado desde los primeros capítulos. En *En busca de Klingsor* todo apunta, como en los policiales clásicos, a la revelación final de un enigma, ¿quién fue, o mejor, quién es Klingsor? El entramado se nos desmorona un tanto entre las manos, quizá porque Volpi quiso emular a uno de los grandes creadores de la novela moderna, Henry James, que patentó, si el término no es excesivo, el recurso denominado como “punto de vista”, el cual deriva a menudo en la figura dominante de un narrador poco confiable, al que por principio de cuentas no debiéramos creerle. Pero al utilizar una voz narrativa en primera persona de una manera absoluta, el efecto pierde eficacia muy pronto, por lo que el suspense que sostiene la trama se desvanece y al final ocurre lo que ya temíamos: poco importa saber quién es Klingsor, pues

los indicios sembrados a lo largo de quinientas páginas son tan abrumadores que se vuelven contra el propio autor, de modo que se diluye su habilidad para traicionar las expectativas de los lectores, esa habilidad que en los grandes autores de novelas policíacas constituye el *principio estructurante* del texto, esto es, la capacidad del narrador para guardar un secreto que verdaderamente lo parezca, mediante la sabia administración de los indicios, la mayor parte falsos. Puede que al final el secreto resulte forzosamente inesperado pero casi nunca una broma metafísica, como ocurre en esta novela. Por lo demás, la obra de Volpi resulta ampliamente disfrutable, aun si no se tiene suficiente afición por el tema de los criminales nazis o el papel de los científicos durante la guerra.

El fin de la locura se inicia hipotéticamente donde el autor había abandonado la novela anterior y desemboca, siguiendo coordenadas paralelas aunque no opuestas, en el mismo hecho crucial: la caída del muro de Berlín que marca sin lugar a dudas el fin de una era histórico-política, pero también cultural. Los protagonistas narradores de ambas novelas atestiguan el cambio de época en dos extremos del mundo y de sus vidas: el matemático Gustav Links, a edad muy avanzada, se encuentra recluido en una clínica psiquiátrica en Leipzig, República Democrática Alemana; desde allí desencadena su memoria, luego de 42 años de castigo por crímenes que jamás se le probaron relacionados con el proyecto atómico alemán. El personaje de ficción Aníbal Quijano (un Quijote demediado), protagonista de *El fin de la locura*, se halla inmerso en el torbellino de la historia mexicana, en los inicios del oscuro régimen de Carlos Salinas de Gortari, luego de más de treinta años de haber formado parte de la revolución intelectual más importante del siglo XX, el estructuralismo francés, y de haber sobrevivido a las revueltas de mayo del 68 que le tocó vivir en primera fila.

Los extremos se tocan. En el manicomio, el científico Links agoniza como agoniza el imperio de la razón científica,

se hunde con su verdad a cuestras –esa verdad que nos ha sido escamoteada durante 540 páginas– en el mar de la incertidumbre. De regreso en México, el psicoanalista Aníbal Quevedo, discípulo de Lacan, de Foucault, de Althusser, de Barthes, se hunde en la relatividad de un tiempo que ya no le es propio. En el colmo de su paradoja vital, se ha visto forzado a aceptar ser el psicoanalista del presidente de la República. Cuando él cree que ha recuperado la cordura, como un Alonso Quijano de retorno a su aldea, los lectores entrevemos que la línea que divide locura y cordura, razón y sinrazón, verdad y ficción, es invisible o de plano no existe.

Dos novelas de Jorge Volpi que muestran su bien entrenado músculo narrativo sobresalen notablemente entre las miríadas de obras menores, anodinas, simples ejercicios de receta, que atestan las librerías desde hace por lo menos 25 años. No son la novela perfecta, porque después de *Cien años de soledad*, como después del *Quijote*, la búsqueda de una novela perfecta se ha vuelto una ilusión semejante a la del físico Francis P. Bacon, ese joven norteamericano que se propuso encontrar a Klingsor, sin saber, como los antiguos buscadores de El Dorado, que no se puede encontrar fuera de uno mismo lo que se lleva dentro.

Aguascalientes, 2021.

LEER A LÓPEZ VELARDE CON OJOS INUSITADOS (DE SULFATO DE COBRE)

*A la memoria de Adelina Alcalá
y Miguel Ángel Argüelles*

¿Por qué y cómo seguir leyendo a un poeta tan leído?

Ante un poeta tan entrañable, tan admirado y comentado, tan bien y mal leído, tan justa e injustamente tratado por la crítica, sobre quien se han vertido equívocos monumentales y se ciernen nubes de incertidumbre, vale la pena preguntarse por qué seguir leyéndolo.

A los clásicos estudios biográfico-críticos sobre el poeta jerezano (de Luis Noyola y Elena Ortega a José Luis Martínez, de Allen W. Phillips a Octavio Paz, de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid a Guillermo Sheridan) se han ido sumando muchos más en los últimos años. Particularmente, al acercarse el centenario del fallecimiento del poeta y desde que se cumplieran los cien años de la edición de *La sangre devota* (1916) y de *Zozobra* (1919), la legión de críticos, admiradores, expertos o simples aficionados al universo poético velardiano, se ha ido incrementando. De este modo, en años recientes hemos visto aparecer o reaparecer nuevos estudios y algunas reediciones. Destacan,

desde luego, los de Fernando Fernández (*Ni sombra de disturbio* –2014– y *La majestad de lo mínimo* –2021–), Marco Antonio Campos (*Diccionario lopezvelardeano*, 2020), Ernesto Lumberras (*Un acueducto infinitesimal*, 2019); además de la espléndida edición crítica de su *Obra poética (Verso y prosa)* realizada por el académico español Alfonso García Morales para la UNAM, 2016. Tampoco hay que olvidar los artículos y ponencias que se han multiplicado durante los últimos meses, a cargo de críticos y biógrafos tan fieles al legado del poeta zacatecano, como Sofía Ramírez, Carlos Ulises Mata, Luis Vicente de Aguinaga, Israel Ramírez, entre otros.

En términos generales, luego de una primera revisión analítica y a reserva de volver más detenidamente a leerlos, la mayoría de estos libros y artículos parecería ahondar en dos tendencias que durante los últimos tiempos parecen ocupar la atención de los especialistas: por una parte, los estudios biográficos que pretenden dilucidar enigmas de la escritura mediante el esclarecimiento de episodios clave en la biografía del autor (por ejemplo, el nocturno paseo en que la enfermedad fatal lo secuestró mientras supuestamente debatía con sus amigos “sobre Montaigne”); por otra parte, se acusa una línea de investigación digamos filológica, centrada en la peripecia editorial, en los errores y erratas que han proliferado a lo largo de cien años de publicaciones y, por tanto, en la necesidad de fijar los textos, de realizar ediciones críticas cada vez más minuciosas, detallistas, exhaustivas. Sin duda, este tipo de estudios contribuye a una mejor comprensión de los textos y contextos velardianos, pero por supuesto no agota ni lejanamente las posibilidades de lectura crítica. Sigue siendo importante releer a López Velarde con enfoques nuevos o bien ya sedimentados en la tradición. Leer con “ojos inusitados” y de ser posible que esa mirada se enfoque con un prisma color sulfato de cobre, es decir, ni verde ni azul, con fidelidad a esa característica ambigüedad de la poesía velardiana, alejándonos lo más que podamos de las

sanciones canónicas que han perjudicado, más que beneficiado, la percepción de su obra. Dejar atrás esa monserga de las etiquetas que obnubila el juicio crítico y la lectura desprejuiciada, a saber: ¿cómo pasó de ser un poeta íntimo y provinciano a “poeta nacional” por la gracia de un solo poema, por más emblemático que pueda parecernos? ¿Por qué seguir considerándolo un poeta católico como sinónimo del “poeta religioso” que nunca fue? ¿Por qué atribuir el mismo valor a sus prosas poéticas que a sus crónicas periodísticas y a sus discutibles artículos políticos? ¿Por qué seguir creyendo que toda su poesía tiene el mismo altísimo nivel de calidad, como si los grandes poetas no evolucionaran hacia más y mejor?

Justo por eso, porque aún queda mucho por investigar, explorar, explicar –aunque corramos el grave riesgo de la sobreinterpretación– estas y otras muchas interrogantes nos siguen animando a la relectura crítica del poeta zacatecano, canonizado por tirios y troyanos como el mayor numen de nuestro panteón literario, quizá porque tuvo la suerte incierta de morir joven, en pleno dominio de sus facultades artísticas, en el momento (como diría otro enorme poeta, el cubano Lezama Lima) en que había conseguido su definición mejor.

¿De quién hablamos cuando hablamos de López Velarde?

Debo admitir que mi especialidad es la literatura hispanoamericana de los siglos XIX al XXI y aunque ésta incluye a la mexicana, mi interés por la producción literaria nacional abarca especialmente lo escrito a partir de las prodigiosas décadas posrevolucionarias; sin embargo, el examen de la obra del poeta jerezano parece un deber ineludible para todo lector formado e informado. Es, por así decirlo, una piedra de toque de la crítica literaria mexicana de los últimos cien años. En este sentido, el presente acercamiento a López Velarde se enfocará mediante la lente de la poesía hispanoamericana de su época, con fugaces

miradas al contexto universal, porque las coincidencias vitales, las confluencias en las perspectivas de la imaginación poética, los quiebres estéticos ocurridos en las dos primeras décadas del siglo XX parecen haber afectado como un sismo a todas las culturas del hemisferio occidental. Hablo, entonces, de poetas aparentemente tan alejados entre sí como T. S. Elliot, Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti, Vicente Huidobro, César Vallejo y, desde luego, Ramón López Velarde.

Es probable, pero solo probable, que la literatura comparada tenga una de sus bases en la apetencia de los lectores que quieren encontrar coincidencias, nexos profundos o incluso superficiales, entre dos o más autores, dos o más obras. Las posibilidades de dilucidar el sentido de dichas confluencias, –similitudes o reflejos especulares, resonancias cercanas o ecos lejanos– dependen, claro está, de cómo los leemos. De modo que la literatura comparada parecería presentarse como una especie de estética de la recepción comparativa. Creo que algunos críticos, incluso entre los más conspicuos, se dejan llevar por la ansiedad de las influencias, como la llamó en su momento Harold Bloom.

Un crítico tan reconocido como Julio Ortega, a propósito de uno de los poemas de *Trilce* (1922), afirma que en la obra inicial de César Vallejo, especialmente el poemario *Los heraldos negros*, se trasunta su formación religiosa y su origen provinciano, “como en el poeta mexicano Ramón López Velarde”. Esta pretendida cercanía o familiaridad es tan solo epidérmica, por decirlo así: un rastreo de las biografías de ambos poetas, por somero que sea, arroja ese dato evidente. Por lo demás, dichas semejanzas, que no atañen propiamente a su obra poética, serían comunes a muchos autores hispanoamericanos del siglo XX, pues tantos de ellos comparten el origen provinciano y la orientación religiosa de su formación inicial coincide con un cierto catolicismo formal, el cual era la base común en la educación de niños y

adolescentes de la época, lo mismo en México que en Chile, en Perú o en Argentina.

Conviene entonces preguntarnos, como lo hace el crítico y poeta jalisciense Luis Vicente de Aguinaga (“El siglo de Ramón López Velarde”):

[H]abría que determinar a qué López Velarde nos referimos. ¿Debemos privilegiar al poeta por encima del cronista, o incluso al poeta en verso por encima del poeta en prosa? ¿Estamos pensando en un López Velarde que ya entendemos o en otro que todavía nos falta comprender? Más allá de considerarlo legible, ¿lo creemos inteligible? ¿Cabe aún refrendar el estereotipo del “cantor de provincia”? [...] ¿Queremos acaso demostrar una presumible trascendencia o intrascendencia de López Velarde que, a decir verdad, ya hemos fijado *a priori*, por convicción personal o por atavismo corporativo?¹¹⁸

Se trata, en consecuencia, de una decisión arbitraria, en buena medida. Arbitraria y me temo que altamente subjetiva. La obra de todo gran poeta está sembrada de pistas falsas, preñada de enigmas por resolver, que invitan a un renovado ejercicio hermenéutico. Como acertadamente señalaba el teórico francés Paul Ricoeur, el lenguaje poético siempre produce un excedente de sentido. Aun después de los más exhaustivos y esclarecedores estudios, por ejemplo, el ya clásico ensayo de Octavio Paz sobre el zacatecano, “El camino de la pasión”, siempre habrá un remanente de significados por explorar. Para ilustrar esta idea, discutiré brevemente sobre la opinión arraigada de que Ramón fue un poeta posmodernista, incluso levemente romántico, pero un prosista moderno. Basta una revisión, aun superficial, de sus prosas, incluso aquellas mejor

118 Luis Vicente de Aguinaga, *El pez no teme ahogarse. Lecturas de poesía mexicana*, Guadalajara: Arlequín, 2014, 48-49.

logradas, las de *El minuterero*, para darnos cuenta de que en ese libro póstumo hay de todo, como en botica: desde un desvaído relato simbolista “La necedad de Zinganol”, que recuerda inevitablemente las prosas de Rubén Darío en *Azul*, hasta “Novedad de la patria”, suerte de crónica política o glosa literaria de tema histórico, que muchos han leído como un correlato de “La suave patria” y, por tanto, la encasillan en aquella estantería de las obras velardianas rotuladas con la rimbombante etiqueta “poeta nacional”. Pero también *El minuterero* incluye algunas sorprendentes piezas, como “José de Arimatea”, prosa poética o poema en prosa (no importa la clasificación), tan moderno y vanguardista como cualquier texto de, pongamos por caso, Oliverio Girondo.¹¹⁹

¿El poeta católico no era un buen católico?

Por otro lado, sobre el ya mencionado tema del “poeta religioso”, acerca de ese López Velarde creyente, ferviente católico, “reaccionario”, mucho se ha escrito y muy errados juicios me parece que se han emitido. Después de la Guerra cristera, y sobre todo durante los años del cardenismo, entre la clase intelectual empezó a verse mal el ser católico, de modo que las excepciones literarias, en su momento rescatadas por voces tan autorizadas como la del propio Octavio Paz: los sacerdotes Alfredo R. Placencia, Manuel Ponce, Joaquín Antonio Peñalosa o la poeta Concha Urquiza, tuvieron una difusión apenas por encima –a veces incluso por debajo– de la visibilidad crítica.

López Velarde no fue, como ellos, un poeta religioso, no hay en su obra en verso o en prosa más que alusiones, ambientaciones, pretextos –eso que podría llamarse “motivos” literarios– para desarrollar otros temas, habitualmente de carácter amoroso, mediante un despliegue léxico proveniente de

119 Véase sobre todo en *Maquetas y Espantapájaros*.

la tradición bíblica, de la hagiografía cristiana, de la panoplia litúrgica, profusamente explotado en metáforas y comparaciones. Un vistazo a su biografía nos confirma el hecho de que tuvo una formación tradicional, católica, como no podría ser de otro modo en su entorno familiar y geográfico, habida cuenta de su estancia en los seminarios de Zacatecas y Aguascalientes. La radicalización de la ideología jacobina durante los años que van de 1921 a 1940 generó, en el caso del poeta de Jerez, el sambenito de “reaccionario”,¹²⁰ y para un buen número de lectores, bajo esta mirada sesgada, reaccionario era igual a provinciano, “mocho”, anticuado. No obstante, gracias a la admiración nunca escatimada de los Contemporáneos, el valor de su obra siguió al alza hasta llegar, en las siguientes generaciones, a su consagración definitiva como un gran poeta moderno, para nada reaccionario ni provinciano. Al respecto, solo hay que recordar la certera sentencia de Paz: López Velarde no era un poeta provinciano, los provincianos son sus críticos.¹²¹ Y, por otra parte, el agudo análisis de Gabriel Zaid, en el que establece claramente que “[E]l catolicismo de López Velarde [...] no era el catolicismo del pueblo y los obispos tradicionales: era modernizante, democrata, maderista, nada reaccionario”.¹²²

Aún hoy, algunos discuten estos asuntos, como si no hubiera quedado claro desde hace muchas décadas que el “yo poético” o “sujeto lírico” es una construcción verbal, tan arbi-

120 El propio López Velarde, ya se sabe, utilizó el término en su célebre poema “El retorno maléfico”.

121 Sintetizo en esta frase los argumentos expuestos por Paz en su ensayo “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”, en *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965.

122 Gabriel Zaid, “López Velarde reaccionario”, en *La última flecha. Ramón López Velarde en el Colegio Nacional*, compilado por V. Quirarte y J. Villoro, México: Ediciones del Colegio Nacional, 2021, pp. 181-198. Nótese en este ensayo la habilidad dialéctica con que Zaid desbarata el argumento sobre el término reaccionario para arribar a la conclusión, casi perogrullesca, de que lo reaccionario en el texto velardiano es la íntima tristeza de quien retorna a su pueblo al término de la Revolución.

traría como el lenguaje mismo, que los autores despliegan a manera de una *pantalla de inicio* (no necesariamente espejo del autor real, de la persona que está detrás del acto de escritura). Qué más nos da si la persona real, Ramón Modesto López Berumen, era o no un católico practicante, si como católico fervoroso pecaba o confesaba sus pecados, si asistía a misa con regularidad o era un sacrílego en potencia. Lo que nos interesa como lectores es la obra de un poeta (Ramón López Velarde) que profundiza en la contradicción humana desde su propia experiencia existencial, abismándose en la contemplación literaria de algunos pocos temas magistralmente sondeados y expuestos por obra de un lenguaje deslumbrante, único, irrepetible. Ese lenguaje poético se nutre del fondo conceptual y lingüístico asociado con la práctica religiosa, digamos que López Velarde vehiculiza su poesía por medio del uso de un léxico que le era perfectamente conocido, consubstancial a su formación, pero su interés no estriba en establecer el diálogo místico con la divinidad ni recrear los misterios de la fe. Le importa la expresión más acabada de su propio yo, construido como una entidad poética, además de que en su época y contexto sociocultural, las alusiones religiosas eran perfectamente comprensibles y asimilables para cualquier lector medianamente informado. Hoy en día, quizá requieran exégesis y notas al pie de página para casi todos los lectores que vivimos en un mundo prácticamente del todo secularizado.

¿López Velarde era un poeta modernista, posmodernista o moderno?

Pocos son los críticos no mexicanos que se han ocupado en profundidad y extensión suficiente de la obra del jerezano. Es proverbial el desconocimiento de nuestro mayor poeta en el contexto hispanoamericano, ya no hablemos del mundo hispánico en general. No ha sido sino hasta la notable irrup-

ción del académico español Alfonso García Morales –apenas hace una década– que los historiadores literarios y críticos de la península repararon en la obra de López Velarde con el cuidado y la atención que merece. Y por otra parte, acaso sea Saúl Yurkievich, destacado ensayista y poeta argentino, quien haya producido las mejores páginas sobre nuestro poeta en el marco del muy lúcido examen que sobre la poesía modernista y de las vanguardias hispanoamericanas ha practicado el crítico rioplatense a lo largo de su dilatada trayectoria. Empecemos este mínimo diálogo reproduciendo los conceptos liminares acerca del surgimiento de la poesía moderna hispanoamericana, el cual Yurkievich ubica entre el apogeo del modernismo y su declinación en las primeras décadas del siglo XX:

Cuando el poema se propone registrar el “terremoto mental”, la crisis de una conciencia abismada por la disparidad entre ser y conocer, por la desproporción entre su desquiciamiento y el ínfimo saber que tiene de sí misma, se disipa esa ilusión del lenguaje, su razón, la de ser portavoz de un yo responsable, dotado de identidad personal y asentado sobre la integridad de un cuerpo. Entonces el texto, presa del tironeo entre deseo, angustia, frustración, culpa, devela la discontinuidad del sujeto, del cuerpo, del lenguaje, del mundo.¹²³

Sin duda, esa descripción del texto poético moderno como un campo de batalla, en que se confrontan las tensiones psicológicas, corporales y lingüísticas en la construcción del sujeto, nos ayuda a entender lo que el mismo López Velarde sostuvo en su tiempo como postura esencial del poeta moderno: el poeta (esto es: el ser humano) que sabe que sabe,¹²⁴ por un lado; y por otro, el viejo dilema del conocimiento del mun-

123 Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, México: FCE, 1997.

124 Los antropólogos lo han bautizado como *Homo sapiens sapiens*.

do real y del lenguaje que lo nombra, le da forma: “El sistema poético ha convertido en sistema crítico”,¹²⁵ según su propia sentencia. A este respecto, el ensayo de Yurkievich sobre nuestro poeta, publicado en 1994,¹²⁶ no tiene desperdicio. Recoge la mayoría de los ítems de la crítica anterior¹²⁷ sin referenciarlos puntualmente y, quizá por ello, sus afirmaciones –polémicas de suyo– pueden prestarse fácilmente a discusión, ya que el modelo argumentativo del escritor sudamericano se caracteriza por su excesiva verbalización y por un estilo expositivo en el que con frecuencia el lenguaje crítico se mimetiza con el lenguaje poético sobre el que discurre sinuosamente.

Lo primero que realiza Yurkievich es una necesaria contextualización hispanoamericana del autor de *Zozobra*. Lo ubica en las postrimerías del modernismo, cuando el mismo Rubén Darío ha marcado la hora final del movimiento y cuando Lugones –el modelo más admirado por López Velarde entre los modernistas– es la encarnación del “decadentismo manierista” típico de esta última etapa. Entre los poetas que se suelen llamar posmodernistas –solo para indicar su aparición posterior al apogeo del movimiento–, Yurkievich menciona con acierto a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Luis Palés Matos, José María Eguren, Baldomero Fernández Moreno, Porfirio Barba Jacob, Carlos Sabat Ercasty. Quizá le faltó agregar algunos nombres, entre ellos, Juana de Ibarbourou, Abraham Valdelomar, José Antonio Ramos Sucre, Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo o Rafael López. La caracterización es prolija y hasta arborescente, pero en síntesis se trata de concluir que los posmodernistas abandonaron la conciencia de grupo, la actitud manifestaria, la modernolatría internacionalista para retraer-

125 Ramón López Velarde, “La corona y el centro de Lugones”, en *Obras*, edición de José Luis Martínez, México: FCE, 2014.

126 “Ramón López Velarde: los lutos y los fuegos”, Fundarte, Caracas, 1994. Recopilado en *Suma crítica*, México: FCE, 1997, pp. 88-107.

127 Se advierten, especialmente, como trasunto los argumentos de Octavio Paz y quizá las opiniones de José Emilio Pacheco.

se hacia la *innerland*, esa América profunda, todavía rural y aquietada, lejos de la parafernalia progresista del siglo que ha finalizado. A diferencia de los prometeicos poetas de la etapa áurea (Darío, Lugones, Herrera y Reissig), los posmodernistas –nos dice el crítico argentino–:

Enrarecen su discurso con asociaciones desconcertantes, sienten la atracción de lo enigmático, alambican su expresión a la par que optan por una sencilla y densa parvedad. Conservan el despliegue léxico de los modernistas. Como éstos, buscan convertir el poema en sugestiva cámara de ecos, cargado de resonancias simbólicas; padecen de disfrutes dolorosos, cultivan la hiperestesia y la neurastenia, el delirio y la delicuescencia, la voluptuosidad y la ascesis. Netos herederos del simbolismo, aunque adentrados en pleno siglo XX poseen una mentalidad finisecular. Son crepusculares. Muchos de ellos coexisten y conviven con los primeros vanguardistas.¹²⁸

Destacaré a continuación algunas aseveraciones de entre las muchas que Yurkievich siembra a lo largo y ancho de su ensayo,¹²⁹ con objeto de señalar hasta qué punto la conclusión lógica, inmediata, de dichos argumentos debió conducirlo a declarar sin ambages que López Velarde –si bien participaba de ese ambiente y ese credo poético atribuido a los posmodernistas, a los que probablemente él mismo se consideró adherente– fue sin lugar a dudas nuestro primer poeta realmente moderno, en el sentido en que hoy entendemos este concepto.

1. A partir de sus modelos modernistas, López Velarde opta por la tensión disonante, por instalar la palabra poética en el fuero más íntimo, allí donde pugnan ascesis

128 Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, op. cit., pp. 89-90.

129 *Ibidem*, pp. 92-95.

y voluptuosidad, lo santo y lo carnal, lo ético y lo erótico, lo pío y lo perverso, lo devoto y lo diabólico: las dicotomías inconciliables.

2. Sus metáforas se vuelven cada vez más singulares, más rebuscadas, más extrañas; los nexos son tan subjetivos que crean una sugestiva bruma semántica.
3. [...] en esa tentativa de aprehender el objeto poético y tornarlo decible, López Velarde resulta tan perspicaz y osado que llega a igualar la temeridad metafórica de los vanguardistas.
4. Asume en su poesía su verdadera condición de vida, lo restrictivo, lo defectuoso, lo fallido.
5. El poema, campo de fuerzas antagónicas, dice sobre todo el desajuste íntimo; egocéntrico, se subjetiva al extremo, dejándose absorber por la confusa pujanza de adentro.

Todas estas afirmaciones pueden sustentarse en el análisis de los disparadores poéticos lopezvelardianos, especialmente los que se refieren al empleo de adjetivos insólitos (“cruzan como botellas alambradas”, “la piedad cristiana de tu mano inconsútil”); el magistral uso de un lenguaje narrativo, que pareciera poco poético, deliberadamente prosaico (“Mi madrina invitaba a mi prima Águeda / a que pasara el día con nosotros”); las imágenes deslumbrantes (“el relámpago verde de los loros”) o expresamente herméticas (“la hora actual con su vientre de coco”). El efecto de “bruma semántica”, al que alude Yurkievich, fue, por cierto, el procedimiento poético preferido por César Vallejo en *Trilce*, considerado como un verdadero culmen de la poesía de vanguardia. Creo que en este tipo de confluencias habría que incidir, explorando con detalle los nexos entre López Velarde y los grandes poetas hispanoamericanos de su época y aun posteriores. Un claro ejemplo de ello lo podemos encontrar en el uso de la ironía. Observemos ahora en un detalle comparativo las inflexiones verbales que

acercan al poeta mexicano y al peruano con los procedimientos que luego serán habituales en la poesía contemporánea de lengua española:

Ejemplo a:

Acabamos de golpe: su domicilio estaba
contiguo a la estación de los ferrocarriles,
¿y qué noviazgo puede ser duradero entre
campanadas centrífugas y silbatos febriles?

[...]

María se mostraba incrédula y triston:
yo no tenía traza de una buena persona.¹³⁰

Ejemplo b:

Si lloviera esta noche, retirárame
de aquí a mil años.
Mejor a cien no más.
Como si nada hubiese ocurrido, haría
la cuenta de que vengo todavía.¹³¹

Centremos la atención en el efecto que causa el uso de la ironía: al desborde lírico sucede un repentino refrenamiento, como si la efusión sentimental encontrara en su camino, en sus zapatos, la molesta piedra del realismo. En ambos casos el vehículo es un lenguaje poético anticlimático, muy próximo al coloquialismo. Los dos poetas son muy conscientes de que el sistema poético es también un sistema crítico, una forma de conocimiento. Y de ellos, desde luego será Vallejo quien llevará mucho más allá, casi hasta el punto de la incomunicación, el

130 Ramón López Velarde, "No me condenes", *Zozobra*, 1919.

131 César Vallejo, "XXXIII", *Trilce*, 1922.

recurso de escamoteo de la comprensibilidad que Yurkievich denomina “la bruma semántica”, recurso que opera mediante supresiones de los nexos entre palabras y significados. El lenguaje poético se enrarece a tal grado que los lectores nos sentimos un poco burlados: algo se nos escapa, algo permanece ajeno a nuestra comprensión, a pesar de que el léxico pueda llegar a ser prácticamente usual, ni siquiera arcaico o literariamente prestigioso.

En otro orden de ideas, pero igualmente en los términos comparativos que hemos seguido, habrá que establecer los mecanismos utilizados por ambos poetas para generar esa impresión que, acerca de López Velarde, Yurkievich describe del siguiente modo: “Desecha el poder fantástico de recrear imaginativamente la existencia real. Asume en su poesía su verdadera condición de vida, lo restrictivo, lo defectuoso, lo fallido”.¹³² “Morada del ser íntimo, la poesía es el espacio de la revelación de sí mismo. [...] Traza la anatomía de su vida íntima, hace su propia vivisección, se escruta y autodiagnostica”.¹³³ Se trata de construir un sujeto lírico menguado, mínimo, discreto; un yo disminuido que se presenta como anónimo hablante, “corazón que se amerita en la sombra”, esa voz que señala entre paréntesis que hasta le debe a su prima Águeda, “la costumbre heroicamente insana de hablar solo”. César Vallejo, en su célebre soneto “Piedra negra sobre una piedra blanca” lleva las cosas más allá: desdobra su yo, de por sí demediado, y lo mira como un *él*, un “sí mismo como otro”, según la aguda expresión de Ricoeur, un otro con nombre y apellido:

César Vallejo ha muerto; le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro
también con una sogá [...]

132 Yurkievich, *Suma crítica*, *op. cit.*, p. 94.

133 *Ibidem*, p. 98.

El “yo que habla en el texto”, como suele describirse al sujeto lírico, no es César Vallejo, como tampoco en “Mi prima Águeda” es Ramón Modesto López Berumen. Hay, en la poesía moderna, tal vez desde que Baudelaire creó a ese *flâneur*, *alter ego* poético, que vagabundea por las calles de París y por los bosques de la palabra, una tendencia de enmascarar al yo bajo la apariencia de un ser anónimo, que vive la más cotidiana existencia, indistinguible entre los viandantes o los clientes de un café. Esta tendencia arribará a una esquizofrénica perfección en el caso paradigmático de Fernando Pessoa, el poeta portugués coetáneo del mexicano,¹³⁴ que se dio el lujo y el gusto de desdoblarse en incontables seres, los heterónimos: una forma extrema de mostrar la escisión del hombre moderno y su paulatina desaparición inmerso entre las masas. Y fue López Velarde, mediante la creación de ese sujeto cuya voz en “épica sordina” rememora en tono menor, como el tañido de una flauta, la sonora trompeta de Gutiérrez Nájera paseándose por Plateros, la calle que quizá se llamaba ya Madero cuando Ramón, profesor ocasional de la Escuela Nacional Preparatoria, burócrata en desgracia, oscuro abogado, acudía diariamente a su despacho. Esas calles, esos cafés, esos señoriales edificios vieron pasear en sus últimos días de vida, hacia finales del mes de junio de 1921, al más celebrado poeta que ha visto nacer hasta ahora la suave patria mexicana.

Ponencia presentada durante la 53ª Feria del Libro, organizada por el ICA en Aguascalientes, el 24 de noviembre de 2021 y replicada, con leves modificaciones, en el Centro Cultural Tijuana, el 27 del mismo mes y año, en el marco del Festival Norte 32.

134 Pessoa nació el 13 de junio de 1888, apenas dos días después del jerezano.

Fuentes de consulta

- Appendini, Guadalupe. *Ramón López Velarde, sus rostros desconocidos*. México: Novaro, 1971.
- Celorio, Gonzalo. *La épica sordina*. México: Cal y arena, 1990.
- De Aguinaga, Luis Vicente. *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana*. México: FCE, 2016.
- . *El pez no teme ahogarse. Lecturas de poesía mexicana*. Guadalajara: Arlequín, 2014.
- . *Lámpara de mano*. Guadalajara: UDG, Ediciones Arlequín, 2004.
- De la Fuente, Carmen. *López Velarde, su mundo intelectual y afectivo*. México: UAZ, INBA, 1988.
- Fernández, Fernando. *La majestad de lo mínimo. Ensayos sobre Ramón López Velarde*. México: Bonilla Artigas, Instituto Zacatecano de Cultura, 2021.
- Fernández Granados, Jorge. *El fuego que camina*. México: CONACULTA, 2014.
- Fernández, Sergio. *Homenajes a sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. México: SEP, 1972. Sheridan, Guillermo. *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde*. México: FCE, 1989.
- López Velarde, Ramón. *Obras*. Compilado por José Luis Martínez. Biblioteca Americana. México: FCE, 1971.
- . “La corona y el centro de Lugones”. En *Obras*. Edición de José Luis Martínez. México: FCE, 2014.
- . *Obra poética (verso y prosa)*. Edición de Alfonso García Morales. Poemas y Ensayos. México: UNAM, 2016.
- . *Don de febrero*. Prólogo de Marco Antonio Campos. Edición de Gonzalo Lizardo. Zacatecas: UAZ/IZC, 2002.

- Lumbreras, Ernesto. *Un acueducto infinitesimal. Ramón López Velarde en la ciudad de México 1912-1921*. Querétaro: Calygramma, 2019.
- Pacheco, José Emilio. *Ramón López Velarde: La lumbré inmóvil*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura, 2003.
- Paz, Octavio. “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”. En *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965
- Phillips, Allen W. *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*. México: SEP, 1974.
- Quirarte, Vicente y Juan Villoro. *La última flecha. Ramón López Velarde en El Colegio Nacional*. México: COLNAL, 2021.
- Sheridan, Guillermo. *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*. México: Tusquets, 2013.
- Yurkievich, Saúl. *Suma crítica*. México: FCE, 1997.
- _____. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.
- Zaid, Gabriel. “López Velarde reaccionario”. En *La última flecha. Ramón López Velarde en el Colegio Nacional*. Compilado por V. Quirarte y J. Villoro. México: Ediciones del Colegio Nacional, 2021.

EL TANGO: RITUAL Y PASIÓN. IMAGINARIO LIBERTARIO FEMENINO Y MODELOS DE PODER EN UN CUENTO DE LUISA VALENZUELA

De la extensa y no menos intensa obra de la narradora argentina Luisa Valenzuela, he escogido tan solo un ángulo liminar para asomarme al vasto territorio de sus obsesiones literarias. Se trata de un cuento breve incluido en el volumen de relatos *Simetrías* (1993). El cuento tiene un título mínimo pero muy emblemático: “Tango”.¹³⁵ En su exiguo discurrir narrativo, encontraremos, paradójicamente, un cúmulo de referencias cruzadas, que evocan contextos micro y macro: por una parte, el contexto integral de las ficciones de Valenzuela e igualmente de sus reflexiones sobre el acto de narrar, enfocado desde la corporalidad femenina; por otro lado, el texto convoca a un contexto más amplio en el que habrá que concebir el producto narrativo como una ventana desde la que se contempla el transcurso de la historia de la nación argentina en las últimas décadas, cuyas tensiones, de sobra conocidas, se manifiestan en violencia y conflictos sociales no resueltos.

De este modo, el texto de Valenzuela se proyecta simultáneamente en varios campos de batalla, territorios de tensión y conflicto, como hemos apuntado:

135 En adelante citaré el texto de Valenzuela de la edición: *El placer rebelde Antología general*, prólogo y selección de Guillermo Saavedra, Buenos Aires: FCE, 2003.

- a) Juegos de poder y deseo en las relaciones de pareja, evidenciadas en la danza-sedución de la milonga.
- b) Conflicto intrapersonal: mujer frente al espejo, frente a su propio deseo y su corporalidad.
- c) Tensión social que prefigura la gran crisis económica de finales de los años 90 y los primeros del siglo XXI en Argentina.

En referencia a otro de los relatos geniales publicados en la misma época por Valenzuela,¹³⁶ Guillermo Saavedra señala en el prólogo con acierto:

En la variada narrativa de Valenzuela se registra una reubicación de los elementos en juego en las relaciones humanas contemporáneas; una descripción erotizada, por así decirlo, el campo donde se libran las batallas íntimas, las guerras privadas y los enfrentamientos públicos. Esas confrontaciones suelen ser cruentas pero, según parece insinuarlo esta obra, inevitables.

[...]

Lo que se postula en esta obra es, antes que un sistema de oposiciones binarias del tipo “hombre-mujer” o “política-deseo”, un continuo, una circulación permanente entre el poder del deseo y los deseos del poder, a través de eróticas del poder y políticas del deseo que se implican constantemente de modo recíproco.¹³⁷

Por otra parte, habrá que acudir a un sustento extraficcional, digamos teórico, pues la propia narradora argentina ha desarrollado un considerable corpus de reflexiones sobre estos

136 Me refiero al relato largo o *nouvelle* *Cambio de armas* (1982).

137 *Idem*.

temas, especialmente enfocadas al rol cada vez más preponderante de las escritoras que irrumpen con gran visibilidad en un territorio tradicionalmente minado por la hegemonía masculina, el de la literatura latinoamericana, sobre todo a partir de la década de los 80 y subsiguientes.

Por ello, para los fines de este ensayo, planteo como cauce analítico de los textos de ficción de Valenzuela –casi todos ellos, ya sean anteriores al año 2001 o posteriores– sus propias iluminadoras y *peligrosas palabras*,¹³⁸ a partir de las siguientes citas-eje:

1. “Muchas cosas se dicen sobre la escritura de la mujer para simplificar algo que puede ser tan similar a la escritura patriarcal y sin embargo tan *sutilmente diferente*”.¹³⁹
2. “Porque sabemos del *peligro* que pueden representar las palabras. La mujer, cuyo mandato fue ser bella y callar va perdiendo su *máscara* y ya no le importa la belleza, le importa decir lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre y siembra algo peor que el desconcierto: siembra la duda”.¹⁴⁰
3. “*Nuestra máscara es ahora el texto*, el mismo que nosotras las escritoras, hoy dueñas de la textualidad y la textura, podemos –si queremos– disolver, y si no queremos no. [...] *Espejarnos en el libro, en el texto, la otra cara del cuerpo*”.¹⁴¹
4. “Es importante *evitar el silenciamiento* a toda costa. Siempre habrá dominadores y dominados. La batalla

138 Aludo aquí a su libro de reflexiones fragmentarias en torno de la escritura femenina: *Peligrosas palabras*, Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001. Las cursivas son mías.

139 Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*, *op. cit.*, p. 15.

140 *Ibidem*, p. 29.

141 *Ibidem*, p. 41.

es interminable y desde este campo tenemos al *lenguaje como arma o herramienta* para librarla”.¹⁴²

Aun a riesgo de parecer excesivo el citado, considero que existen pocos autores en los que encontremos tal grado de imbricación entre un andamiaje ideológico bien articulado y sus obras literarias, que se presentan como significantes de ese vasto significado extraliterario. Además, para el caso concreto que nos ocupa en estas páginas, viene muy a cuento este entramado de opiniones vertidas, en su fragmentario estilo, por Luisa Valenzuela.

Qué mejor escenario para dramatizar estas oposiciones que el salón de baile, la milonga porteña. Y qué mejor modo de sugerir las multicitadas tensiones que el tango: juego de seducción, ritual profano pero casi sagrado, puesta en escena de pulsiones eróticas, tiempo sin tiempo de liberación, escenificación colectiva de catarsis individuales.

El cuento “Tango” ha sido analizado de modo particular por Sharon Magnarelli en el contexto de su relación con los demás relatos incluidos en el volumen *Simetrías* al que pertenece. Se trata, según Magnarelli, de una vuelta de tuerca de los cuentos de hadas (los que irónicamente Valenzuela llamó *Cuentos de Hades*), efectuada mediante la subversión del rol de las heroínas sometidas por el ogro/príncipe azul.

Valenzuela emplea el baile como metáfora de la vida, por un lado, y por otro, de nuestras expectativas poco realistas, aprendidas en muchos casos de los cuentos de hadas. [...] Específicamente, ella debe aprender a seguir la iniciativa del otro, a obedecer sus indicaciones, a dejarse controlar para que él la baile, y nunca, nunca debe tomar la iniciativa.¹⁴³

142 *Ibidem*, p. 90.

143 Sharon Magnarelli, “Espejos/espejismos: cuentos de hadas y poder de los reflejos en *Simetrías*”, en *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela, México: FCE-ITESM, 2003, p. 150.

Esta perspectiva de lectura me parece correcta si nos colocamos fuera del contexto de la milonga y del ritual tanguero; sin embargo, por vía de contraste, examinemos una postura femenina y, por mayores señas, psicoanalítica, en la que se observa un matiz atenuante y digamos “terapéutico” de la danza: “Pulsiones primitivas de la sexualidad con su cuota de placer, encuentran su expresión simbólica en el abrazo y despliegan la sensualidad que se otorga a esta danza. En cada abrazo hay una historia y un sentimiento que se baila, y es en cada abrazo, que dicha historia y sentimientos, se contienen”.¹⁴⁴ nos advierte Mónica Brude. Más adelante, la misma autora completa esta visión, añadiendo lo siguiente: “Mujeres, hombres y parejas, se relacionan, así, en la momentaneidad del tango, en ese instante eterno, que transcurre en el tema a interpretar. En ese tango y en ese abrazo, se encuentran libres; sin tener que sobrellevar la continuidad de un vínculo amoroso...”.¹⁴⁵ Como vemos, el tiempo del baile es un tiempo de plenitud y liberación para ambos bailarines, un tiempo de subversión. La milonga es entonces el espacio del deseo en que las pulsiones, particularmente las femeninas, pueden expresarse sin obstáculos.

Valenzuela lo entiende así, me parece evidente, y por ello sus estrategias narrativas en este y en muchos otros textos operan mediante contrastes. En la sección de los *Cuentos de Hades*, las historias prefiguradas por la tradición se muestran al revés, las protagonistas empoderadas y conscientes de su rol de sumisión expresan la otra cara de la moneda, toman la voz y cuentan su historia desde un ángulo opuesto, tal como puede apreciarse especialmente en “La llave”, un texto paradigmático en el que Valenzuela da rienda suelta a su poética de la rebeldía, a través de un discurso híbrido, complejo, en el que combina referencias metaficcionales e intertextualidad con los cuentos de Perrault, todo ello presentado como una suerte de

144 Brude, Mónica, *Tango, una terapia breve*, Buenos Aires: Dunken, 2015.

145 *Ibidem*, p. 48.

confesión *post-factum*, más que anacrónica a/crónica, que potencia la actualización mítica de leyendas como la de Barbazul, las que intencionadamente revierte. “Digamos que solo intento darles vuelta la taba, como se dice por estas latitudes; o más bien invertir el punto de vista”.¹⁴⁶ Mostrar el otro lado del espejo, atravesarlo como Alicia, para lograr ese “cambio de armas” frente al ogro/otro.

No ocurre lo mismo con “Tango”. Aquí asistimos a un ritual que no admite ni remotamente la subversión, un ritual del deseo en el que no se traspasan los límites, no es permitido romper el espejo para acceder al otro más que en el breve lapso de la pieza que se baila en una suspensión del tiempo, de las tensiones sociales, de las expectativas de poder. Las reglas de la milonga son tan restrictivas que el encanto puede romperse por un mínimo descuido, un error tan simple como hablar. “Yo no vine a dar charla”, dice uno de los hombres con los que la protagonista Sonia/Sandra se desencuentra alguna vez. Ella anhela el espacio-tiempo de liberación de los sábados en la noche en el salón de baile, porque su vida cotidiana es abrumadoramente gris, pero cuando intenta que ambos mundos –afuera y adentro– se contaminen, el poder de las normas cancela toda posibilidad de apertura. No solo se trata de las normas específicas de la milonga, ese microcosmos reproduce el orden patriarcal de la sociedad. “Me dijeron”, “dicen”, “se habla de una mujer que...”, voces anónimas que fijan las reglas de conducta durante el tiempo del baile, no son sino una reproducción de las sacrosantas normas que rigen el “mundo real”. Repasemos algunas de estas normas de conducta, según otra voz femenina con enfoque terapéutico:¹⁴⁷

146 Valenzuela, *Escritura y secreto*, op. cit., p. 27.

147 Todos los textos aquí citados o parafraseados provienen de Peri, Mónica, *Tango, un abrazo sanador*, Buenos Aires: Corregidor, 2015.

- “El bailarín no puede sacar a bailar a una mujer si está en la mesa acompañada por un hombre. La pareja es “propiedad privada”, a menos que ese hombre salga primero a la pista con otra bailarina. Si desean abrir el juego, se debe habilitar la posibilidad de compartir a los bailarines, él con una actitud abierta, ella activando su mirada”.
- “El milonguero no debe acercarse a la mesa de la bailarina para invitarla a bailar. Desde donde esté sentado o parado deberá hacer un gesto con la cabeza, lo que se llama “cabeceo” y, si ella acepta, solo entonces él podrá ir a su encuentro. *Ella nunca debe ir hacia él...* Las milongueras aman esta forma sutil de poder elegir sin incomodidades.
- “Aunque el cabeceo sugiere que es el hombre quien decide con quien bailar, en realidad es la mujer quien escoge al que invitará a la pista, porque él, antes de hacer el gesto con la cabeza, debe esperar a que ella lo mire y así se abra la puerta... El cabeceo debe hacerse justo cuando se cruzan las miradas y con precisión *hacia una sola mujer*”.
- “Si una mujer sostuvo la mirada a un hombre y él no la registró, ella no volverá a darle oportunidad, en tanto que un hombre borraré de su objetivo a una dama a la que haya mirado varias veces y ella lo haya ignorado o desviado la mirada cuando él cabeceó. Este complejo código gestual constituye uno de los rituales más estrictos de la milonga, crea complicidades y dota de misterio y encanto al conjunto de gestos corporales”.
- “Por lo general, se espera la pausa entre tango y tango para conversar. Durante el abrazo son los cuerpos los que dialogan y dicen siempre la verdad. Es un lenguaje corporal para percibir y sentir, antes que verbalizar”.

- “Cuando se encuentran en la pista, el hombre ofrece la mano izquierda, la del corazón, y la mujer le entregará la derecha, la “del hacer”. La mujer se colocará a la distancia que le resulte cómoda y el hombre la envolverá.

Llama poderosamente la atención el que estas normas parezcan coincidir con un horizonte de liberación, en el que la mujer y el hombre se tratan igualitariamente. La descripción de este ritual se establece sobre una práctica de excepción, una suerte de *realidad otra* que no corresponde con las realidades cotidianas de las personas. En el caso del cuento de Valenzuela, dicha oposición se halla hábilmente puesta en crisis gracias al recurso de focalización narrativa: es la propia Sonia/Sandra quien asume un punto de vista que opone afuera/adentro, vida común/tiempo de baile. Justo desde la elección de esos dos nombres para la protagonista percibimos la existencia de dos universos paralelos: uno imaginario, el otro real; en el momento de quiebre, cuando ella intenta un acercamiento, si se quiere banal, al compañero elegido en esta ocasión; cuando pretende cruzar el umbral desde la seducción ilusoria del tango hacia un ejercicio real, ella es expulsada del círculo de tiza sagrado y se le niega la posibilidad de una relación igualitaria, mediante el cruel expediente de la respuesta machista que reafirma el orden hegemónico, masculino, de la sociedad. Veamos, al respecto, el breve diálogo final:

—Departamento no tengo —explico— pero tengo pieza en una pensión muy bien ubicada, limpia. Y tengo platos, cubiertos, y dos copas verdes de cristal, de esas bien altas.

—¿Verdes? Son para el vino blanco.

—Blanco, sí.

—Lo siento, pero al vino blanco no se lo toco.

Y sin hacer una vuelta más, nos separamos.¹⁴⁸

148 Valenzuela, *Escritura y secreto*, op. cit., p. 191.

En suma, podemos sugerir que Valenzuela se mueve en dos planos discursivos bastante diferenciados a lo largo de los textos que constituyen el volumen *Simetrías*: por una parte, el nivel paródico de los cuentos de hadas reescritos en una clave que tematiza el discurso feminista, discurso reformulado en otros sitios por ella misma; tal es el caso del cuento “La llave”, mencionado arriba.

Por otra parte, en “Tango” sigue una línea más o menos tradicional, la del cuento realista, incluso mimetizando con intención irónica los relatos clásicos de la modernidad bonaerense, en una línea estilística no lejana de autoras como Silvina Ocampo o Luisa Mercedes Levinson, para evidenciar el revés de ese mismo tipo de ficción y el lado opuesto de un esquema en el que aparentemente el deseo de liberación –lo que he llamado el imaginario libertario femenino– se impone al orden masculino en el espacio “fuera del mundo” de la milonga, lo que finalmente no ocurre, puesto que la protagonista/narradora se ve forzada a admitir al final su derrota, la imposibilidad de romper el círculo con/sagrado de la danza para convertirlo en vida real.

Se trata, para decirlo con las palabras (peligrosas) de la propia Valenzuela: “En lo personal *me interesa deconstruir el discurso del poder*, ver a través de él, develar qué nos está diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario”,¹⁴⁹ que es justamente lo que ocurre en “Tango” y todos los demás cuentos de *Simetrías*.

Ponencia presentada durante el “Encuentro Dolores Castro: literatura escrita por mujeres”, UAA-ICA, marzo de 2018.

149 Valenzuela, *Peligrosas palabras*, op. cit., p. 90.

Fuentes de consulta

- Brizuela, Leopoldo. “Las dos travesías de Luisa Valenzuela”. En *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela. México: FCE-ITESM, 2003.
- Brude, Mónica. *Tango, una terapia breve*. Buenos Aires: Dunker, 2015.
- Magnarelli, Sharon. “Espejos/espejismos: cuentos de hadas y poder de los reflejos en *Simetrías*”. En *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela. México: FCE-ITESM, 2003.
- Peri, Mónica. *Tango, un abrazo sanador*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- Valenzuela, Luisa. *El placer rebelde. Antología general*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas en el margen, 2001.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. México: FCE-ITESM, 2003.

ALUCERACIONES. PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS DEL LENGUAJE POÉTICO DE DESIDERIO MACÍAS SILVA

*Forzarse luz a porfía
en función de luz extrema,
luz conquistada el poema,
esto es la poesía*

Desiderio Macías Silva, *Pentagrazul*.

*L*a gran mayoría de los estudios y análisis que abordan la poesía del aguascalentense Desiderio Macías Silva¹⁵⁰ centran su atención en la parte quizá más llamativa de su lenguaje poético, a saber: la complicada red de metalogismos urdidos alrededor del núcleo semántico de la luz;¹⁵¹ o bien se refieren al proceso de maduración intelectual y artística del poeta en sus años de formación.¹⁵² Sin embargo, la obra poética

150 Aguascalientes, 1922-1995. En adelante emplearé las siglas DMS para referirme al autor.

151 Por ejemplo, el interesante trabajo de Víctor Ignacio Ruiz Esparza, *Relámpagos la sangre y el excedente de sentido*, tesina, UAA, 2010.

152 *Cfr.* al respecto el artículo de Jorge Ávila Storer: "Desiderio Macías Silva, los años de formación".

de DMS muestra una amplia gama de recursos retóricos, una riqueza temática notable (aunque pueda parecer lo contrario, dada su obsesiva recurrencia al nodo *lumen* y sus derivados) y muy variadas vetas, para usar un símil muy apropiado a las raíces minerales del autor. Tal abundancia de efectos poéticos nos permite abordar críticamente su poesía desde varios ángulos.

A lo largo de estas líneas, pretendemos establecer directrices de carácter estilístico que conduzcan a esclarecer ciertos mecanismos constructivos de su poesía, muchos de ellos hondamente arraigados en la tradición de la lírica hispánica; dichos mecanismos singularizan la sinuosa dicción desideriana, en especial proveen un entramado lingüístico complejo, admirable mezcla de coloquialismos regionales, arcaísmos y cultismos abrevados en su lectura paciente de los clásicos latinos e hispánicos, entramado que da soporte verbal a una red simbólica cuyos juegos de pirotecnia deslumbran hasta a los más avezados lectores y no pocas veces enceguecen con su fulgor a quienes se acercan sin prevención alguna a su obra y quizá por ello la juzgan hermética.

Nadie pone en duda la originalidad de sus libros maduros, especialmente *Ascuario*, *Pentagrazul* y *Jaspe y sardónix*; no obstante, la crítica parece haber soslayado que en la poesía de DMS, absolutamente novedosa, incluso deliberadamente oscura y con tintes insólitos, pueden rastrearse procedimientos retóricos y formulaciones morfosintácticas estrechamente ligados a la poesía española de los Siglos de Oro. Dichos procedimientos se combinan, mediante una alquimia verbal sorprendente, con los más audaces artificios metafóricos, ligados sin duda a una tradición mucho más contemporánea (si la antítesis es admisible), especialmente la que proviene de las vanguardias hispanoamericanas de las primeras décadas del siglo XX. Finalmente, no menos importante resulta el factor coloquial, en el que expresiones de uso cotidiano extraídas del entorno dialectal del autor cobran carta de naturaleza poética al ser in-

corporadas en la materia verbal del poema mediante fórmulas casi químicas, que pueden ser descritas con las palabras “crisol” y “fragua”, ambas tan cercanas y queridas por el poeta de las minas y por aquel otro compañero de andanzas cuya obra poética es una extendida elegía de las fraguas perdidas.¹⁵³

Invenções verbales

“La esencia del poema nace y acaba en él. La intensidad lo caracteriza, y no solo todas las palabras están interrelacionadas formando una unidad, sino que llevan en sí un peso específico superior al que tendrían si pertenecieran a otro tipo de textos”,¹⁵⁴ señala la académica española Rosa Navarro Durán. Se refiere quizá al llamado efecto de extrañamiento, del que hablaban ya en la década de 1920 los formalistas rusos, el cual consiste en el hecho de que solo en el poema tienen valor y sentido las palabras elegidas por el poeta; fuera del microcosmos del poema, tales expresiones simplemente carecerían de sentido comunicativo: su peso es precisamente el que adquieren por el roce con otras palabras en el propio texto poético. De ese roce de yesca o de astros surge el fuego primigenio y los incendios estelares, la lluvia de estrellas que es toda poesía.

De particular interés resulta desentrañar el proceso de formación de verbos provenientes de adjetivos o sustantivos de uso más o menos común; en otros casos se trata de un refinado procedimiento para crear verbos nuevos a partir de expresiones ya de por sí consagradas en el lenguaje poético, expresiones que el autor ha recibido en herencia. Sirvan algunos ejemplos tomados tanto de *Jaspe y sardónix* como de *Pentagrazul*.¹⁵⁵

153 Me refiero, desde luego, a Víctor Sandoval (1929-2013), uno de los pares más distinguidos de nuestro autor en su tiempo.

154 Rosa Navarro Durán, *Cómo leer un poema*, Barcelona: Ariel, 1998, p. 40.

155 Todas las citas provienen de la edición siguiente: Desiderio Macías Silva, *Jaspe y Sardónix*, Aguascalientes: UAA, 1981.

En primera persona del singular:

- “atorbellino” (me convierto en torbellino)
- “asolferino” (pinto de color solferino)
- “me acorolo” (me vuelvo como una corola)

En tercera persona:

- “me acanora” (me hace cantar)
- “la alondran” (la transforman en alondra)
- “se acompuertan” (se parecen a compuertas)
- “se acorderan” (parecen corderos)
- “se anovian” (semejant novios)

Estas construcciones verbales, además de contravenir el diccionario, irrumpen con fuerza como un uso lingüístico del todo peculiar. No hay duda de que, al menos en gran parte de estas formas verbales, DMS utiliza un mecanismo derivativo (que presupone la parasíntesis epentética¹⁵⁶) operado mediante fenómenos que imitan, en buena medida, giros del lenguaje popular, tal como lo prueba el término “se anovian”. Se trata de un aprovechamiento notable del poder sintético de la lengua española a la manera latina (asunto sobre el que volveremos más adelante), así como de las posibilidades transformacionales que proporciona la lengua oral.¹⁵⁷

Otra serie de expresiones tiene su origen en el abundante vengero de lo coloquial, específicamente el habla campesina.

156 *Cfr.* DRAE: epéntesis, adición de un fonema al inicio o en medio de una palabra; parasíntesis: creación de una palabra en la que intervienen simultáneamente la derivación y la composición mediante prefijación y sufijación. Por ejemplo: de cordero, “a-corder-ar-se”.

157 Para dilucidar técnicamente estos asuntos habría que remitirse a los postulados de la gramática generativa o transformacional, planteada hace casi medio siglo por Noam Chomsky y sus seguidores.

Observemos el siguiente catálogo, breve y quizá arbitrario, pero ciertamente ejemplificador:

- “puñadito alegre de copal”
- “narderío”
- “relampagal de potros”
- “canterías de luz”
- “guinderíos”
- “chisperío”
- “rescoldero”
- “incendiaduras”
- “enrelampagadas las carnes”
- “presta la lumbre”
- “roja incendiazón de espadas”
- “llovidito”
- “retacito”
- “pedacito de alborada”
- “avispal de insomnios”

Véase, además, en los últimos términos, el formidable despliegue de invención verbal que pone en tensión vocablos prestigiosos –de evidente jerarquía dentro del reservorio canónico de imágenes poéticas– con giros coloquiales (*pedacito* de alborada, *avispal* de insomnios). Aquí encontramos un recurso de uso frecuente en la poesía de DMS, recurso altamente pro-teico, generador de innumerables variedades de expresiones poéticas: de ese choque de yescas surge un fuego inextinguible. Me atrevo a decir que eso que muchos han llamado “poética de la luz” (más bien podría denominarse *matriz ígnea*, en mi opinión) tiene su génesis precisamente en este alambicado juego conceptual barroco: lo sublime y lo pedestre, lo simple y lo complejo, el registro verbal noble y el popular, lo terrenal y lo cósmico, lo ínfimo y lo enorme, hacen colisión para producir una especie de *big bang* poético: de allí, de esa concentración

de átomos, protogalaxias, procede todo el andamiaje verbal que sustenta una de las poéticas más originales de la literatura mexicana del siglo XX.

Está claro, además, que DMS sabe utilizar los recursos del lenguaje comunicativo con valor poético, porque entiende muy bien que en el espacio del poema se acrisolan elementos disímiles, incluso antitéticos: unos engalanados con traje de luces, legado de eras clásicas, otros, desnudos, acaso cubiertos tan solo con gastado taparrabos: el habla culta y el habla de todos los días; una cargada con la herencia de la lengua escrita, otra enriquecida por una oralidad rica en matices; ésta produce la extrañeza de lo raro, de lo codificado en textos deliberadamente leídos como “poéticos”, aquella nos suena entrañable, familiar, cercana, humilde y cálida como caricia materna. Ambas mezcladas, fundidas en esa materia candente que es el poema, conducen a efectos de inusitada pirotecnia. Como apuntaba con notable perspicacia el gran poeta Jorge Guillén:

La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo. La palabra “rosa” no es más poética que la palabra “política”. [...] Belleza no es poesía, aunque sí muchas veces su aliada. De ahí que haya más versos en que se acomode “rosa” que “política”. *A priori*, fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio.¹⁵⁸

Ciertamente, es posible que “alborada” se acomode más fácil en un contexto “poético”, es decir, que nos suene más poé-

158 Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza Editorial, 1969. Véase también Rosa Navarro, *op. cit.*, p. 23.

tica que el diminutivo “pedacito”; o bien, que el sustantivo “avispa” nos evoque escenas rurales, torbellinos de avispas, pero nos parezca absolutamente insólita su combinación con “insomnios”, una palabra con mucho más prestigio lírico. He ahí uno de los secretos mejor guardados de los poetas: la chispa del poema se produce en la fragua del lenguaje.

Recursos retóricos

El *ars combinatoria* de que dispone DMS es utilizada extensamente y a placer. No solo explota los recursos fónicos: aliteraciones, anáforas, políptoton, similitudencia, anadiplosis, sutilezas rítmico-accentuales;¹⁵⁹ también recurre a las formas retóricas propias de los segmentos verbales superiores a la palabra. El manejo sintáctico del poeta es conscientemente alambicado, digno de una herencia literaria que le llega del Siglo de Oro español. En este sentido, el hipébaton reina como principio constructivo de las oraciones. Aunado a este fenómeno de naturaleza sintáctica, constatamos otro de carácter espacial, identificado en dos modos de fraseo: la esticomitia y su contraparte, el encabalgamiento.¹⁶⁰

En *Jaspe y sardónix*, poemario compuesto enteramente de sonetos, DMS se muestra notablemente diestro en la explotación de variados recursos líricos, pero a la vez, dota a sus poemas de una complejidad pocas veces alcanzada en la poesía contemporánea, siguiendo los moldes clásicos. La caja, o mejor dicho: la jaula del soneto impone al autor una serie de restricciones que gozosamente asume como un reto de composición.

159 Cfr. Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, México: UNAM, 1997; Rosa Navarro Durán, *op. cit.*

160 La esticomitia se caracteriza por la equivalencia entre el tamaño del verso y la oración; es decir, un verso es igual a una oración, en tanto que el encabalgamiento, fenómeno usual en muchos autores (desde el siglo XVI a nuestros días), implica concluir la oración en el verso siguiente; en casos extremos, una oración puede abarcar más de dos versos, sobre todo si éstos son de arte menor. Cfr. Navarro Durán, “Glosario de voces”, *op. cit.*, pp. 169-175.

Por otro lado, es altamente probable que el origen del recurso sintáctico que denominaremos “uso y abuso del hipérbaton”, nitidamente deudor del barroco español y novohispano, se encuentre en el dominio que DMS tenía del latín, una lengua muerta; esto es, osificada en su uso literario, inamovible, inmune a la evolución fonética y a la economía sintáctica que solo la oralidad permite en las lenguas vivas. De ahí su gusto por esas formas gramaticales sofisticadas, ajenas al uso cotidiano del español. A guisa de ejemplo, reproduzco el soneto final del poemario, auténtica joya entre las joyas que el orfebre de Asientos¹⁶¹ buriló en dicho libro:

Tau

Surtidor de catorce llamaradas
con que, hirviente lagar, danzante vino,
palmo a palmo la noche asolferino
en candil de catorce carcajadas.

Si artificio de hieles desolladas
en tu hidrógeno astral me atorbellino,
es por ver de pegaso esmeraldino
tus catorce lumbreras desplegadas.

Mas azul en incendio aquí me augura
de esplendor y de gozo en desmesura
galopante vitral: su rostro encalla

en deshielo de hollín, diamante vivo,
y andanada de oro intempestivo
en catorce relámpagos estalla.

161 Tal es el nombre del municipio donde vio la luz: Asientos de Ibarra, se le llamaba por quienes se asentaron allí para propiciar la explotación de metales en tiempos de la Colonia.

Un soneto –asienta Navarro Durán– tiene una estructura cerrada. [...] Es indudablemente la estrofa culta esencial de la lírica española. Sus catorce versos configuran ese espacio poético que se aprehende de una sola mirada; la combinación métrica fija obliga al poeta, pero le da a la vez un lugar seguro en el que se oiga el ritmo de su palabra poética”.¹⁶²

A este corsé formal se suma, en este caso particular, que el “tema” resulta ser la forma misma. Es un soneto sobre el arte de componer sonetos. ¿Se podría imaginar mayor barroquismo? ¿Se puede suponer reto mayor para el artífice? La herencia de los Siglos de Oro resulta aquí francamente obvia; sin embargo, no hay que desdeñar textos similares que poetas contemporáneos a DMS han ensayado, algunos con fortuna, otros como mero ejercicio retórico.

“Surtidor de catorce llamaradas”, “en candil de catorce carcajadas”, “tus catorce lumbreras desplegadas”, “en catorce relámpagos estalla”: estas reiteraciones sembradas a lo largo del poema, específicamente en los versos 1, 4, 8 y 14, marcan también con su esticomitía, un patrón rítmico que de algún modo permite predecir el último verso, mismo que cierra la serie de imágenes que se ha construido alrededor del tema: “la escalera de catorce peldaños”, que es un soneto. Y justamente, puesto que el soneto es una forma cerrada, predeterminada (jaula o caja, para el caso es lo mismo), su interpretación se puede intentar solo de manera integral, prescindiendo de la tentación simplificadora de la paráfrasis, pues no tendría sentido *traducir* las palabras o imágenes a un código más comprensible, ni tampoco acomodar las oraciones en un orden sintáctico hipotético que se asemejara al uso cotidiano de la lengua. No. El soneto, en su conjunto, es una escalera de catorce peldaños, de modo que si quitamos uno de ellos o variamos el tamaño de

162 Rosa Navarro Durán, *op. cit.*, p. 62.

los tramos (más anchos o más altos o más estrechos) lo único que lograríamos sería descomponer la figura formal, y aun así lo más probable es que el sentido del texto siguiera escapando a nuestra comprensión.

Por lo tanto, es preferible conformarnos con el asomo al abismal esplendor del poema, dejar intacta la perplejidad que produce su lectura, antes que pronunciarnos con pedantería sobre la “verdadera intención” del autor. Quizá lo más conveniente sea situarnos en un plano intermedio, como pretende la actual tendencia de la hermenéutica analógica, es decir, trazar un arco interpretativo entre la intencionalidad autoral y la intencionalidad de la lectura.¹⁶³

Así, la sensación que nos queda luego de sucesivas lecturas es la del artífice que compone un soneto con sus herramientas predilectas: palabras, metáforas, imágenes que remiten al contraste barroco por excelencia: sombra-noche-hollín versus luz-lumbreras-llamaradas-relámpagos. El poeta del deslumbramiento ilumina la noche (el misterio del ser, el paisaje de la nada) con catorce llamaradas tan efímeras como relámpagos; al final intuimos que pasado el deslumbramiento solo nos espera la oscuridad del ser, el escenario vacío, la noche perpetua del alma.

Desde luego, podemos atribuir la aparición de este soneto al final del libro *Jaspe y sardónix* como una prueba del talento de su autor para resolver el reto-laberinto de los catorce versos al “itálico modo” con variada temática y rematando tal empresa en un soneto que glosa justamente el proceso de construcción

163 La interpretación dependerá entonces de la probable respuesta a la pregunta pertinente: ¿cómo queremos leer el texto?, ¿deseamos restituir el enigma de su sentido o desplazarlo a una zona de comprensión que nos permita recrearlo, y por ello interpretarlo sin que renunciemos a escudriñar sus *posibles sentidos*? Recuérdese a este respecto lo que Paul Ricoeur, quizá el mayor representante de la moderna hermenéutica llama “excedente de sentido”, rasgo esencial de los textos literarios: su capacidad de no agotar el sentido en una interpretación fija, porque el texto poético continúa significando más allá de la contingencia de la lectura.

del poema en cuanto “caja formal”. Como los demás que conforman el poemario, está “titulado” con una letra del alfabeto hebreo, y como todos, encabezado por una dedicatoria quizá poco significativa como peritexto, aunque si se analizan los factores extratextuales puede entenderse como un guiño del poeta al amigo, colega de profesión y compañero universitario,¹⁶⁴ un gesto que parece querer decir: te muestro cómo los catorce luceros del soneto caben en un solo pase de magia verbal: “una andanada de oro intempestivo / que en catorce relámpagos estalla”.

Colofón

A lo largo de nuestra exposición, hemos intentado rastrear algunos de los complejos procedimientos de alquimia poética, que constituyen el peculiar estilo de DMS. Un estilo fincado, por una parte, en el amplio registro léxico y la peculiar sintaxis que proporciona al autor su conocimiento de las lenguas clásicas; por otra parte, claramente asentado en su perspicaz oído para captar rasgos fonéticos y caprichosos giros del habla coloquial de su entorno; una maestría que recrea temas perennes y formas que le fueron legadas por la milenaria tradición hispánica, en particular los grandes poetas del Siglo de Oro. Poeta sideral y mineral, poeta del oro y del fuego, Desiderio Macías Silva acrisoló en sus versos una fuerza ígnea que convertía –como metáfora ideal del alquimista– cualquier material en brillo, en llamarada permanente.

Una primera versión de este texto fue publicada en la revista *Parteaguas*.

Presentado como ponencia en el Coloquio de Letras, UAA, 2017.

164 Se trata del Dr. Alfonso Pérez Romo (Aguascalientes, 1925-2022), exrector de la UAA, institución para la cual DMS concibió el lema latino que la caracteriza: *Se lumen proferre*: “proyectarse como la luz” o, si se quiere, “profesarse luz” o, aún más desiderianamente dicho, “alucerrarse”.

Fuentes de consulta

- Ávila Storer, Jorge. “La poesía totalizante de Desiderio Macías Silva”. *Vertiente* 2, (1997): 13-18.
- Bertistain, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. 2.^a edición. México: UNAM.
- _____. *Diccionario de poética y retórica*. México: Porrúa/UNAM, 1997.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Traducción de Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos.
- Macías Silva, Desiderio. *Jaspe y Sardónix*. Aguascalientes: UAA, 1981.
- _____. *Poemas*. México: Oasis, 1983.
- Navarro Durán, Rosa. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Ruiz Esparza, Víctor Ignacio. “Relámpagos la sangre: contaminación de la luz”. Tesina. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2002.
- Trabado, José Manuel. *La lectura lírica*. España: Universidad de León, 2002.
- Valdivia, Benjamín. *Indagación de lo poético*. 2.^a edición. México: CONACULTA, 2001.

VIAJEROS
DEL TIEMPO
Ensayos literarios

Primera edición 2023

El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.