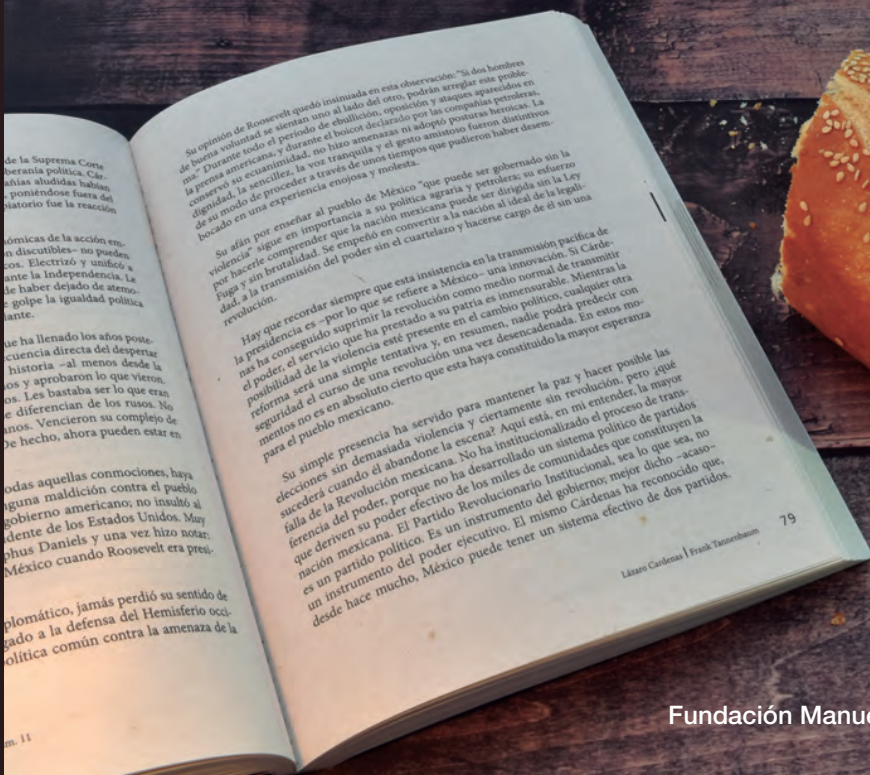


Miguel Ángel Sánchez de Armas

Medio pan y un libro



de la Suprema Corte
herencia política. Cla-
sistas aliados habian
poniéndose fuera del
historio fue la reacción

ómicas de la acción em-
en disculparse—no pudes-
zon. Electrizó y unificó a
ante la Independencia. Le
de haber dejado de atenno-
golpe la igualdad política
nante.

ue ha llenado los años poste-
cuencia directa del despertar
historia —al menos desde la
os y aprobaron lo que vieron.
os. Les bastaba ser lo que eran
de diferenciación de los rusos.
años. Vencieron su complejo de
de hecho, ahora pueden estar en

odas aquellas conmociones, haya
alguna maldición contra el pueblo
gobierno americano; no insultó al
diente de los Estados Unidos. Muy
phus Daniels y una vez hizo notar:
México cuando Roosevelt era presi-

plomático, jamás perdió su sentido de
gado a la defensa del Hemisferio occi-
política común contra la amenaza de la

Su opinión de Roosevelt quedó insinuada en esta observación: "Si dos hombres
de buena voluntad se sientan uno al lado del otro, podrán arreglar este proble-
ma." Durante todo el período de abolición, oposición y ataques aporreados en
la prensa americana, y durante el boicot declarado por las compañías petroleras,
comercio su escasez, no hizo amenazas ni adoptó posturas heroicas. La
dignidad, la sencillez, la voz tranquila y el gesto amable fueron distintivos
de su modo de proceder a través de unos tiempos que pudieron haber desem-
bocado en una experiencia enojosa y molesta.

Se afán por empujar al pueblo de México "que puede ser gobernado sin la
violencia" sigue en importancia a su política agraria y petrolera; su esfuerzo
por hacerle comprender que la nación mexicana puede ser dirigida sin la Ley
fuga y sin brutalidad. Se empenó en convertir a la nación al ideal de la legiti-
dad, a la transmisión del poder sin el cuartelazo y hacerse cargo de él sin una
revolución.

Hay que recordar siempre que esta insistencia en la transmisión pacífica de
la presidencia es —por lo que se refiere a México— una innovación. Si Cárde-
nas ha conseguido suprimir la revolución como modo normal de transmitir
el poder, el servicio que ha prestado a su patria es inmensurable. Mientras la
posibilidad de la violencia esté presente en el cambio político, cualquier tra-
reformación será una simple tentativa y, en resumen, nadie podrá predecir con
seguridad el curso de una revolución una vez desencadenada. En estos mo-
mentos no es en absoluto cierto que esta haya constituido la mayor esperanza
para el pueblo mexicano.

Su simple presencia ha servido para mantener la paz y hacer posible las
elecciones sin demasiada violencia y ciertamente sin revolución, pero ¿qué
sucederá cuando él abandone la escena? Aquí está, en mi entender, la mayor
falla de la Revolución mexicana. No ha institucionalizado el proceso de trans-
ferencia del poder, porque no ha desarrollado un sistema político de partidos
que deriven su poder efectivo de los miles de comunidades que constituyen la
nación mexicana. El Partido Revolucionario Institucional, sea lo que sea, no
es un partido político. Es un instrumento del gobierno; mejor dicho —a caso—
es un instrumento del poder ejecutivo. El mismo Cárdenas ha reconocido que,
desde hace mucho, México puede tener un sistema efectivo de dos partidos.

Lizaso Cardenas | Frank Tassabehji

79

Fundación Manuel Buendía, A.C.

MEDIO PAN Y UN LIBRO

MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ DE ARMAS

Ciudad de México 2017

Medio pan y un libro

© Miguel Ángel Sánchez de Armas
Derechos reservados

*INDAUTOR

03-2017-050409571900-01

Guaymas 8-410
Ciudad de México, 2017

Diseño de portada:
Alejandro Yépez Moreno

Formación editorial:
Laura Delgado Ávalos



Para **A**na **R**ebeca,
mi adorada ***mariposa***

Contenido

El pecado solitario.....	7
La lectura	
<i>Edmundo Valadés</i>	11
Del placer de la lectura	15
Medio pan y un libro	19
Diálogo de sombras.....	21
El escritor y los periodistas	25
La sombra del revolucionario	29
El judío errante	35
Cuando el futuro nos alcance.....	41
El alarido de la libertad	47
En el México insurgente	55
Diablo crucificado.....	61
El más triste de los alquimistas.....	67
Historia de una hacienda africana	75
Por caminos de Proust.....	81
El sueño verdadero y la materialidad ficticia.....	89
En estado de gracia.....	95

Todo se desmorona.....	99
De <i>La onda</i> y <i>El juvenilismo</i>	105
El silencio como género literario.....	111
Ve y dilo en la montaña.....	117
Conspiración en el paraíso verde.....	123
Intriga en el barrio chino.....	129
La bestia.....	133
Asesinato en San Francisco.....	139
El Faulkner nuestro de cada día.....	145
Los relámpagos de Jorge.....	149
Profeta de la nueva moral.....	155
Recuperar el pasado.....	161
Llora, el país amado.....	167
El volcán solitario.....	179
Renovadas noticias de <i>la onda</i>	185
<i>L'enfant terrible</i> del género negro mexicano.....	191
Un amigo de Dios.....	197
Literatura cosmopolita.....	203
La máquina de escribir.....	207
La vida se prolonga hasta mi pluma.....	213

El pecado solitario

Muy joven caí en el vicio que Edmundo Valadés llamó “impune”: la lectura. No sé en qué momento me atraparon los libros. Recuerdo las novelas de Pearl Buck que mi madre leía las tardes entre la comida y la cena para blindarse de las escaramuzas de una prole más bulliciosa que una tribu apache, el libro que mi padre ocultaba y yo leía a escondidas, y el hallazgo de *Sinhué el egipcio*, que me encendió la imaginación y fatigaba a todas horas y en todas partes para desesperación de mis padres, quienes –entre otras lindezas de su pequeño maniático– debían soportar la vergüenza de que me escapara de las comidas familiares para perderme en páginas que todavía hoy puedo citar de memoria.

Durante mucho tiempo la lectura fue mi *pecado solitario*. Mi existencia transcurría con un sentimiento de culpa a cuestas porque en misa escondía la *Familia Burrón* en el devocionario, porque forré *La isla del tesoro* con las pastas del libro de geografía y porque cuando cayó en mis manos *Los tres mosqueteros* pasaba tanto tiempo en el baño que las mujeres de la casa, todas beatas legítimas, golpeaban la puerta y canturreaban, “¿Qué tanto haces metido ahí, muchacho?!” Así viví hasta que en sexto de primaria un profesor de feliz memoria, el maestro Toledo, exorcizó el vicio que me consumía. En la escuela todos decían que el maestro Toledo era comunista.

Con frecuencia tenía un sueño en donde me hacía la pregunta cósmica una y otra vez, ¿para qué sirven los libros? y una mi abuela me azotaba con vara de membrillo al son de la letanía *te-vas-a-quedar-ciego-de-tanto-leer*, y una mi tía grande afligía a mi madre por haber

parido a un haragán que prefería los libros al trabajo. En esta metempsicosis me transportaba a una vida adulta en donde las mujeres preferían al analfabeto por sobre el sujeto que lee hasta las cuatro de la mañana, y en donde una hijita preguntaba, “Mami, ¿es cierto que mi papá es un inútil que no trabaja y se la pasa con un libro todo el día?”

Bueno, pues todo esto para decir que he vivido rehén de mis lecturas, y muy feliz, dicho sea de paso. Sí, leer es un vicio y concedo que hay extremos. Mi querido *Pit Reyes* de feliz memoria, el legendario reseñador de libros en los tiempos mejores de *El Porvenir*, leía incluso durante la comida. Un día sus hijos se armaron de valor y le reclamaron. Hubo un amoroso zipizape familiar. Les lanzó la admonición: si él no leía ellos no comían. Se solventó la disputa y los jóvenes estudiaron ingeniería electrónica, contabilidad y economía. Pero este es un caso que pertenece al mundo de la excepción, ya que los libros generalmente sí abonan a la felicidad.

En un libro olvidado, *Lecturas que me han gustado*, de un autor más olvidado, Clifton Fadiman, publicado en 1945, este sostiene que en algunos casos la lectura “se convierte en una suerte de enfermedad, un fascinante y progresivo cáncer de la mente”, y que más allá de auxiliar al conocimiento de uno mismo, la literatura tiene una función más elevada e impersonal: “es un reto lanzado por un espíritu superior, el autor, a uno inferior, el lector”. Dejo la provocación en la cancha del lector.

Hace algunos años conocí la homilía *Medio pan y un libro*, pronunciada con fervor sacramental por Federico García Lorca al inaugurar la primera biblioteca de un pueblo andaluz perdido entre los paisajes luminosos de donde salieron mis antepasados, y me prometí hornear mi propio pan y repartir mis propios libros.

Fue un juramento real y figurado. Lo real es que desde entonces en las mañanas mi casa huele a poesía de López Velarde; lo figurado, o no, es que en vez de repartir mis libros he repartido mis lecturas. Y como en materia de lecturas he sido católico irredento, tengo mucho que repartir.

Durante más de 20 años he publicado una columna semanal, *Juego de ojos*, confesa de ser el único espacio *no político* de la comarca periodística, en donde doy rienda suelta a mis fantasías, a mis sueños, a mis manías, a mi perplejidad frente a la vida, a mi azoro por el milagro de mi hija y a dar noticia de mis lecturas.

Así nació este libro. Como Federico, pienso que medio pan y un libro es todo el equipaje que necesita quien se ha lanzado a la aventura de la vida convencido de que llegamos a este mundo para algo más que alimentarnos y reproducirnos. Por eso tomé el título de la conmovedora alocución de Fuente Vaqueros en septiembre de 1931, hace ya 86 años. Es decir, ayer.

* * *

Quise comenzar con un texto radiante de Edmundo Valadés, *La lectura*. Edmundo y yo fuimos amigos desde que a fines de los setenta en el *Mesón de El Cid* oficiamos la comida más prolongada y espirituosa de que se tenga memoria en los anales periodísticos chilangos, hasta el día de su muerte. He continuado el cariño con la gentil Adriana, su compañera y tesorera de su memoria. Consigné la vida de Edmundo en las páginas de otro libro, *En estado de gracia*.

La lectura, como la escritura, se nutre de la generosidad de quienes han arado antes que nosotros. Estoy en deuda con gigantes a cuyos hombros pude ver horizontes más lejanos.

Los textos que incluyo en este libro se publicaron entre mediados de los noventa y 2016 en diarios impresos y portales de México,

España, Estados Unidos y Centroamérica en *Juego de ojos* y en una serie que titulé *Vidas ejemplares*. No les puse fecha porque primero ya no la recuerdo y segundo porque son parte de un todo atemporal. Y una advertencia: son escritos periodísticos, reflexiones muchas veces pergeñadas apenas cerrado el volumen, sin pretensiones académicas, escritas con el deseo de compartir el libro que acompaña al medio pan, así que las referencias no las hay, ni en APA ni en ningún otro formato, pero a quien le interesen las encontrará en el cuerpo mismo de los textos. Y tampoco, salvo en dos o tres casos, hice actualizaciones o correcciones.

Ciudad de México, 2017

La lectura

Edmundo Valadés

Poder leer es ya no volver a estar solo.

Desde temprana edad, los libros me han sido compañeros inseparables: en ellos contraje ese bello «vicio impune», el único que no suscita remordimientos: el de la lectura. A la conquista de ella, algo tardía, pero aún niño, desemboqué en los cuentos de hadas como a un mundo de fascinación y ensueño, al que era la utopía infantil, y me nutrí de la Colección Calleja, de formato minúsculo: geografía de lo fantástico.

Lectura apasionante, porque por primera vez un libro me restituía mucho de mis propias realidades o circunstancias, fue el *Corazón*, de De Amicis. José Vasconcelos nos hizo, al editarlo, mucho bien a los niños de mi tiempo. Los relatos entreverados en ese diario escolar fueron de seguro mi primera incitación hacia el género cuentístico. Arribé a las historias de aventuras, Verne y Salgari, los inductores, por largo tiempo, de la imaginación de los adolescentes. Luego a la novela de intriga, de folletín, como las de Eugenio Sué, un extraordinario narrador, en la que sentí por vez primera los alcances de la maldad humana, cuando para una secta, cofradía o mafia, el fin justifica los medios, como ocurre en *El judío errante*, que tuve que leer a escondidas, ya que era un libro proscrito, pues en él los villanos eran los jesuitas, como expresión estrujante del mal, cuya presencia y posibilidad me apesadumbró vivamente leyendo esas páginas.

Con esas novelas, en mucho repertorio de maldades, la Editorial Sopena nos acercó a otros escritores mayores –Sué no deja de serlo en el folletín–, como Alejandro Dumas, quien nos emocionó con *Los tres mosqueteros*, las admiradas aventuras de D’Artagnan, maravilloso héroe espadachín, y otras obras como *El conde de Montecristo*, personaje ideal para encarnarlo, y especialmente Víctor Hugo, del que me dolieron profundamente las circunstancias de inteligencia y fealdad de un Gwiplaine en *El hombre que ríe* o de la irónica proeza del personaje de *Los trabajadores del mar*, y me asombró y deslumbró esa prosa suya magistralmente descriptiva, la acción y los caracteres y sus constantes reflexiones éticas, en tiradas líricas en las que el novelista no desaloja del todo al también famoso poeta.

En mi adolescencia hay una novela corta de D’Anunzio, *Episcopo y Cía.*, que leí no sé cuántas veces y que por responder a estados de ánimo que yo sufría, melancólicos y de inseguridad, con reacciones de enfermiza congoja, me impresionó dolorosamente, como ningún otro libro me ha afectado de ese modo. Es quizás el libro con el cual he llorado más intensamente en mi interior, y la desolación que me produjo apenas la puedo igualar con la que sentí al perder la fe en la existencia del Dios católico. En contraste, un gran suceso en mi incipiente juventud, a los quince años, fue descubrir *Las mil noches y una noche* –después de la versión pudibunda de Galland, adaptada para niños– en la traducción literal que hizo Blasco Ibáñez de la Mardrus, y cuyos veintitrés tomos compré uno a uno cada semana, a cincuenta centavos el libro, después de un arreglo muy difícil con un librero de Santa María la Ribera. Fue arribar al más seductor espacio de la sensualidad y la fantasía: a la libertad de los deseos y la imaginación, proscritos en el sistema rígido y de prohibiciones que me envolvía y paralizaba. Me costó mucho tiempo recuperar esos veintitrés tomos que se me fueron cuando perdí la que fue mi primera biblioteca. Los recuperé pasado mucho tiempo, casi

milagrosamente o por desearlos tanto, y los guardo ahora como lo más preciado entre mis libros valiosos o preferidos.

Seguí leyendo con voracidad insaciable, sin orden ni guía, de los clásicos a los autores que nos incitaban por sus sugerencias o descripciones eróticas, aunque siempre veladamente, como Pitigrilli*, El Caballero Audaz†, Pedro Mata, Alberto Insúa y todos los demás, antes de llegar a los verdaderos maestros del erotismo: Lawrence, Miller, Durrell, y de haber pasado por una de las grandes novelas que enfrentan anticipadamente los conflictos entre amor y posesión: *El infierno*, de Barbusse, que me causó una de mis conmociones juveniles. Sería interminable recordar autores y libros que me poseyeron, me influyeron, me determinaron o que me son como queridos familiares de los cuales no puedo alejarme: algunos de Wilde, de France, de Faulkner, de Tomás Mann, de Grass, de Kafka, de Borges, de Cortázar, escogidos unos cuantos nombres al recuerdo inmediato de la memoria, con otros de escritores mexicanos: Martín Luis Guzmán, Vasconcelos, Revueltas, Rulfo, Villaurrutia, Sabines, López Velarde, Paz el ensayista.

En todas estas lecturas, el segundo gran hallazgo fue Marcel Proust, con su *En busca del tiempo perdido*, leído primero en etapas, porque la versión española no apareció completa sino en 1944, en Buenos Aires. A veces supongo que es esta obra en la que ha anclado la que fue mi infatigable sed de lecturas. Es al libro que vuelvo sin cansancio y con renovada admiración, como un cuáquero lo hará con la Biblia, libro del que me duele su casi lejanía porque era prohibido en una casa católica como en la que yo viví, y no pude abordarlo a tiempo.

* N del E. Seudónimo de Dino Segre, escritor italiano, autor de *Cocaína* entre otras novelas.

† N del E. Seudónimo de José María Carretero Novillo, periodista español conocido por sus folletines eróticos, sus entrevistas y su vida desordenada.

Si es un gozo el recuerdo de lecturas imborrables, ¡qué pena que las dejemos de hacer de libros o autores insoslayables! Un libro no leído es el peor tiempo perdido. Algunas de las grandes revelaciones o influencias decisivas en la vida de un ser humano, están en los libros, en algún libro que espera su a veces predestinado lector. Los escritores somos hijos de ellos. Les debemos la posibilidad de escribir otros libros.

Del placer de la lectura

Hay escritores que fulguran desde la primera letra del primer párrafo de la primera página de sus textos. Vasconcelos sostenía que esos libros deben leerse de pie. Yo digo que no pueden ser abiertos impunemente. Un momento cualquiera vamos por la vida atendiendo nuestros propios asuntos y en el siguiente, ¡zas!, un tono de voz, un aroma, un roce de piel... o el primer párrafo de un libro, tienen en nosotros el efecto de un rayo y ya no volvemos a ser iguales.

Dice Henry Miller que el libro enriquece al que se apodera de él con toda el alma.

Goethe sostenía que al leer no se aprende nada, sino que nos convertimos en algo. Edmundo Valadés vivió convencido de que el libro que uno desea con toda el alma siempre encuentra el camino hacia nosotros y, una vez hallado, nos libera para siempre de la soledad.

Máximo Gorki encontraba que al platicar sobre sus lecturas las distorsionaba y les agregaba cosas de su propia experiencia. Y ello ocurría porque literatura y vida se le habían fundido en una sola cosa. Para él un libro era una realidad viviente y parlante. Menos *una* “cosa” que todas las *otras* cosas creadas o a crearse por el hombre. Ya mayor y reconocido, el autor de *La Madre* narró, en un ensayo luminoso, cómo aprendió a escribir. Hoy comparto con usted una porción de aquella memoria:

“Cuando tenía alrededor de veinte años empecé a entender que había visto, oído y experimentado muchas cosas sobre las cuales debía

hablar a otra gente. Me parecía que comprendía y sentía ciertas cosas de una manera distinta que los demás. Esto me preocupaba y me ponía inquieto y locuaz. Aun cuando leía a un maestro como Turgueniev, pensaba algunas veces que yo podría narrar las historias de los protagonistas de *Los relatos de un cazador* en una forma distinta a la de Turgueniev. En ese entonces ya era yo considerado un relator de cuentos interesantes para los estibadores, panaderos, vagabundos, carpinteros, ferroviarios, ‘peregrinos a lugares sagrados’, y en general la gente entre la que vivía me escuchaba con atención. Cuando les relataba libros que había leído me encontraba más de una vez con que estaba contándolos en forma diferente, distorsionando lo que había leído, agregándole algo sacado de mi propia experiencia. Esto ocurría por que, para mí, literatura y vida se habían fundido en una sola cosa; un libro era el mismo tipo de manifestación de vida que un hombre; un libro era también una realidad viviente y parlante, y era menos una ‘cosa’ que todas las otras cosas creadas o a crearse por el hombre.

“Los intelectuales que me escuchaban me decían: ‘¡Escriba! ¡Trate de describir!’

“Tenía miedo de escribir prosa porque me parecía que la prosa era mucho más difícil que el verso. La prosa exigía una mirada excepcionalmente aguda, la capacidad de ver y observar cosas invisibles para los demás y cierta disposición excepcionalmente compacta y potente de las palabras. Pero a pesar de todo ello traté igualmente de escribir prosa, aunque prefería la prosa rítmica porque descubrí que escribir la prosa corriente estaba fuera de mi alcance. Empecé a escribir debido a la presión que ejercía sobre mí una ‘vida de pobreza y tristeza’ y porque tenía tantas impresiones, que no podía dejar de escribir. La primera razón me indujo a tratar de introducir en esa ‘vida de pobreza y tristeza’

productos de la imaginación tales como *El halcón y el erizo*, *La leyenda del Corazón ardiente*, *El petrel de Tonnen - tas*, y la segunda razón me indujo a escribir historias de carácter realista como *Veintiséis hombres y una muchacha* y *Los Orlov*.

“Mis impresiones provenían tanto directamente de la vida como de los libros. La primera clase de impresión la podemos comparar con la materia prima y la segunda con artículos semi manufacturados. O, diciéndolo más toscamente para hacerlo más sencillo: en el primer caso yo veía frente a mí un buey y en el segundo su cuero hermosamente curtido. Debo mucho a la literatura extranjera, especialmente a la francesa.

“Mi abuelo era áspero y avaro pero yo nunca lo había visto y comprendido tan bien como lo vi y comprendí después de leer la novela de Balzac *Eugenia Grandet*. El viejo Grandet, el padre de Eugenia, también es un avaro y en general muy parecido a mi abuelo, salvo que es menos inteligente y menos interesante.

“Comparado con el francés, mi viejo abuelo ruso, a quien yo no quería, decididamente ganaba en estatura. Ello no me indujo a cambiar mi actitud hacia él, pero fue para mí un gran descubrimiento comprobar que un libro era capaz de revelarme algo que yo no había visto o advertido antes sobre alguien a quien conocía.

“No recuerdo haberme quejado de la vida de mi juventud. La gente entre la cual empecé mi vida se quejaba mucho, pero yo notaba que lo hacían por astucia; quejándose esperaban ocultar su falta de deseo de ayudarse los unos a los otros, y por ello yo hacía lo posible por no imitarlos. Más tarde me convencí muy pronto de que la gente que más gustaba de quejarse tenía escaso poder de resistencia, no podía o

quería trabajar y, en general, gustaba de la vida fácil a expensas de los otros.

“La literatura extranjera me proporcionó abundante material de comparación y despertó mi admiración por la notable maestría con que describía a la gente de una manera tan viva y plástica, que me parecía que podía tocarlos. Además, los encontraba siempre más activos que los rusos; hablaban menos y hacían más.”

Medio pan y un libro

Un mar de tinta y una montaña de papel no bastarían para consignar todo lo que puede escribirse acerca de lo que Robert Darnton llamó *El coloquio de los lectores*, y yo, *las afinidades secretas*. Sin embargo, hay seres que deambulan por la vida como autómatas, hijos de la pantalla chica, siervos del relumbrón, presos de los 140 caracteres, que voluntariamente cancelan la alegría y la vida mejor que sólo la lectura nos puede dar.

Esta relación entre lo humano y lo escrito fue magistralmente expuesta por Federico García Lorca en septiembre de 1931 durante la inauguración de la biblioteca del pueblo Fuente Vaqueros, en Granada. *Medio pan y un libro*, tituló la alocución que con alegría comparto:

“Cuando alguien va al teatro, a un concierto o a una fiesta de cualquier índole que sea, si la fiesta es de su agrado, recuerda inmediatamente y lamenta que las personas que él quiere no se encuentren allí. «Lo que le gustaría esto a mi hermana, a mi padre», piensa, y no goza ya del espectáculo sino a través de una leve melancolía. Ésta es la melancolía que yo siento, no por la gente de mi casa, que sería pequeño y ruin, sino por todas las criaturas que por falta de medios y por desgracia suya no gozan del supremo bien de la belleza que es vida y es bondad y es serenidad y es pasión.

“Por eso no tengo nunca un libro, porque regalo cuantos compro, que son infinitos, y por eso estoy aquí honrado y contento de inaugurar esta biblioteca del pueblo, la primera seguramente en toda la provincia de Granada.

“No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan

de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos el espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social.

“Yo tengo mucha más lástima de un hombre que quiere saber y no puede, que de un hambriento. Porque un hambriento puede calmar su hambre fácilmente con un pedazo de pan o con unas frutas, pero un hombre que tiene ansia de saber y no tiene medios, sufre una terrible agonía porque son libros, libros, muchos libros los que necesita y ¿dónde están esos libros?

“¡Libros! ¡Libros! He aquí una palabra mágica que equivale a decir: «amor, amor», y que debían los pueblos pedir como piden pan o como anhelan la lluvia para sussementeras. Cuando el insigne escritor ruso-Fedor Dostoyevsky, padre de la revolución rusa mucho más que Lenin, estaba prisionero en la Siberia, alejado del mundo, entre cuatro paredes y cercado por desoladas llanuras de nieve infinita; y pedía socorro en carta a su lejana familia, sólo decía: «¡Enviadme libros, libros, muchos libros para que mi alma no muera!». Tenía frío y no pedía fuego, tenía terrible sed y no pedía agua: pedía libros, es decir, horizontes, es decir, escaleras para subir la cumbre del espíritu y del corazón. Porque la agonía física, biológica, natural, de un cuerpo por hambre, sed o frío, dura poco, muy poco, pero la agonía del alma insatisfecha dura toda la vida.

“Ya ha dicho el gran Menéndez Pidal, uno de los sabios más verdaderos de Europa, que el lema de la República debe ser: «Cultura».

“Cultura porque sólo a través de ella se pueden resolver los problemas en que hoy se debate el pueblo lleno de fe, pero falto de luz”.

Amén.

Diálogo de sombras

La creación artística sobrevive a la política. En lo inmediato, el puño del funcionariogolpea el escritorio y en ese instante *Caballería roja* es purgada de las librerías e Isaac Bábel es arrojado a una mazmorra, *La sombra del caudillo* se exilia en España al igual que Martín Luis Guzmán, *Ulises* se confisca en las aduanas y Joyce no obtiene una visa, *Cariátide* es satanizada y Salazar Mayén va a los tribunales, *Me casaré cuando yo quiera* es echada del escenario a punta de pistola y Ngugi wa Thiong'o encuentra alojamiento en la cárcel: un largo etcétera para el que no tendría espacio. Pero al paso del tiempo Bábel, Guzmán, Joyce, Mayén, Thiong'o y todos los habitantes de mi etcétera, vuelven a nosotros más vivos que cuando caminaron sobre la tierra, mientras que nadie recuerda el nombre de sus verdugos.

Sucede también que un escritor incómodo gana reconocimiento internacional y entonces los burócratas de su país despiertan, lo reclaman como ejemplo para el mundo y como autor favorito del líder. Una muestra la tuvimos cuando Orhan Pamuk recibió el Premio Nobel de literatura 2006. En Estambul, apenas recibida la noticia, los trajes ceremoniales fueron cepillados, los bigotillos recortados y las botas lustradas para dar la mejor imagen a la prensa internacional (la nacional andaba de juerga con la leal oposición). Pamuk fue elevado a epítome de la grandeza, valores y fuerza espiritual encarnados por Kemal Atatürk. En el olvido quedaron el denosto, el acoso, la agresión contra el escritor que había sido llevado a los tribunales acusado de "insultos a la *turquedad*" (sic) por juzgar que el país debía enfrentarse a su historia y aceptar

su responsabilidad en la masacre de un millón de armenios y treinta mil kurdos durante la primera guerra.

He aquí pues un resultado práctico de la literatura: exponer ante la opinión pública mundial a un gobierno represor en cuyo código penal no sólo hay artículos que evocan al mexicanísimo delito de “disolución social” -que hoy algunos nostálgicos quisieran revivir- sino que castiga crímenes como éste: “Pensamientos no consistentes con los valores históricos turcos”.

Como Turquía se había postulado para ingresar a la Unión Europea y el voto correspondiente estaba sobre la mesa en Bruselas, el Nobel a uno de sus ciudadanos provocó que desde el Presidente y el Primer Ministro para abajo anduvieran nerviosos y prestos a demostrar que el régimen en realidad tenía una absoluta identificación con los valores de la libertad de pensamiento y expresión, lo que quizá divirtió a Pamuk, quien en 1998 declinó la jerarquía de “Artista de Estado” que las autoridades de su país quisieron endilgarle.

Pamuk escribe doce horas diarias siete días a la semana y el poco tiempo libre que le queda lo dedica a la defensa de los derechos humanos de sus compatriotas. En mayo de 1997 dijo a una entrevistadora, después de razonar que involucrarse en la brutal política cotidiana mata lentamente el espíritu creador: “Turquía es una nación salvaje. No hay lugar para otras comunidades religiosas, étnicas o lingüísticas. Si Jesucristo fuese un policía turco sería sobornado en diez meses. A diario se dan a conocer escándalos vergonzosos, pero nada cambia. Quiero vivir en una sociedad en donde a las personas no se les arreste por sus pensamientos”.

¿Quiere esto decir que los escritores que salen en defensa de los derechos humanos, los que se manifiestan en contra de las dictaduras, el despotismo y la corrupción, los que defienden las causas sociales

son buenos escritores? ¿Y, a contrapelo, los ‘escritores de Estado’, los intelectuales orgánicos, como diría el llorado Gramsci son unos palurdos que no hacen literatura, sino libelos? Me temo que no. Sartre decía que el marxismo nos enseña por qué Paul Valéry es un escritor pequeñoburgués pero no nos enseña por que no todos los pequeñoburgueses son Valéry. Que resulten poco respetables o poco dignos los escritores que se ponen al servicio de un régimen no les resta necesariamente valor literario.

A Borges lo señalaron en innumerables ocasiones por avalar a la dictadura argentina.

Querían que fuera un revolucionario pasados los 80 años. ¿Eso le restó valor o calidad a su producción? ¿Le quitó su sitio en la literatura no sólo latinoamericana sino universal? No creo. Guillermo Cabrera Infante declaró en muchos tonos su desacuerdo con Castro cuando los marxistas apostaban por la probidad y el liderazgo histórico del Comandante, lo cual no mermó un céntimo la creatividad del autor de *Tres tristes tigres*.

Están también Ernesto Cardenal y Nicolás Guillén, quienes encargarían en la categoría de ‘escritores de Estado’. Recordemos el poema de Guillén que haciendo loa del naciente régimen castrista decía:

*Cuando me veo y toco/yo, Juan sin Nada no más ayer/y ho y Juan
con Todo/y hoy con todo / vuelvo los ojos, miro / me veo y toco /
y me pregunto cómo ha podido ser () Tengo, vamos a ver / tengo
lo que tenía que tener’.*

El poema completo es una belleza. Guillén primero fue poeta y luego publicista de Fidel Castro, y no luego, sino quizá por último.

En fin, cuando un escritor se pone al servicio de “causas políticas” o decide convertirse en un “luchador social”, sigue escribiendo, pero sus libros sólo serán literatura si es buen escritor. Ayudará más o

menos a su causa si escribe bien. Mi conclusión es que la enseñanza del marxismo de que no existe neutralidad es vigente. Todos adoptan una posición política, pero eso no los define como escritores. Simplemente hay buenos y malos escritores cuya elección política toma rumbos inciertos.

El escritor y los periodistas

Vicente Leñero es una extraña figura de la vida pública mexicana que resulta difícil clasificar. Se ha ganado a pulso un lugar en la literatura, pero la combinación con el trabajo periodístico ha derivado en textos que no admiten una etiqueta simple. Su aportación al teatro nacional ha sido también importante.

John Brushwood, el académico de la Universidad de Missouri que se ha dedicado al estudio de la novela mexicana, destaca el trabajo innovador de Vicente Leñero en las técnicas narrativas. Varias de ellas así lo demuestran. Desde mi punto de vista lo hace destacadamente *Estudio Q*. Por otra parte, siempre ha llamado mi atención el hecho de que Leñero haga evolucionar sus propias obras como *A fuerza de palabras*, publicada en 1976, como una nueva versión de *La voz adolorida*, su primera novela publicada en 1961. O *Los albañiles* en su versión novelística y teatral.

Lo *normal* es que una vez terminada la obra, ésta deje de pertenecer al autor y emprenda su propia vida. Cambiarla se antoja como intentar modificar la apariencia de un hijo, pero en el caso de Leñero (como en el José Emilio Pacheco, guardadas las proporciones e intenciones), su descendencia ha resultado bastante *sui generis*, y de buen grado ha soportado la intervención posterior del *padre* con resultados muy pertinentes. El lector podría estar de acuerdo conmigo en que tal *rehechura* requiere de una difícil combinación de autocrítica y seguridad en sí mismo. Decidir la transformación de un texto previo entraña diversos peligros, entre ellos y no menor, el de empeorarlo.

Quizá la virtud de lo diverso en los textos de Leñero es consecuencia de su calidad de periodista, pues ha producido novela, teatro y guiones cinematográficos además de una gran variedad de textos para diarios y revistas. Difícilmente se puede asegurar que un género sea mejor que otro. En todo caso, podemos señalar preferencias.

Vicente Leñero resulta también un caso sorprendente en las letras mexicanas porque su formación inicial es la de ingeniero, elección primaria que comparte con Jorge Ibargüengoitia y con Gabriel Zaid. No obstante, abrazó con pasión el llamado de las letras en su doble vertiente de periodismo y creación, pues estudió una segunda carrera en la afamada escuela de reporteros “Carlos Septién García” y desde 1959 en que publica el libro de relatos *La polvareda y otros cuentos*, no ha cesado de enriquecer el acervo de las letras mexicanas.

Este ingeniero-escritor (¿escritor-ingeniero?) ha confesado que libra constantemente una batalla con las palabras, lo que nadie supondría con lo extenso de su obra. Lo imagino por las tardes (o mañanas, pues ignoro a qué hora escribe) en su estudio, en fiera disputa con ellas como si se tratase de despejar una derivada. Pero esta calistenia pareciera ser justamente el motor de su prolífica producción: frente a lo esquivo de la inspiración o la genialidad sólo la disciplina garantiza la creación. Me inclino a pensar también que esa capacidad es producto de la primera formación aunada al celo de la escritura, que Leñero ha asumido sin reservas, porque lo mismo se ha entregado a crear que a conocer, y al escribir se rodea de diccionarios y toda suerte de textos de consulta.

Por razones profesionales el libro que prefiero entre toda la obra de Leñero es *Los periodistas*. Debo señalar que difiero de quienes ubican a esta obra como una novela exclusivamente testimonial. Me parece que *Los periodistas* es esencialmente una excelente crónica de la saga de un grupo de comunicadores enfrentados al poder. Leñero logra que los lectores se conmuevan con la situación política de la sociedad mexicana de la década de los setenta, y concretamente con

las circunstancias que rodeaban a la libertad de expresión, porque no se trata de un análisis, sino de una realidad inteligentemente narrada, con protagonistas reales y hechos reconocibles aún para quienes no vivieron los acontecimientos de la época.

Leñero nos ofrece una historia de poder, de corrupción, de pasión, de entrega a la profesión periodística, de solidaridades de diversos tonos, de enemistades y de una amplia gama de matices de la condición humana, todo ello con fecha, hora, nombre y contexto. No creo de ningún modo que pueda ser considerado un texto de ficción, por más que en la recreación se exageren emociones.

Los periodistas es un texto obligado para los integrantes no sólo de la prensa escrita, sino de los medios en general. Creo que muchos de nosotros quisiéramos poder contar nuestra historia, la de periodistas, de esa manera: hacer de lo cotidiano algo memorable.

Leñero ha pergeñado buena parte de su obra al tiempo que tenía una responsabilidad fija y exigente en la revista *Proceso*. En el mismo año en que ocurren los hechos narrados en *Los periodistas*, 1976, aparece su novela *A fuerza de palabras*. Los acontecimientos relacionados con la salida de Julio Scherer de *Excélsior* y la aparición de la revista *Proceso* sólo descansaron -es un decir- dos años en la memoria de Leñero, que publicó *Los periodistas* en 1978. Al año siguiente apareció *El evangelio de Lucas Gavilán*, quizá una de sus novelas más reconocidas. En 1980 publica las obras de teatro *La mudanza*, *Alicia*, *tal vez* y *Las noches blancas*. En 1981 aparece *La visita del ángel*.

En 1963 con *Los albañiles*, Vicente Leñero ganó el premio “Biblioteca Breve” de Seix Barral, dos años después de haber publicado su primera novela, *La voz adolorida*. El significado que tenía el premio otorgado por una editorial en ese tiempo es mucho mayor de lo que representa en la época actual y por ello más meritorio. En muchos sentidos era una catapulta para los escritores, sobre todo tratándose de jóvenes como el propio Leñero, que a los treinta años se hacía acreedor a tal distinción, antecedente del premio “Xavier Villaurrutia” que recibiría en el 2001.

La contribución de Leñero al teatro también es digna de mencionarse. Siempre me ha parecido que los escritores tienen una historia diferente en cada lector. Cómo se les percibe y la influencia de su obra van de la mano de la historia personal de quien abre el libro.

Recuerdo que la primera obra de teatro de Leñero que leí fue *La mudanza* y, no obstante mi juventud, me resultó aleccionador lo que un escritor puede hacer con una situación sencilla, limitada en el tiempo y el espacio. Sin duda todo un aprendizaje para quien se dedicaba de lleno al trabajo reporteril. Algo similar, pero en otro tiempo y quizá con otra percepción me produjo *La gota de agua*, que aprecio más, en palabras del propio Leñero, como “talacha periodística” que como novela. Porque un incidente doméstico es aprovechado con una serie de recursos, incluida la formación ingenieril, para dar como resultado una novela aceptable y sobre todo formadora.

Me pregunto si la combinación de escritor, periodista e ingeniero derivó en otra de las exitosas facetas profesionales de Leñero, la de guionista cinematográfico. De su pluma es la adaptación de la novela de Naguib Mahfuz *El callejón de los milagros*, lo mismo que la de Eça de Queiroz *El crimen del padre Amaro*. Menos conocidos son sus guiones documentales, como aquella serie “Nación en marcha” producida en los setenta por la Subsecretaría de Comunicación del gobierno echeverrista para recrear las giras del Primer Mandatario.

Por cierto, *El crimen* le valió verse envuelto en la polémica levantada por grupos religiosos que *defendieron* a la iglesia católica, pero una consecuencia benéfica del intento de censura a la película fue la edición en español de la novela. Más allá del incidente, lo que queda es un trabajo eficaz de Leñero en diversos géneros y la evidencia del dominio sobre los distintos lenguajes de cada uno. No resisto recordar aquí el deseo de aquel escritor, que con la vista vuelta hacia el cielo, rogaba: “si las Musas existen, ¡espero que cuando lleguen me encuentren trabajando!”

La sombra del revolucionario

Martín Luis Guzmán pertenece a ese reducido círculo de seres que desde muy temprana edad ofrecen muestras irrefutables de inteligencia viva y extraordinaria. Originario de Chihuahua (1887), a los trece años editó en Veracruz un periódico escolar quincenal,

Juventud, donde publicó un artículo sobre Víctor Hugo y otro sobre *El contrato social* de Juan Jacobo Rousseau. Esto se anota como dato curioso en su biografía, pero creo que en verdad se trata de la primera confirmación de su vocación y amor entrañable por las letras y por el periodismo.

El propio Guzmán dijo a Emmanuel Carballo que aunque siguió escribiendo para sí mismo, publicó a los 21 años un discurso pronunciado en una jornada organizada por estudiantes para conmemorar la Independencia. El tema del discurso fue “Morelos y el sentido social de la guerra de Independencia” y gracias a su publicación Jesús T. Acevedo lo descubrió y lo llevó al Ateneo de la Juventud.

Atrapado en esta era de *nuevas tecnologías de comunicación* no dejo de sentir cierta envidia por la época en que la comunicación interpersonal era la forma de relación por excelencia, porque además de la inteligencia e información que era menester llevar a cuentas para realmente integrarse a esas convivencias, había que ejercer una cualidad que la sociedad moderna parece adormecer: la capacidad de escuchar a la persona y al grupo.

Guzmán cuenta de las largas, larguísimas conversaciones que sostenía con Julio Torri, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y Alfonso Reyes, y de la energía intelectual que invertían en esos prolongados intercambios.

Pero Martín Luis Guzmán no sólo fue hombre de libros y de ideas. Su interés por la política y una clara visión revolucionaria lo llevaron a unirse a las fuerzas de Francisco Villa con el grado de coronel. Al triunfo de Carranza sobre Villa, Martín Luis partió al exilio y escribió su primer libro, *La querella de México*, en el que narra su percepción de la Revolución Mexicana. Después vendrían muchos más. Esta dualidad pudiera explicar la gran ambivalencia que en los ambientes intelectuales se percibe sobre este autor.

El águila y la serpiente se publicó en Madrid en 1928. Originalmente se llamaría *A la hora de Pancho Villa*, mas por fortuna este título no fue del agrado del editor, Manuel Aguilar, y se cambió al que conocemos. Los críticos han dicho de ella que “recrea con precisión un acontecimiento histórico, la revolución hecha gobierno, configurando una estética cercana a la tragedia griega para determinar cuáles son los usos y abusos del poder”.

¿Y el escritor qué pensaba de esta obra? Escuchemos: “Yo la considero una novela, la novela de un joven que pasa de las aulas universitarias a pleno movimiento armado. Cuenta lo que él vio en la Revolución tal cual lo vio, con los ojos de un joven universitario. No es una obra histórica como algunos afirman; es, repito, una novela. *La sombra del caudillo* [...], al mismo tiempo que una novela, es una obra histórica en la misma medida en que pueden serlo las *Memorias de Pancho Villa*. Ningún valor, ningún hecho, adquiere todas sus proporciones hasta que se las da, exaltándolo, la forma literaria”.

Martín Luis Guzmán incursionó en varios géneros. Además de novela escribió ensayo, biografía, crónica histórica y, por supuesto, textos periodísticos. Su cultura desbordante, su estilo pulcro y pulido, y un gran sentido del deber para consigo mismo como escritor, hacen de los textos de Guzmán una lectura fluida y apasionante. Pero si debiera elegir una característica de mi predilección en la escritura de Martín Luis, esa sería la mexicanidad. A este hombre que declaraba haber abrevado en Tácito, Plutarco, Cervantes, Quevedo y Rousseau, le preocupaba el *status* alcanzado por la literatura mexicana, y de ahí seguramente su inquietud por contribuir al ensanchamiento de lo mexicano. No resulta así extraño que Martín Luis Guzmán identificara al movimiento revolucionario como el impulsor por excelencia de las letras mexicanas, aunque aseguraba que la llegada de una literatura nacional había sido tardía. Sobre el punto dijo: “La Independencia de México la consumió la clase opresora y no la clase oprimida de la Nueva España. Los mexicanos tuvimos que edificar una patria antes de concebirla puramente como ideal y sentirla como impulso generoso; es decir, antes de merecerla. En estas condiciones no podíamos crear una auténtica literatura nuestra. La Reforma trató de realizar la verdadera Independencia, de romper interiormente el orbe colonial. No hubo tiempo: apareció Porfirio Díaz.”

Aunque quizá la afirmación encierra una injusticia para autores como Fernández de Lizardi, Justo Sierra, Payno, Ireneo Paz, Riva Palacio y otros, lo cierto es que, en conjunto, ningún movimiento había cimbrado a la sociedad mexicana hasta el punto de ser recurrentemente motivo de interés y reflexión en la expresión artística de un pueblo.

En el caso de Martín Luis Guzmán esta veta le costó ser víctima de un abierto acto de censura desde la cúspide del poder político. *La sombra del caudillo*, novela en la que Guzmán elabora un cuadro preciso sobre la presidencia de Plutarco Elías Calles, apareció en 1929. De esa

obra John Brushwood dice que “es un elocuente comentario sobre el régimen de Calles el hecho de que cuando Guzmán necesitó un hombre honrado tuviera que inventarlo”, en referencia a Axcáná González, el único personaje de ficción en las páginas del libro, es decir, sin correspondencia con actores del régimen como la tienen el resto de los personajes de la novela. Así, cuando *La sombra del caudillo* llegó a México –ya que primero se publicó en España– enfureció al presidente Calles.

Permitamos a don Martín Luis decirlo con sus propias palabras: “Cuando llegaron a México los primeros ejemplares de *La sombra del caudillo*, el general Calles se puso frenético y quiso dar la orden de que la novela no circulara en nuestro país. Genaro Estrada intervino inmediatamente e hizo ver al Jefe Máximo de la Revolución que aquello era una atrocidad y un error. Lo primero, por cuanto significaba contra las libertades constitucionales y lo segundo, porque prohibida la novela circularía más. El gobierno y los personeros de Espasa-Calpe (editorial que publicó la obra), a quienes amenazó con cerrarles su agencia en México, llegaron a una transacción: no se expulsaría del país a los representantes de la editorial española, pero Espasa-Calpe se comprometía a no publicar, en lo sucesivo, ningún libro mío cuyo asunto fuera posterior a 1910. En Madrid, la editorial se vio obligada a cambiar el contrato en virtud del cual yo tenía que escribir cierto número de capítulos al año, y el cambio se hizo de acuerdo con el requisito impuesto por Plutarco Elías Calles.”

Pero la implacable pareja *don Tiempo* y *doña Historia* habría de poner las cosas en su lugar –como siempre– y derrotado el régimen callista y triunfantes la inteligencia y la tolerancia, Martín Luis Guzmán fue acogido con honor y respeto por el presidente Lázaro Cárdenas y los gobiernos subsecuentes. Ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1940 y en 1958 ganó el Premio Nacional de Literatura y el Premio Manuel Ávila Camacho.

También combinó su incansable tarea de escritor con la de servidor público. Fue Senador de la República y a principios de los sesenta se hizo cargo de la presidencia de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos. Desde 1942 y hasta el día de su muerte, el 6 de diciembre de 1976, estuvo al frente de la revista *Tiempo*, que fue en la década de los cuarenta un atisbo de modernidad en el periodismo mexicano, siempre con las limitaciones que imponía el sistema político.

Ahora bien, es durante su desempeño como funcionario y como periodista que Martín Luis Guzmán se forja una llamada *leyenda negra*. Y valga decir que en esto, como en otras facetas de su vida y obra, tampoco puede uno sugerir accidentes o medianías. En primer lugar, se cuestiona la postura de *Tiempo* ante el movimiento estudiantil de 1968 (calificó a los estudiantes de agitadores y justificó la acción del régimen diazordacista) y se le tacha de *reaccionaria* sin, me parece, tomar en cuenta las circunstancias del momento. Francamente, quienes vivimos aquel año tendríamos serios problemas para separar la paja del grano en cuanto a la actitud de los *grandes medios* frente al conflicto si olvidamos las correas de control que el régimen ejercía sobre los medios impresos y los incipientes informativos electrónicos.

Emmanuel Carballo dice del asunto: “La *leyenda negra* de don Martín, en el México de ayer y hoy, de tan común y corriente deja de ser negra; cuando mucho es gris. Como hombre cometió deslealtades, errores y desviaciones ideológicas que empequeñecen su figura; de escasos escritores mexicanos se puede afirmar lo contrario. Como Reyes, supo ser medroso por conveniencia, y como Vasconcelos (hombre también con el orgullo herido) no pudo conservar en la edad adulta y la vejez las ideas generosas y progresistas de los años mozos.”

Variantes de esta afirmación han menudeado y de manera arbitraria se ha confundido su actuación política con su valor como escritor, como si la primera disminuyera al segundo. Este caso mexicano

recuerda al argentino Jorge Luis Borges, a quien se reprochaba su posición *de derecha*. Era frecuente que a continuación de los reconocimientos a la gran calidad de su literatura se añadiera el lastimero “¡pero es *tan* reaccionario!”, en un tono que no admitía refutación y como si tal inclinación política degradara al artista.

Parece temerario mezclar estas consideraciones. Es un camino desafortunado para descubrir revolucionarios y lo es más para apreciar la obra de un creador.

En Martín Luis Guzmán encuentro imaginación, trabajo, persistencia. La ideología puede ponerse a debate, pero su ejercicio periodístico, sobre todo en *Tiempo*, no lo realizó en la soledad. Colaboraron con él Xavier Villaurrutia, Germán List Arzubide, Francisco Quijano y Leopoldo Zea. Y, como muchas obras que proponen y caminan, la suya estuvo desde siempre sujeta a la polémica, y aún sigue allí, para enfrentar y desmentir las críticas ideologizadas y hacer frente a la prueba del *tiempo*.

El judío errante

El tres de marzo de 1983 fue jueves. Ese día por la mañana Amelia Marino llegó al número 8 de Montpelier Square en el barrio londinense de Knightsbridge, entró a la casa y sobre la mesa del recibidor encontró una nota manuscrita: *Por favor no suba a la planta alta. Llame a la policía y pida que venga.*

Llegaron los *bobbies* y en la sala de estar descubrieron los cadáveres de Cynthia Jeffries y Arthur Koestler (él en traje de *tweed* y con un vaso de whisky en la mano). Dos copas de vino con restos de un polvo blanco y un frasco de miel estaban sobre la mesa. Se habían quitado la vida 36 horas antes, el martes en la tarde. Antes tuvieron la delicadeza de que un veterinario durmiera a *David*, su querido perro.

El *New York Times* del día siguiente recordaba que en su “agitado viaje por la historia del siglo veinte, con frecuencia el señor Koestler parecía ir delante de su tiempo”.

Así terminaron los días uno de los periodistas y autores más influyentes de la posguerra y la guerra fría. Sus epígonos dijeron que murió como vivió, sin aceptar interferencias en su destino. Para sus detractores el suicidio fue la consecuencia natural de una vida extraviada.

Lo que nadie atinó a explicar fue por qué Cynthia, treinta años menor y en perfecta salud, hubiese decidido acompañar a su esposo, enfermo de leucemia y parkinson. “Le guardaba una sumisión patológica” dijo un conocido de la pareja.

En épocas santificado y en otras denunciado como agente de la reacción; criticado por advenedizo a la comunidad intelectual y ridiculi-

zado por sus *investigaciones parapsicológicas*, Koestler fue sin embargo una de las mentes más originales del siglo.

Fenómenos como la caída de la cortina de hierro y la *globalización*, fueron anticipados por él desde los años cuarenta.

Su obra es de una diversidad asombrosa. Si hay libros que no se pueden leer impunemente, Koestler es autor de varios de ellos. Textos políticos como *Oscuridad al mediodía*, novelas como *Ladrones en la noche* y volúmenes autobiográficos como *Flecha en el azul* y *La escritura invisible*, marcaron a muchas generaciones. Hoy en día, *Los sonámbulos* y *El espíritu en la máquina* siguen siendo textos obligados para los estudiantes de ciencias.

Su vida estuvo marcada por relaciones neuróticas con las mujeres, con los amigos, con la política, con los gobiernos, con el dinero, con su judaísmo y con su sionismo militante. Difuminó sus orígenes en una autobiografía cuidadosamente hilvanada para resaltar sus facetas de luchador social, intelectual, novelista y pensador y ocultar su misoginia, su misantropía, su inseguridad y su crueldad para con mujeres y amigos, al grado de que uno de sus biógrafos asegura que lo único que se sabe de él con precisión fue que nació las 8:30 de la mañana del 5 de septiembre de 1905 y pesó 4.8 kilos. Pese a ello, produjo un notable y profundo testimonio del siglo con el que creció.

Arthur fue hijo único del ingeniero y lingüista aficionado húngaro Henrik Koestler y de Adele Zeiteles, una mujer voluble y no muy joven a quien la quiebra de su padre parecía haber condenado a la soltería hasta que apareció en escena el guapo –y paupérrimo– Henrik. En su vida adulta Arthur, legendariamente infiel y abusivo, descargó su hostilidad hacia su madre en las mujeres que tuvieron la mala fortuna de cruzarse en su camino. Tuvo tres esposas, Dorothy Ascher, Mamaine Paget y Cynthia Jeffries, esta última originalmente su secretaria.

Estos orígenes, combinados con su baja estatura y su búsqueda infructuosa de una patria, le allegaron un complejo de inferioridad que él calificaba como “el más grande y mejor de todos”.

Arthur fue educado de acuerdo a los patrones victorianos usuales en una familia judía de la pequeña burguesía. Su ambivalencia con respecto a su condición de judío y los tiempos marcados por los conflictos y la zozobra previa a la primera gran guerra, lo llevaron a una vida agitada. Sus primeros pasos profesionales fueron en el periodismo que ejerció en Europa y en el Medio Oriente, principalmente Palestina. De esas experiencias nacieron libros, entre ellos *Ladrones en la noche* y *Testamento español* y se forjó la pasión neurótica que lo ató toda su vida al Estado israelí.

A los 22 años ya se le consideraba uno de los reporteros sobresalientes del siglo XX. Estuvo profundamente comprometido con sus principios políticos. Perteneció al Partido Comunista, fue encarcelado y estuvo a punto de ser fusilado en España. Pudo ver las dimensiones y el terror de la “solución final” nazi y durante años se dedicó a organizar y financiar movimientos para el rescate de judíos, en un tiempo en que las élites políticas preferían cerrar los ojos a ese drama, ya para no incomodar a una Alemania fuerte y agresiva, ya por que suponían que la persecución de los judíos era una maniobra propagandística del sionismo. De hecho, entre finales de los treinta y principios de los cuarenta, los principales diarios estadounidenses y el público en general no creían los informes del genocidio judío en Europa o sospechaban que eran exagerados para obtener fondos de ayuda.

Encarcelado en una prisión española y condenado al paredón, Koestler tiene una epifanía. Comprende que todas las consignas y toda la militancia para aniquilar a los “enemigos de clase” pierden sentido al pasar de militante a víctima. Ahí experimentó lo que después llamaría la “sensación oceánica” (*Oceanic feeling*), algo semejante a una visión cósmica que subyace a toda su obra.

De su desencuentro con el comunismo nació *Oscuridad al medio-día*, libro de enorme influencia en donde el *paraíso de los trabajadores* es revelado como un infierno a través del protagonista de la novela, Rubashov (basado en la personalidad del dirigente bolchevique Bugarin). Víctima de las purgas estalinistas, es arrestado por la policía secreta y obligado a confesar crímenes ajenos.

Koestler fue un *judío errante* en el sentido literal de la palabra. Vivió en Inglaterra, Francia, Austria, Suiza, Hungría, Palestina, Israel y Estados Unidos. Fue un sionista convencido y comprometido, un escritor profundo en unos temas y superficial en otros a quien alguna vez se acusó de ser un “gran sintetizador de ideas ajenas y pobre productor de ideas propias... un plagio”, que sin embargo dejó una profunda huella e influyó sobre numerosas generaciones.

La originalidad y lo atractivo de su pensamiento puede demostrarse con la siguiente idea, tomada de sus memorias, con la que explicaba que para él en lo político, primero tenía lugar un compromiso emotivo y sólo posteriormente se insertaba la racionalidad del mismo: “Todas las evidencias tienden a demostrar que la libido política es esencialmente tan irracional como el impulso sexual, y condicionada, como éste, por experiencias tempranas parcialmente inconscientes”.

Sí, la idea es original y atractiva, y muy de la personalidad de un hombre como Koestler, cuyo apetito sexual y capacidad de *affaires* breves e intensos era al parecer inagotable, y que además tenía la gracia de poder mantenerse en buenos términos, incluso cordiales, con sus ex mujeres. En *Euforia y utopía*, Koestler define este rasgo de su personalidad: “Uno aprende a pensar a través de los libros y aprende a vivir a través de las mujeres”.

No crea el lector que estamos ante un hombre sombrío, retraído, circunspecto y confinado a las sombras y rincones. No. Koestler tenía fama de anfitrión generoso y divertido, con una cava *ad hoc*, muy dispuesto a beber y conversar horas y días... siempre y cuando una de sus

mujeres estuviese a mano para guisar, servir, limpiar y ser pareja en la parranda. Habría que apuntar a su favor que no las obligaba a manejar. Esa era su tarea, y acumuló la más extensa lista de accidentes automovilísticos de que se tenga memoria en la república de las letras y en más de una oportunidad fue confinado a la comisaría por manejar en estado de ebriedad.

Hay a lo largo de su obra, como corresponde a un hombre inteligente, una línea conductora de humor. Tomo un ejemplo de *Euforia y utopía*, que Arthur atribuye a un amigo cuyo nombre se le ha escapado –sonaba algo así como “Ehrendorf”– aunque parece evidente que en realidad el protagonista de la historia es el propio Koestler. Sucedió durante el carnaval de 1932 en Berlín. Ehrendorf-Koestler conoce a una belleza de 19 años, alegre y desenvuelta, en cuya blusa destaca en rojo una cruz gamada. La invita a su departamento, en donde ella accede a todos los requerimientos eróticos que es capaz de imaginar un hombre joven y lujurioso. En el momento de la culminación, sudorosos y desnudos en una cama vieja y ruidosa, “la muchacha se levantó sobre un codo, extendió el brazo derecho ala manera del saludo de Roma y, en medio de un suspiro y con voz desfalleciente, pronunció un fervoroso: *Heil Hitler*”. El gesto hiela a Ehrendorf-Koestler y le mata el deseo. “Cuando se acordó, la rubia le explicó que ella y un grupo de jóvenes amigas habían hecho el voto solemne de recordar al *Führer* cada vez que se encontraran en el momento más sagrado en la vida de lamujer”.

Hoy en día, por lo menos en México –y quizá en el mundo– Koestler dejó de ser un autor leído, al grado de que durante las reflexiones posteriores al derrumbe de la URSS su nombre no figuró, habiendo sido instrumental con su obra *Oscuridad al mediodía* en la corriente de pensamiento crítico anticomunista.

Es posible que ello se deba a ese rasgo de su personalidad descrito líneas arriba como *judío errante*. No sólo vivió permanentemente cambiando de lugar: sus intereses intelectuales también fueron, por

decirlo de alguna manera, volátiles. En un momento de su vida dejó de lado los temas políticos y sociológicos para incursionar en los terrenos científicos y después se entregó a lo oculto y a la parapsicología. Llegó al extremo de mandar instalar en su casa de Londres una compleja báscula electrónica y ofreció recompensas en efectivo a quien pudiese demostrar capacidad de levitar, medida por el instrumento. Prudentemente, Koestler no exigía a los participantes nada extraordinario como una elevación de medio metro: se conformaba con la pérdida de un par de onzas, debidamente registradas en la báscula. De cientos de concurrentes, Arthur pudo consignar un solo “caso exitoso”.

Esta y otras excentricidades minaron su prestigio, le crearon fama de charlatán y opacaron su obra anterior. Pero ello no le resta méritos como uno de los más importantes pensadores contemporáneos. Tanto, que incluso sus investigaciones sobre lo material y no material hoy no parecen tan descabelladas, en un mundo en donde es ya moneda corriente el análisis serio de la relación entre la biología y la ética.

Cuando el futuro nos alcance

Una tarde de mil novecientos treinta y tantos, en el hotel madrileño favorito de los corresponsales de guerra, un hombre alto y desgarrado, mal rasurado y de penetrantes ojos claros, subió a paso cansino por las escaleras hasta una de las habitaciones en cuya puerta tocó con cierta indecisión.

-¡Quién carajos es! -tronó del interior un vozarrón.

-Erick Blair... -respondió no muy seguro el visitante.

-¿Y a mí qué chin... me importa quién sea Erick Blair?!... ¡Qué demonios viene a joder!... -contestó el rugido al tiempo que la puerta se abría de golpe y aparecía un tipo musculoso y barbado, cuya mirada destellante y aliento espeso se explicaban por la media botella de güisqui que llevaba en la mano izquierda. El visitante titubeó un momento, pero al ver que el enojo amenazaba con hacer saltar los ojos de aquel sujeto, rápidamente dijo:

-Soy George Orwell -y con ello la mirada del sujeto se transformó, su cuerpo pareció relajarse y casi con ternura exclamó:

-¿Orwell? ¡Carajo! Pasa a tomar unos güisquis. ¡Tenemos mucho de qué hablar!*

* En años recientes algún investigador ha puesto en duda la veracidad de este encuentro, originalmente divulgado por un amigo de Orwell. Pero lo conservo por que cuando escribí el texto se tenía por cierto.

Así se conocieron dos de los mayores escritores en lengua inglesa de su tiempo, Ernest Hemingway y George Orwell, en plena Guerra Civil española. Ambos darían testimonio de ese conflicto fratricida que marcó a una generación que, a riesgo de contradecir a Gertrude Stein, creo que fue la verdaderamente “perdida”. En *Homenaje a Cataluña* Orwell-Blair destilará su desencanto con el totalitarismo disfrazado de promesa de un mundo mejor, en uno de los relatos más conmovedores escritos sobre esa guerra, que desvela la confabulación entre el Partido Comunista Español y el PCUS para destruir al anarquismo ibérico a costa del triunfo de la Falange. El volátil y sanguíneo Hemingway, por su parte, recoge la saga de aquel momento de sangre y pasiones a partir de un compromiso más estético que político en novelas como *Por quién doblan las campanas* y *Al otro lado del río y entre los árboles*.

Eric Arthur Blair, mejor conocido como George Orwell, vivió con la convicción de que el mundo se puede cambiar y que si para ello una herramienta poderosa es la letra escrita, tomar las armas resulta más eficaz. Como nuestro Martín Luis Guzmán, estuvo en las trincheras y más de una vez miró a la cara a la muerte. Fue escritor, periodista, corresponsal de guerra y soldado.

Orwell se veía a sí mismo como un luchador social más que un escritor, lo cual lo diferencia de otros creadores de su tiempo como Hemingway, poderoso creador, cierto, pero también sibarita y diletante. Percibo a Orwell más cercano a Jack London, cuya obra si bien llega a nuestros días como de “aventuras” o de “libros juveniles”, en realidad buscó impulsar en el mundo de su tiempo el ideal socialista. Por cierto y como nota al calce, London estuvo en México enviado por, creo, el *Harper's Magazine*, para reportearla Revolución, con un desenlace nada feliz que en otra oportunidad abortaré.

Por las vías materna y paterna Orwell era descendiente de aristocracias coloniales en decadencia al servicio de imperios opresores y toda su vida vivió con la “culpa” de ese origen. Vio la primera luz el 25 de junio de 1903 en Motihari, un poblado de la India.

Según apreció su biógrafo Jeffrey Meyers en *Orwell, tempestuosa conciencia de una generación*, desde su nacimiento el escritor “vivió torturado por una culpabilidad colonial”.

Según Meyers, Motihari “fue el lugar menos indicado para el nacimiento de ese escritor que fue la quintaesencia de lo inglés [...] El lugar y las circunstancias de su nacimiento fueron factores cruciales en la vida de Orwell. Fue educado para creer en lo justo de la dominación inglesa sobre la India y de joven sirvió a la administración colonial. Pero su herencia contenía la semilla de su propia destrucción. Con el tiempo abandonaría su odioso empleo para condenar la maldad del imperialismo”.

Su padre, Richard Blair, fue empleado del departamento de opio del gobierno colonial de la India, donde al cabo de 32 años logró ascender de subagente auxiliar a subagente primer grado. Su madre, Ida Mabel Limouzin, creció en medio de riquezas y estuvo comprometida con un atractivo e inteligente joven quien puso pies en polvorosa apenas supo de la bancarrota de su futuro suegro. Entonces Ida tuvo que conformarse con Richard, el insignificante burócrata. Se establecieron en Motihari y a la primera oportunidad Ida se acogió a la costumbre colonial de llevar a los hijos de regreso a la Madre Patria para inscribirlos en la escuela... y nunca regresó a la India. En otras palabras, escapó en cuanto pudo e hizo su propia vida, alejada del marido e incluso de sus hijos. Cuando años después Richard se jubiló y regresó a Inglaterra, vivieron en la misma casa en recámaras separadas.

En un artículo periodístico, Modesto Suárez dice de Orwell que “educado en el prestigioso Eton College, tuvo a lo largo de su vida una serie de experiencias que lo acercaron a los desheredados, a los sin poder. Trabajó cinco años en la Policía Imperial India en Birmania, donde conoció de primera mano la fuerza del dominio colonial. Más tarde, vivió en la pobreza en París, ciudad donde enfermó por debilitamiento, y posteriormente convivió con las clases trabajadoras en Lancashire, Inglaterra. Orwell quiso vivir como lo hacían los sectores más pobres de la sociedad para descubrir su mundo, cosa que hizo en dos libros: *Sin blanca en París y en Londres* (1933) y *El camino de Wigan Pier* (1937)”.

Bernardo González Solano, en un despacho desde Bilbao, juzgó que “Como todo gran personaje de la cultura que se precia de serlo, George Orwell también tuvo sus claroscuros que, a pesar de todo, no logran empañar su imagen en la posteridad. Así, por ejemplo, hay algunos apuntes sobre el oscurantismo de una época de confusión que marcó su literatura: ‘Lo que he visto en España no me ha hecho un cínico pero me hace pensar que el futuro es tétrico... No estoy de acuerdo, sin embargo, con la actitud pacifista como creo que lo estás tu (carta dirigida a Rayner Heppensthal, el 31 de julio de 1937). Aún creo que es necesario luchar a favor del socialismo y contra el fascismo, quiero decir luchar físicamente y con armas, aunque hay que saber quién es quién.’”

De nuevo Seara: “Como otros grandes intelectuales, George Orwell decide incorporarse a las Brigadas Internacionales para luchar contra el fascismo en la Guerra Civil Española. Orwell combatió al lado de los anarquistas y pasó un poco más de tres años en las trincheras del frente de Huesca, donde fue herido por un francotirador. La experiencia española fue para Orwell rica en enseñanzas políticas. Ahí pudo ver de primera mano el fascismo y conoció la fuerza y los métodos empleados por los grupos alineados al comunismo estalinista: las campañas de

desinformación, las persecuciones (de las cuales Orwell pudo finalmente escapar saliendo de España), las detenciones injustificadas, las torturas y las desapariciones. De estas experiencias nace la obra *Homenaje a Cataluña*[...]"

Rebelión en la granja y *1984* son quizá dos de las obras más conocidas de Orwell-Blair, dentro de una larga relación que incluye, además de las mencionadas arriba, *Días en Birmania* (1934), *La hija del reverendo* (1935), *Que vuele la aspidistra* (1936), *Disparando al elefante y otros ensayos* (1950) y *Ensayos Completos: Periodismo y Cartas*, publicación póstuma (1968).

El primero de enero de 1984, con un numeroso grupo de mi generación y en una suerte de ritual político-literario, releí el libro homónimo de Orwell con la idea de contrastar su trama con los tiempos que vivíamos en México. Ese año en la radio y la televisión de muchos países se recrearon textos en homenaje al visionario escritor, periodista y luchador social. En México, la Dirección General de Televisión Educativa produjo una versión sobre *1984* transmitida por el canal 11, de una producción a la altura de las series de la BBC.

Ese día me pregunté qué habría sido de *Bola de Nieve*. ¿Lo recuerda? El simpático cerdito que cayó de la escalera cuando a la inmortal frase "Todos los animales son iguales" plasmada en el costado del granero añadía el simpático colofón: "Pero unos son más iguales que otros"..., para justificar la dominación de la raza cerduna sobre el resto de los bípedos y cuadrúpedos que soñaron con un mundo a salvo de la opresión humana en *Rebelión en la granja*. Es posible que el lector se pregunte por qué pensé en *Bola de nieve* y no en *Winston*, que al cabo es el personaje central de *1984*. La razón es que *in illo tempore* creía que la maldad tiene más posibilidades de triunfo que la bondad. En otras palabras, que en la lucha entre el bien y el mal, el primero con frecuencia se lleva la peor parte.

Afortunadamente, el tiempo me ha demostrado que Orwell tuvo la razón, y que la palabra y la acción política son las mejores armas para combatir la maldad y la opresión de los totalitarismos.

El alarido de la libertad

Muchas veces me he preguntado cuántos libros, cuántas piezas sinfónicas, cuántos poemas, cuántas pinturas... en fin, cuántas obras de arte nos han arrebatado la cordura, la medida, la sensatez, la pertinencia y lo políticamente correcto.

La historia vibra con una larga lista de ejemplos de cómo desde la locura, los excesos, las renunciaciones, el placer o el sufrimiento, se han gestado las mejores obras de arte de la humanidad. Pero, además, la misma historia nos enseña que tales obras se han concebido en primer término para y por el placer de quienes las escriben, aquellos espíritus que se han permitido el gozo personal de crearlas sin que les haya importado el compartirlas o no.

Por lo tanto, agradezco con humildad todos y cada uno de los excesos que han permitido el camino para acercarnos y llenarnos de placer con el arte vertido en obras diversas.

Una de ellas es, sin duda, la literatura desafiante de Henry Miller.

“No tengo dinero, ni bienes, ni esperanzas. Soy el hombre más feliz sobre la tierra.

Hace un año, hace seis meses, creía que era un artista. No pienso más en ello, lo soy. Todo lo que no era literatura me ha abandonado. Ya no hay más libros que escribir, a Dios gracias” escribió Henry Miller en *Trópico de Cáncer* (1934), el libro con el que decidió convertirse en escritor, el libro que es símbolo de la liberación de los asuntos mundanos, el libro por el que Miller soltó amarras y se fue de Estados Unidos para respirar un aire que le permitiera escribir, aire que encontró en París, donde dio rienda suelta a la pluma, a la imaginación y al espíritu.

Para encontrarse con su destino Miller abandonó su patria y dejó atrás una larga lista de empleos que nunca le satisficieron, una hija y una familia a las que puso distancia. Pero en su maleta empacó para llevar consigo sus recuerdos, la nitidez de las sensaciones y la brillantez de los argumentos que le hicieron rechazar ese modo de vida, que le hicieron comprender que debía preocuparse por la comida justo en el momento de experimentar hambre y no antes. Dejó de pensar en el mañana con tal de tener un techo y una máquina de escribir para ejercer hoy su oficio de escritor, naturaleza que no apareció en él, como sucede a menudo, cuando se publica, cuando la crítica admite la obra del escritor. No, la condición de escritor de Henry Miller se manifestó cuando comenzó a escribir y tuvo la certeza de que ése, y no otro, era su oficio y destino.

Años después, cuando se levantó la prohibición que pesaba sobre sus libros, mucho se escribió acerca de Miller. Pareció que la sociedad estadounidense reconoció la necesidad de pensar sobre la satanización a la que había sometido a este magnífico escritor. Estados Unidos –frecuente paradoja en la historia de ese gran pueblo– rechazó y lastimó la literatura de Miller como antes lo había hecho con el jazz, la única música nacida en Estados Unidos que puede considerarse emblemática de ese país. Este ritmo fue primero valorado fuera del territorio estadounidense porque en su cuna fue estigmatizado o simplemente rechazado. Lo mismo la obra de Henry Miller, un hombre producto de su tiempo y de su sociedad, anatematizado en Estados Unidos mientras que en Europa se le valoraba como lo que él deseaba ser: un escritor. No suena descabellado que se trate del rechazo a la imagen que el enorme espejo de los libros de Miller ofrece de su país. El despegue de Miller como escritor se realizó en Europa y sólo entonces pudo regresar a continuar su trabajo en Estados Unidos.

Debemos considerar que, como sucede a menudo con nuestra propia vida, para lograr capturar con nitidez los recuerdos el mejor camino es poner distancia de ellos. Ese despiadado retrato que Miller ofrece

de la familia, del amor, del éxito, de la prosperidad, de la competencia y de todos aquellos valores tan preciados para los estadounidenses, no accidentalmente fue concebido fuera de su país.

Trópico de Cáncer se publicó por vez primera en París en 1934 y no fue sino hasta treinta años después que una editora de Estados Unidos se atrevió a romper la prohibición que pesaba sobre la obra de Miller, por lo cual tuvo que responder ante los tribunales de varios estados, a pesar de que era miembro de la Academia de Artes y Letras desde 1958.

Sobre la censura a la obra de Miller, escribió Lawrence Durrell a Alfred Perlés en *Arte y ultraje*, una recopilación de la relación epistolar entre los tres: “¿Qué hizo el pobre Henry que Colón no haya hecho? Su viaje ha sido mucho más heroico, pues al cabo del mismo se descubrió a sí mismo... descubrió la ignota América del alma estadounidense. Pero para alcanzar su objetivo se vio obligado a ultrajar la sensibilidad de sus contemporáneos, tuvo que forzar los cierres de acero del tabú, que golpear y sacudirse como una ballena herida, retorcerse, e inclinarse y martillar... ¡Y ahora que lo consiguió, lo canonizan! Afírmase que es la mayor expresión del genio yanqui desde Whitman. Pero... ¡todavía no dejan entrarsus libros!”

Trópico de Cáncer no fue sólo la confirmación de Henry Miller como escritor. A lo largo de esta primera novela se puede encontrar toda una estructura sobre el arte y sobre el acto de crear, sobre la vida y la autodeterminación. Es una especie de *auto de fe* en el que Henry Miller proclama sus prioridades y las convicciones que guían su oficio de escritor.

Trópico de Capricornio en cambio es una revisión profunda de la sociedad. En esta segunda novela disminuye la carga erótica del relato o ésta aparece sólo como un hilo conductor que va dando paso a las razones por las que Miller prefirió la vida parisina y por qué la Ciudad Luz le resultaba un ambiente propicio para escribir.

Del mismo modo que se reconoce que Miller desbrozó el camino a los autores de literatura erótica, o simplemente para que los temas sexuales fuesen incluidos con naturalidad en la literatura, se afirma que sus libros no son bien vistos en los círculos feministas porque los pasajes de explícito contenido sexual se perciben como extremadamente machistas y dominantes. Desde mi punto de vista resulta difícil hacer compatibles estas dos referencias para analizar la obra de Miller. En todo caso, puedo admitir la posibilidad de que no se trate de una literatura adecuada a las expectativas del feminismo –lo cual no me impide percibir que los personajes femeninos en las novelas de Miller tienen un valor protagónico, sin los cuales no se entendería la obra autobiográfica.

Incluso esos personajes con los que da rienda suelta al deseo aparecen como seres libres, con determinaciones distintas a muchos otros personajes femeninos que pueblan la literatura, con opciones de vida que pueden no gustarnos, pero que ellas eligieron de acuerdo con sus circunstancias. Por otra parte, en la mayoría de los pasajes explícitamente sexuales los personajes femeninos se presentan con una enorme libertad de gozar su sexualidad, cosa que sucede en pocos textos de la época y aun posteriores.

La presencia femenina tanto en la literatura de Miller como en su propia vida (si acaso fuera posible diferenciarlas) es de una importancia vital. De manera acusada las figuras de June Mansfield y Anaïs Nin ofrecen la percepción de Miller sobre dos mujeres que provocaron una gran atracción e influencia sobre él, una por su belleza y otra por su inteligencia. En el ocaso de su vida Miller confesó a Brassai, en las conversaciones que después se convirtieron en el libro *Henry Miller: duro, solitario y feliz*, que June era “Un ser excepcional y si yo no la hubiera conocido, quizá hubiese sido siempre un fracasado y nadie conocería mi nombre... También fue ella la que me proporcionó el tema principal de mis libros: *Trópico de Capricornio, Sexus, Plexus, Nexus*. ¿Acaso existirían sin ella? Fue ella la que me llevó a París, la que me formó, la que literalmente me

transformó. Por eso la he llamado Mona, ¡la sola, la única! Sólo ahora, examinando mi vida, puedo medir su grandeza y su abnegación”.

“La crucifixión rosada”, trilogía formada por *Sexus*, *Nexus* y *Plexus*, me parece una obra más personal, en el sentido de abordar de manera más íntima la relación de Miller con las mujeres, personificadas por June Mansfield, su segunda esposa. Henry Miller tuvo cinco matrimonios y una gran cantidad de relaciones amorosas, y siempre he tenido la certeza de que eso sólo fue posible porque utilizaba la literatura para exorcizar los problemas de pareja.

Aunque de entre la obra de Henry Miller los *Trópicos* han sido mis novelas favoritas, debo decir que *Los libros en mi vida* ejerce en mí una gran fascinación, como sin duda sucede a todos los adictos a la lectura que se acercan a ese libro. *Los libros en mi vida* es un texto de una belleza extraña porque hace las veces de confesionario de las lecturas de mayor influencia en este autor. El escritor no defiende en él sus preferencias literarias, sólo las presenta. Es como una larga reseña de sus lecturas, a las que no califica sino explica cómo las percibió, cómo las sintió, con cuáles se quedó y porqué.

Se trata de un libro impresionista, pero allí radica su valor y quizá también su excepcionalidad, pues es sumamente extraño que un lector empedernido como lo fue Miller llevara un registro –que no seleccion-tan acucioso de sus lecturas. Afirma Miller en esta obra: “El libro que yace inane en un anaquel es munición desperdiciada. Los libros deben mantenerse en constante circulación como el dinero. ¡Prestad y tomad prestado ambas cosas: libros y dinero! Pero especialmente libros, porque los libros representan infinitamente más que el dinero. El libro no sólo es un amigo, sino que sirve para hacernos conquistar amigos. El libro enriquece al que se apodera de él con toda el alma, pero enriquece tres veces más al que lo analiza”.

A lo largo del texto van apareciendo reflexiones sobre la lectura, la educación o el proceso de aprendizaje. Reflexiones profundas e

impactantes que hacen de este libro una obra de lectura y relectura. Miller retoma en algún pasaje de *Los libros en mi vida* una frase de Goethe que me parece reveladora del tipo de lector que fue: “Leyendo no aprendemos nada, nos convertimos en algo”. La lectura no como un ejercicio erudito sino como una forma de vivir.

El coloso de Marusi –que narra su estancia en Grecia, a donde fue invitado por su amigo y ferviente admirador, el escritor británico Lawrence Durrell; *Primavera negra* –que narra su infancia–, y otros, como la obra teatral *Locas por Harry*, *Un domingo después de la guerra* o *El ojo cosmogónico*, me parecen los ejercicios literarios en los que Miller se aplicó más a la técnica. Miller afirmaba que no corregía nada... sin embargo, su estilofluido y cuidado, desde mi punto de vista, no sugiere esto de ningunamanera.

En toda la obra de Miller lo que prevalece es el espíritu libérrimo que lo singularizó y su gran devoción a la vida en su mejor sentido. Me confieso un rendido admirador de su obra quizá con excepción de su último libro, *Querida Brenda: las cartas de amor de Henry Miller a Brenda Venus*. Considero que en esta obra del ocaso de la vida de Miller, el tiempo, ese verdugo implacable, le cobró facturas que son evidentes tanto en la calidad literaria como, lógicamente, en su vitalidad, minada por los años y por la enfermedad.

Querida Brenda no fue escrito precisamente como un libro, sino que fueron cartas que Miller dirigió a la actriz Brenda Venus, en la que encontró un brillo de luz y un aliento de vida cerca de su final, en junio de 1980, cuando tenía 89 años. Sin embargo, siempre he albergado dudas acerca de si Miller hubiese sumado esta relación epistolar a su obra propiamente dicha.

Una constante, el sello de la obra de Henry Miller, es lo que se ha percibido como carácter autobiográfico. Creo que en realidad lo que Miller hacía era contar la historia de muchos que tropezaban con él en la vida. El tono narrativo de sus novelas le permitía incluir descripciones

sumamente prolifas incluso de los personajes más incidentales. Quizá esta es una de las razones que nos hacen percibir tanta vida y tanta diversidad en sus libros. Gustavo Sainz, otro lector rendido de Miller, afirmaba que la literatura nos da la oportunidad de vivir vidas que nunca viviremos. La obra de Miller nos ofrece, en ese sentido, un asombroso abanico humano.

Además de su admiración por la libertad, el amor y el placer, Miller fue un devoto de la amistad. Gran cantidad de pasajes en su vida y quizá una parte importante de su producción están signados por la relación con los muchos amigos que fue cosechando a lo largo de su existencia. En el estudio de la obra de Miller son muy importantes Lawrence Durrell y Alfred Perlés, éste con el libro señero *Mi amigo Henry Miller* y aquél con su labor de apoyo en la producción y en la publicación de su obra, así como los varios artículos que sobre la obra de Miller publicó en diarios y revistas. Durrell dijo que “El lugar de Miller estará entre esas torres anormales de la creación, como Whitman y Blake, que nos han dejado no sólo obras de arte, sino un *corpus* de ideas que explican e influyen todo un tipo de cultura”.

Alfred Perlés incluye en su libro una pormenorizada relación de las obras de Henry Miller en orden cronológico (hasta 1974), en la que se puede apreciar que en sentido estricto *Trópico de Cáncer* no fue la primera novela, sino *This Gentile World*, también conocida como *Crazy Cock*, novela que terminó en 1929 y que permaneció inédita hasta 1991 cuando se publicó en inglés prologada por Erica Jong (al siguiente año apareció la versión en español). Sin embargo, el propio Miller reconocía como primera novela a *Trópico de Cáncer* porque fue el libro con el que supo que era escritor. Entre los hispanoparlantes estudiosos de su obra destaca el ensayo de Juan García Ponce

“Radiografía de Henry Miller” que se incluyó a manera de prólogo en la edición en español de *Primavera negra* que publicó la editorial Rueda en 1974.

La relectura de Miller es refrescante y necesaria porque cada cierto tiempo las sociedades parecen requerir un depositario de sus miedos y sus cobardías, alguien a quien culpar de sus males y contra el cual enderezar sus flechas, pues culpar a otros de las debilidades propias puede ser muy catártico.

Leamos a Miller con alegría y aprendamos a mirarnos sin temores. Afirmaba el escritor: "Si soy inhumano es porque mi mundo ha sobrepasado sus límites humanos, porque ser humano parece algo pobre, lastimoso, miserable, limitado por los sentidos, restringido por preceptos morales y códigos, definido por trivialidades e ismos [...] Quiero un mundo de hombres y mujeres [...] de ríos que te lleven a algún lugar, no ríos que sean leyendas, sino ríos que te pongan en contacto con otros hombres y mujeres, con la arquitectura, la religión, las plantas, los animales: ríos que tengan barcos y en los que los hombres se ahoguen, no se ahoguen en el mito y la leyenda y los libros y el polvo del pasado, sino en el tiempo, el espacio y la historia. [...] Puede que estemos condenados, que no haya esperanza para nosotros, para *ninguno de nosotros*, pero, si es así, ¡lancemos un último alarido agónico, espeluznante, un chillido de desafío, un grito de guerra! ¡Al diablo las lamentaciones! ¡Al diablo las elegías y las endechas! ¡Al diablo las biografías y las historias, las bibliotecas y los museos! Que los muertos se coman a los muertos. Bailemos los vivos al borde del cráter, una última danza agónica. ¡Pero una auténtica danza auténtica!"

En el México insurgente

John Silas Reed murió 72 horas antes de cumplir 33 años, al otro lado del mundo, honrado por las banderas de una nación que no era la suya. Fue testigo de dos de las primeras revoluciones del siglo y su obra explicó a la humanidad los significados más profundos de esos eventos.

A una edad en la que la mayoría de los hombres apenas comienza a pulsar el posible rumbo de su vida, John –o Jack– ya era una leyenda. Y cuando su agitada existencia expiró en un hospital moscovita y la noticia recorrió el planeta, en su patria hubo tantas muestras de dolor como de alivio.

No sabemos en qué clase de hombre se hubiera convertido de haber vivido otros veinte o treinta años. Tal vez Jack, aclamado como el mejor periodista de su tiempo a los 26 años, y un consumado escritor y activista político a los 32 –se dice que Kipling admitió que los artículos de Reed lo hicieron “ver” a México– también consumó la hazaña de morir a tiempo.

* * *

La tarde del sábado 23 de octubre de 1920 fue fría y lluviosa, de otoño soviético. Una neblina aperlada se levantaba del río Moscova y acariciaba los muros del Kremlin. En la gran Plaza Roja las banderas ondeaban en la bruma cuando la enorme procesión hizo su arribo procedente del *Templo del Trabajo* a los acordes de una marcha fúnebre; el retumbar de las botas sobre las lozas dio un toque de nostalgia a la ceremonia. Testigos mudos eran la muralla, las 19 torres y las catedrales de la Asunción, del Arcángel y de la Anunciación.

John Reed había muerto de tifoidea unos días antes, y la procesión llevaba sus restos al corazón de los pueblos soviéticos, con los honores debidos a un héroe del proletariado.

Cuando el féretro fue colocado en los muros del Kremlin bajo una manta roja en la que grandes caracteres dorados proclamaban “Los dirigentes mueren, pero las causas permanecen”, las banderas fueron colocadas a media asta y el aire retumbó con descargas de fusil que se diluyeron en un apesadumbrado silencio.

Junto al féretro, una mujer llamada Louise Briant observó los momentos finales de la ceremonia con una intensa luz en sus ojos gris verdes. Había llegado a Moscú apenas a tiempo para que Jack muriera en sus brazos y permaneció cerca del sarcófago los días de ceremonias oficiales en honor de su compañero.

¿Qué pensamientos habrán pasado por la mente de Louise Briant esa tarde fría y lluviosa? Tal vez el recuerdo de las noches juntos en la cabaña de Croton, o imágenes del hombrón torpe, lleno de energía e ingenio, arengando a una multitud de trabajadores mientras que con el dorso de una mano se apartaba del rostro el pelo rebelde, o enfrascado en interminables discusiones alcohólicas en un figón del Greenwich Village.

Louise Briant pudo haber sentido que el *enfant terrible*, poeta, periodista, escritor y activista social, había encontrado la victoria. “Los verdaderos revolucionarios”, había escrito Jack, “son aquellos que llegan al límite”.

Reed nació el 22 de octubre de 1887 en el seno de una familia acomodada y conservadora de Portland, Oregon, y fue bautizado en la iglesia Episcopal. Vivió la vida protegida de un niño enfermizo en la casa de los abuelos maternos “...una mansión señorial [...] con un enorme parque [en donde] había una terraza rodeada en tres lados por higueras con luces de gas ocultas en la corteza. En el verano se colocaba un

toldo y la gente bailaba a la luz [...] que parecía salir de entre los árboles”, recordó en su ensayo autobiográfico *Casi treinta años*.

En 1887 Portland era una bulliciosa comunidad puritana en donde se exaltaba el trabajo, la religión, la decencia y la moderación. Un cronista de la época definió a los padres de la ciudad como “prudentes y valiosos, con una moralidad, convicción religiosa y fortaleza de carácter no igualados por ninguna otra clase social en América”.

Pero la madre de Reed se veía a sí misma como una “rebelde” y fue de las primeras mujeres que fumaron en público, despreciaba a las clases trabajadoras, a los extranjeros y a los radicales. Años después, siendo una viuda pobre, llegó al extremo de rechazar dinero de Jack porque no quería ser mantenida por un hijo pro soviético.

La atmósfera de corrección, prudencia y calma que reinaba en el hogar de los Reed era alterada sólo por la visita ocasional de un hermano de la madre de Jack, el tío Horacio, quien –para horror de ese hogar cristiano– adornaba sus aventuras por el mundo con relatos

fantásticos en donde se colocaba como figura principal de revoluciones, golpes de Estado y otras hazañas. Se puede imaginar el impacto que esas historias tuvieron en el joven John. El tío no sólo aseguraba haber encabezado una revuelta popular en Guatemala, sino que además juraba haber sido coronado rey de una isla de los mares del sur.

Jack era un niño soñador muy dado a fantasear. Años después recordaba haber sido “diferente a los demás”. Aún así, parecía destinado a la vida de un tranquilo caballero, pilar de la comunidad y de la iglesia Episcopal.

Su padre, Charles Jerome Reed -mejor conocido como C.J.- decidió enviar a su hijo a la mejor universidad, en donde adquiriera las herramientas profesionales para alcanzar un nivel apropiado de vida y el aura de prestigio necesaria para su futuro ambiente social. La elección obvia fue Harvard.

Pero durante sus años de estudiante Jack comprendió que no estaba destinado a regresar a Portland y que el éxito económico no le atraía. Era de una naturaleza distinta y no seguiría los pasos de su padre, aunque ello le hiciera sentir culpable. Concluidos sus estudios viajó a Europa y de regreso, a los 23 años, encontró trabajo en la revista neoyorquina *America* y en otras publicaciones. John Reed, periodista y escritor, estaba a punto de dejar su huella en la gran urbe de hierro.

* * *

Cuando Jack llegó a la frontera entre Texas y Chihuahua una tarde a finales de 1913 y trepó al tejado de la oficina de correos de Presidio para dar su primer vistazo a México, ya cargaba con la doble fama de periodista y luchador social.

Su trabajo en la revista radical *The Masses*, sus actividades en los círculos socialistas y bohemios, su personalidad explosiva e impredecible y sus reportajes sobre la gran huelga de Patterson, Nueva Jersey –donde pudo disfrutar de la hospitalidad de la prisión local– le habían dado una sólida reputación a los 26 años.

Reed no llegó a México por cuenta propia. Fue comisionado por la revista *Metropolitan* y el diario *World* para cubrir la Revolución, en particular las andanzas del caudillo Francisco Villa, cuyas operaciones en las cercanías de la frontera estadounidense lo habían convertido en noticia de primera plana.

Años después Reed diría que México fue el lugar en donde se encontró a sí mismo. Este *gringo* torpe, explosivo, lúcido, valeroso y cálido, no sólo escribió artículos que abrieron los ojos de lectores y gobierno del país del norte a la realidad del conflicto en México. Sus crónicas sobre Francisco Villa, a quien conoció y admiró profundamente, elevaron a éste de bandido a héroe ante la opinión pública estadounidense. Reed logró transmitir al mundo los más profundos sentimientos de un pueblo enarmas.

Evidentemente Jack Reed no era un reportero común: tomó partido por *los hombres* de la Revolución y vivió en carne propia la promesa del nuevo amanecer que la sangrienta guerra traería a México: una nación libre en donde no habría clases marginadas, ejército opresor, dictadores o iglesia al servicio de los poderosos.

En su ensayo *El legendario John Reed*, Walter Lippman escribió: “El público se percató de que podía vivir lo que John Reed vio, tocó y sintió. La variedad de sus impresiones y el color y fuentes de sus escritos parecían interminables. Los artículos que mandó de la frontera mexicana eran tan apasionados como el desierto mexicano y la revolución villista... Comenzó a atrapar a sus lectores, sumergiéndolos en oleadas de un panorama maravilloso de tierra y cielo.

“Reed quería a los mexicanos que conoció tal como ellos eran. Bebía con ellos, marchaba y arriesgaba la vida a su lado... No era demasiado presumido, o demasiado cauto o demasiado perezoso. Los mexicanos eran para él seres de carne y hueso... No los juzgaba. Se identificó con la lucha y lo que vio fue gradualmente mezclándose con sus esperanzas. Y siempre que sus simpatías coincidían con los hechos, Reed era estupendo.”

* * *

Mi generación es nieta de hombres con quienes Jack compartió frijol, tortillas, chile y alcohol. Muchos de nosotros tuvimos noticia de las batallas de la División del Norte escuchando a esos fantasmas del pasado que guardaban uniformes, sombreros, cananas y carabinas 30/30 en roperos adornados con espejos, nos dejaban tocar las cicatrices de sus heridas de bala y cuya mirada se encendía al recordar a su general Villa. Los nietos de esos hombres, que leímos *México Insurgente* en nuestra adolescencia, en mucho descubrimos esto gracias a la pluma de Reed.

* * *

En las páginas de *México Insurgente* el periodismo y la literatura se disputan el espacio, cada uno dando al otro un escenario admirable. Esta pugna amistosa se complementa con el mensaje de Reed, en ocasiones directo y en otras entre líneas. He aquí a un hombre que llegó a los desiertos luminosos de un país llamado México para reafirmar sus propias convicciones revolucionarias, entre hombres andrajosos, iletrados, pobremente armados, indisciplinados y libres, cuyo instinto más que una ideología les decía que las armas eran la única vía posible para cambiar un estado de cosas en el que unos vivían de la explotación de los demás.

No es una exageración decir que el John Reed que regresó a los Estados Unidos en abril de 1914 no era el mismo que se asomó a México desde el tejado de la oficina de correos de Presidio. En México Reed perfeccionó las herramientas para su gran obra, *Los diez días que conmovieron al mundo*, un relato que Lenin prologó con la esperanza de que fuera leído por los trabajadores del mundo: la gran gesta de la Revolución de Octubre,

Proponer que John Silas Reed murió muy joven es un lugar común. En efecto, desapareció a temprana edad, pero con una obra completa. Quizá sea más correcto aceptar que sus voces interiores se apagaron para que pudiese morir a tiempo.

Diablo crucificado

Ngugi wa Thiongo y su mujer estaban en su casa en Nairobi cuando unos rufianes forzaron la entrada y los atacaron. A él le quemaron el rostro con cigarrillos encendidos. A ella la violaron. Esta fue la bienvenida que recibió el matrimonio a su regreso a Kenya tras 22 años de exilio.

Aunque poco o nada nos diga su nombre en estas latitudes, Ngugi wa Thiongo es una de las cumbres de la literatura africana y universal y un ser humano extraordinario.

Nadie en Kenya cree que la agresión de que fue víctima haya sido un caso más de la oleada de crimen y violencia que azota al país, pues los libros de Thiongo están prohibidos desde que en 1977 el “padre de la patria” Jomo Kenyatta y su vicepresidente Daniel arap Moi lo encarcelaron y dismantelaron el teatro al aire libre en el que se presentaba su obra *Me casaré cuando yo quiera* (*Ngaahika Ndeenda* en kikuyo), que habla de la injusticia y la inequidad en aquella nación. El arresto fue al amparo de un “decreto de seguridad pública”, pues parece que en aquel régimen el teatro y la literatura son instrumentos de disolución social.

* Es como un cuento surrealista la siguiente anécdota verdadera: aparece un libro de Thiongo basado en una leyenda kikuyo en la que un luchador social, Matigari, jura alzarse en armas para lograr la independencia del país. Al popularizarse la historia, las autoridades expidieron una orden de aprehensión en contra del “agitador revolucionario Matigari” por conspirar para derrocar al régimen. Cuando en el gobierno se dieron cuenta de que se trataba de un libro, nadie se amilanó: el texto fue prohibido y confiscado.

Como sucede una y otra vez, en un régimen autoritario, la primera víctima es la inteligencia; la segunda, la verdad*.

Doce meses el escritor estuvo encerrado y sin juicio. Al salir de prisión supo que había sido destituido de su cátedra en la universidad. Durante los años siguientes él y su familia fueron sistemáticamente hostigados. A pesar de la represión Thiongo decidió permanecer en su tierra y seguir publicando hasta que las circunstancias lo obligaron a exiliarse en 1982, primero a Inglaterra y posteriormente a Estados Unidos.

Pero al abandonar la cárcel, en una decisión que me parece extraordinaria, dio un giro radical: renuncia al inglés, el idioma colonial en el que fue educado; al cristianismo, que fue su religión inducida; a los valores culturales de Occidente, je incluso a su nombre, que hasta entonces había sido James Thiong'o Ngugi!

Fruto de esa decisión fue la primera novela moderna escrita en kikuyu, su idioma materno: *Caitani Muthara-ini (Diablo crucificado)*, publicada en 1980, con la que clava definitivamente la tapa del ataúd sobre su pasado colonial. Además de su valor como creación literaria, *Diablo crucificado* tiene el mérito enorme de que fue escrita en prisión, sobre tiras de papel sanitario. Al enterarme de esto no pude menos que recordar a Knut Hamsun y su *Hambre*, y al *Reportaje al pie de la horca* de Julius Fucik, redactado en una celda sobre trozos de papel estraza que eran arrojados por entre los barrotes y recuperados en la calle fuera de la prisión de Praga por miembros de la resistencia antifascista.

“Planteó que la literatura escrita por africanos en un idioma colonial no es literatura africana, sino ‘literatura afro-europea’ y que los

escritores deben utilizar su propia lengua para dar a la literatura africana su propia gramática y genealogía”, dice Jennifer Margulis.

En el adiós al inglés que fue su *Descolonización del espíritu* publicado en 1986, el propio Ngugi conceptúa al idioma como el instrumento que los pueblos tienen no sólo para describir el mundo, sino para comprenderse a sí mismos. Para él, el inglés en África es una “bomba cultural” que acentúa el proceso de borrar la memoria de la cultura e historia precoloniales y un mecanismo eficiente de nuevas e insidiosas formas de dominación.

En palabras de Margulis: “El escribir en kikuyo, entonces, no es sólo una manera de dar voz a las tradiciones kikuyu, sino también de reconocer y comunicar su presente. Ngugi no está interesado primordialmente en la universalidad [...] sino en preservar la especificidad de los grupos. En general, Ngugi recuerda que la lengua y la cultura son indivisibles, y que por lo tanto la pérdida de aquélla tiene como consecuencia la pérdida de ésta”.

Este sentimiento puede explicarse mejor con una pequeña muestra de su literatura. En traducción libre mía, un fragmento de “El mártir”, incluido en *Literatura africana*, edición de Lennart Sörensen de 1971:

De nuevo cantó el búho. ¡Dos veces!

–Una advertencia para ella –pensó Njorege. Y de nuevo todo su espíritu se inflamó de odio, odio en contra de todos los de piel blanca, los extranjeros que habían desplazado a los verdaderos hijos de la tierra de su hogar sagrado. ¿Acaso no había Dios prometido a Gekoyo que daría toda la tierra al padre de la tribu –a él y a su descendencia? Y ahora toda la tierra había sido arrebatada.

Ngugi wa Thiongo nació en 1938 en la congregación de Kamiriithu en el distrito Kaimbu, una zona conocida como “la meseta blanca” en la Kenya dominada por los ingleses. Fue el quinto hijo de la tercera de las cuatro esposas de su padre, un agricultor que fue degradado a jornalero a raíz de un decreto imperial británico de 1915. Su tribu, los kikuyu, es el mayor grupo étnico de Kenya.

Aquella infancia y adolescencia transcurrida en una suerte de esquizofrenia cultural marcaría la obra de Thiongo, un kikuyu-africano y occidental-cristiano, educado en una escuela inglesa y en las universidades de Makerere en Kampala (Uganda) y Leeds (Inglaterra); hombre tribal heredero de una cultura enfrentada al occidente, despojado de su lengua e inserto en el mundo del colonialismo como catedrático en universidades estructuradas conforme al modelo europeo.

Por esa razón sus novelas se nutren del conflicto cultural derivado del papel del cristianismo, la educación en inglés y la creciente opresión de los kikuyus y otros pueblos africanos a manos del colonialismo europeo. De esa época son *No llores, criatura*, *El río que divide* y *Un grano de trigo*.

Hay otro dato que nos ayuda a entender el ambiente, los personajes y la textura de la obra de Thiongo: la participación de su familia en la rebelión de los *mau mau*, el movimiento nacionalista contra el dominio británico provocado por la expropiación de tierras. Su hermano mayor era militante y su madre fue torturada por esa causa. Un hermanastro murió en la campaña.

Un grano de trigo, título que alude al tema bíblico del sacrificio para la resurrección (“a menos que muera un grano de trigo”) es la historia del heroísmo de un hombre y su búsqueda del delator de uno de los

dirigentes *mau mau*. Los hechos tienen lugar en una aldea que es destruida en la guerra, como lo fue el propio pueblo de la familia de Ngugi.

En la vida real, cuando la rebelión fue sofocada en 1956, habían muerto once mil rebeldes, y ochenta mil niños, mujeres y hombres kikuyu estaban en campos de concentración. Además perdieron la vida más de cien europeos y unos dos mil africanos leales a la *Pérfida Albión*.

En la descripción de la vida de Ngugi encuentro profundas semejanzas con la historia de otro gran escritor africano, apenas ocho años mayor que Thiongo: el nigeriano Chinua Achebe, también miembro de una tribu dominante, también entregado al cristianismo, también educado en inglés y también recuperado por la fuerza telúrica de su cultura, como si se tratase de una versión inversa del Complejo de Anteo. Creo que esto no puede ser una coincidencia o un accidente, pues ambos fueron producto de sociedades brutalmente colonizadas en donde los invasores pretendieron llevar a cabo la sistemática eliminación de la cultura local, como sucedió en la conquista de México.

Hay sin embargo una diferencia fundamental entre estos escritores hermanados por tantas otras razones. Mientras que Achebe, como bien señalara Wole Soyinka, es el primer escritor africano que pone el inglés al servicio de lo africano, Thiongo denuncia el uso de ese idioma pues lo considera un Caballo de Troya cultural y al contrario de Achebe que nunca escribe en ibo, regresa a su materno kikuyo con *Diablo crucificado*.

Apunto para mi propia tranquilidad que a partir de ese momento -en otra paradoja inversa- los editores -en particular los ingleses- se apresuraron a traducir del kikuyu al inglés la obra de Ngugi, gracias a lo cual ésta goza de un gran mercado entre los públicos de la antigua

metrópoli y hace posible que en otras partes del mundo también se le conozca.

Algo que me resulta particularmente atractivo de la propuesta de Ngugi es lo que pudiera tener de ejemplar para nuestra propia literatura vernácula, guardadas todas las proporciones. Imaginémonos por un momento que un poeta totonaco o un escritor maya renuncian a escribir en español y dicen al mundo (mexicano): “Si quieren leernos aprendan nuestro idioma... ¡o promuevan traducciones al castellano!”

El más triste de los alquimistas

Cierta noche de bohemia en un café de la ciudad de México con su amigo René Tirado, Jorge Cuesta escribió en una servilleta: “Porque me pareció poco suicidarme una sola vez. Una sola vez no era, no ha sido suficiente”.

Esas palabras, dice Rodolfo Mata, se convirtieron en profecía cumplida “pues efectivamente, el suicidio de Cuesta tiene que ser revivido por cada lector que se interna en su *Canto a un dios mineral*” con el ánimo de entender el poema.

Entre los espíritus excepcionales que pueblan la vida e historia veracruzana Jorge Cuesta tiene un nicho especial. Aunque nombrarlos entraña el riesgo de establecer jerarquías, preferencias y calificaciones, confío en no correr riesgo alguno al estimar que Jorge Cuesta es uno sobresaliente.

Hace 75 años en el sanatorio del doctor Lavista en Tlalpan se quitó la vida estecordobés atormentado cuya deslumbrante inteligencia vivía protegida en una personalidad oscura y compleja, poliédrica diría yo, que en materia de letras se conducía con rigor científico y en la vida científica era muy capaz de utilizar su propio cuerpo como terrenoexperimental.

Cuesta nació en Córdoba en el seno de una familia dedicada al cultivo de la caña, el café y la naranja. A los 18 años se trasladó a la

Ciudad de México a terminar sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria y cursar estudios en la facultad de química de la UNAM.

Conoció a Gilberto Owen y se integró al grupo *Contemporáneos* en donde fue la figura intelectual más poderosa e incómoda. En su obra podemos encontrar el germen de muchos de los pensamientos políticos y literarios de Octavio Paz, quien habría de polarizar la siguiente generación literaria mexicana, aquélla reunida en torno a *Barandal*, y que se veía a sí misma actuante en un mundo altamente politizado en el cual la revolución socialista de octubre marcaba un sendero a seguir.

Sin embargo, siempre me ha parecido que a Jorge Cuesta se le venera en ciertos ámbitos, mientras se guarda silencio en otros, por desconocimiento, por incomprensión hacia su obra o por una inconfesada reticencia hacia la evocación de su historia.

Excelentes y respetados analistas se han dado a la tarea de la recopilación de la obra de Cuesta y el análisis de su producción literaria. Sin embargo, considero pendiente un estudio específico sobre el valor y las implicaciones de su trabajo periodístico.

Es posible que la calidad de poeta de Jorge Cuesta fuese determinante para el trabajo ensayístico y periodístico, pues a su escritura informada y precisa no dejaba de acompañarla un cierto rebuscamiento que sin duda limitaba considerablemente a los ya escasos lectores que conseguía la letra impresa en la década de los treinta.

Al analizar su personalidad no se debe perder de vista su formación científica que nunca dejó de ejercer. En su natal Córdoba trabajó en el ingenio El Potrero en donde perfeccionó un sistema para la destilación de ron; fue funcionario de una agrupación profesional de químicos y desarrolló diversas sustancias cuya efectividad probaba en su propio cuerpo, a la manera de los alquimistas medievales. En cierta ocasión quedó durante varios minutos en estado cataléptico después de ingerir

una pócima destinada a provocar ciertos procesos de conservación vegetal. Era, en descripción de Elías Nandino, “completamente ajeno a su cuerpo. Su existencia se consumaba por su evasión. Como el *radium*, se hacía presente por el poder que esparcía. Su cárcel molecular quedaba borrada ante la fuerza de su irradiación [...]”

Su otra persona, la literaria y artística por así decirlo a riesgo de trivializar la descripción de este personaje complejo y alucinante personaje, la encuentro en un pasaje de Octavio Paz, quien lo conoció en 1935 siendo estudiante y Cuesta ya un ensayista admirado: “Eran los días en que se debatía el tema de la ‘educación socialista’. La disputa llegó a la Universidad. El Consejo Universitario discutió con pasión el asunto. Los estudiantes nos agolpábamos en los patios y los corredores del edificio. La lenta marea humana me empujó hacia las puertas en el momento en que salía Cuesta. Alto, delgado, elegante, vestido de gris, rubio, ojos de perpetuo asombro, labios gruesos, nariz ancha, extraña fisonomía de inglés negroide. Comenzó, en medio de la multitud y los gritos, una conversación entrecortada. A los pocos minutos dijo:

“-¿Le interesa mucho lo que ocurre aquí?” -No demasiado. ¿Y a usted?

“-Tampoco. Lo invito a comer.

“Salimos de San Ildefonso y Jorge me llevó a un restaurante. Mi emoción y mi nerviosismo deben de haberle divertido. Era la primera vez que yo comía en un lugar elegante ¡y con Jorge Cuesta! Hablamos de Lawrence y de Huxley, de Gide y de Malraux, es decir, de la curiosidad y de la acción. Esas horas fueron mi primera experiencia con el prodigioso mecanismo mental que fue Jorge Cuesta. Al hablar de mecanismo no pretendo deshumanizarlo; era sensible, refinado y profundamente humano. Pero su inteligencia era más poderosa que sus otras facultades; se le veía pensar y sus razonamientos se desplegaban ante sus

oyentes como si fueran algo pensado no *por* sino *através* de él. Una noche tuve la rara fortuna de oírlo contar, como si fuese una novela, uno de sus ensayos más penetrantes: *El clasicismo mexicano*. Luego me envió un ejemplar de la revista en la que aparecía el ensayo; al leerlo, el deslumbramiento inicial se transformó en algo más hondo y más duradero: una reflexión que todavía no termina. Desde aquellos días mis ideas sobre la literatura han cambiado, pero sin la conversación de aquella noche, tal vez yo no habría comenzado a pensar sobre estos temas. Tampoco habría logrado hacerlo con un poco de rigor e independencia.”

El grupo *Contemporáneos* tuvo, con justicia, el sello de la intelectualidad, lo cual no puede ser un calificativo. Gracias a los *Contemporáneos* un reducido sector de la cultura mexicana dio entrada a la producción literaria mundial. Tuvieron la osadía de romper con la tradición artística mexicana del nacionalismo y, parafraseando a Fernando del Paso, obtuvieron legítimamente invitación al gran banquete de la cultura mundial contemporánea.

Este carácter es sumamente acusado en Cuesta. Pero podríamos señalar una subdivisión en su obra. Junto a los profundos ensayos como el que recuerda Paz y su breve obra poética –que por cierto no vio publicada en vida– vive una producción que a riesgo de parecer herejía podría llamar periodística, que, guardadas todas las distancias y proporciones, se compara con las columnas políticas que se encuentran en prácticamente todos los diarios, en donde abordaba los temas cotidianos de la sociedad: lo mismo las consecuencias sociales y económicas de una campaña gubernamental contra el alcoholismo que reseñas sobre obras de teatro o asuntos político-sociales de la capital y los estados. Los textos de Jorge Cuesta resultaban un híbrido entre la nota informativa y el artículo de fondo. Ignoro si a la luz de los conceptos de los estudiosos de Cuesta esta lectura pudiese resultar un tanto sacríle-

ga, pero a menudo me ha asaltado la tentación de solicitar opiniones de reporteros sobre los textos de Cuesta sin ubicar las fechas en que fueron escritos. Puedo casi asegurar que los reporteros simplemente supondrían que se trata del trabajo de un colega, si bien les sorprendería el estilo, los giros del lenguaje y la abundante cultura e información que se desprende de la escritura de Cuesta y de la que carecen la mayoría de las notas que pueblan el periodismo mexicano actual.

Se ha vuelto un lugar común, quizá manoseado en exceso, la sentencia “sentir el olor de la tinta” para explicar la vocación periodística. En Cuesta resulta precisa en el sentido de la pasión casi incontrolable por la letra impresa. A pesar de que la infortunada historia personal de Jorge Cuesta hace que algunos lo comparen con los poetas malditos, aquellos cuyo destino incomprendido era el arte literario, marcado además por una vida atormentada, nada parece más lejano del escritor cordobés. Cuesta tuvo una presencia constante en medios culturales de la época y por supuesto en la revista *Examen* que fundó en 1932. Quizá pocos periodistas contemporáneos a los 38 años –edad en que murió Cuesta– han logrado publicar en tantos medios impresos como lo hizo este autor.

Los temas sociales, aquellos que definen su reflexión sobre la circunstancia del país en la década de los treinta y que señalan la naturaleza del periodismo en Jorge Cuesta fueron publicados en diarios como *El Universal* y *El Nacional*. ¿Un poeta político?

Definitivamente sí, porque la defensa de la causa literaria y artística de Los Contemporáneos, en una circunstancia de ruptura, de aparición de corrientes y tendencias, significaba ineludiblemente una lucha política.

Alguien podría sugerir que en el gremio periodístico contemporáneo cada reportero es una publicación en potencia, lo cual sin duda resultaría en un panorama catastrófico de proyectos editoriales fraca-

sados en lo económico y periodístico, entre otras razones por la ausencia de lectores, especie casi en extinción en nuestro país. A comienzo de los años treinta, sin embargo, la vida cultural mexicana encontraba ventanas a las que asomaba con sorpresa. Los *Contemporáneos* hicieron una gran contribución en este renglón. La cultura mundial se introducía a nuestro país, en buena medida gracias a ellos, con prevalencia de la cultura europea y específicamente la dedicación a la literatura francesa -aunque se debe recordar el interés de Tablada por los *hai-kus*. Así, una publicación como *Examen* fue no sólo el vehículo que daba cauce a las inquietudes de un grupo de artistas e intelectuales sino que fue el proyecto editorial adecuado e imprescindible a una importante causa de la cultura mexicana.

En una época en que la aparición de corrientes llevaba aparejada la necesidad de su defensa porque el proceso de ruptura y recomposición se produce en poco tiempo, la adopción de las tendencias se convierte inevitablemente, como ya lo he dicho, en una lucha política. Afirma Ramón Xirau que los “movimientos que se inician en Europa repercuten en Latinoamérica hasta matizarse y adquirir orientaciones propias: creacionismo, ultraísmo, estridentismo... En todos ellos hay elementos de juego. En los mejores representantes de cada uno de ellos existe una honda necesidad de crear nuevas realidades que trasciendan al mundo cotidiano. Son muchos los escritores que surgen en los años 20 y con ellos [...] nace un nuevo Siglo de Oro de nuestras letras”. Xavier Villaurrutia, el escritor con el mayor reconocimiento internacional, así como el resto de los *Contemporáneos*, incluido Jorge Cuesta fueron partícipes de este movimiento.

Jorge Cuesta llama la atención porque su campo de batalla en la defensa del movimiento literario no se restringía a la poesía, sino que asumió la defensa de la escritura de cara a los representantes poder. Su exigencia por el respeto a la libertad de expresión es digna de encomio

en los anales del periodismo, sobre todo en relación con la época. Cuesta, con una extraña mezcla de valentía e ingenuidad, pero con una firmeza sin réplica, se rebeló contra la censura, lo mismo frente a funcionarios guatemaltecos cuando Carlos Mérida sufrió los embates de la burocracia de ese país que cuando luchó en los tribunales contra la censura de *Cariátide* la novela de Rubén Salazar Mallén.

Salazar Mallén, autor de la novela, y Jorge Cuesta como director de la revista *Examen* en la que se publicó un fragmento de la misma, fueron acusados de ultrajes a la moral, acusación que debieron enfrentar ante los tribunales.

Como derivación de esta circunstancia Cuesta envió cartas lo mismo al procurador de justicia que al secretario de Educación Pública. Los argumentos que se encuentran en esa correspondencia hoy podrían parecer de uso corriente en casi cualquier medio de difusión, pero no lo eran en modo alguno en el México de 1932. Cuesta denunció de manera abierta el uso que el poder hacía de la prensa para ejercer la censura y por supuesto el comportamiento del *Excelsior* de la época en las acusaciones de procacidad, pues fue a instancias de este diario que se inició el juicio contra los escritores.

La defensa que Jorge Cuesta hizo de la calidad de los colaboradores de la revista bajo su dirección y el rechazo tajante a la acusación de haber cometido un delito de prensa no es actualmente lugar común entre los directores de medios cuando alguno de sus colaboradores es sometido a censura.

La firmeza y las convicciones de su papel como periodista, como director de una publicación y como artista hacen de Jorge Cuesta no sólo un mejor escritor sino un verdadero ejemplo para el periodismo mexicano. Se trata sin duda de una fuente en la que se debe abreviar más a menudo.

Cito, para terminar, a Rodolfo Mata: “Cuesta aparece en claroscuro como un ‘sueño de la razón’. Y si como escritor la oscuridad le era reprochada reiteradamente, cuenta Xavier Villaurrutia en su *In memoriam: Jorge Cuesta*, esto le divertía al grado de hacerlo sonreír y hasta reír. Después de todo, la muerte de ‘el más triste de los alquimistas’ dejó el rastro de una oscuridad multiforme, proteica –y por eso semi-demoníaca–, que se repite y se reescenifica en [su poema] *Canto a un dios mineral*”.

Historia de una hacienda africana

Olivia Emilia Albertina Schreiner nació un 24 de marzo del Año del Señor 1855 en una pequeña estación agrícola de Wittenberg (hoy Lesoto), y fue la novena de los doce hijos de Gottlob y Rebeca, una pareja de predicadores calvinistas que escuchó el llamado divino y viajó de Inglaterra a Sudáfrica para evangelizar a los paganos.

Es de notar, y sin duda tuvo que ver con su impulso religioso, que el asentamiento sudafricano elegido por los Schreiner llevaba el mismo nombre que el de la ciudad alemana en donde Martín Lutero propaló sus *95 Tesis* en 1517. Sin embargo, el matrimonio tuvo mayor éxito en echar hijos al mundo que en convertir a los indígenas del vasto territorio del Cabo. Gottlob, si bien imponía con mano de hierro el temor a Dios en su casa, se metió en problemas con sus superiores de Londres cuando quiso combinar el púlpito con el comercio y fue despedido. Y fue de fracaso en fracaso hasta su ruina y muerte en 1876.

Debió haber sido un ejemplar singular este misionero. Me lo imagino chaparro, terco, grueso y fuerte; un rubicundo teutón lleno de complejos y enojado con el mundo que lo arrumbó en el confín de la tierra entre salvajes ignorantes.

Fueron años difíciles para los Schreiner. A los 12 años Olivia fue enviada con sus hermanos mayores para hacerse cargo de las labores de casa. Posteriormente se empleó como institutriz y en 1881 había ahorrado lo suficiente para viajar a Inglaterra con la ilusión de estudiar en

la Escuela de Medicina para Mujeres de Elizabeth Garrett Anderson y Sophia Jex-Blake, cosa que no logró por su mala salud y problemas emocionales, pero sí consiguió que un editor leyera el manuscrito con el que había viajado desde su pueblo, el relato amoroso y amargo de un territorio en donde la luna chorrea su luz y el *karroo* se extiende en su inmensidad salitrosa hasta donde la vista alcanza.

Historia de una hacienda africana apareció bajo el sello de Chapman & Hall en 1883 con el seudónimo “Ralph Iron” y fue aclamada como una de las grandes obras de la literatura universal. Se le considera la primera novela moderna sudafricana. Hoy, 134 años después, la historia de Em y Lyndall sigue vigente en toda su fuerza. La vida de esas jóvenes en un rancho en donde nada hay más importante que la Biblia, puede conmover hasta las lágrimas a un lector moderno –incluso a quien no conozca el libro sagrado ni esté familiarizado con las condiciones de vida en aquella colonia que fue patria del *apartheid*– por lo vivo de las emociones y la profunda humanidad de los personajes:

Es el año de 1860. Las primas Em y Lyndall viven y trabajan en un humilde rancho en la desértica llanura sudafricana llamada *karroo*. Em es adiposa, dulce y pasiva, un ejemplar perfecto para el matrimonio. Lyndall es inteligente, inquieta, extrovertida, bella y condenada a la infelicidad. Su apacible vida se altera con la llegada de un bombástico irlandés, Bonaparte Blenkins, quien asegura tener parentesco con Wellington y con la reina Victoria y se apodera de la voluntad de la lerda y gorda madrastra de las muchachas. Así, conforme transcurre la vida de las dos mujeres hacia un trágico y fatal desenlace, el lector es llevado por los meandros de la condición humana no sólo de aquella retrasada colonia, sino del género mismo.

Olivia Schreiner fue catapultada a la fama literaria de inmediato. Hasta entonces hospedada en cuartuchos baratos de los barrios

pobres de Londres, vio cómo se le abrían las puertas de los salones literarios y los círculos intelectuales de vanguardia. Pronto descubrió su segunda vocación, la de activista en favor de los derechos de las mujeres, y se integró a movimientos que en aquella época victoriana, de acuerdo a sus críticos, “no gozaban de la mejor reputación”. Hasta nuestros días hay quien la considera una de las madres fundadoras del feminismo. Luchó por el sufragio universal, la educación, la liberación sexual y la igualdad de salarios y publicó un clásico del género, *Las mujeres y el trabajo*, en el que denuncia el “parasitismo sexual” del hombre sobre la mujer. También fue una activa pacifista durante la primera guerra mundial.

Un estudio fotográfico de la primera de sus dos estancias en Londres nos muestra a una mujer gruesa de facciones agradables y aura inteligente en cuyo semblante nada hay que permita adivinar un alma atormentada o una vida sumida en la tristeza y la depresión.

Porque la existencia de Olivia Schreiner fue una de soledad y frustraciones amorosas y sexuales. Dan Jacobson, quien prologó en 1971 la edición de Penguin Classics de *Historia de una granja africana*, se preguntó si la vida de la escritora en pueblos sudafricanos como Kimberley, Cradock o De Aar habría sido más solitaria que en las casas de huéspedes londinenses que fueron durante tanto tiempo su hogar. “Uno se pregunta si la convivencia con rancheros boer y con sudafricanos ignorantes pudo haber sido más dañina a su talento que, digamos, la que tuvo con la Sociedad de la Nueva Vida en Londres (cuya meta era ‘cultivar en todos y cada uno un carácter perfecto’).”

Y sigue: “Havelock Ellis [...] autor de estudios sobre la sicología de un acto sexual del que él era incapaz; Edward Carpenter, el delicado homosexual redactor de panfletos sobre los derechos tanto de la mujer y del ‘sexo intermedio’; Leonora, la brillante y trágica hija de Karl Marx

quien fue llevada al suicidio por su amante Edward Aveling –conspicuo socialista, revolucionario, estafador y mujeriego–, ésta era la clase de personas entre quienes encontró a sus mejores amigos.

“Ciertamente es más fácil ser irónico que justo respecto a esos tardíos victorianos, seculares, progresistas, feministas, traductores de Ibsen e incansables fundadores de organizaciones y sociedades de debate. Que con tanta frecuencia fracasaran en vivir de acuerdo a sus ideales sería en sí algo que difícilmente se les podría echar en cara. ¿De cuántos de nosotros no se podría decir lo mismo? Pero que hubiesen sido incapaces de llegar a ciertas conclusiones incómodas respecto de sus ideales a partir de las complejidades y miserias de sus propias vidas... ese es otro problema, uno que difícilmente podría perdonar cualquier lector que se haya expuesto a la obra completa de Olivia Schreiner.”

Olivia tenía 26 años cuando llegó a Inglaterra. Además del manuscrito de *Historia de una granja africana* llevaba en el equipaje otras dos novelas, que habrían de ser póstumas. Su vida entró en un remolino emocional agravado por el represivo ambiente victoriano de la época. Evidentemente era una mujer fuerte, pues defendió con éxito la trama de su novela (los editores querían que Lyndall, quien muere en el parto, se casara con el padre de la criatura, “para no ofender el pudor de los lectores”) aunque debió utilizar un seudónimo masculino, “Ralph Iron”. (Recuerde el lector que habían pasado sólo siete años de la muerte de la baronesa Dudevant, Amandina Aurora Lucía Dupin, quien firmara sus libros como “George Sand”).

Me parece que nació en el siglo equivocado. La imagino una mujer fogosa, apasionada, poco convencional, que sufría atrapada en los corsés reales e ideológicos que aquella sociedad imponía a lo femenino. Siempre en busca del amor y la felicidad, tuvo una serie de *affaires* que habrían sido el escándalo de las buenas conciencias, entre ellos uno, al

parecer nunca consumado, con Havelock Ellis. De aquella época sobreviven numerosas cartas. El 28 de julio de 1884 le escribió a Ellis una nota conmovedora que ofrezco en traducción libre mía:

lba a romper el pedacito que te mando [destruido] pero no lo haré porque tal vez te gustaría verlo. No puedo explicar qué quiero decir con este miedo, ni siquiera a mi misma; tal vez tú puedas hacerlo por mí. Tengo mucho miedo de quererte demasiado. Me da una sensación amarga si siento que tal vez lo haga. Creo que eso es. Me siento como alguien que empuja una pequeña bola de nieve en la ladera de una montaña y sabe que en cualquier momento se le saldrá de control y crecerá más y más y se irá... no sabe a dónde. Sin embargo cuando recibo una carta, incluso como tu indiferente nota de esta mañana, pienso: "Pero eres tú mismo". En tanto eres mi misma persona, te amo y estoy cerca de ti; en tanto eres un hombre, te temo y me aparto de ti.

En 1899 Olivia volvió a Sudáfrica y se casó con Samuel Cronwrigth, un ranchero y activista político, una persona fascinante que no tuvo empacho en añadir a su apellido el de Olivia para quedar como Cronwright-Schreider, lo que -en el contexto del siglo aquel- si no fue una extraordinaria muestra de amor y valentía, ¡no sé cómo podría calificarse! Tuvieron una hija que murió a las pocas horas de nacida. Su infelicidad se acentuó y regresó a Inglaterra sola. A principios de 1920 Samuel fue por ella para escoltarla de regreso a su país. Dicen las crónicas que no la reconoció -tan enferma y consumida estaba- cuando la halló en el miserable cuartucho en donde se hospedaba.

Olivia Emilia Albertina Schreiner murió el 10 de diciembre de ese mismo año y fue enterrada junto con los restos de su hija y de su perro favorito en Buffels Kop, en la desértica planicie *karroo*.

De esta singular escritora mi consultora de cabecera dice que “Aunque fue amiga de Cecil Rhodes, el padre de Sudáfrica, rompieron su relación a raíz del fallido ataque de Jameson contra los bóers en 1895, cuyas actividades denunció en su libro *El soldado de caballería Halkett de Mashonaland*, que criticaba la forma en que se colonizó Rhodesia y originó una gran polémica [...] Trabajó en apoyo de los bóers durante la guerra contra Inglaterra (1899-1902). *De hombre a hombre* (1927) y *Ondina* (1929), ambas novelas de tema feminista, se publicaron póstumamente. Mujer poco corriente y valiente, revolucionó el enfoque del feminismo y realizó muchas observaciones agudas sobre el futuro político de Sudáfrica, en particular sobre la situación de los negros bajo el apartheid”.

Por caminos de Proust

Marcel Proust murió a las cinco y media de la tarde del 18 de noviembre de 1922, hora apropiada para que los diarios del día siguiente pudieran recoger y reseñar con amplitud la noticia. La mañana del mismo día había pedido a Céleste, su fiel sirvienta, que echara de la habitación a una mujer gorda vestida de negro. Céleste dijo que lo haría, pero ni ella ni otros presentes vieron a la intrusa.

Una de las últimas satisfacciones de Marcel fue saber que moriría a los 51 años, igual que Honorato de Balzac. Cuando expiró, el surrealista Man Ray le tomó fotografías y dos pintores hicieron su retrato mortuario. Cuatro días después fue enterrado en la cripta familiar del cementerio parisino Pere-Lachaise. Cinco años después de su muerte, en 1927, fue publicado el último de los volúmenes de *A la búsqueda del tiempo perdido* y entonces, ya desaparecido, comenzó el lento proceso de su canonización artística.

La vida de Proust es, en pocas palabras, su propia obra: *A la búsqueda del tiempo perdido*, con sus 1,983 páginas de la edición en español, es una cumbre de la literatura, citada incluso por quienes no la han leído, y declarada la novela de mayor influencia en los siglos XX y XXI.

No resulta fácil enfrentarse a la hoja en blanco para intentar pergeñar algunas palabras no sólo coherentes sino con cierta carga de sentido para hablar de Marcel Proust. Intentar decir algo que no se haya dicho antes, dilucidar primero qué me provoca *En busca del tiempo perdido* para luego compartirlo con algún posible lector. Qué nos ofrece esta obra a 104 años de su aparición (el primer tomo de la novela, *Por el*

camino de Swann, se publicó en 1913). Estas reflexiones, que no duraron poco, y que me llevaron a releer pasajes enteros del primer tomo, aterrizan en una primera conclusión que realmente estaba allí desde hace mucho tiempo:

Proust fue un gran revolucionario del género. Su obra marcó nuevos derroteros a la literatura universal y a la novela como género, pero 104 años después de su aparición y cerca de cuarenta de mi primera lectura de *Por el camino de Swann*, ya no es una obra revolucionaria. Lo fue y marcó precedentes. Hizo escuela. Después de Proust muchos artistas recorrieron el mismo camino -aunque a decir verdad considero que la ruta de la creación tiene siempre apariencias distintas- unos con más fortuna que otros. De esos resultados es de los que debemos congratularnos hoy en día.

Al respecto puedo citar un ejemplo de una obra poco conocida de un autor no valorado en su justa dimensión: *Por caminos de Proust* de Edmundo Valadés. En este breve libro publicado por primera vez en 1974 por la desaparecida editorial “SAMO” (siglas de Sara Moirón, la ilustre periodista mexicana que abrió brecha al trabajo reporteril femenino en las secciones de información general cuando las mujeres tenían como destino las páginas de *sociales* allá en la prehistoria de los cincuenta), Valadés desarma como relojero la obra proustiana y coloca a nuestra vista las pulidas piezas para que mejor se pueda apreciar su belleza, a la manera de aquel emperador chino que sólo pudo reconocer el encanto de la pequeña piedra tallada que le obsequiara el filósofo cuando la miró a través de una rendija en un muro.

“El 10 de julio de 1871 hay alba literaria”, escribe Valadés. “Nace Marcel Proust. Leyes misteriosas que distribuyen gracias determinan su destino: una vocación en busca de cumplir una gran obra de arte. El proceso de su revelación y maduración tardará 38 años, después de larga, perseverante, creciente fidelidad a su voz interna.”

Por venir al caso tomo una cita del capítulo “Del adjetivo en Proust y en Faulkner”:

¿Qué vasos comunicantes podrían establecerse entre dos escritores de pronto antípodas: entre Marcel Proust y William Faulkner? Un hilo finísimo: el usoreiterado del adjetivo y la insistencia del comparativo. La precisión analítica y estilística de Proust lo lleva a extender el adjetivo, uno sobre otro, como un pintor recrea un volumen superponiendo varios colores hasta inventar el de su realidad [...] Faulkner es asiduo también a la reiteración del adjetivo, pero en él relampaguea como un estallido, como un látigo, y es admonitorio, acusatorio, justiciero y hiere, raja, golpea con una rectitud implacable. (En Proust es también un estilete para diseccionar un carácter, una actitud, unamirada).

La competencia de la vida moderna, en la que las obras artísticas son objetos de consumo, ha producido una compulsión por hacer cosas “diferentes”, “únicas”, “geniales”, “productos pioneros en el género”, que con harta frecuencia nos hacen olvidar que una fórmula o procedimiento ya probados pero utilizados ingeniosa o creativamente pueden dar frutos disfrutables, de gran valor artístico e incluso inéditos.

Cierto que tuvo que haber un primero. Proust, ya no hace falta decirlo, lo fue. La tríada Proust, Joyce y Kafka revolucionó y marcó los derroteros en la forma de hacer novela.

¿Podemos afirmar que Faulkner se nutrió y benefició de estos antecesores, a la manera en que Newton decía que pudo ver más lejos y más claro porque trabajó a hombros de gigantes que le antecedieron, entre otros y ni más ni menos Kepler, Copérnico y Brahe? Sí.

¿Podemos probarlo? No creo que importe. Quizá los devotos de la literatura comparada encontraran placer y utilidad en ello. Aquí sólo lo

apunto a manera de intuición surgida durante la redacción de estas líneas.

Mientras que Proust se inserta en el interior de un personaje y demuestra que cualquier elemento es válido para producir un discurso literario -los recuerdos, un aroma, un sonido, el más leve sentimiento que se puede desdoblar hasta el infinito para describirnos y descubrirnos en nuestra calidad de humanos-, Joyce multiplica las imágenes.

Mientras que Proust arma un enjambre discursivo desde el interior, Joyce hace un calidoscopio de situaciones. Algunos incluso han considerado que es relativa su aportación en la revolución de la prosa narrativa, pues no es más que otra forma de la novela de caracteres. Lo cierto es que la existencia misma de la discusión en torno al tema coloca a ambos autores en un nivel distinto respecto de los autores de su época y en un lugar diferente en la historia de la literatura.

Esta intención distinta de abordar la narración es lo que le da singularidad a los escritores. Joyce parece hacer un guiño a la obra de Proust, concretamente a *En busca del tiempo perdido*. En el párrafo inicial de *Por el camino de Swann*, el narrador hace una larga reflexión sobre lo que le sucede en el tránsito de la vigilia al sueño y comenta que una cierta situación comienza a hacérsele ininteligible, “Lo mismo que después de la metempsicosis pierden su sentido los pensamientos de una vida anterior”. Este párrafo es el preámbulo de lo que nos espera al adentrarnos en la novela. En *Ulises* en cambio, Molly Bloom señala con una horquilla la hoja de un libro en el que leyó la palabrametempsicosis para preguntarle a su marido con qué se come eso. Leopold Bloom comienza una suerte de explicación, que abandona ante la incapacidad de Molly para ofrecer la suficiente atención y desde luego para comprender un concepto tan poco terrenal.

Recuérdese que *Por el camino de Swann* apareció en 1913 y *Ulises* en 1922.

Coincidencia o no -ya que se dice que estos dos escritores tuvieron un encuentro fallido a causa del idioma-, pero Joyce parece haber asimilado la innovación de Proust y presentado su propia propuesta.

Esto me remite a mi reflexión inicial: la genialidad no se encuentra por buscarla sino por trabajarla. Si se asume lo que está hecho, y sobre todo lo que está bien hecho, los productos subsecuentes necesariamente serán distintos. Reconocer y adentrarse en la innovación de otros necesariamente hace que las nuevas creaciones sean distintas. Claro está que en ese caudal creativo habrá productos literarios que se conviertan en hitos como parece reconocerlo el mismo Proust en el prólogo a *Jean Santeuil*: “Este libro no ha sido jamás hecho: ha sido cosechado”.

La existencia de *En busca del tiempo perdido* como representante de una de las formas de prosa narrativa del siglo pasado y en forma más concreta *Por el camino de Swann* derivó en una gran diversidad de manifestaciones en las que Proust estaba asimilado como parte de la herencia de la época.

Una autora poco reconocida que nos hace presente a la novela sobre el novelista que escribe una novela, a la manera de Proust, es Josefina Vicens en *El libro vacío*. Muchos años después, podemos identificar en Vicens varios elementos que encontramos en *El camino de Swann* pero en un contexto más latinoamericano que mexicano, en el que a diferencia de la catarata de imaginación que es el narrador proustiano, el personaje de Vicens tiene cavilaciones alrededor de un solo tema: su capacidad literaria.

La narrativa psicológica ha tenido afortunadas derivaciones tanto en la literatura como en otras manifestaciones artísticas. Una de

las más apreciadas por mi es el cine. Habría que buscar el parentesco entre las dos artes precisamente en el tratamiento del tiempo, pues como alguien ha observado, Proust “Trató el tiempo como un elemento al mismo tiempo destructor y positivo, sólo aprehendible gracias a la memoria intuitiva. Percibe la secuencia temporal a la luz de las teorías de su admirado filósofo francés Henri Bergson: es decir, el tiempo como un fluir constante en el que los momentos del pasado y el presente poseen una realidad igual.”

Otra manifestación de lo que la enseñanza de la narrativa de Proust nos ha dejado, desde mi punto de vista y a riesgo de sonar descabellado, es la que ejerció sobre el oficio periodístico. Esta es, desde luego, una apreciación subjetiva sólo ejemplarizada en la experiencia individual. Para no autocitarme, recuerdo a manera de ejemplo que Edmundo Valadés, al acudir en algún momento a mediados de los cuarenta a la sierra de Puebla limítrofe con Veracruz a recabar material para la serie de reportajes sobre “El Cuatro Vientos” publicados para su fama periodística en la revista *Hoy*, descubrió por azar a Proust al procurar en la estación de Buenavista material de lectura. Al revisar los textos publicados, creo que no es aventurado afirmar que la lectura del francés transformó el estilo periodístico del mexicano, y no es absurdo suponer que éste a su vez ejerció una influencia en la redacción de reportajes de su época, cuando los medios impresos eran relativamente escasos y el suyo el de mayor prestigio, el que bajo el mando de Regino Hernández Llergo había revolucionado el periodismo en México y se había convertido en punto de referencia*.

* Durante su exilio en Los Ángeles como director de *La Opinión* asimiló las nuevas técnicas del periodismo gringo y las aplicó en México, entre ellas y notablemente, un nuevo uso de la fotografía.

Existe una corriente e incluso una moda argumentativa sobre la tarea periodística que defiende la objetividad del periodismo y de los periodistas, la obligación de informar sobre lo que sucede en “la realidad”. Lo que algunos periodistas nos preguntamos cuando se habla del tema es: ¿La realidad de quién? ¿La realidad en qué momento? Al igual que la narrativa psicologista, el periodismo tiene como primer sustento la selección. Esta es una de las enseñanzas que todo reportero debe aprender para reportear. Sobre un hecho concreto, selecciono lo que digo, escojo qué narro de lo que vi y lo presento a los lectores.

En el periodismo, como en las ciencias sociales, no existe la objetividad. A cada momento se recrea una parte de la realidad sobre la base de un contexto, de una carga de información y cultura, de la relación con los protagonistas de los hechos informativos y de la selección que de todo ello se hace en los propios medios.

He escuchado decir a un lector de *En busca del tiempo perdido* que una de las dificultades que ofrece la novela es la lectura de capítulos largos y con una notable ausencia de diálogos. Y resulta que esto es materia común para la redacción de los periodistas más que en otro tipo de textos: la cotidianeidad vertida en una secuencia narrativa. No se trata de textos de historia sino de pequeñas historias que se plasman día a día en los medios de todo el mundo o de las mismas pequeñas historias que recuerda el narrador de *Swann* y que va hilvanando para contar la sola y simple historia del señor Swann.

Tengo la certeza de que aún quienes no han leído a Proust lo han conocido por su presencia en obras posteriores de diversos autores que simplemente han seguido el dictado de la evolución artística y han producido obras que en diferentes momentos condensan la historia y las enseñanzas de historia de la literatura. Como en el registro eléctrico del funcionamiento de un corazón, la historia de la literatura muestra crestas que son ineludibles, que avasallan y deben ser conocidas por

todos. Quien las ignore, si a la producción artística se debe, estará en grave riesgo de incursionar en terrenos que otros recorrieron y nos han mostrado, para marchar con mayor seguridad y explorar nuevos caminos.

Por eso afirmo que se debe ser cauteloso con la compulsión por la originalidad en la creación literaria, pues obras centenarias como *Por el camino de Swann* todavía están allí para enseñarnos mucho del alma humana y todavía más sobre cómo conocerla a través de un texto escrito.

El sueño verdadero y la materialidad ficticia

Un agrimensor que debe llegar a un castillo al que supuestamente ha sido llamado a trabajar. Un castillo inalcanzable y una vida pueblerina que se llena de la existencia de un castillo y sus habitantes, condimentada con la llegada del forastero agrimensor, quien por otra parte, nunca logra llegar al castillo. Este es en síntesis, el argumento de *El Castillo* de Franz Kafka, a quien se ha considerado el depositario por excelencia de la imaginación... vecina cercana al absurdo, según una apreciación bastante generalizada, al extremo de que ha derivado en un adjetivo para describir situaciones incoherentes, despropósitos o extravagancias, así como una que otra obra o decisión del mundo de la política. Los contertulios que se dieron cita jueves a jueves en la mesa de Manuel Buendía en “Las Mercedes” desde mediados de los setenta hasta mayo del 84 utilizaban invariablemente un cliché chocarrero para coronar sus análisis de los acontecimientos políticos: “Si Kafka viviera, sería un escritor costumbrista mexicano”.

Sin embargo, en el extenso y denso prólogo a la novela en la edición española de Porrúa, Theodor W. Adorno recupera la apreciación de Cocteau en el sentido de que “la introducción de lo extraño en una obra bajo forma de sueño quita a lo extraño todo aguijón”.

Según Adorno los pasajes tortuosos y complicados de *El Castillo* y de *América* hacen pensar en esa realidad tomada de sueños “que hacen temer al lector tener que volver a despertar”. Este aspecto com-

plejo de la imaginación de Kafka parece mostrar una sencillez técnica en la que el escritor requiere de un sustrato de realidad para ponerse en contacto con un posible lector.

Sostengo que todos los autores, en mayor o menor medida, escriben para alguien, nunca exclusivamente para sí mismos. Lo sostengo particularmente en el caso de Kafka (aunque para probarlo tendría que adquirir habilidades de *medium*), porque su propio albacea literario nos ha dejado suficientes evidencias de ello.

En efecto, en algún lugar Max Brod nos relata una conversación con su querido amigo en la que éste le da instrucciones precisas sobre el destino de sus textos. Uno o dos pueden ser publicados, le dice, pero otros (la mayoría) deben ser quemados al instante siguiente de su muerte. Brod responde que lo quiere profundamente, pero que en definitiva no piensa cumplir con tal instrucción. Como supongo que Franz no habría estado tan enfermo como para no haber puesto él mismo sus papeles esa noche en la chimenea, deduzco que su verdadero y profundo propósito era limpiar su conciencia (“curarse en salud” dirían los irreverentes mexicanos) y trasladar a su amigo la responsabilidad de dar a conocer la obra.

En adición al argumento sobre la realidad o verosimilitud de la obra, en *El Castillo*, más que en *El Proceso* o en *La metamorfosis*, se hace presente la realidad de las historias que se entretajan a partir de la llegada del agrimensor al pueblo del castillo, con lo que se le da verosimilitud al marco de imaginación que significa la imposibilidad de la llegada al castillo. Ello da paso a la naturalidad con que transcurren los días del forastero en el pueblo y entre sus habitantes, incluso sin que se mencione en largos pasajes la idea inicial de llegar al castillo.

El simbolismo en la obra de Kafka ha sido ampliamente estudiado. Se ha dicho que el castillo representa la inutilidad del esfuerzo humano

o los esfuerzos del hombre por conocer la divinidad. Sin embargo, la percepción de una obra literaria como la de Kafka, desde esta óptica, se ve disminuida según mi punto de vista, porque reduce considerablemente el valor de la creación de una obra tanto en la técnica como en el contenido. Ciertamente existen pasajes que parecen cuadros de fábula, como cuando Olga explica que la frase “que te vaya bien como a un criado” es una bendición entre los funcionarios, porque hace referencia al bien vivir de los criados en el castillo, quienes parecen ser los verdaderos amos. “Se dan cuenta de ello y en el Castillo se comportan muy bien y con gran dignidad, me lo han confirmado muchas veces, y aquí abajo se ve a veces en los criados un resto de todo eso, pero sólo un resto, porque consideran que la ley del Castillo ya no rige con ellos cuando están abajo, al menos totalmente y eso les transforma; son una pandilla de salvajes que ya no obedecen las leyes, sino que están dominados por sus insaciables instintos”. La lejanía que adquiere el castillo y todo lo que en él habita, lo despoja de su carácter humano. La presencia de los criados del castillo no hace pensar sino en las virtudes y defectos de los hombres. Las primeras han de ser cultivadas y los segundos dominados, en ello reside parte de nuestra divinidad, el grado más alto de lo humano, lo que nos acerca a lo divino. Los criados no obedecen ley alguna, ni siquiera reconocen a las personas del pueblo, aunque hayan tenido trato con ellas. Así, la parte más instintiva y la más virtuosa de los hombres no se hereda, no se adquiere, se gana en una lid que libra cada hombre consigo mismo.

Muchos pasajes de la novela dan lugar a este tipo de reflexiones. Sin embargo, se antoja un tanto ocioso dar rienda suelta al análisis simbólico. Porque más allá de la teoría literaria, considero que toda lectura debe pasar por el tamiz del contexto individual y social del lector. Es entonces cuando la parte simbólica de una obra literaria adquiere sentido.

Mucho más importante me parece el sentido que adquiere en la obra de Kafka la imaginación, la locura, el sueño, el absurdo o lo surrealista, con un manto fuerte de realidad. Considero que refleja el tipo de creación que la Europa que transita entre los siglos XIX y XX estaba preparada para asumir, aun con la novedad que esta obra significara. Esta afirmación me resulta más afortunada si contrastamos esta literatura con la producción latinoamericana que se inscribe en la corriente de lo *real maravilloso*. García Márquez, Alejo Carpentier o Cortázar no justifican el contexto de lo absurdo, simplemente lo presentan al lector. Un personaje que escupe conejos en el libro de relatos de Cortázar, *Bestiario*, no requiere presentación, justificación o marco, simplemente se hace la propuesta en bruto al lector. A diferencia de *El castillo*, en “Casa tomada” de Cortázar que también se incluye en *Bestiario*, la casa va hacia sus moradores, quienes deben ir reduciendo su espacio para cederlo a la amenazante casa. Simbolismo o ejercicio de imaginación, no importa; la forma de presentarlo al lector es sumamente diferente. El alarde del absurdo que significa la vida en Macondo simplemente está allí. Quizá una de las mejores lecciones que nos dio la irrupción de este tipo de literatura exitosa es que las sociedades latinoamericanas tenían el adecuado nivel de maduración como para recibir y apreciar esta evolución de la narrativa.

Los escritores latinoamericanos confiesen ser hijos de la literatura europea y estadounidense, pero supieron dar a sus lugares de origen obras locales con valor universal. Con toda seguridad en este punto reside el valor del mismo Kafka, Joyce, Gide o Proust, quienes hicieron excelente literatura para sus sociedades, que significaron al mismo tiempo una revolución en el plano universal.

Refuerzo esta apreciación con los múltiples señalamientos que encuentro sobre Kafka como un ser torturado, enfermizo, solitario, depresivo y con una personalidad ansiosa que, como consecuencia,

producía obras angustiosas y opresivas. Sin embargo, la lectura y releitura de la obra de Kafka no parece sostener tales características esencialmente en una individualidad angustiada. Incluso me atrevo a suponer que la reclusión por la enfermedad genera una forzada imagen de solitario y torturado, pero no debe haberlo sido tanto, si sabía disfrutar tan ampliamente de la compañía femenina, lo que no cancelaba ni siquiera la enfermedad.

Resulta más consecuente considerar que la literatura de Kafka fue recibida por una sociedad sombría y angustiada, por una Europa que se debatía en múltiples guerras, internas y externas, hasta adquirir las dimensiones que alcanzó en 1915 con el inicio de la Primera Guerra Mundial.

Mientras Kafka dirige su ejercicio de imaginación hacia una sociedad que puede soñar con castillos en los que se requieren los servicios de un agrimensor, cincuenta años después los imaginativos escritores latinoamericanos se dirigen a una sociedad que lucha contra la pobreza, con su condición de dependencia política y económica, pero que se permite un gran espacio para la risa y la alucinación, incluso para reírse de sí misma.

Mi actividad de periodista ha alimentado mi convicción de que el periodismo, como la literatura, sólo pueden florecer en el *conflicto*. Es decir, y para adelantarme a malentendidos, en las *tensiones*. Los mejores logros periodísticos se han logrado gracias al antagonismo: la política, el narcotráfico, la violencia, los movimientos sociales, los problemas económicos, etc. No hay periódico o espacio noticioso en el mundo dedicado a informar que todo marcha en orden, de la ausencia de novedades o de lo positivo de la vida. Del mismo modo, hemos ganado nuestra herencia literaria gracias al conflicto, tanto en las historias que nos ofrece la narrativa como gracias a la personalidad de los autores que la han producido. ¿Kafka un hombre medio, medurado, tranquilo y

buen ciudadano? Con toda seguridad no sería el autor de la obra que conocemos. Solitario por enfermizo, talvez.

Genio creativo heredero del desencanto europeo, con toda certeza.

¡Vivan los problemas!

En estado de gracia

Habr  un mexicano egresado de preparatoria después de 1970 que no haya tenido entre las manos alguna vez un ejemplar de *La muerte tiene permiso*?

Nótese que mi pregunta no es si ese compatriota ley  el delicioso tomo editado por el Fondo de Cultura Económica. Apuntada la salvedad, creo que no es arriesgado proponer que en la cultura popular, la obra de Edmundo Valadés Mendoza tiene un sólido lugar.

El cuento que se desarrolla en San Antonio de las Manzanas es uno de los iconos literarios mexicanos contemporáneos. De esos a los que todos podemos hacer referencia impunemente; es decir, sin necesariamente haberlos leído.

Es difícil hoy saber cuál de las dos vocaciones de Edmundo –literatura y periodismo– fue primera. El mismo no lo tenía claro. A los doce años escribía cuentos, proyectos de novela y pequeñas obras de teatro. Ya mayor, sus sueños de ser reportero fueron arrullados por el run-run hipnótico de las rotativas.

La tentación del periodismo le venía de familia; la literatura era un dolor sordo en el corazón. Su abuelo y su padre fueron periodistas. Su primo José C. Valadés le abrió las puertas con Diego Arenas Guzmán y con Regino Hernández Llergo y Edmundo entr  a las redacciones sin echar una mirada atrás, apenas un adolescente. La literatura, en cambio, no se le reveló como una certeza sino hasta los 40 años, cuando tuvo entre sus manos la primera edición de *La muerte tiene permiso*.

“Entonces supe que realmente era un escritor”, me dijo en nuestras Conversaciones hace muchos años.

Regino Hernández Llergo, esa leyenda del periodismo mexicano a quien deberíamos conocer mejor, fue su maestro, casi su padre.

En *Hoy*, al lado del tabasqueño, Valadés se hizo periodista y al mismo tiempo estuvo a punto de dejar de ser escritor. Esta paradoja la explicaría en detalle, pero parece más apropiado que sea el propio Edmundo quien lo haga:

“Me metí al periodismo y dejé de escribir literatura. En *Hoy* hice una entrevista con el sabio botánico Isaac Ochoterena. La entregué y don Regino me dijo: ‘Esto es antiperiodístico’. Entonces me vino un complejo y ya no me atreví a escribir. Empecé mi carrera como formador, secretario de redacción y jefe de redacción. Luego me aventé. Empecé a escribir, incluso sin firmar: hice crítica taurina, hice crítica de cine, cosas de esas, pero no periodismo, hasta que escribí la serie del ‘Cuatro Vientos’, que tuvo gran éxito.”

Era la gran inseguridad de Edmundo, remontada a duras penas. Sólo quien estuvo cerca de él puede entender lo que le costaba superar esa timidez, ese sentirse “un ser así pequeño, minúsculo”.

Los reportajes en *Hoy* sobre el “Cuatro Vientos”, un aeroplano español perdido en la sierra alta de Puebla a principios de los treinta, fueron la sensación de la temporada.

Cuando Edmundo se presentaba en los cafés de moda la clientela murmuraba con admiración: “¡Ese es el del ‘Cuatro Vientos’!” Valadés había demostrado al mundo y a sí mismo su fuerza como periodista. El propio don Regino exclamó al ver las galeras del reportaje: “¡Caray, qué revelación, no sabíamos que teníamos aquí a un gran reportero!”

Y entonces sucedieron dos cosas que fueron clave para entender esta doble faceta, literaria y periodística de Edmundo. Primero, no

siguió siendo reportero. Segundo, allá en la sierra, en la selva, en la choza de una familia mazahua que le dio hospitalidad, se hizo proustiano.

La sola mención del episodio se antoja como tomada del realismo mágico, y Edmundo parece confirmarlo en su propia narración:

“Me comisionan para hacer el reportaje y compro en una librería, para leer en el camino, *Por el camino de Swann*. En ese tiempo yo no sabía quién era Proust. Allá en la sierra lo leí, cuando acampábamos en unos cafetales. Nos alojaron en un cuarto lleno de carabinas, machetes y pistolas y en la noche lo empecé a leer: me fascinó desde el principio. Entré a Proust de manera muy fácil, siendo tan difícil. Fue una cosa natural, inmediata. Me atrapó desde el principio y seguí...”

Después su, digamos, no-conversión al periodismo:

Otro de mis grandes errores fue que en lugar de seguir siendo reportero, volví a las cosas internas de Hoy. Fue mi gran momento, ¡carajo!, y debí haberle pedido a don Regino seguir como reportero. Pero no sé, tenía yo falta de fe, de confianza en mí mismo. ¡Había yo dudado tanto! ¡Tenía dudas de que pudiera, de que supiera escribir.

A la distancia, los beneficiarios de la obra de Valdés tenemos que agradecer esos conflictos que lo agobiaron. De aquel viaje -y de otras situaciones parecidas que vivió en los años siguientes- tenemos una pieza periodística que hoy sólo conocemos de oídas, pero a cambio nos quedan dos cuentos que seguimos disfrutando: “Las raíces irritadas” y “Al jalar el gatillo”.

Un día tuve una larga conversación con Edmundo sobre periodismo y literatura, tema recurrente y difícil que agobia, asalta, angustia, a quienes tenemos un pie en cada comarca. “No”, dijo tajante, casi violento. “El periodismo no aporta nada a la literatura”. Pero muy avanzada la

charla, muy acalorada la reflexión, muy repetidos los güisquis, tuvo que admitir:

Fíjate que por primera vez me estoy dando cuenta de que el periodismo sí me aportó personajes, ambientes, situaciones, para varios de mis cuentos. Es decir, nacieron por otras motivaciones y el periodismo me dio el complemento, me dio el ambiente, me dio algunos personajes, me dio algunas otras cosas para la obra literaria.

Entre algunas de esas “otras cosas” Edmundo recibió del periodismo la anécdota verídica que –como el orfebre que a partir de un tosco pedazo de metal teje una cadenade frágiles y delicados eslabones–, habría de ser la semilla del más conocido de sus cuentos: “La muerte tienepermiso”.

Nada más. Nadamenos.

Como queda claro, hablar de periodismo y literatura –y del caso particular, personalísimo, de Edmundo Valadés–, es como arribar a un enorme campo de tierra fértil pero sin frutos, armados con sólo un azadón y la idea de hacerlo producir. Sí se puede, claro, pero no en un día. En esta pequeña exploración, sin embargo, podemos señalar la existencia de uno de los frutos del Valadés escritor-periodista, no el único, sí el más conocido: la revista *El Cuento*, tristemente hoy desaparecida.

Tengo la certeza absoluta de que *El Cuento* es hija de esa mezcla, de ese choque de mundos, de esa dualidad que desgarró a Edmundo durante toda su vida. A fin de cuentas fue un producto periodístico que abrevó en la literatura.

Todo se desmorona

Habrá sido en 1984 o poco después que en *The Atlantic Monthly* apareció el artículo “The Empire Writes Back” de Salman Rushdie sobre el tsunami literario que avanzaba desde todos los confines del “Imperio en el que no se pone el sol” sobre la metrópoli. Ese artículo fue un parteaguas y sigue siendo una referencia para entender las corrientes literarias surgidas en los países dominados por la *Pérfida Albión*. Mi propia traducción del texto fue “El Imperio contraescribe” y no creo que Rushdie la aprobara, pero el sentido es sin duda el adecuado para presentar al más publicado y leído de los escritores nigerianos, a quien algunos consideran el padre de la novela africana en lengua inglesa, Albert Chinualumogu Achebe, mejor conocido como Chinua Achebe.

El 18 de noviembre del 2000 Maya Jaggi publicó un perfil de Achebe en *The Guardian*. Vale la pena reproducir el párrafo introductorio, pues revela al posible lector mexicano el peso que el novelista nigeriano tiene en el mundo:

Mientras Nelson Mandela transcurría 27 años en prisión, encontr  consuelo y fortaleza [...] en un escritor en cuya compañía “los muros de la prisión se derrumbaron”. Para Mandela, la grandeza de Chinua Achebe [...] radica en que “insert  al Africa en el mundo” sin perder sus raíces africanas. Al tiempo que el nigeriano Achebe utilizaba la pluma para liberar al continente de su pasado, dijo el ex presidente sudafricano, “ambos, en nuestras circunstancias particulares y en el contexto de la dominación blanca del continente, nos convertimos en luchadores por la libertad”.

No es sencillo capturar en unas pocas cuartillas el perfil de un creador. En el caso de escritores africanos como Achebe la complejidad se acentúa por el escaso conocimiento que tenemos de su obra, con si acaso dos títulos en español. Fuera de Senghor y los premios Nobel Gordimer, Soyinka y Coetzee, poco nos dicen nombres como Mohamed Dib, Amos Tutuola, Rui Knipfli, José Craveirinha, Mongo Beti, Peter Abrahams, Ferdinand Oyono, Kofi Awoonor, Gabriel Okara, William Conton, Agostinho Neto o Shaaban Robert, por mencionar algunos de entre la pléyade de autores originarios del continente que Conrad llamara *negro*, pese a las traducciones que debemos a editoriales españolas y a la Casa de las Américas.

Achebe nació el 16 de noviembre de 1930 en Ogidi, al sur de Nigeria en la ribera del Níger, en el seno de la más importante tribu de esa parte del mundo, los ibo. Fue el quinto de cinco hermanos hijos de un misionero cristiano que creía en la educación moderna y mandó a su prole a escuelas coloniales británicas al mismo tiempo que convivía con familiares que ofrecían sacrificio a los dioses antiguos. Ese encuentro de mundos, por no decir colisión, es la sustancia de la primera novela de Achebe, *Things Fall Apart*, aparecida en 1958. El libro “describe los efectos en la sociedad ibo de la llegada de los colonizadores y misioneros europeos a finales del siglo XIX. [Sus] novelas siguientes [...] *No Longer at Ease* (1960), *Arrow of God* (1964), *A Man of the People* (1966) y *Anthills of the Savannah* (1987) están situadas en África y describen las luchas del pueblo africano para liberarse de la influencia política europea”, nos dicen los estudiosos.

Según los críticos, *Todo se desmorona*, aparecida poco antes de la independencia de Nigeria cuando Achebe tenía 28 años, impulsó “la reconsideración de la literatura en el mundo de lengua inglesa” y, de acuerdo a Wole Soyinka, fue la primera novela en inglés que habla desde el interior de un personaje africano más que presentarlo [en el contexto] exótico en que lo ubicarían los blancos”. De esta novela se han publicado más de diez millones de ejemplares en 45 idiomas incluido el español

(*Todo se derrumba*, 1986, y *Todo se desmorona*, 1998), lo que la convierte en una de las más leídas del siglo XX.

La Nobel Toni Morrison confesó que Achebe fue el responsable de su romance con la literatura africana y una influencia seminal en sus inicios literarios. “Vivía su mundo de una manera diferente a la mía [...] insistiendo en escribir fuera de la visión de los blancos, no en contra de ella [...]. Su valor y su generosidad permean su obra...”.

Muy joven, Achua decidió escribir en inglés y no en ibo, pese a que los tiempos en Nigeria eran de rebelión y lucha anticolonial. “Fue parte de la lógica de mi situación”, diría a Maya Jaggi en el 2000, “enfrentar las historias que se escribían sobre nosotros en el mismo idioma. Escribir en inglés es una decisión dolorosa, pero no asume uno un idioma para castigarlo: ese idioma se convierte en parte de uno. Y tampoco se puede utilizar un idioma a distancia. Se insertan el inglés y el ibo en una misma conversación, como lo son en mi vida diaria, y ello es fascinante”.

La literatura africana escrita, al igual que la mexicana, está en deuda con la literatura oral “que adopta formas muy diversas. Los proverbios y las adivinanzas transmiten códigos de conducta y a menudo reflejan la cultura del habitante [...] mientras que los mitos y las leyendas ponen de manifiesto la creencia en lo sobrenatural, además de explicar los orígenes y el desarrollo de los estados, clanes y otras organizaciones sociales de importancia”.

Desde que quedó parálítico en un accidente de auto en Nigeria, Chinua Achebe vive en Nueva York en donde escribe y enseña en el Bard College. Hace tres años publicó el volumen de ensayos *Hogar y exilio*^{*},

^{*} Apareció en el 2000; la columna es del 2003. Se trata de una colección de ensayos basada en tres conferencias que Achebe pronunció en Harvard en diciembre de 1998, con los títulos “Mi hogar bajo el fuego imperial”, “El imperio contraataca” y “Hoy, el balance de las historias”.

en el que nos lleva de la mano por una tierra de recuerdos que para un mexicano resulta un paisaje extrañamente familiar, una suerte de *déjà vu* espiritual y literario que podría revelarse, por ejemplo, en un pasaje de Azuela o, mejor, de Rulfo. Recuerda cómo en las conversaciones familiares en el patio del hogar paterno en Ogidi y en la plaza del pueblo abrevó la historia de los suyos. Ahí supo, por ejemplo, que en tiempos antiguos, los habitantes de uno de los pueblos vecinos,

[Llegaron de otras tierras] y pidieron permiso para establecerse ahí. En aquellos tiempos había espacio suficiente y los de Ogidi dieron la bienvenida a los recién llegados, quienes poco después presentaron una segunda y sorprendente solicitud: que les enseñaran a adorar a los dioses de Ogidi. ¿Qué había sucedido con sus propios dioses? Los de Ogidi al principio se asombraron, pero finalmente decidieron que alguien que solicita en préstamo un dios ajeno debe tener una historia terrible que es mejor no conocer. Así que presentaron a los recién llegados con dos de las deidades de Ogidi, Udo y Ogwugwu, con la condición de que los recién llegados no debían llamarlas así, sino Hijo de Udo, e Hija de Ogwugwu... ¡para evitar cualquier confusión!

¿No tiene un timbre familiar esta leyenda? Algún lector podría encontrar en ella ecos del realismo mágico latinoamericano y seguramente tendría razón, pues ¿de dónde si no del África llega al Caribe esa carga imaginaria que nutre las novelas de Carpentier o de García Márquez?

El profundo sentimiento religioso de la nación ibo pudo haber sido la semilla para que abrazaran el cristianismo, pues según apunta Achebe, “quizá la sola audacia de que un extraño se trasladase miles de kilómetros desde su tierra para decirles que estaban adorando a dioses falsos pudo haberlos dejado con la boca abierta de asombro... ¡y propiciado su pronta conversión!” Lo que me recuerda un pasaje de otra escritora hija de misionero, Perla S. Buck en, creo recordar, *Viento del*

Este, viento del Oeste, cuando, admirada, le dice a su ayah que el templo de su padre siempre está lleno de fieles chinos, a lo que responde la bondadosa mujer algo así como: “hijita, si alguien es capaz de viajar a través de los mares para salvar su alma convirtiendo a otros, ¡es obligación de los buenos ayudarle a ello!”

Insisto en que no es fácil aprehender en su totalidad el sentido de una literatura de alguien que vivió en carne propia hasta hace poco bajo el manto del “colonialismo civilizador” y tenía un pasaporte en donde se le describía como “persona bajo la protección británica”. Después de todo nosotros los mexicanos sabemos de nuestra propia colonia por los libros de historia... si bien vivimos hoy un colonizaje digamos, sutil, aunque altamente eficaz, cuyo análisis no viene al caso aquí y ahora.

Achebe fue un ciudadano del Imperio y el Imperio es su principal referencia literaria.

Colonos y colonizados, dice, nunca ven al mundo bajo la misma luz. “Por ello, los ingleses pueden presumir que tuvieron el primer imperio en la historia en el que nunca se ponía el sol, a lo cual un indio podría responder: sí, ¡porque Dios no confía de un inglés en la oscuridad!”

A los 27 años Chinua viaja a Inglaterra para estudiar en la BBC, y en Londres, a bordo de un taxi con su hermano, se enfrenta a lo nunca visto:

Tuve mi primera experiencia de ser conducido por un chofer blanco. Hice una nota mental de este insólito hecho y no dije nada. Pero Londres no había acabado conmigo y procedió a desvelar una visión aún más increíble. En un embotellamiento vi a un hombre blanco en ropa de trabajo sucia que rellenaba unos baches con asfalto caliente. Y entonces tuve que hablar con mi hermano, en nuestro idioma secreto para que el chofer no entendiera. Y mi hermano, al parecer inoculado contra tales maravillas, se burló de mi sorpresa y dijo: “Si mañana viaja a Nigeria lo llamarían Director de Obras”.

Un rasgo que Achebe comparte con muchos creadores africanos es su activa participación en los asuntos políticos y sociales de su país. Quizá no figure como ficha en su currículum, pero Achebe es un defensor del África, un escritor que lucha contra los estereotipos con que el hombre blanco ha etiquetado al continente y cuyas opiniones provocan dispepsia en la intelectualidad no negra, como su famosa conferencia de 1977 sobre Conrad en la que sostuvo, con abundante documentación y brillantes argumentos, que el autor de *El corazón de las tinieblas* fue un racista monótono y lúcido, opinión ciertamente controvertida que provocó que uno de los distinguidos profesores entre el público exclamara: “¿Cómo se atreve usted!” antes de abandonar ruidosamente el auditorio.

Tiene razón Achebe, pues, cuando se ve a sí mismo como un misionero en reversa, uno más de la pléyade de los contraescritores del Imperio.

De La onda y El juvenilismo

A los doce años ya había leído a Sartre, Hesse y Camus, los cuentos de Maupassant, y Ana Karenina de Tolstoi. Se presentó a los exámenes de sexto año con las mejillas aún vírgenes de rastrillo, pero con *El muro* bajo el brazo. Y siguió leyendo y escribiendo, se diría que compulsivamente, porque a los 20 publicó su primera novela: *La tumba*; y a los 22 su segunda: *De perfil*, interesante libro de 355 páginas que Emmanuel Carballo juzgó inaugural de una nueva etapa en la literatura mexicana (“Si he de ser ingenuamente sincero, tendré que decir que *De perfil* es la novela mexicana más importante que he leído desde que en 1958 aparece *La región más transparente* de Carlos Fuentes”) y dio pie a una invitación para escribir su autobiografía en la colección “Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos”, la que resulta una breve novela de jóvenes llena de irreverencias y situaciones hilarantes arropadas en una narración fresca y regocijante.

Hablo de José Agustín (1944), ese joven veterano que no ha dejado de leer y escribir durante las casi cuatro décadas transcurridas desde que apareció su primer libro. Su precocidad es verdaderamente insólita, porque además de lo publicado ha escrito textos que no salieron a la luz pública, quizá por un exceso de autocritica.

En la década de los sesenta José Agustín y Gustavo Sáinz encabezaron el llamado “movimiento de la onda” identificado con la narrativa juvenil mexicana. Quizá las definiciones de esta corriente fueron poco

justas con la creatividad de los escritores incluidos en ella, pero útiles para impulsarlos como un grupo con nuevas propuestas en un ambiente literario muy productivo y fértil que quizá de otro modo los hubiese dejado a un lado, o por lo menos hubiese pospuesto su reconocimiento.

Es probable que los escritores también llamados del *juvenilismo* hayan acarreado a la literatura mexicana una cantidad respetable de lectores, jóvenes como ellos, que se veían reflejados en las historias de sus novelas, narradas además con una dosis de humor suficiente para atrapar a cualquier lector.

Dice John Brushwood sobre *La tumba* que su narrador “es un escritor joven, lleno de aspiraciones, con automóvil y dinero, además de una cierta facilidad para decir agudezas. Es tragicómico, atractivo, devastador, pero carece de odio. No se nos muestra más tolerante de las chifladuras de su propia generación que de las suyas en particular. Hasta se ríe de sí mismo”. Esto, además de ser así, me parece hoy en día uno de los mayores aciertos de la literatura de José Agustín: el ingrediente humor, siempre agradecible, hace distinta su literatura.

José Agustín es un escritor agudo que se ha preocupado por la técnica narrativa, pero no al extremo de entregarse a ella. Esta es, quizá, la razón por la que el humor que maneja en sus narraciones es mucho más fresco. Es decir, está tan bien trabajado ¡que no se nota que está bien trabajado! José Agustín, seguramente por un peculiar rasgo de carácter, ha conservado el manejo del humor en prácticamente todos los géneros en los que ha incursionado. Muchos de los pasajes de sus novelas son verdaderamente desternillantes. El gusto por los juegos de palabras, que siempre me ha parecido uno de los rasgos nacionales más apreciables, la invención de vocablos y las situaciones hilarantes o la forma de narrarlas, está lo mismo en sus novelas que en sus obras de teatro en incluso en sus crónicas.

Ciudades desiertas es una novela por la que tengo un aprecio particular. Su mirada irónica de la sociedad estadounidense y una crítica implacable -incluso de aquello que deseamos y nunca lograremos ser-, la convierte en burla de muchas manifestaciones idiosincrásicas tanto de gringos como de mexicanos. Eligio, el protagonista, no tiene inconveniente en tomar lo que le gusta de la sociedad *gabacha* e incluso alabarla, pero al mismo tiempo puede ser lapidario con esos personajes lastimosamente progresistas y trabajadores.

La producción narrativa de José Agustín me parece una misma obra que toma muchas y variadas direcciones, incluso *La tumba*, que no tiene la connotación de obra menor por ser la primera, sino que es la inauguración de un estilo que va creciendo y perfeccionándose. *De perfil* y *Se está haciendo tarde* son fieles al estilo inaugural, pero con una preocupación más notable por la técnica. Por cierto, en su autobiografía -necesariamente breve porque contaba apenas 22 años-, José Agustín revela que tomaba rigurosísimas clases de sintaxis. *La tumba*, *De perfil* e incluso la breve autobiografía reflejan el resultado que esta disciplina y preparación ejerce en la narrativa. Nuevos temas, nuevas propuestas que se entregan más fácilmente con una técnica propia y con un manejo limpio y fluido del lenguaje. José Agustín utiliza con maestría su excelente manejo del español. No es un escritor afectado por el afán de ser cuidadoso. Al contrario, el conocimiento de su idioma le permite volcarse con frescura en los temas de su interés con las herramientas elegidas. Dice Reinhard Teichmann que “lo que llama la atención en particular es el estilo narrativo que desarrolla José Agustín (en *La tumba* y *De perfil*): mezcla la prosa descriptiva y el diálogo coloquial de tal manera que se produce una continuidad narrativa sin interrupción”. De hecho, es la técnica que sigue perfeccionando José Agustín en sus novelas posteriores.

Con un estilo peculiar y que parece no agotarse, en *Se está haciendo tarde* crea atmósferas que permiten sondear el tedio y la experimentación de conductas en una sociedad decadente, en una cierta clase social. En *El rey se acerca a su templo* muestra una faceta de las relaciones matrimoniales en la que no enjuicia los modelos tradicionales, sino que los contrasta con una nueva modalidad: el matrimonio entre jóvenes enfrentados a situaciones que les impone la vida moderna. *Ciudades desiertas* es interpretada por muchos como una denuncia de la sociedad de consumo estadounidense y de su impacto perjudicial en la escala de valores humanos. Sin embargo, me parece que esta novela ofrece algo mucho más valioso: la confrontación de culturas, el subdesarrollo -con el que no es complaciente- frente al primer mundo, la reivindicación de una sociedad frente a otra que progresa, la ingenuidad de la sociedad latina frente al poderío de la que aparentemente no tiene valores. Esa novela, que apareció en 1986, tiene una enorme vigencia para quienes se interesan en la historia sin fin que es nuestra relación con Estados Unidos.

Quizá Brushwood tiene razón al señalar que José Agustín abandona el movimiento de *la onda* después de *Inventando que sueño*. Su análisis de la sociedad mexicana es mucho más presente y agudo, los temas se diversifican y están presentes no sólo los jóvenes. *La mirada en el centro* y *No hay censura* son libros de relatos que muestran a un escritor más involucrado con su entorno social, pero siempre con mucho humor. Por ejemplo, José Agustín consigna con su peculiar estilo el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, en el relato “En la madre, está temblando” que se incluye en *No hay censura*.

Este escritor desenfadado, imaginativo y observador implacable puede hacer literatura a partir de elementos sorprendentes. “Paseo en taxi”, cuento publicado en un pequeño cuadernillo, tiene como pretexto la discusión entre un pasajero y un taxista, porque el segundo se niega

a bajar las maletas del primero. La situación evoluciona hasta lo absurdo, pero es muy reveladora de la condición humana en su aspiración por alcanzar posiciones de poder. *Amor del bueno* es una obra de teatro que también aborda situaciones extremas a partir de una situación simple: una discusión entre los asistentes a una boda, quedeseemboca en un conflicto entre los contrayentes. Estas dos narraciones están llenas de imaginación, de recursos y de humor. José Agustín ha contado que se le ocurrió trabajar *Amor del bueno* a partir de una nota periodística que daba cuenta de una boda que terminó en una delegación de policía. Resulta siempre atractivo conocer el trabajo de armazón interno de los textos literarios que leemos, por que nos descubren el trabajo, el verdadero trabajo, de escritor.

He dejado para el final, porque desde mi punto de vista merece una mención especial, la obra en tres tomos titulada *Tragicomedia mexicana*, un repaso de la vida en México de 1940 a 1994. Este trabajo conjuga una visión periodística, sociológica y cultural de la vida social y política del México moderno. Crónica hábil e inteligente que demuestra un gran manejo del oficio periodístico, es resultado de la lectura de libros, diarios, revistas, numerosas entrevistas y un cuidadoso trabajo de sistematización de información, diestramente presentados para dar como resultado una crónica de fácil y atractiva lectura que encierra gran cantidad de lecciones de historia sobre la vida reciente de nuestro país.

Tragicomedia mexicana es una especie de obra que parece impensable para un escritor de ficción, porque tiene altos requerimientos de disciplina y organización. Su lectura, sin embargo, es una delicia. Estoy seguro de que todo aquel que se ha enfrentado a la historia como requisito académico quisiera haber tenido a la mano textos como el de José Agustín. Entre 1990 y 1998 aparecieron estos tres tomos que condensan buena parte de la vida política, social y cultural de México,

con un estilo que admite la inclusión de una gran cantidad de anécdotas pertinentemente elegidas para convertirse en el hilo conductor de la narración. Esta elección forma parte del estilo de José Agustín, quien a pesar de narrar episodios que conjugan, como señala su título, lo trágico y lo cómico de la vida mexicana, no abandona el humor.

El silencio como género literario

“E

l 15 de mayo de 1939, Isaac Bábel, un escritor cuya celebridad le había ganado el privilegio de una dacha en el campo, fue arrestado en Peredelkino e internado en la prisión moscovita de Lubyanka, sede de la policía secreta. Sus escritos fueron confiscado y destruidos –entre ellos textos a medio terminar, obras de teatro, guiones cinematográficos y traducciones. Seis meses después, al cabo de tres días y noches de inmisericordes interrogatorios, se declaró culpable de un falso cargo de espionaje. Al año siguiente fue sometido a un breve juicio clandestino en las últimas horas del 26 de junio. Bábel se retractó de su confesión inicial y clamó su inocencia y, a las 01:40 de la madrugada siguiente, fue ejecutado sumariamente por un pelotón de fusilamiento. Su última súplica no fue en su beneficio, sino por el poder y la verdad de la literatura: ‘¡Permítaseme terminar mi trabajo!’”

Este es el estremecedor párrafo inicial de la Introducción de Cynthia Ozick a las *Obras Completas de Isaac Bábel* aparecidas a mediados del 2002 gracias a la amorosa dedicación y energía de Nathalie Bábel, la hija del escritor que muy pequeña fue enviada al exilio para salvarle la vida, pues su permanencia en la URSS en los aciagos días de la construcción del socialismo y como hija de un contrarrevolucionario la hubiera condenado al mismo fin que su padre. Es curioso y revelador del carácter de Bábel que, al igual que Gorki, nunca pudo vivir mucho tiempo fuera de su país. Gracias a los contactos y a la presión ejercida por

André Malraux sobre las autoridades soviéticas, Isaac obtuvo un visado para salir a un congreso de escritores e intelectuales socialistas en París cuando ya la KGB lo tenía en la lista de “enemigos del Estado”. Pero en lugar de permanecer fuera de la URSS a salvo y continuar su obra literaria, decidió regresar a su amada tierra en donde encontró la suerte que ya conocemos.

La versión oficial soviética mantenida hasta antes del derrumbe de la *cortina de hierro* sostenía que Isaac Bábel había fallecido en un campo de concentración en Siberia el 17 de marzo de 1941. Hoy se sabe la verdad: fue ejecutado en la oscuridad. Se confirma que los represores de la inteligencia son los mayores cobardes, incapaces siquiera de asumirla responsabilidad de sus brutalidades. El sadismo y la cobardía son componentes *sine qua non* del espíritu represor.

Obras Completas de Isaac Bábel reúne todos los textos publicados del escritor e incluye algunos que fueron recuperados del olvido, retraducidos todos nuevamente del ruso por Peter Constantine, lo cual da al volumen una extraordinaria coherencia estilística que sin duda es el homenaje debido a uno de los mayores autores rusos de todos los tiempos a sesenta y cuatro años de su asesinato.

Bábel fue una entre millones de víctimas del “padrecito” Stalin, el brutal georgiano quien con su alma gemela Lavrenti Beria se propuso edificar el edificio del socialismo mundial con una argamasa de sangre, lágrimas y dolor. Como todos los dictadores, vivió obsesionado por un enfermizo terror a la inteligencia. El tiempo igualó al “padre de los pueblos soviéticos” con el “cabo austriaco”, quien también alcanzara el poder montado en la desesperanza de su pueblo. Por ello se entendieron tan bien en un paco secreto. Por ello no vacilaron en sacrificar a millones de compatriotas. Por ello hoy no distinguimos quién fue más sanguinario y no diferenciamos quién persiguió con mayor ferocidad a los creadores y a los artistas, seres por definición aborrecibles para las

dictaduras de cualquier signo. ¿Hay acaso alguna diferencia entre las quemaduras de libros en Berlín y las ejecuciones de escritores en la Liubyanka?

Es sorprendente la patológica meticulosidad con que los aparatos de represión documentan sus brutalidades. La KGB, la Gestapo, la “inteligencia” chilena y argentina, la CIA, el MI6 o la DFS, se hermanan en la necrofilia de los archivos. Debe ser una patología con algún síndrome de culpa, pues en aras de la “seguridad del Estado” estos cuerpos diseñados para aplastar la disidencia real o imaginaria la documentan con fervor religioso... y permiten reconstruir parte de la historia de la represión.

La última fotografía de Bábel fue tomada por un comisario en la prisión de Lubyanka poco antes de que fuera fusilado. En la imagen en blanco y negro que se recuperó de los archivos de los interrogatorios vemos un rostro mofletudo y sereno, podría decirse que desencantado. Ni el temor ni la derrota se insinúan en la mirada de ojos saltones. Al contrario, pudiese pensarse que la expresión es una de compasión por sus verdugos.

Debemos al poeta Vitali Chentalinsky la paciente y obsesiva labor de rescate documental que nos permite reconstruir las jornadas de interrogación entre los muros de la Lubyanka que padeció Bábel. El poeta se declara culpable de los más absurdos crímenes: alejamiento de las masas populares, conspiración contra el socialismo, banalidad artística y espionaje por cuenta de Francia!

Bábel además delata a sus supuestos co-conspiradores –y es obligado a incluir entre ellos a una mujer con la que sostenía una relación amorosa– en una extraordinaria redacción de su propia mano que hoy podemos leer en su verdadera intención como un documento destinado no a los fiscales, sino a ojos de tiempos posteriores:

“En lo que respecta a mis *Cuentos de Odesa*, éstos reflejaban sin duda el mismo deseo de alejarme de la realidad soviética, de contraponer a la cotidiana labor de edificación el pintoresco mundo, casi mítico, de los bandidos de Odesa, cuya descripción romántica incitaba involuntariamente a la juventud soviética a imitarlos [...] Nuestro amor por el pueblo era retórico y nuestro interés por su destino una categoría estética. No teníamos raíces en el seno del pueblo, y de ahí provenía la desesperación y el nihilismo que propagábamos.”

En las últimas horas antes de su ejecución Bábel intentó sin éxito cambiar sus declaraciones y desmentir las “denuncias” que había formulado bajo la inimaginable presión y tortura a la que fue sometido, pero no antes de haber escrito escalofriantes delaciones:

“[...] Abrí el frente de la literatura soviética a los estados de ánimo decadentes y derrotistas, turbando y desorientando así al lector, convirtiéndome en testimonio vivo de la teoría de la conspiración de saboteadores y provocadores en el declive de la literatura soviética. Unas cuantas frases no sirven para medir mi trabajo de destrucción, pero ahora percibo sus verdaderas dimensiones con una claridad insoportable, con dolor y arrepentimiento [...] La Revolución me abrió el camino de la creación, el del trabajo feliz y útil. Mi individualismo, las opiniones literarias erróneas, la influencia de los trotskistas bajo la cual caí desde el comienzo de mi trabajo, me desviaron de ese camino.”

Durante aquellos días y noches en las mazmorras de la Lubyanka los fiscales e interrogadores transmutaron los viajes de Bábel al extranjero en expediciones subversivas, las fiestas y eventos literarios a las que asistía en reuniones de conspiradores contra el “araíso de los trabajadores” y la relación con artistas en conjuras contra el Estado. Así, Malraux pasó de ser escritor a promotor de la sedición.

La monstruosidad se acrecienta, si ello fuera posible, porque Bábel, igual que Gorki, fue un decidido partidario de los bolcheviques. Se unió a ellos desde 1917 y durante la guerra civil lo nombraron comisario político en el ejército rojo. De hecho, su célebre *Caballería Roja*, publicado en 1926, recoge sus vivencias de guerra de aquella época. Los *Cuentos de Odesa* aparecieron al año siguiente, y en 1928 y 1935, las obras de teatro *Zakat* y *Mariya* respectivamente.

En una biografía de su padre publicada en 1964, Nathalie Bábel recuerda:

Fue en 1923, durante su estancia en las montañas, que mi padre comenzó a escribir los cuentos que eventualmente se incluyeron en *Caballería Roja*. El darles la forma deseada era para él una tortura permanente. A mi madre le leía versión tras versión, y ella las recordaba de memoria treinta años después. En 1924 mis padres se mudaron a Moscú. Los primeros cuentos de mi padre se publicaron por esa época y se hizo famoso de un día para otro.

El “juicio” de Bábel tuvo lugar el 26 de enero de 1940 en la oficina privada de Lavrenti Beria. Duró 20 minutos. Se le acusó de participar en una organización trotskista antisoviética, de conspiración terrorista y espionaje para los gobiernos austríaco y francés. La sentencia, dictada con anticipación, fue ejecutada al día siguiente. El escritor fue fusilado y su cuerpo arrojado a la fosa común. Esto se supo a principios de los noventa. Su última declaración fue: “Soy inocente. Nunca he sido un espía. Nunca he permitido algo en contra de la Unión Soviética. Me acusé falsamente. Fui obligado a acusar a otros falsamente. Sólo pido una cosa, que se me permita terminar mi trabajo”.

Isaac Bábel nació el 13 de julio de 1894 en el puerto ucraniano de Odesa. Su padre fue un modesto tendero judío y siendo muy niño la experiencia de vivir un pogromo lo marcó profundamente. Ya mayor se mudó a Kiev en donde eventualmente conoció y fue protegido

por Máximo Gorki, quien publicó dos de sus cuentos en la revista *Letopis*, mismos que la censura juzgó eróticos (¡el erotismo, otra *bête noire* de los represores) y fue procesado bajo el artículo 1001 del código criminal. Quizá por ello y por un creciente desencanto ante el giro que tomaban los ideales de la Revolución, Bábel se fue alejando del régimen y se convirtió en un crítico de Stalin. En represalia, el régimen se encargó de que no pudiera publicar, y en la primera asamblea de la Unión de Escritores Soviéticos en 1934, Bábel exclamó ante sus colegas: “He inventado un nuevo género: ¡el género del silencio!

Pasaron más de sesenta años para que el amor de una hija redimiera el trabajo del padre. *Obras completas de Isaac Bábel* es un ejemplo más de que la luz de la palabra es lo único que puede vencer a las tinieblas del silencio.

Ve y dilo en la montaña

James Arthur Baldwin nació en el barrio negro neoyorquino de Harlem en 1924, en plena depresión. Hijo de un predicador fanático y autoritario, y de una mujer cuya principal actividad fue echar hijos al mundo, Baldwin se convirtió en la voz literaria de los negros norteamericanos principalmente durante las luchas civiles de la década de los sesenta. Su amor por los libros era tan grande como el odio a su padre. En *Apuntes de un hijo de la tierra*, uno de sus más conocidos ensayos, nos presenta una brutal introducción a su vida:

El 29 de julio de 1943 mi padre murió. El mismo día, unas horas después, nació el último de sus hijos.

Durante el mes anterior, mientras esperábamos el desenlace de estos acontecimientos, había tenido lugar en Detroit una de las más sangrientas revueltas raciales del siglo.

Unas cuantas horas después de la ceremonia fúnebre de mi padre, cuando su cuerpo aguardaba en la capilla, un motín racial se desató en Harlem [...]

El día del funeral de mi padre cumplí 19 años. Lo llevamos al cementerio entre gritos de injusticia, anarquía, descontento y odio. Me parecía que Dios mismo había orquestado, para conmemorar el fin de la vida de mi padre, la más brutal y ensordecedora tremolina. Y me parecía también que la violencia que nos rodeaba

mientras mi padre se iba de este mundo había sido concebida como un correctivo para la arrogancia de su hijo mayor [...]

Había decidido rebelarme en su contra por las condiciones de su vida y por las condiciones de nuestra vida, pero cuando llegó su fin comencé a interrogarme sobre esa vida y también, de una manera no antes conocida, tuve recelos acerca de la mía.

Resulta por lo menos asombroso, después de esta descarnada confesión, saber que

Baldwin siguió los pasos del muerto y que adolescente aún fue consagrado como ministro y predicador en la iglesia Fireside de Harlem*, barrio que habría de convertirse en el centro literario e intelectual de la comunidad negra de EUA y escenario de violentas manifestaciones durante el movimiento pro derechos civiles del siglo pasado. Quizá una explicación sea que aquél era en realidad su padrastro pues James fue hijo ilegítimo. Otra, que las misteriosas tensiones en la relación padre-hijo se manifiestan en conductas de complejidad insondable. Sea como fuere, en el púlpito Baldwin se tropezó con la que sería su verdadera vocación, la literatura, aunque ese encuentro no sería evidente de inmediato y pasaría a formar parte del arcano bagaje nutre el espíritu de los seres humanos.

En uno de sus numerosos ensayos, casi todos salpicados con pasajes de su propia biografía, asentó que sus tres años en el púlpito lo

* En noviembre de 1962 Baldwin publicó en *The New Yorker* su "Carta desde una región de mi mente" en donde explica cómo y por qué siguió este camino. La "Carta..." es un sobrecogedor testimonio de la vida de un joven negro en el perol del racismo que era Estados Unidos en aquella era.

convirtieron en escritor porque vivió expuesto a la gran desesperación y simultánea gran belleza de la grey a su cargo. Creo que a Baldwin le sucedió lo que al novelista indio R. K. Narayan, quien se apartaba de su ventana porque desde ella miraba millones de historias. Y viéndolo bien, ¿no es lo que pasa a los periodistas, escritores y otros creadores que andan por la vida con los ojos abiertos?

En rigor, no hay que ir muy lejos para obtener material.

Baldwin dejó los hábitos y transitó por una serie de empleos manuales antes de establecerse en el barrio bohemio neoyorquino de Greenwich Village y comenzar su vida de escritor. Ahí sobrevivió publicando reseñas de libros en *The New York Times* e hizo amistad con el autor Richard Wright, quien habría de ayudarlo a conseguir una beca con la cual en 1948 viajó a Francia y a Suiza.

Una vez más vemos cómo, de manera que me resisto a creer sea accidental, una carrera literaria se entrelaza con el periodismo. Durante su estancia en el Village (crisol de espíritus creativos de todas las nacionalidades y razas) Baldwin, no siendo precisamente un reportero, sí fue un periodista especializado que se ganaba la vida escribiendo para los diarios reseñas de los libros que devoraba día y noche.

En 1953 publicó su primera novela, *Ve y dilo en la montaña*, obra en la que resalta el fuerte acento adquirido en sus años de predicador y que de acuerdo a los críticos, le consagró como el más sobresaliente comentarista negro de la condición de los de su raza en Estados Unidos. La siguiente, *El cuarto de Giovanni* (1956), es una historia de amor homosexual; *Apuntes de un hijo de la tierra* (1955) y *Nadie sabe mi nombre* (1961) son libros de ensayos y memorias de su juventud. Baldwin es autor además de *Otro país* (1962), *La próxima vez el fuego* (1963), *Blues para míster Charlie* (1964), *Dime cuánto hace que se fue el tren*

(1968), *Sin nombre en la calle* (1972) y los ensayos agrupados en *El precio de la entrada* (1985), entre otros títulos.

El tratamiento de temas a partir de su abierta preferencia homosexual hizo a Baldwin blanco de acerbos críticas desde los mismos círculos que se beneficiaron con su aporte intelectual y militancia por los derechos de la minoría de color. Eldrige Cleaver, uno de los notorios “Panteras Negras”, lo acusó de exhibir en su obra un “doloroso y total odio hacia los negros”.

“Supongo”, diría a su vez el autor, “que todo escritor siente que el mundo en el que nació es una conspiración contra el cultivo de su talento”.

Baldwin nació en agosto de 1924. Y en otro agosto, pero de 1963, tuvo lugar aquella jornada histórica en que millones de estadounidenses escucharon en Washington a Martin Luther King pronunciar la oración que bajo el título “Tengo un sueño”, habría de convertirse en el programa de la lucha contra la discriminación racial en Estados Unidos y el resto del mundo.

Dos existencias destinadas a cruzarse. Mi lado racional puede descartarlo, pero el mágico dice que en lo humano no hay nada accidental, y como Edmundo Valadés, sostengo que hay vidas y obras que están destinadas a complementarse. Sea como fuere, hay entre

Baldwin y King coincidencias por lo menos notables, cuando no estremecedoras. Negros, hijos de predicadores y ellos mismos ministros de culto, hombres de gran potencia intelectual, inconformes, creativos y atormentados por la obsesión de un cambio posible y de una vida mejor.

“Tengoun sueño”, exclamó King ante miles de compatriotas reunidos en Washington el 22 de agosto de 1963, “de que mis cuatro pequeños hijos un día habitarán un país en el que no se les juzgue por el color de su piel, sino por la entereza de su carácter”.

Baldwin, por su parte, escribiría en un recuerdo sobre su niñez en Harlem: “Sabía que era negro, desde luego, pero también sabía que era inteligente. Ignoraba cómo utilizaría mi inteligencia, incluso si podría aplicarla, pero eso era lo único que poseía”.

Sin duda Baldwin estuvo entre los oyentes, pues desde principios de los sesenta había regresado de su autoexilio para incorporarse a la lucha al lado de King*. Otra faceta de este creador: su compromiso con la democracia y contra la opresión. Producto de muchas minorías (negro, pobre, homosexual, periodista y escritor) en un momento de su exilio decidió que además de su participación intelectual debía ensuciarse las manos como militante. Así, retornó a Estados Unidos y viajó extensamente por las regiones de mayor discriminación racial. Producto de ese tiempo fueron *Apuntes de un hijo de la tierra* y *La próxima vez el fuego*.

Aparentemente esa época de su vida también fue amarga y llegó a la conclusión de que las cosas cambiarían sólo por la vía de la violencia. Después del asesinato de sus amigos Martin Luther King y Malcolm X, regresó al extranjero en donde no sólo pudo cultivar una mejor perspectiva de su existencia, sino que encontró una solitaria libertad para su oficio de escritor. “Una vez inmerso en otra civilización”, escribió, “te obligas a examinar la propia.

* Sin duda. Baldwin y King se conocieron y hay fotografías de esos encuentros. De eso no estaba seguro cuando escribí la columna c.2001.

En la nación vecina aún hoy se viven las consecuencias de la integración forzosa de razas negras vía el tráfico de esclavos. James Baldwin fue producto de ese encuentro forzado y doloroso, como lo fue King, como lo fueron y son millones de negros allá. Vivió, además, como apunto arriba, el peso de su pertenencia simultánea a un abanico de minorías en un contexto social, recordemos, que en comparación con el tiempo actual era brutalmente asfixiante... aniquilante.

Al terminar de redactar estas líneas, por una extraña asociación de ideas recuerdo la novela de Harper Lee, *Para matar un ruiseñor*, y me pregunto si, guardadas las distancias y circunstancias, James Baldwin podría ser considerado el Atticus Finch de los derechos civiles negros...

Conspiración en el paraíso verde

Un felino enorme y metiche. Un sujeto duro y descorazonado que hace pareja con otro blandengue y pocoseso. Un diminuto can y una sabihonda y parlanchina adolescente: tales son los integrantes de la improbable pandilla que viaja por un lejano país en busca de un palacio verde que regentea un misterioso personaje quien según la leyenda tiene el poder para cumplir los más oscuros deseos y los medios para satisfacer los caprichos más desorbitados. En su aventura, la banda no duda en valerse del engaño, la traición y la hechicería para lograr su meta. Dos mujeres son asesinadas, numerosos seres exterminados y varios pueblos sometidos a los apetitos de la quinteta en el transcurso de la historia que culmina con el exilio del regente del palacio verde y la usurpación de su trono.

¿La síntesis de la próxima telenovela del Ajusco? ¿Resumen del guión para una nueva película de Schwarzenegger? ¿Encriptación del plan para invadir Irak y capturar a Hussein? ¿Presentación de un nuevo *reality show*...?

Nada de eso. Es la síntesis de una obra perfectamente apta para toda la familia, un ícono de la literatura infantil. Los menores de 40 años quizá no le encuentren un timbre conocido, pero los de mi generación ya habrán identificado la trama de *El mago de Oz*, la obra de Lyman Frank Baum obra publicada hace más de cien años.

Confieso que siendo devoto de la literatura juvenil y fanático de la fantástica y de la ciencia ficción, el tal mago de Oz y sus personajes nunca me han sido simpáticos. Tampoco encontré memorable la famosa película -salvo el tema musical del arcoiris. La historia no me parece lo suficientemente mágica. Ingeniosa quizá, forzando el término, pero sin encanto. Es un libro... ¿cómo decirlo?... sin sorpresas... predecible.

Creo que Baum intentó parafrasear el cuento de *Alicia en el país de las maravillas* que se había publicado 35 años antes, en 1865. Tal vez su intención fue escribir algo más popular o menos elaborado. Pero las diferencias entre Baum y Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) los colocan en categorías muy separadas. Además de escritor, Carroll era un matemático que enseñaba en Oxford y había publicado textos eruditos (*Euclides y sus rivales*), mientras que Baum careció de una educación formal y a lo largo de su vida fue un multiusos soñador, romántico y nada práctico.

No se requiere un estudio comparativo para dar con el paralelismo. Baum imagina que un huracán levanta una casa y la deposita en un lejano país fantástico en donde una niña, Dorotea, vivirá una serie de aventuras. Carroll, por su parte, hace que una niña, Alicia, caiga en un pozo que la llevará a una tierra fantástica en donde vivirá una serie de aventuras. Las semejanzas hasta ahí llegan. Alguien me podría increpar que es injusto juzgar con criterios actuales un libro centenario y en principio tendría razón, pero sólo en principio. La citada *Alicia...* y *El viento entre los sauces*, dos libros que recuerdo en este momento, han resistido admirablemente el paso del tiempo y se dejan leer con magia y encanto, cosa que no encuentro en el de Baum.

Hace tiempo que esto me inquieta. Es un problema mío, desde luego, porque en Estados Unidos el libro es objeto de veneración -aun-

que no necesariamente de lectura- y sus personajes, frases y situaciones se integraron al idioma y a la cultura urbana. “Goodbye Yellow Brick Road” de Elton John o el apodo de la pequeña hija de Bill Pullman en *Día de la independencia*, son apenas dos ejemplos entre cientos que se podrían citar. Y que la obra de Baum goza de admiración extendida se confirma en la edición conmemorativa del centenario del libro, publicada en el 2000, prologada ni más ni menos que por John Updike, Daniel P. Mannix, Ray Bradbury, Gore Vidal y Nicholas von Hoffman.

Desde el primer capítulo le encuentro peros. Y no sólo yo: la obra ha sido criticada y en algún momento los libros de Baum fueron vetados en las bibliotecas escolares allendeel

Bravo: En una árida planicie de Kansas vive la huérfana Dorotea con sus tíos y un perro en una casa de madera que un tornado eleva por los aires con la niña y el can en su interior.

Eventualmente caen a tierra y aplastan a una poderosa bruja que tiene esclavizada a la comarca desde dios sabe cuándo. Es de suponer (por que Baum no lo dice), que en ese instante la hechicera se agachó a ajustarse un zapato y se descuidó. Dorotea se calza las sandalias de plata que toma del cadáver de la que sabemos era la Malvada Bruja del Este... y ahí comienzan sus aventuras.

Pues no me cuadra. Aplastar con tal facilidad a una arpía tan potente como se nos informa es como si Superman se bebiera inadvertidamente un licuado de kriptonita, o que Puk y Suk atraparan y guisaran en cañabar a Tsekub Baloyán, o que Regino Burrón se sacara la lotería, o que Avelino Pilongano trabajara medio día. ¡Y la trama! Sólo la de una columnista predecible y anodina puede ser más aburrida que la de ese libro.

Los personajes también me causan problema. El león, el Espantapájaros y el Hombre de Hojalata con el perro, Dorotea y el propio mago de Oz, abusan del hilo narrativo. Una miríada de caracteres que chocan entre sí, desde monos alados hasta diminutos seres de porcelana, con un *tutti fruti* de horrendos monstruos que son puntualmente liquidados como si película de James Bond se tratase, entorpecen la historia. Cuando quiero saber más de Dorotea o de las cavilaciones del leñador de hojalata que antes fue hombre, puede aparecer un payaso de porcelana cuyo placer es romperse una y otra vez, o saltar a escena algún engendro con los ojos en la panza.

En el libro sin duda se encuentran todos los elementos para una narración fantástica en el más amplio sentido de la palabra. ¿Por qué pues -por lo menos para mí- se diluyen? Mi única explicación es que es un libro sin sorpresas producto de la pluma de un escritor muy menor... y que me perdone el Department of Homeland Security.

¿Y qué decir de la película? Francis Gumm -mejor conocida como Judy Garland- recibió un Oscar especial por su papel de Dorotea e inició una exitosa carrera cinematográfica que de alguna manera se ve prolongada en su hija, la talentosa Liza Minelli. Todos los especialistas dicen que *El mago de Oz* es uno de los íconos del cine sonoro y la literatura especializada la coloca al lado de clásicos como *King Kong*, *Drácula*, *El doctor Frankenstein* y *La momia*.

Lyman Frank Baum nació el 15 de mayo de 1856 en Chittenago, Nueva York, hijo de un pequeño empresario y de una mujer severa y tiesa que ejercía una mano más que firme sobre la familia. Fue un niño enfermizo y débil, el séptimo de nueve hermanos, que no pudo asistir a la escuela y debió recibir clases particulares en casa. Como ha sido el caso de muchos otros escritores, muy pequeño aprendió a leer y pasa-

ba días enteros en la biblioteca paterna, en donde sufrió ataques de miedo al encontrarse con las brujas y monstruos de los cuentos infantiles, lo cual, dicen sus biógrafos, le hizo jurar que de grande escribiría historias que no asustaran a los niños.

Como regalo de catorce años recibió una pequeña prensa con la que él y su hermano iniciaron la publicación de un periódico que distribuían entre los vecinos del barrio. A los 17 fundó *The Empire*, una revista especializada en filatelia. Apartir de entonces desempeñó una larga serie de oficios, entre otros, vendedor, reportero, impresor, director de una cadena de teatros y actor. En 1882 se casó con Maud Gage, hija de una prominente feminista.

Siguieron años de problemas económicos y de salud. En 1891 se establecieron en Chicago en donde por las tardes leía los *Cuentos de Mamá Ganso* a los niños que se reunían en la sala de su casa. Y como los pequeños no atinaban a comprender por qué un ratón trepaba a un reloj o cómo una vaca podía saltar sobre la luna, Lyman comenzó a inventar sus propias historias y a escribirlas a insistencia de Maud.

Así nació la serie de catorce libros sobre Oz (que se hicieron veintenas después de la muerte de Lyman gracias a otras plumas). Pero fue uno sólo, *El mago de Oz*, el que le consagró e inmortalizó su nombre, y que dio pie a la película musical (1939) convertida en un clásico, aunque ya antes, en 1901, el propio Baum había adaptado un espectáculo musical que fue muy popular y durante nueve años estuvo de gira por diversos estados.

Baum intentó lo mismo con otras obras de la serie Oz, pero fracasó.

Lyman Frank Baum murió de un infarto el 6 de mayo de 1919, unos días antes de su cumpleaños 63, debilitado por los problemas

cardiacos que desde niño padecía. En su última época apenas tenía fuerzas para escribir un poco todos los días. Mandó guardar en una caja de seguridad dos manuscritos para ser publicados cuando la enfermedad lo postrase. Así, ese hombre melancólico y generoso, investido a su muerte con el título de “Real historiador de Oz”, se puso para siempre a salvo de los espantos de los cuentos infantiles.

Intriga en el barrio chino

En *El género negro* (1984), Mempo Giardinelli dice que cuando se menciona el nombre de Rafael Bernal, es notable la unanimidad entre los escritores en señalarlo como “un grande olvidado injustamente”.

Ciertamente se trata de un excelente escritor que por alguna extraña –aunque quizá no inexplicable– injusticia histórica no ha recibido el reconocimiento que merece. Bernal es autor de obra diversa. Entre los quince libros que escribió hay novela, teatro y cuento. Fue también un periodista versátil que incursionó tanto en medios impresos como electrónicos. Murió en 1972 y a poco más de treinta años de su muerte, en una especie de reivindicación, o en un tardío homenaje, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes publicó la novela *Caribal*, texto al que el escritor dio vida por primera vez hace medio siglo, por entregas, en las páginas del diario *La Prensa*.

Sin embargo, el nombre de Rafael Bernal irremediablemente continuará asociado al título de su novela más exitosa: *El complot mongol*, que además de excelente texto, es pionera en el género negro mexicano. Quizá a ella debe Bernal no haber caído en el olvido y es también muy probable que no haya tenido tiempo de disfrutar el éxito de la novela, pues se publicó tres años antes de su muerte, en 1969, en el despertar político y social del México moderno. Desde entonces, por su calidad literaria ocupa con justicia un alto lugar en la literatura mexicana.

El complot mongol es un hábil retrato de la ciudad de México de los años sesenta que recoge bien tanto el aspecto físico y el despertar de lo que más tarde sería la ciudad más grande del mundo, como el ambiente político y social que entonces se respiraba.

El lenguaje de la novela es un elemento que contribuye a crear el clima de la época. El protagonista, Filiberto García, es un pistolero a sueldo, hombre de acción, un tanto brusco y tosco, de algún modo antítesis del detective razonador y de pensamiento lógico que suele encontrarse en otras novelas policíacas. Tiene su propia filosofía de la vida y de la política, así como un singular lenguaje coloquial que permite al lector relacionarse con este atractivo personaje nostálgico de la Revolución. Filiberto García tiene expresiones como “jjjoles”, “maje” o “hacerle a la novela Palmolive”, que ubican con precisión una época y una generación (1969). Hoy quizá el personaje que intenta presentarse como rudo se perciba un tanto sensible por el paso del tiempo. No obstante este detalle, mucho más perceptible para los lectores locales, resulta sorprendente la vigencia y actualidad que mantiene la novela, en el lenguaje, en estructura y en el oficio para contar la trama.

Quizá por ello fue posible que Ricardo Peláez y Luis Humberto Crosthwaite relanzaran con éxito considerable *El complot mongol* en un cómic en cuatro tomos. Una reseña de esa obra firmada por Miryam Ayudiffred anota que “la adaptación [...] recupera la figura de Filiberto García, el ‘fabricante en serie de pinches muertos’ creado por Bernal para asistir a los altos funcionarios del gobierno ‘cuando la ley y la conciencia no les alcanza’ porque, señala el protagonista de este libro, ‘si antes se necesitaban huevos ahora se necesita un título’ [...] Ya lo dice Filiberto García en la novela: ‘Matar no es un trabajo que ocupe mucho tiempo, sobre todo desde que le estamos haciendo a la mucha ley, al mucho orden y al mucho gobierno’ ”.

Filiberto García es un nuevo antihéroe en el que combinan perfectamente los muchos muertos que tiene en su trayectoria de matón y

una actitud de caballero medieval mexicano que se ruboriza frente a la mujer que ama, y todavía más, se enamora.

La acción de *El complot mongol* se desarrolla en el céntrico Barrio Chino de la ciudad de México, constituido por una sola calle, la de Dolores, en la que Filiberto García tiene como encomienda desentrañar un complot internacional que a la postre resulta no ser más que un intento casero de golpe de Estado. Para los lectores aficionados al género negro, mexicanos o latinoamericanos, poco habituados a los escenarios domésticos y a los detectives nativos, el pretexto de la novela está muy bien trabajado, pues para incursionar en el género, el autor crea una historia hasta cierto punto verosímil que se asocia a exóticos elementos de la intriga internacional, donde tiene cabida una historia policíaca, es decir, una historia donde aparecen chinos y rusos. Así, el contexto se trabaja adecuadamente en favor de la historia que se narra, porque la época de la guerra fría da marco a una hábil narración mexicana.

Este telón de fondo le permite a Rafael Bernal presentar algunos de los problemas políticos de la época, como la relación Este-Oeste en el plano internacional y en el doméstico, y esbozar un retrato de la política nacional, ambos con buenas dosis de humor y sátira. El humor, ese elemento codiciado por escritores y agradecido siempre por los lectores, está impecablemente manejado en la novela de Bernal. Con humor y consarcasmo trata Filiberto García no sólo los hechos que van ocurriendo a lo largo de la novela, sino que en ese tono están trabajadas sus reflexiones sobre temas más personales y recurrentes como el amor y la muerte. Por lo que se refiere a la política, el humor también sirve para presentar las costumbres locales y foráneas de corrupción, traición y violencia que irremediablemente se asocian al poder.

Bernal pretende construir una historia que cumpla con los cánones del género negro y lo logra sin dejar de mostrar una gran eficiencia narrativa que hace nada desdeñable su contribución a la literatura mexi-

cana en el género novela. La línea argumental de *El complot mongol* está tejida con habilidad y fluye ágilmente. Se nota también el oficio del escritor en el equilibrio que logra entre los monólogos del protagonista y los diálogos. Un recurso técnico un tanto osado para la época y para el tipo de novela son los largos párrafos de monólogo del protagonista, de hasta dos páginas de extensión, pero de tal modo ágiles que pasan desapercibidos y marcan el ritmo de la novela entre los acontecimientos y la percepción del protagonista acerca de ellos.

La relectura de *El complot mongol* permite comprobar que los años han hecho bien a este texto por la razón sencilla de que se trata de una excelente novela. Puedo confesar mi equivocación cuando, hace 20 años, percibí cierta exageración en algunas afirmaciones de Giardinelli, quien escribió que “no sólo es una de las grandes obras del género policiaco latinoamericano, y una pieza fundacional de la literatura negra mexicana, sino que es una de las más bellas novelas mexicanas de este siglo. Sin exagerar, en esta obra de Bernal hay una profundidad de pensamiento, una alegría creativa y un conocimiento psicosocial del mexicano realmente memorables. Y todo ello matizado con una pintura citadina impecable, y con intriga, acción, humor, ironía y una satirización galopante del sistema político nacional, de la relación Este-Oeste, y de ciertas prácticas, tics y ternuras del capitalino medio”.

La bestia

Era un joven de intensos ojos azules, apuesto como gacela, dado a la melancolía, seductor por igual de mujeres y hombres, que un día comenzó a perder la vista y dejó su vida de molicie en Londres para irse a vivir al Sudán. En los siguientes años se convirtió en uno de los más extraordinarios peregrinos y escritores del siglo, tan grande como los novelistas de aventuras del XIX, pero a diferencia de muchos de ellos, trotamundos real y no mental.

No hablo de Joseph Conrad, aunque mucho tuvo en común con el sin par autor de

Nostromo. Separados por más de un siglo, tienen en su abreviar de la cultura de la *Pérfida Albión* un común hilo espiritual, aunque Conrad nació en Polonia y nuestro personaje, al igual que Byron, vio la primera luz en Sheffield, en el verde corazón de Inglaterra.

Ambos fueron esforzados, obsesivos *vagamundos*. Conrad se embarcó a los 16 años, luchó en España en las filas del ejército de don Carlos, viajó hasta el extremo del mundo de entonces –el archipiélago malayo y el río Congo– escribió 13 novelas y su pasión amorosa lo llevó a las puertas del suicidio. Nuestro autor en cambio fue más que navegante, caminante. Recorrió a pie los desiertos de Africa, las áridas extensiones de la Patagonia y los misteriosos eriales australianos en donde el tiempo se detuvo en una época anterior a la memoria del hombre. Tuvo amores indiscriminados sin que se sepa si alguno le dolió como para quitarse la vida. Publicó seis libros y al morir en Francia en 1902 de una misteriosa enfermedad dejó preparado el sugerente título

¿Qué hago yo aquí? con el que cimentó la leyenda que se había forjado a sí mismo durante años, pues fue, como dijo un impaciente corresponsal de *Babelia* en marzo de 1997, “¡Un señor que siempre dejaba pistas falsas!”.

Habo de Bruce Chatwin, una de las personalidades literarias más atractivas de la época actual, aunque su obra sigue siendo poco conocida en México. Federico Campbell le dedicó una de sus “Horas del lobo” en *Milenio* hace tiempo, pero hasta donde sé los lectores aztecas de este inglés errante forman un club tan hermético y reducido como en su tiempo fueron los seguidores americanos de Tolkien. Es posible que un día Hollywood lo descubra y entonces los editores nos inundarán con nuevas ediciones de sus libros... quieran los dioses que con mejores traducciones que las de Tolkien.

Los libros de Chatwin no son de fácil clasificación. Uno de sus más conocidos, *En Patagonia*, acepta muchas lecturas. Es sin duda una novela, pero también un diario de viajes, muy cercano, incluso en estilo, a *Far Away and Long Ago* de William Henry Hudson, el delicioso volumen de recuerdos aparecido en 1918. De sus viajes por Dahomey y Brasil salió *El virrey de Ouidah* (1980), una novela sobre el comercio de esclavos. *La colina negra* (1982) describe la vida en una granja galesa. Para mi gusto es *The Songlines* (*La línea de la canción*, 1987), un libro inclasificable sobre la cosmogonía de los aborígenes australianos, el más fascinante entre su obra. El relato *Utz* (1988) es el retrato psicológico de un obsesivo checo coleccionista de porcelana de Meissen.

Supongo que en términos generales se puede decir de su obra que es la memoria de un observador dividida en episodios convencionalmente llamados libros por el resto de los mortales. Ni la vida ni la personalidad de Bruce caben en los moldes habituales. Chatwin habita un apartado de seres humanos no fácilmente clasificables.

Este inglés de Sheffield que nació a las ocho y media de la tarde de un caluroso 13 de mayo de 1940 en el seno de una familia de clase media “sin pretensiones”, fue con el tiempo un misterio y una revelación para quienes le rodearon. Al igual que Tolkien, tuvo una niñez enfermiza. A los nueve años su tío favorito fue asesinado en algún lugar del África Occidental Británica, extenso territorio en donde hoy se asientan Nigeria, Gambia, Sierra Leona, Benin, Ghana y parte del Camerún, y esto avivó la imaginación del muchacho, quien de inmediato se puso a leer todo lo que encontró sobre ese rincón del Imperio.

Su madre se llamaba Margherite y gustaba de confiar a sus amistades que el parto del pequeño Bruce había sido difícil, “pero el bebé increíblemente bello”. Su padre era un abogado tranquilo, juicioso y muy respetado.

La apostura -belleza se diría- y una capacidad casi ilimitada, obsesiva, para la conversación, fueron dos de sus atributos. Tan distinguido era su porte que todos quienes trataban con él lo creían aristócrata, como fue el caso de la esposa de Carlos Fuentes, según testimonio de su biógrafo Nicholas Shakespeare.

Quizá la belleza física del escritor sea mejor descrita en el recuerdo que de él guardó la camarera de una tía abuela con quien se fue a vivir siendo un adolescente: “Si hubiera sabido que iba a morir tan joven... ¡le habría dado un gran beso!”

Pero no sólo las mujeres del pueblo lo encontraban irresistible. La gran escritora y activista Susan Sontag dijo de él (en traducción libre mía):

Era asombroso mirarlo. Hay muy pocos en este mundo con una figura tan cautivante y encantadora... el estómago se comprime y el corazón pierde un latido, pues no estamos preparados para esa imagen. Lo vi en Jack Kennedy y Bruce lo poseía. No es sólo belleza... es una luminosidad, es algo en la mirada... y ejerce su fascinación sobre ambos sexos...

“Un niño, un trozo de piel de brontosaurio, una tierra remota. Con esos elementos se inicia *En la Patagonia*, el libro con el que Bruce Chatwin debutó a los 37 años y con el que alcanzaría la fama. Con él, y con los que siguieron, contribuyó a crear un nuevo estilo en la literatura de viajes, una forma de escribir que sería imitada hasta la saciedad”, dice Isidoro Merino.

Chatwin decía que “viajamos literariamente” y en este escritor nómada fue el sello distintivo, combinado con una poco común solidez literaria, quizá debido a que, según Javier Reverte, “el viaje literario es el más rentable porque lo haces tres veces: al planearlo, al pisar el camino y al escribirlo”.

Shakespeare conoció a Chatwin en Londres en 1982 y es interesante su recuerdo. Lo visitó en su estudio de Eaton Place en donde había una bicicleta estaba recargada en la pared y un libro de Flaubert en el suelo. “Era más joven de lo que había imaginado, con aspecto de refugiado polaco, anorético, pantalones anchos, pelo gris rubio, ojos azules, facciones afiladas y verbo como navaja [...] No dejó de parlotear desde el momento en que ingresé a su pequeña habitación del ático. En minutos me había dado el teléfono del rey de la Patagonia, el rey de Creta, el del heredero del trono azteca y el de un guitarrista de Boston que se creía Dios”.

A Chatwin no le gustaba dar entrevistas, pero Shakespeare lo convenció de que participara en una de televisión con el anzuelo de compartir créditos con Borges. Bruce llegó temprano al estudio y cuando vio aparecer al argentino comenzó a parlotear sobre sus libros y su obra. “¡Es un genio!”, dijo en voz alta. “No puede uno salir sin su Borges. Es como empacar el cepillo de dientes”.

Don Jorge Luis, quien avanzaba por el pasillo de la televisora del brazo de Shakespeare, escuchó, se detuvo, alzó un poco el rostro y sin dirigirse a nadie en particular, exclamó: “¡Qué antihigiénico!”

En retrospectiva alguien podría decir que era una personalidad maniática, obsesivo- compulsiva. Era muy capaz de dar el primer paso de un viaje que podría ser de uno o mil kilómetros literalmente sin más equipaje que su libreta parisina de hojas gruesas y pastas de piel en donde anotaba en letra minúscula –más pequeña cuanto más personal era la entrada- sus observaciones sobre todo lo que cruzara su camino. Me divierte imaginar la sorpresa de un jeque en Benin, de unos ortodoxos alemanes en el sur de Argentina o de una familia de aborígenes en Queensland al aparecérselos este inglés desgarrado en la tienda, en el establo o entre los arbustos y decirles, como si fuera una visita familiar largamente esperada, “Hola, soy Bruce Chatwin. ¿Charlamos?”

En un artículo publicado en *LA Weekly* en marzo del 2000, Shakespeare recuerda que Joan Didion dijo:

“Nos contamos cuentos a nosotros mismos para sobrevivir” y cree que esto fue “más cierto para Chatwin que para la mayoría de nosotros. Cuando le pregunté a Salman Rushdie «¿Qué es esa Bestia que Bruce intenta mantener a raya?», respondió con gran agudeza: «La Bestia es la verdad sobre sí mismo. La gran verdad que oculta es su verdadera identidad».

“No fue sino hasta sus últimos meses, cuando enfermó, que la verdad salió a luz. Diez años después de una visita al África Occidental, en la tarde del 12 de septiembre de 1986, Bruce fue internado en el pabellón de emergencias del Hospital Churchill de Oxford. Su ficha de ingreso sólo lo identificó como escritor de viajes de 46 años, VIH positivo”.

De *El último encuentro* de Sándor Márai tomo una estremecedora reflexión que me parece podría haber sido concebida con Chatwin en mente:

También existen instantes en que no es de noche ni de día en los corazones humanos, instantes en que los animales salvajes salen de su escondite, de las madrigueras del alma, y en que tiembla en nuestro corazón y se transforma en movimiento de nuestra mano una pasión que hemos tratado en vano de domesticar durante años... durante muchísimos años... Todo ha sido en vano: hemos negado, sin la menor esperanza, el sentido de esta pasión, incluso a nosotros mismos, pero el contenido real de la pasión era más fuerte que nuestros propósitos, y la pasión no se ha disipado, sino que ha cristalizado.

Asesinato en San Francisco

Desesperado por conservar su modo de vida, David Sorensen ha decidido asesinar a su mujer, una rubia millonaria de piel tostada por el sol y costumbres insoportables. Fingir luego un secuestro y echarse a la bolsa un rescate de millones de dólares parecen cosa fácil para este arribista en quien el engaño se ha convertido, inconscientemente, en una forma de vida.

Pese a los muchos ejemplos de autores de novela policíaca que por sus altos méritos han logrado sacudirse el adjetivo de subgénero –o de plano género menor– que tiene esa escuela, no ha sucedido así con el género mismo, que sigue considerándose inferior en términos amplios. Hay un novelista que podría de una vez y por todas, si la fuerza del mercado no fuese tanta, eliminar cualquier sombra de duda acerca de las enormes posibilidades literarias y de calidad que tiene el género negro al igual que cualquier otra creación artística.

Se trata de Fernando del Paso y su novela *Linda 67. Historia de un crimen*. “He aquí el punto de partida de una novela que parece, a primera vista, una ‘desviación’ en la carrera literaria de Fernando del Paso”, dice Dolores Carbonell en la presentación de una entrevista que hizo al escritor. “Quién hubiera pensado”, pregunta, “que el autor de *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio* volvería la mirada hacia un género que algunos consideran menor, quizá porque no saben lo tre-

mendamente difícil que resulta tramar un asesinato sin dejar cabos sueltos ni perder la claridad. Por eso, la pregunta resulta inevitable: ¿por qué un thriller ahora?”

Y responde Del Paso:

Desde hace muchos años, particularmente cuando descubrí la existencia de la serie *El Séptimo Círculo* -colección de novelas policiacas publicadas por Borges y Bioy Casares-, y conocí a Álvaro Mutis, quien me orientó con respecto a ciertas lecturas de autores como Simenon, he sido lector -no fanático, pero sí esporádico- del género. Se me ocurrió entonces emprender yo mismo el reto que significaba construir algo así, aunque lo fui posponiendo a medida que trabajaba en mis novelas. De hecho, fue como hace 10 años cuando se me ocurrió el meollo, la anécdota de lo que sería *Linda 67. Historia de un crimen*.

Quizá una de las pocas cosas reprochables a esta novela sea el título tan poco original al grado de que, para mi gusto, contrasta notablemente con la riqueza de la novela. *Linda 67* es la nomenclatura de las placas del automóvil en el cual muere la esposa de Sorensen, su nombre y año de nacimiento, práctica muy frecuente entre las clases adineradas del estado de California, donde los propietarios de vehículos pueden personalizarlas. En este caso se trata de un Daimler Majestic de colección. El auto y la placa describen al personaje.

Fernando del Paso no es un autor de novela policíaca. Es decir, no se ha dedicado a escribir novela policíaca. Tanto así, que confesó a la Carbonell que el proyecto de la novela fue “un proyecto secreto” durante años, “porque no sabía si [le] iba a salir”. Seguramente para el escritor hacer una novela del género negro representaba un desafío que no

podía ignorar. El resultado es una espléndida obra que se disfruta página a página. En cada palabra, en cada frase, en cada giro, se hace presente la mano de un creador sazonado que juega con el género, aunque no podemos afirmar que se trate de una novela experimental en la técnica narrativa, aunque sin duda se trata de una historia contada con originalidad.

Un narrador omnisciente se encarga de darnos a conocer la trama y desde el inicio nos informa que un crimen fue cometido, quién lo cometió y contra quién. Es la historia de David Sorensen, mexicano que vive en San Francisco, casado con Linda, una mujer estadounidense, de quien está a punto de divorciarse porque el padre de ella, un multimillonario, la amenaza con desheredarla si no se divorcia del yerno al que nunca quiso conocer.

A partir de una conversación con una persona, David comienza a acariciar la idea de matar a Linda, a quien odia, para simular un secuestro, pedir quince millones de dólares de rescate y regresar a México a disfrutarlos con Olivia, su amante mexicana.

La puesta a prueba del lector, la resolución del verdadero enigma, aparece al final de la novela y es manejada con verdadero ingenio. Los 24 primeros capítulos están dedicados a describir en detalle lo que el lector sabe desde el inicio.

Varios elementos son lo que dan riqueza a la novela. Uno de ellos es la erudita abundancia de información, que no resulta chocante o afectada, sino que fluye de manera natural, que va bien con los personajes y la historia. David Sorensen es un mexicano rubio, bien educado, hijo de un diplomático retirado y en la pobreza, pero que habitué a su hijo a vivir bien. En ese *savoir vivre* es que Del Paso da rienda suelta a una gran cantidad de datos y hace gala de conocer relojes, perfumes, pintura,

literatura, vinos, autos, plantas, arte culinario, publicidad, cine, marcas de ropa de cama, diseñadores de moda, accesorios y varios etcéteras.

Se trata de la misma característica que ha colocado a Fernando del Paso como un autor intelectualista, sobre todo a partir de *Palinuro de México*, su segunda novela, aunque, como bien afirma John Brushwood, “para llamarla novela habría que ampliar la definición del género. *Palinuro de México* es enciclopédica en cuanto a la variedad de información que contiene y es virtuosa en cuanto a la variedad estilística”. *Linda 67* es informativa, pero no es experimental en la técnica narrativa. Sin embargo, no podemos dejar de ubicar a Del Paso como un maestro en la técnica de contar la historia presente e ir contando paralelamente los acontecimientos que llevaron al personaje a cometer el crimen, su vida pasada, sus sentimientos y cómo se desarrollaron las acciones mismas del crimen. Todo ello cargado de múltiples referencias

La acción se desarrolla fundamentalmente en la ciudad de San Francisco, lugar donde vive David Sorensen con su esposa. Destaca en la novela el conocimiento de la ciudad de que hace gala Del Paso, lo cual, sumado al hecho de que el protagonista –mexicano– esté casado con una estadounidense y la presencia de una amante mexicana, sirve de marco para confrontar a las dos culturas. Una, la estadounidense, próspera, fría, calculadora y elitista. Otra, la mexicana, alegre, sincera, misteriosa, pobre y enigmática. Esta confrontación la hace un personaje que se dice mexicano, pero que en realidad tiene un serio problema de identidad y que ve a los dos lugares un tanto ajenos y rechazantes, como sucede a prácticamente todos los migrantes, con independencia del status con el que permanecen en latitudes distintas a las de la tierra que los vio nacer.

Esta característica de la novela resulta por demás interesante pues aunque haya un despliegue de conocimientos e información acerca de la vida en Estados Unidos, y en particular en San Francisco, y no obstante estar salpicada de referencias a otras ciudades estadounidenses, no deja de ser una novela muy mexicana. La mexicanidad está presente en la confrontación constante de David con Linda, en un esfuerzo permanente del protagonista por rescatar su identidad mexicana, sus recuerdos, sus preferencias y sus ancestros.

En el alud de información que es la novela, además de la vida en San Francisco se incluyen múltiples referencias a la vida en México, incluso la resta de los tres ceros al peso, lo cual ubica en el tiempo a la acción del libro. Sin embargo, el aspecto que le da el carácter contundentemente mexicano es la actuación del protagonista. El hilo que siguen sus razonamientos lo colocan como perteneciente a una sociedad específica. Las ideas que lo asaltan frente a la muerte, al amor, al dinero, a la amistad, dan cuenta de un personaje descrito y creado por un mexicano.

Otro elemento que llena pertinentemente muchas páginas de la novela es la vida interior del protagonista, aunque presentada de manera tan acuciosa que se llega a confundir al narrador omnisciente con el personaje. Al adentrarme en la estructura psicológica de David, me resulta inevitable asociar su apellido, Sorensen, con el nombre de pila del filósofo danés Soren Kierkegaard, un teólogo al que sin duda ha acudido con frecuencia Del Paso -cuya obra literaria incluye unos delicados "Nuevos Sonetos Marianos"- debido a la prioridad que dio a la existencia sobre la esencia, al pensamiento existencial sobre el especulativo.

Linda 67 es una novela negra que cumple con los cánones del género, pero que supera a éste porque es una obra que está a la altura

de cualquier otra, con independencia del género, lo cual demuestra que para escribir novelas policiacas no hay que ser aficionado a ellas, sino simple y llanamente hay que ser escritor, y cuanto mejor escritor mejores novelas. En este sentido no puedo olvidar que Del Paso tiene un importante antecedente como trabajador de medios de comunicación, concretamente en la BBC de Londres, lo cual, pienso, pudo haberle facilitado estilísticamente esta incursión en el género policiaco. En cualquier caso, *Linda 67* puede, sin obstáculo alguno, competir en calidad con el resto de la obra de Del Paso.

El Faulkner nuestro de cada día

La extensa e inimaginada vida interior que nos ofrece *En busca del tiempo perdido*, la abundancia de recursos para contar una historia ceñida en el tiempo de Ulises de Joyce y el desbordamiento de la imaginación de *El castillo* de Kafka parecen ser historias de otro mundo comparadas con *El sonido y la furia* de William Faulkner, sobre todo cuando es necesario enfrentarse incluso a las ideas o impresiones que dichas lecturas dejaron años atrás y se deben confrontar con nuevas circunstancias.

Faulkner mismo reconoció la importancia de sus lecturas de una gran cantidad de escritores europeos, especialmente Joyce. Como en todos los casos de la actividad humana que trascienden, importan los antecedentes tanto como la modificación de esa formación e información original en un resultado innovador. Esto es Faulkner. La condensación de una herencia donde tiene cabida de manera importante lo rural, la vida interior, la individualidad, las historias únicas para convertirla en la literatura que atisba hacia la vida de la que seríamos testigos a todo lo largo del siglo XX: la vida urbana, múltiples historias que se entrecruzan, el conflicto derivado del contexto social, así como la presencia de un escritor que defiende la tarea de escritor, que cree en la disciplina, lejano del “poeta maldito” del siglo XIX, que reivindica el trabajo de escribir para obtener resultados de interés para ciertos grupos sociales.

Faulkner anticipa con acertados pincelazos el cuadro que más tarde sería la sociedad estadounidense. *El sonido y la furia* (frecuentemente traducido como *El ruido y la furia*) aparece un año después del comienzo de la Gran Depresión, en una crisis económica que afectó a todos los grupos sociales de Estados Unidos, y en definitiva a todo el

mundo capitalista, por que fue una crisis estructural. La desesperanza que generó tal crisis está presente en esta novela, quizá la más importante de Faulkner. *El sonido y la furia* anuncia los temas que poblarían más tarde no sólo la literatura estadounidense, sino la de todos aquellos países que comparten un destino económico y político: la violencia, las expectativas de los grupos sociales, la vida urbana, los estratos sociales, la guerra, las diferencias raciales, las relaciones personales, la pasión humana.

Faulkner aparece, con toda su producción pero especialmente con *El sonido y la furia*, como la fuente obligada de los escritores latinoamericanos del *boom*. Fuentes, García Márquez, Onetti y otros reconocen la importancia de Faulkner en su propia trayectoria, pero aún si así no fuese, está allí la obra de todos ellos para confirmarlo. Borges se ocupó de traducir a Faulkner.

Sin duda, las imágenes que Faulkner propone en sus novelas provocan ambivalencia, porque nuestra relación con la realidad es dual, la deseamos y la rechazamos. La circunstancia humana es así, excelsa o despreciable. Aunque quizá lo mejor de Faulkner es que se ocupaba muy poco o nada de lo que dijera la crítica sobre su obra, incluso de lo que pensarán sus posibles lectores. Esta posición le otorgó una libertad especial y un compromiso consigo mismo, sin olvidar que el único compromiso con el lector era lograr que la obra fuese lo mejor posible.

Las respuestas de Faulkner sobre la técnica y el quehacer del escritor solían ser hoscas.

Decía que él era escritor, no literato, de tal modo que no le correspondía ocuparse de analizar su propia obra y menos en términos comparativos. (Alguna vez, Albert Camus, interrogado sobre el simbolismo de *La peste* como las plagas de la sociedad moderna, contestó un tanto sorprendido a su interrogador: “¡Vaya! ¡Nunca se me había ocurrido pensar en ello!”) No podemos dejar de reconocer el valor de la obra de Faulkner como precedente de mucha producción literaria, incluso en el aspecto formal. Aquello que Faulkner menospreciaba en la técnica literaria, marcó un hito en la concepción del género como estructura.

El desarrollo de *El sonido y la furia* tiene mucho de cinematográfico. Una historia y trozos de historias aledañas contadas por distintos personajes y en distintos tiempos. Tengo la certeza de que la dificultad que entraña esta novela de Faulkner por la estructura ha variado en el tiempo. Los lectores de novelas de 1930 no son los mismos que los de 2003. Los lectores actuales están habituados a un lenguaje visual sumamente complejo. La estructura de una película, que se va conformando por escenas de corta duración que, en forma independiente, tienen escaso significado, adquiere sentido en el conjunto. Eso mismo es *El sonido y la furia*. Resulta complejo el apartado inicial. Situaciones y narración un tanto inconexas porque no tienen la referencia del tiempo y del narrador mismo, lo que no les resta atractivo. No resulta en modo alguno extraño que Faulkner haya escrito guiones cinematográficos. El manejo de este lenguaje está plasmado en su obra. Las dos actividades sólo están alejadas en apariencia. La verdad es que el cine le debe a la literatura mucho más de lo que se reconoce (el sindicato de escritores en Estados Unidos, donde florece la industria cinematográfica, es poderoso porque se sabe imprescindible para la vida de esta industria). La evolución en los lenguajes ha sido constante. Las historias lineales y los lenguajes abiertos, más explicativos que significativos han cedido el lugar a entrenamientos visuales más complejos, a lenguajes que requieren una mayor decodificación, pero no entre los cinéfilos, sino entre el público masivo que a diario consume medios gráficos, lo cual sin duda prepara a los lectores potenciales para admitir estructuras y lenguajes más complejos en la literatura.

Nuestras sociedades de alto consumo visual han mantenido relegada la letra escrita, pero el arte y en él la literatura, es un objeto de consumo específico, recibe ese tratamiento y encuentra su nicho de mercado. Los editores conocen a sus consumidores potenciales, los clasifican cada vez mejor para obtener mejores resultados, para que sus esfuerzos de venta eleven sus rendimientos. No falta, todavía, quien alce las cejas cuando se ve desde esta óptica la creación literaria, no falta quien lo considere un tanto sacrílego. Sin embargo, la produc-

ción artística ocupa un lugar en el gran cúmulo de productos a disposición de la sociedad de consumo. Quién sabe si haya algo de malo en ello. Me inclino a pensar que no y que, por el contrario, deben ser productos con mayor difusión, con tareas de distribución más intensas y con técnicas que amplíen el número de adeptos.

¿Se puede lograr? Perfectamente. Pero en esta dinámica deben integrarse padres, maestros y medios. ¿Ya no está de moda Faulkner? Es posible reposicionarlo, como se dice en el argot mercadotécnico. Las jóvenes generaciones quizá ya no lo conocen, pero lo leerían con gran placer.

El hecho de reflexionar sobre obra que tiene ya entre 50 y 70 años de vida, nos obliga a preguntarnos sobre la actualidad de sus historias. Por decirlo de alguna manera, se requiere identificar los puntos de venta de Faulkner, conocer sus virtudes como producto. Quienes como yo nos desenvolvemos en el mundo de los medios debemos hacer un esfuerzo para no dejarnos llevar por nuestras propias aficiones y reconocer que bien vale la pena poner nuevamente en la mente y el interés de los jóvenes la obra de Faulkner.

El viejo Faulkner es sumamente actual. ¿Cuántos Benjys hemos visto en el cine y más escasamente en la televisión? ¿La historia de cuántas Caddys hemos conocido, de cuántas familias Compson? Quizá muchas, pero ninguna contada a la manera de Faulkner y ese valor es insustituible.

Los relámpagos de Jorge

Lo primero que leí de Jorge Ibargüengoitia fueron sus textos periodísticos. Dos veces por semana, en la página siete del *Excelsior*, encontraba un artículo mal llamado ligero, en el que se recreaba una parte de la vida en México: lo mismo asuntos educativos que transporte urbano, mingitorios públicos, obras viales, transporte aéreo o literatura: temas que pueblan nuestra vida diaria, tan cotidianos que casi no se podía dar crédito a que estuviesen tratados con tanto ingenio y precisión. Textos impecables que revelaban una envidiable alma de reportero, porque los comentarios, el sarcasmo, la nota fina, no eran otra cosa que el resultado de una observación acuciosa del entorno.

Ibargüengoitia fue un creador que despertaba pasiones... literarias y de otra naturaleza. Mi mejor amiga me confesó que en su noche de bodas, terminado el trance de amor (Catón dixit), “cuando mi marido se quedó dormido, yo me puse a leer *Dos crímenes* y me quedé despierta hasta que lo terminé”.

Este escritor nacido en Guanajuato un 22 de enero de 1928 pereció a los 55 años en un accidente de aviación en el aeropuerto madrileño de Barajas en noviembre de 1983. El lugar común nos dice que no murió pues dejó tras de sí una obra extensa para disfrute de muchas generaciones, pero me es inevitable sentir cierta nostalgia por lo que ya no pudo escribir. Con frecuencia me he preguntado si en esos

instantes finales antes de que el avión en que viajaba fuese embestido lbargüengoitia tuvo ocasión y serenidad para pensar en su propio epitafio.

Primero en *Excelsior* y luego en *Vuelta* seguía Jorge lbargüengoitia. Me llamó la atención, aunque me pareció lógico, que no siguiese a Scherer a *Proceso*. Supongo que los intereses de un escritor encontraban mejor terreno en una publicación de creadores que en una de corte político.

Por la puerta del periodismo entré al jardín literario de lbargüengoitia y ahí disfruté su obra teatral y su narrativa. Conservo las primeras ediciones de *Dos crímenes* y de *Las muertas*. Y conservo también, prácticamente intacto, el recuerdo placentero de la lectura de las seis novelas. Ahora viene a mi memoria, como si lo acabase de leer, un texto en el que lbargüengoitia habla de lo absurda que es la nostalgia, sobre todo la nostalgia gastronómica de los viajeros mexicanos. Cuenta que un mexicano en Los Ángeles lloriqueaba lo mucho que extrañaba a México, y cuánto echaba de menos el tequila, a lo que lbargüengoitia respondió sorprendido que eso no era posible, pues en cualquier vinatería se podía encontrar la marca favorita. “Pues sí”, respondió aquél, “¡pero el limón no sabe igual!”

Dice Christopher Domínguez que “La ironía fue un elemento importantísimo en la literatura de Jorge lbargüengoitia. De una cosa no hay duda: este escritor obedeció al principio que dice que si un escritor no se divierte con su creación ésta no vale la pena, y otra cosa segura es que no se pitorreó de la historia oficial mexicana sólo porque es fácil hacerlo, sino que con tal actitud buscó aclarar muchas características internas y colectivas del ser individual mexicano.

“Es importante destacar”, continúa Domínguez, “que para él, el sentido del humor era ‘una concha, una defensa, que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente’. Este concepto reafirma la idea de francotirador parapetado en la ironía y dedicado a derribar mitos patrioteros y costumbrismos como en el tiro al blanco. Caricaturista habilísimo, Ibargüengoitia elaboraba arquetipos: del avorazado e inescrupuloso general posrevolucionario en *Los relámpagos de agosto*, al mismo tiempo caricatura de la novela de la Revolución, al burgués que enfrenta al caudillo convertido en dictador tras luchar contra la dictadura para conservar sus privilegios en *Maten al león*.”

Muy pocos editorialistas en México han recorrido con éxito el sendero humorístico en sus textos. Existe un cierto temor a que se les confunda con cuenta chistes, temor hasta cierto punto fundado pues somos un pueblo que tiene un gusto especial por los juegos de palabras mas poco dado a ver con seriedad el humor. Tengo la certeza de que ese estilo de Ibargüengoitia le era natural, que no hubiese podido cultivar la afectación de muchos “escritores serios”, como también estoy más que seguro de que son mayoría los periodistas y escritores que no podrían, aunque quisieran, escribir con la frescura, el desenfado y la gracia con que lo hacía Jorge Ibargüengoitia.

En verdad no podemos ubicar al editorialista Ibargüengoitia en un género, puesto que se trata de un estilo. Las críticas y las observaciones resultan más penetrantes o demoledoras si van envueltas en una frase ingeniosa o si arrancan al lector una carcajada, como sucede con muchos de los textos de Ibargüengoitia.

Su obra literaria en cambio es un torrente de imaginación. Imaginación que se le pone a la vida cotidiana, a una excusa que se con-

vierte en cuento, a una nota periodística que se convierte en novela o a una investigación histórica que deviene en una narrativa ágil y fresca.

Ibargüengoitia no tenía empacho en confesar la enorme influencia de su maestro Rodolfo Usigli, gracias a quien fue dramaturgo y por quien abandonó el teatro, como si éste hubiese sido una deidad bivalente de la mitología griega.

“Usted tiene facilidad para el diálogo, dijo [Usigli, en cita de Christopher Domínguez], después de leer lo que yo había escrito. Con eso me marcó: me dejó escritor para siempre... Pero llegó el año de 1957 y todo cambió: se acabaron las becas —yo había ya recibido todas las que existían—, una mujer con quien yo había tenido una relación tormentosa, se hartó de mí, me dejó y se quedó con mis clases, además yo escribí dos obras que a ningún productor le gustaron. (En eso intervino un factor que nadie había considerado: tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con la gente de teatro.)”

Usigli fue su maestro de teoría y composición dramática en la Facultad de Filosofía y Letras (a la que llegó después de haber abandonado la carrera de ingeniería en el tercer año), y era tal la admiración por el maestro y el impulso que éste dio a su escritura, que su trabajo literario comenzó con una obra de teatro, de la que se sintió satisfecho por un tibio elogio de Usigli, quien opinó que tenía sentido del diálogo y era capaz de escribir una comedia. Varios años y obras teatrales después, Ibargüengoitia decidió abandonar la dramaturgia. Se dice que el motivo principal fue que en una entrevista publicada en *México en la cultura*, Usigli habló de nuevos escritores de teatro, omitiendo su nombre, él, que era su alumno preferido. Fue un trago amargo para Ibargüengoitia, quien incluso había obtenido una beca de la Fundación Rockefeller para estudiar teatro en

Nueva York en 1955. De ahí la dolid a frase: “tenía facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con la gente de teatro”. En este episodio también hay una lección para los maestros, quienes inadvertidamente o a propósito, pueden encauzar el rumbo de la vida de sus alumnos.

Desde el inicio, la obra narrativa de Ibargüengoitia fue merecedora de reconocimientos. Su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1964. *Estas ruinas que ves* fue galardonado en 1975 con el Premio de Novela Ciudad de México (y como dato curioso, fue publicada con dos finales distintos: uno en la primera edición de la novela y otro posterior modificado para hacerlo más congruente con los personajes). En *Estas ruinas que ves* y en *Las muertas*, Ibargüengoitia hace un retrato divertido y fiel de Guanajuato, su tierra natal, al que convierte en Cuévano, que permite poner de relieve los contrastes entre el campo y la ciudad, la comparación de la vida en la provincia y la gran urbe, donde lo mejor de todo es que ninguna gana, pues la mirada crítica alcanza por igual a las dos.

Varias de las obras de Jorge Ibargüengoitia han sido llevadas al cine: *Estas ruinas que ves*, *Dos crímenes* y *Maten al león*, con resultados que no hacen justicia a las novelas. Quizá la mejor de ellas sea *Dos crímenes*.

Aunque la primera novela de Jorge Ibargüengoitia se publicó en 1965, la primera obra narrativa de Ibargüengoitia que leí fue *La ley de Herodes*, publicada en 1967. Desde entonces, y con la distancia de los años y la relectura, me encuentro convencido de que el libro de cuento es superior, desde mi gusto y apreciación, a las novelas. *La ley de Herodes* es un conjunto de narraciones breves, impecables, redondas, con predilección por los finales flotantes, aunque los finales detonantes están perfectamente trabajados, con una gran dosis de imaginación.

Entre ellos, mis favoritos son el cuento que da nombre al libro y que alude al adagio popular y “La vela perpetua” que, se dice, habla de Luisa Josefina Hernández.

Creo que la obra literaria de Ibargüengoitia queda para el disfrute de muchas generaciones y que su obra periodística queda para enseñanza de los jóvenes que pretenden incursionar en este oficio. Como reportero lamenté no haber tenido oportunidad de entrevistar a este interesante personaje. Como lector, de vez en vez visito al escritor y al periodista, y siempre descubro en su obra cosas nuevas.

Profeta de la nueva moral

La importancia histórica de James Joyce y su indiscutible papel en la evolución del género novela le han procurado tanto entre los especialistas como entre los aficionados una especie de veneración que, desde mi punto de vista, ha neutralizado la apreciación sobre el contenido erótico de su *Ulises* por un lado, y por el otro, ha opacado la debida valoración y análisis del uso coloquial del lenguaje en la novela. Ambos aspectos me parecen de gran importancia en el estudio de lo que tenemos actualmente no sólo en la literatura misma, sino en los nuevos lenguajes de los medios.

La censura sufrida por *Ulises* ha pasado a formar parte de los datos de culto de la obra.

Esto mismo sucedió, por ejemplo, ya en el siglo XX a Henry Miller, con una obra que defendía en primera instancia el erotismo como parte de la vida y como parte también de la narración fundamental de una experiencia vital. En México alrededor de 1942 se abrió un proceso contra *Cariátide* de Rubén Salazar Mayén, hasta donde se sabe –me dice el escritor Rafael Antúnez– única vez que en nuestro país un libro ha sido “llevado a juicio” por su contenido. Salazar Mayén y su obra fueron absueltos gracias a la brillante defensa de Jorge Cuesta. Alguien podría sugerir el affaire de *Los hijos de Sánchez* en los setenta, pero creo que se trató de un asunto no literario que francamente sigue dando pena ajena. Joyce, en cambio, conjugó muchos aspectos que revolucionaron

el género, a tal extremo que el aspecto del contenido erótico quedó opacado por la contribución del autor a la literatura en general.

En palabras de Morris L. Ernst en la presentación de la primera edición gringa legal, “Quizá la intolerancia que cerró [las] destilerías fue la misma intolerancia que dictaminó que las funciones más humanas deberían ser descritas, en los libros, de una manera furtiva, morbosa y subrepticia [...] El caso *Ulises* es la culminación de la prolongada y difícil lucha en contra de los censores...”.

En efecto, el dictamen del juez John M. Woolsey -pieza jurídica que no carece de valor literario- fue apreciado en su momento como un dique a los asaltos a obras de valor artístico por su temática y lenguaje, y, supongo, tuvo algún impacto en nuestro propio ambiente literario.

El torrente de palabras e imaginación de que hace gala Joyce para narrar un día en la vida de sus personajes queda coronado justamente por el ingrediente de su vida amorosa y erótica, lo que da madurez a la configuración de los personajes y coloca a Joyce en la modernidad de las letras. No se trata más de la vida interior, de la imaginación por la imaginación. Se trata de la vida real de personajes comunes y corrientes, que pueden ser vistos sin la necesidad extrema de ser etiquetados. Este es, quizá, un elemento que destaca el genio de Joyce. La nueva moral es ambivalente. Ciertamente es que han debido pasar más de 100 años para ver con nitidez esta aportación de Joyce. Muchas voces podrían contradecir esta opinión y no sólo eso, sino los abundantes y evidentes fundamentalismos que surgen y resurgen a cada momento. Pero ese surgimiento, ese resurgimiento y esa lucha se libra con una humanidad que se desenvuelve naturalmente en la ambivalencia. Una humanidad que para poder escribir su historia y para desarrollarse ha adoptado,

enarbolado y defendido fundamentalismos que la describe pero que no la explican y en los cuales siempre ha estado presente la contradicción.

Eso nos lo muestran de manera sencilla y compleja a la vez los personajes de *Ulises*: Molly Bloom es desde luego uno de los más atractivos en este sentido. Este inquieto y libre personaje femenino creado por un hombre maduro y miope en los albores del siglo XX, parece ser el anticipo por excelencia de la nueva moral. Mujer adúltera que puede hablarsin reticencias de sus gustos sexuales, sus sueños, su vida familiar y su vida amorosa, en los que podemos adentrarnos gracias a los cuadros que son sugerencias, descripciones, recuerdos, conversaciones o situaciones incidentales.

Molly Bloom ha parecido reencarnar en otro personaje femenino muy querido: La Maga de Rayuela. No resulta ocioso que ambas novelas coincidan en estar contenidas en una estructura compleja, en las que los autores parecen haberse regodeado en los múltiples guiños que harían a sus lectores. En las dos, los personajes femeninos parecen estar descritos por su actuación en las situaciones que se describen o en su relación con otros personajes -La Maga con Oliveira y Molly Bloom con Leopold Bloom y con Blazes Boylan-, más que por su autodescripción.

La percepción de personaje que quiso dibujar Joyce se logra en buena medida a travésde Leopold Bloom, con sus sospechas, sus certezas y su entorno, en el que está presente Molly.

Este lenguaje, que funciona más por la sugerencia, no sólo es un antecedente de la literatura que se produjo en el Siglo XX después de Joyce, sino que es la anticipación de lo que hemos visto en el lenguaje

visual, sobre todo el del cine, la televisión y, por supuesto, la publicidad.

Las propuestas visuales que en las décadas de los setenta y ochenta se orientaron a un público más informado, llamado “intelectual” por algunos, a la vez aclamadas por la crítica e ignoradas por el gran público, se fueron integrando a productos más comerciales sin que nos diéramos cuenta, por una razón: el manejo visual, los contenidos y las imágenes que en un momento fueron complejas, incomprensibles o novedosas fueron incluidas en los productos de factura comercial y consumo masivo. Así el público fue educado para consumir ese tipo de lenguajes que se volvieron moneda corriente en cine, en televisión o en las imágenes utilizadas para convencernos de adquirir ciertos productos. Es decir, la sacrosanta publicidad, siempre a la búsqueda de nuevas formas de conminar, de provocar el deseo o de hacer correr a la gente a las tiendas (alguien dijo que en Estados Unidos las mejores películas duraban treinta segundos, es decir, los anuncios comerciales.).

¿Quién diría que podemos relacionar la obra cumbre de Joyce con la publicidad que es el pan nuestro de cada día? Podemos afirmar que la publicidad aprendió de sus enseñanzas más de medio siglo después, cuando muchos se encargaron de procesarlas y aplicarlas en otros campos.

La otra cara de la moneda es el lenguaje coloquial de *Ulises*. Gran parte de la seducción que provoca la novela se basa en esta conjugación de grandiosidad y ordinariez. La complejidad en la concepción de la estructura, las múltiples referencias que imponen la presencia del escritor culto al que no le hace falta el narrador omnisciente para manifestarse

a todo lo largo del texto se combinan suavemente con una enorme carga de cotidianidad condimentada por el lenguaje coloquial.

Al escritor mexicano José Agustín se le preguntó si el lenguaje coloquial mexicano que usa en su obra no frenaba las traducciones y reconocimientos en otros países, a lo que respondió que si se tradujo el *Ulises*, “se puede traducir lo que sea”.

En México, por ejemplo, el movimiento de la onda reivindicó el “dilo como es”, la invención de palabras y el lenguaje coloquial para producir la continuidad narrativa ininterrumpida. Las primeras novelas de Gustavo Sáinz, José Agustín y las de Parménides García Saldaña tuvieron un gran éxito precisamente por esta razón y se identificaron con ellas los jóvenes. Las técnicas utilizadas por estos escritores daban la impresión de la ausencia de técnica. Los jóvenes que disfrutaban estas novelas no sospechaban la presencia de escritores como el mismo Joyce, ya convertido en objeto de culto, detrás de los nuevos escritores mexicanos.

“Un nuevo color artístico para nuestros poetas irlandeses: verdemoco. Casi se saborea [...] El mar verdemoco. El mar tensaescrotos...”. Palabras de Buck Mulligan en una conversación con Stephen. Es el tipo de conversaciones salpicadas de juegos de palabras o vocablos ingeniosos que abundan en las novelas de muchos escritores mexicanos, uso inaugurado por los escritores de la onda, en los que el lenguaje coloquial se convierte en herramienta común.

Si se piensa detenidamente, es otro de los aspectos que distingue a los medios audiovisuales: una pretendida combinación de elegancia y sencillez, intelecto y sentido común, imágenes cotidianas y situaciones estudiadas. No descarto que muchos trabajadores de los

medios han bebido casi literalmente las enseñanzas de una gran cantidad de escritores, incluso de muchos que no imaginaron siquiera que su obra sería puesta al servicio de quehaceres que entonces no existían, como sucedió a James Joyce.

Recuperar el pasado

El pasado es una de mis obsesiones desde que tengo memoria literaria y me sedujeron la historia, la biografía y la novela histórica. La revelación vino con *Sinhué el egipcio* de Mika Waltari en la colección “Grandes novelistas” que a los nueve o diez años un alma caritativa puso en mis manos. Me di cuenta de que podía vivir vidas ajenas a través de la letra y nació mi admiración por quienes son capaces de recrear los tiempos idos.

¿Qué tanto podemos recuperar del pasado? ¿Es el pasado –el personal o el colectivo– un país extranjero donde todo tiene un aire diferente? Puede ser o no. Lo indudable es que para algunos siempre tendrá un atractivo múltiple: de la ensoñación al horror, del olvido imposible a la recuperación posible.

Alguien podría decir que no es éste el caso del historiador. Pero, ¿qué tanto recupera el pasado un historiador? Parece más factible que una obsesión por recuperar el tiempo ido– con su carga de hechos y personajes– se cumpla, ángel o demonio, en el creador literario.

José Emilio Pacheco no ha sido ajeno a esta tentación. Hombre que se ha rehusado a los ejes viales, a las nomenclaturas planas, al olvido de lo que fue y nutrió generaciones, logra con *Las batallas en el desierto* recuperar una época y llevarla hasta generaciones posteriores no como un empolvado objeto de museo ni como daguerrotipo de nostalgias, sino con toda la fuerza de algo vivo, cercano, actual, doloroso.

Las batallas... quizá poco o nada le diga un adolescente de “El Sesteo de las Aves”, un paraje insólito a medio camino entre Monterrey

y Saltillo. Pero a quien pertenezca a esa generación urbana intermedia entre la-vida-del-barrio en la capital y la actual asfixia geográfica y social, puede transportarlo verdaderamente al pasado, a ese país extranjero cuyos habitantes se nos parecen tanto y son a la vez borrosas e irreconocibles formas.

Y como el escritor no es historiador sino algo más -puede ser, como quería un lector de Tolkien, colonizador de los sueños-, Pacheco dice de su libro que es la “crónica falsa de la verdadera destrucción de la colonia Roma antes del terremoto”. Dividido en 12 breves capítulos, este cuento -¿novela corta, *nouvelle*?- es la narración en primera persona de un hombre que ve a distancia su niñez en aquella colonia del DeFe con una mezcla de nostalgia, angustia, indignación y desesperanza, en un tono que reconocerán quienes hayan vivido los prejuicios, las hipocresías, las fantasías, el sentido de la educación, la ignorancia profunda sobre el hombre, los mitos y la resignación de las clases sociales “en ascenso”.

El narrador aparece e inicia su plática con el lector como si ambos estuvieran en el rincón de una de las últimas cantinas de la Roma intentando esa recuperación del pasado: Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? y entra de inmediato en una descripción de cosas, hechos, objetos, costumbres, ideas, que sin necesidad de precisiones históricas o sociológicas meten al lector al remolino de la época:

Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa: en todo el país fusilaban por decenas de miles reses enfermas; de las inundaciones: el centro de la ciudad se convertía otra vez en lagunas, la gente iba por las calles en lanchas... no obstante lo cual México tiene forma de cornucopia o cuerno de la abundancia y había en marcha un proceso de modernización social que incorporaba al lenguaje nuevos términos: tenquíu, oquéi, uasamara, sherap, sorry... y transform-

aba las costumbres hasta que únicamente los pobres seguían tomando tepache y nuestros padres se habituaban al jaibol que en principio les supo a medicina.

En este ambiente del México de la posguerra, de las clases medias con pretensiones avocindadas en la capital, Pacheco construye a su personaje, Carlitos, a través de los recuerdos de Carlos-adulto y recupera el sentido de una época, de una clase, de un ambiente:

Había tenido varios amigos pero ninguno le cayó bien a mis padres: Jorge por ser hijo de un general que combatió a los cristeros; Arturo por venir de una pareja divorciada [...] Alberto porque su madre viuda trabajaba en una agencia de viajes, y una mujer decente no debía salir de su casa.

Después de este párrafo no hay necesidad de que Carlos-adulto entre en detalles sobre los prejuicios familiares que explican la satanización a su primer amor infantil:

Todos somos hipócritas, no podemos vernos ni juzgarnos como vemos y juzgamos a los demás. Hasta yo que no me daba cuenta de nada sabía que mi padre llevaba años manteniendo la casa chica de una señora, su exsecretaria, con la que tuvo dos niñas.

Es la suya una familia de segunda generación después de la revolución, profundamente enemiga de la clase gobernante, de los “pelados” que se alzaron con el poder y luego no vacilaron en atacar a la Santa Madre Iglesia, pero al mismo tiempo corroída por la envidia hacia ellos. En el mundo de esas familias todo es ordenado, todo tiene una jerarquía diseñada en una instancia superior, que si bien ha sido violentada momentáneamente -la venida a menos de las familias “decentes”- no ha perdido la esperanza de recuperarse cuando los ladrones en el poder sean puestos en su lugar. Y aun amenazada por desviaciones de otra naturaleza, como la “casa chica” del padre o la lujuria del hermano mayor,

perdurará siempre y cuando las cosas no se vean y de ellas no se hable, cuando se decida que “lo malo” no es tal.

Así, las sirvientas a las que el hijo mayor acosa son despedidas por “provocar al joven”, y las infidelidades del padre reciben vagas alusiones de la “verdadera señora” sólo cuando la situación económica se ve resentida por “ese otro” gasto. En cuanto el padre prospera nadie vuelve a mencionar la existencia de la “casa chica”.

En este ambiente, pues, el enamoramiento infantil de Carlitos cae como una bomba. Es algo que no se puede ignorar como a la “casa chica” del padre, o la calentura del hermano, o los fraudes fiscales en el negocio familiar. Es amor, y el amor aquí es un gran desconocido, es un germen de peligro, es subversión. Es explosivo, es corrosivo, va en contra de las leyes de la Naturaleza y de Dios... es algo que los niños no pueden sentir.

Carlitos le declara ese amor a Mariana, la madre de Jim, su mejor amigo, y le hace prometer que no revelará el secreto. Aquélla se muestra comprensiva. Ella es de otro mundo. Pero todo se sabe y la madre de Carlitos enfrenta a su hijo, pues fue una mujer pública, una ramera, la madre de un bastardo, la que le arrancó la inocencia:

“Nunca pensé que fueras un monstruo. ¿Cuándo has visto aquí malos ejemplos?

Y decide tomar medidas de fondo:

En cuanto se te baje la fiebre vas a confesarte y a comulgar para que Dios Nuestro Señor perdone tu pecado. El padre, más moderno, enfrascado en el aprendizaje del inglés y la lectura de textos de teoría empresarial, propone una solución científica para corregir las desviaciones de Carlitos y lo lleva a un consultorio psiquiátrico, aunque se pregunta si no estará sufriendo las consecuencias de un golpe en la cabeza cuando bebé o si su

conducta será producto de la inmoralidad que se respira en este país bajo el más corrupto de los regímenes.

La madre atribuye la tragedia a otras causas:

Tenía que suceder: por la avaricia de tu papá, que no tiene dinero para sus hijos aunque le sobre para derrocharlo en otros gastos, fuiste a caer, pobre niño, en una escuela de pelados. Imagínate: admite al hijo de una cualquiera. Hay que inscribirte en un lugar donde sólo haya gente de nuestra clase...

Es claro entonces que en la familia de la madre nunca se dio un escándalo:

[...] Hombres honrados y trabajadores. Mujeres devotas, esposas abnegadas, madres ejemplares. Hijos obedientes y respetuosos. Pero vino la venganza de la indiada yel peladaje contra la decencia y la buena cuna.

Así pues, Carlitos es separado de ese medio bajuno, alejado de su amor, sometido, y su pecado echado al clóset familiar donde, Dios mediante, poco a poco sería cubierto por el polvo del olvido. Sin embargo, se entera de que la madre de su amigo -Mariana- se ha suicidado, y que su amigo -Jim- terminó odiándolo.

Al negarse a perder el objeto y el recuerdo de ese primer amor suyo, corre al edificio de departamentos donde conoció a Mariana y ahí se enfrenta a la otra siniestra mitad de esta sociedad que cierra los ojos ante lo feo y ante el pecado, que también es capaz de borrar físicamente aquello que prefiere no haber vivido: nadie habla de Mariana, todos niegan su existencia. El poder del amante, quien supuestamente la llevó al suicidio, se ha encargado de obliterar su memoria. Carlitos sólo puede refugiarse en el llanto. Luego viaja al extranjero a estudiar, y a fin de cuentas el recuerdo se le diluye hasta que únicamente puede recuperar

sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo y las palabras exactas aunque sabe que

....existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto [...] Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos de la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años.

Llora, el país amado...

De tarde en tarde llega a nuestras manos un libro que se nos mete al corazón y a las entrañas y nos conmueve hasta las lágrimas. Todo lector ha vivido esta experiencia por lo menos una vez en la vida y existen afortunados que la experimentan una y otra vez. Es el caso de *Llora, el país amado*^{*} del sudafricano Alan Stewart Paton.

Paton nació en Pietermaritzburg, Natal, Africa del Sur, en 1903, unos siete meses después del fin de la guerra boer. Su padre, un inmigrante escocés, era un estenógrafo de los juzgados y aspirante a poeta. La familia de su madre era la tercera generación de colonos británicos en Natal. Sus primeros recuerdos fueron de asombro por la belleza del mundo a su alrededor, el esplendor de las flores y el trinar de los pájaros. También gozaba con las palabras y los cuentos, incluyendo narraciones bíblicas, que sus padres, integrantes de la estricta secta de los cristadelfos, le leían. Su padre, poco ilustrado pero muy creyente y muy devoto, golpeaba a sus hijos para hacerlos hombres de bien. Alan fue un lector precoz y de niño descubrió a Scott, a Dickens y a Brooke.

Esta formación lo convirtió en un radical opositor a la violencia y a los castigos, rasgo que habría de singularizarlo como maestro, político y escritor en el país cuna del *apartheid*, la terrible doctrina segregacionista oficial del gobierno sudafricano.

^{*} *Cry, the Beloved Country* también podría traducirse como "Grita, el país amado". Preferí mantener la primera versión.

Después de la universidad, Paton dio clases de preparatoria y en 1935 fue nombrado director del Reformatorio Diepkloof, en donde estuvo 13 años. En 1946 se costó un viaje para estudiar institutos correccionales en varios países. En una habitación de hotel en Trondheim, Noruega, comenzó a escribir *Llora, el país amado* y concluyó la novela el día de Navidad del mismo año en San Francisco. A su muerte en 1988 se habían vendido más de 15 millones de ejemplares y llevada dos veces a la pantalla, en 1951 y en 1995.

Es la historia conmovedora de Stephen Kumalo, un pastor negro que abandona su iglesia en el pequeño pueblo de Ixopo para buscar en Johannesburgo a su hijo y a su hermana, de quienes no ha tenido noticias en varios años. En la ciudad descubre que su hermana es una prostituta desvencijada y triste y que su hijo ha asesinado al primogénito de un ranchero blanco de Ixopo. Regresa a su pueblo con el hijo de su hermana y la novia embarazada de su hijo preso y debe enfrentar al ranchero, su vecino.

El profesor Edward Callan de la Western Michigan University escribió un ensayo sobre la vida y obra de Alan Stewart Paton, un hombre de la estirpe de quienes serán recordados por su vida, pues la muerte no deja de ser un pequeño e incómodo accidente que pronto queda en el olvido. En traducción mía, comparto con los lectores mexicanos un apunte sobre la vida de este escritor.

* * *

Paton inició sus estudios a edad temprana y ascendió rápidamente, siempre más pequeño y joven que sus compañeros de clases. Como dirigente estudiantil en la Universidad de Natal, se graduó en física y matemáticas, además de escribir poesía y teatro para la revista estudiantil. En 1924 fue enviado a Inglaterra para representar a su escuela

en una Conferencia Imperial de Estudiantes y regresó como maestro de matemáticas en la escuela preparatoria de Ixopo, en donde conoció y se casó con Dorrie Francis en 1928.

Siendo maestro en Ixopo y después en Pietermaritzburg, Paton escribió y desechó dos novelas sobre la vida de los blancos en África del Sur. Por esa época, a través de sus actividades en organizaciones como la YMCA y en campamentos de verano para jóvenes blancos desprotegidos, conoció a Jan Hofmeyr, quien se convertiría en el más prominente estadista liberal sudafricano y cuya biografía Paton habría de escribir.

En 1934 Hofmeyr fue ministro de Educación y del Interior. Introdujo modificaciones legales para transferir la operación de los reformatorios del departamento de prisiones al departamento de educación. Cuando se buscaron supervisores para transformar en escuelas los tres reformatorios existentes, Paton solicitó y obtuvo el de Diepkloof para negros en Johannesburgo que albergaba a cuatrocientos muchachos entre los nueve y 29 años. Los edificios eran viejos –ahí había estado preso Gandhi en 1913- y las facilidades sanitarias eran precarias. Los muchachos ni siquiera podían utilizarlas de noche, cuando, encerrados a 20 por celda, debían aliviarse en una cubeta. Poco había en la experiencia de Paton que lo preparara para la tarea de transformar esta virtual prisión en una escuela. Sin embargo, en tres años pudo informar: “Hemos eliminado los más obvios controles de prisión. Los dormitorios están abiertos toda la noche y el portón reforzado ya no está”.

Paton transformó Diepkloof en un lugar en donde los muchachos podían estudiar y aprender un oficio, y en donde aquellos que se habían ganado la confianza podían acceder a empleos pagados en el exterior.

Sin ningún precedente con el cual guiarse, decidió utilizar la libertad como instrumento de reforma. Los recién llegados eran alojados en dormitorios “cerrados”. Si se hacían de fiar eran transferidos a alojamientos supervisados por una pareja. Con el tiempo a los muchachos libres se les permitía visitar a sus familias y a sus amigos los fines de semana. Y algunos -como Absalom Kumalo en Llorá, el país amado- eran autorizados a vivir y trabajar fuera de Diepkloof. De los diez mil jóvenes a quienes se dio pase de salida durante los años que Paton estuvo en Diepkloof, sólo el uno por ciento no regresó. Uno de ellos mató a una mujer blanca que lo sorprendió en la despensa de su casa, circunstancia que sin duda inspiró un episodio similar en *Llorá, el país amado*.

No todos los observadores del experimento de Paton en Diepkloof estaban impresionados por su éxito. El Dr. Hendrik Verwoerd, editor del diario *Die Transvaler*, quien con el tiempo sería primer ministro sudafricano, lo describió como un lugar “para el apapacho más que la educación; el lugar, de hecho, en donde uno se dirigía con un ‘por favor’ y un ‘gracias’ a los señores negros”. En 1958, el año en que Verwoerd se convirtió el primer ministro, Diepkloof fue clausurado y sus 800 jóvenes internos enviados a sus territorios de origen, en donde fueron colocados como trabajadores de ranchos blancos.

Diepkloof hoy sobrevive sólo como una institución ficticia en *Llorá, el país amado* y en algunos de los cuentos cortos de Paton.

Aunque Paton se ofreció como voluntario en la Segunda Guerra Mundial, no pudo enlistarse. Al término de la guerra decidió mejorarse profesionalmente y para ello se costó una gira por instituciones correccionales en Escandinavia, Inglaterra, Canadá y los Estados Unidos. A su llegada a Inglaterra en julio de 1946 asistió a una conferencia internacional de la Sociedad de Cristianos y Judíos como delegado de la

sección sudafricana y en septiembre comenzó su recorrido de instituciones penales en Suecia. Leyó *Las viñas de ira* de Steinbeck mientras se encontraba en Estocolmo, y cuando comenzó a escribir su propia novela adoptó el método de Steinbeck de representar los diálogos con un guión inicial.

También aprovechó para viajar a Noruega y visitar en Trondheim el escenario de una novela que le interesaba, *Bendición de la tierra* de Knut Hamsun.

Al viajar por los para él extraños bosques perennes de aquella zona montañosa, Paton sintió nostalgia por las colinas de Natal. En la recepción del hotel en Trondheim un ingeniero llamado Jensen se ofreció como intérprete y posteriormente lo llevo a la catedral de Trondheim en donde presenciaron la belleza serena del gran vitral rosa en el atardecer. Jensen acompañó a Paton de regreso al hotel y prometió volver en una hora para llevarlo a cenar. En el transcurso de esa hora e impelido por una poderosa emoción, Paton escribió el poético primer capítulo de *Llora, el país amado*, que comienza: “Hay un bello camino que va de Ixopo a las montañas...” En ese momento no sabía qué seguiría. Había esbozado el escenario para una novela.

Mas no era necesario un escenario formal. El problema de la decadencia de la cultura tribal, la pobreza de las reservaciones y la migración de la gente a los ya sobrepoblados centros urbanos -temática de *Llora, el país amado*- habían ocupado sus pensamientos durante mucho tiempo. Algunos meses antes había escrito artículos sobre las causas del crimen y de la delincuencia entre los africanos urbanos para el *Johannesburg Journal Forum*. En ellos advirtió contra la tendencia a ignorar las causas subyacentes del crimen africano, que atribuyó a la

desintegración de la vida tribal y de la familia tradicional por el impacto de la economía y de la cultura occidentales.

Paton continuó trabajando en su novela, sobre todo en la noche, mientras cumplía un itinerario de reuniones y visitas profesionales. Escribía en hoteles, en trenes en Escandinavia e Inglaterra, durante una travesía atlántica en el Queen Elizabeth, y mientras viajaba de ciudad a ciudad en América. La concluyó la víspera de Navidad en San Francisco, California. Allí, en una reunión en las oficinas de la sociedad de cristianos y de judíos, conoció a Aubrey y Marigold Burns, quienes le brindaron su amistad, leyeron su manuscrito, y se propusieron encontrarle un editor.

Paton ha dicho que escribió *Llora, el país amado* presa de poderosos conflictos emocionales. Por un lado, se sentía obligado a clamar contra la injusticia en Sudáfrica. Por otro, estaba exhausto por un vivo deseo de justicia. La primera emoción es la más evidente en el libro primero, la historia del viejo sacerdote Stephen Kumalo, quien viaja de su aldea a la búsqueda de su hijo perdido en los pueblos negros como Newclare (llamado “Claremont” en la novela) y Orlando, al oeste de Johannesburgo cerca del reformatorio de Diepkloof y que hoy conforman la extensa ciudad en donde tuvieron lugar los levantamientos que terminarían con el apartheid: Soweto.

[En la trama del libro] Stephen Kumalo llega a Johannesburgo y es abrumado por los horrores (su hermana prostituta, su hijo asesino) de una sociedad en la que es menos que una morusa pese a –o a consecuencia de– su condición de anciano, negro, pobre y sacerdote. En su lúido y pringoso traje negro y alzacuellos a punto de desbaratarse, lleva al lector por las calles de la gran ciudad y las colonias negras en donde uno casi puede oler la pestilencia del hacinamiento y sentir el temor a la

autoridad, las oleadas de la desesperanza, las punzadas del hambre y la amenaza latente del crimen y la violencia.

Pero en este sombrío panorama nunca deja de brillar una lucecita de esperanza. Un sacerdote blanco se da a la tarea de ayudar a Kumalo. El pequeño hijo de la hermana prostituta puede ser redimido. La niña embarazada por el hijo asesino encuentra en Kumalo a un protector. Y el papá de Arthur Jarvis, el blanco a quien Absalom Kumalo asesina de un tiro cuando es descubierto en la alacena de la casa en compañía de otros jóvenes, al final comprende, en medio de su dolor, las razones por las que su vástago se había entregado a la causa de la defensa de los derechos de los negros.

Son muchos los pasajes del libro que le hacen a uno sentir un vacío en el estómago. El lector, aunque no esté familiarizado con las características del apartheid, entiende de inmediato, sin panfletismos, las manifestaciones de esa política. En lo personal me pareció admirable que la obra de Paton, publicada hace más de 50 años, se mantenga tan cercana a un lector actual. Sin duda enriquece la larga tradición literaria sudafricana, tanto en afrikaans como en inglés.

La emoción de pelear, el vivo deseo de justicia, impregnan los episodios de Jarvis en el libro segundo de la novela. Aquí, el espíritu de Abraham Lincoln está palpablemente presente. El fantasma de Lincoln frecuenta el estudio del hombre asesinado, Arthur Jarvis, cuyo padre -un hombre de poca lectura- se asombra al encontrar un estante lleno de libros sobre Lincoln. Hojeando uno encuentra la “oración de Gettysburg” y, más adelante, el segundo discurso de toma de posesión [...] Paton escribió estos episodios mientras atendía una conferencia en Washington. Allí, el monumento de Lincoln lo impresionó: “Subí los escalones del monumento con un sentimiento parecido al temor y estuve

parado durante mucho tiempo ante la figura de uno de los hombres más grandes de la historia, seguramente el más grande de todos los jefes de Estado, el hombre que pasaría una noche sin dormir porque le habían pedido la ejecución de un soldado joven. Él ciertamente sabía que al perdonar somos perdonados.” [...]

No es sorprendente que algunos episodios en *Llora, el país amado*, reflejen admiración por Lincoln [...] Ni es sorprendente que una aureola de esperanza impregne la novela en su totalidad. En 1946 había expectativas de que los sudafricanos, en particular los veteranos que regresaban de la guerra, estuvieran preparados para nuevas condiciones en las relaciones raciales. Además parecía que el Parlamento aceptaría el informe liberal de una comisión encabezada por Jan Hofmeyr que investigó las condiciones urbanas. Por eso mismo nadie anticipó la victoria del Partido Nacionalista Afrikáaner en la elección de 1948 que intensificó la política de separación racial. [...]

Mientras que las cuatro décadas posteriores trajeron un gran cambio, las circunstancias de 1946 representadas en la novela no han perdido su fuerza. Esto [se deriva] de un efecto de la narración que produce a lectores actuales una perspectiva [...] de alguna manera comparable a la de las audiencias en el teatro trágico griego, que viven las consecuencias de la lucha desplegada ante ellos [...] Los insuperables problemas sociales de Sudáfrica que una vez parecieron simplemente siniestros, ahora pueden aparecer como presagios de una tragedia. [...]

Llora, el país amado fue publicada en Nueva York en febrero de 1948 sin mucha publicidad, pero fue reseñada por críticos importantes, los lectores la recomendaron de boca en boca, y las ventas aumentaron rápidamente. Maxwell Anderson y Kurt Weill produjeron una versión

musical, “Perdido en las estrellas”, y Korda la filmó. Durante las cuatro décadas desde que fue escrita, la novela ha vendido millones de copias y ha continuado causando interés en el lector mundial, con traducciones en unos veinte idiomas, entre ellos el zulú y elafrikáans.

Naturalmente *Llora, el país amado* tuvo una recepción ambivalente en Sudáfrica.

Muchas personas de habla inglesa admiraron la belleza de sus pasajes líricos, pero no todos reaccionaron con simpatía a su representación del decaimiento social en las hacinadas poblaciones negras, o a su insistencia en la necesidad de compasión y de restauración.

Con la excepción de *Die Burger*, ningún periódico en lengua africana de Ciudad del Cabo la reseñó. Muchos afrikaners, sin duda, se hubieran disgustado al leerla. Como la esposa del primer ministro, quien dijo a Paton en la premier sudafricana de la película: “En verdad, señor Paton, ¿usted realmente piensa que las cosas son así?”

El éxito de *Llora, el país amado* fuera de Sudáfrica alentó a Paton para renunciar al reformatorio y dedicarse a escribir. [...] Pronto publicó una segunda novela, *Too Late the Phalarope*, y una colección de cuentos breves [...] Pero un acontecimiento imprevisto intervino para cambiar su vida otra vez. En mayo de 1948, un mes antes de que su dimisión a Diepkloof tomara efecto, el partido nacionalista africano [...] instituyó su política del apartheid [...] y antes del final del año Jan Hofmeyr murió a los 53 años. “Y así pues”, como Paton dijo, “una gran luz se apagó en la tierra, haciendo a los hombres más concientes de la oscuridad.”

En 1953 Paton junto con otros estableció un partido liberal para presentar una alternativa no racial a las políticas separatistas del gobierno afrikáaner. En 1956 lo eligieron su presidente. El proyecto a

largo plazo era alcanzar sin violencia una Sudáfrica democrática. Inicialmente la mayoría de sus miembros eran blancos, mas pronto los negros constituyeron la mayoría. El partido pronto provocó la ira del gobierno y su poder represivo. El Dr. Verwoerd dijo al parlamento que cuando Sudáfrica se convirtiera en una república “no habría lugar para los partidos liberales o similares que desean colocar a blancos y negros en igualdad”. Y el ministro de justicia, J. B. Vorster, dijo al parlamento que los liberales eran más peligrosos que los comunistas, y eran “a propósito o involuntariamente, los primeros promotores del comunismo.” Cuando Paton se presentó en el juicio contra Nelson Mandela en junio de 1964 para abogar por la mitigación de la sentencia pues temía que Mandela y sus coacusados fueran sentenciados a muerte, el fiscal declaró “que lo desenmascararía”, y le espetó burlonamente: “¿Es usted comunista... o sólo un compañero de viaje?”

Sin una representación parlamentaria significativa, los liberales se opusieron al apartheid de todas las formas que pudieron. Paton, por ejemplo, regresó a ser ensayista y folletista y, entre otras cosas, ayudó a establecer un fondo para pagar los costos legales del jefe Luthuli y otros acusados de traición en 1956. [...] El partido liberal fue diezmado por prohibiciones y restricciones a sus miembros en los sesenta, y disuelto en 1968 por una legislación que prohibía mezclar actividades políticas con cuestiones raciales. No todas las tribulaciones del partido pueden ser atribuidas a la mala voluntad del gobierno, pues algunos militantes retomaron la violencia y realizaron una serie de bombardeos sin sentido. Consecuentemente, todos los miembros en general sufrieron al saber que muchos de sus sacrificios por la causa del cambio no violento habían sido anulados en gran parte. El partido liberal tenía pocos triunfos, pero elevados reconocimientos ocasionales. Este fue el

caso en 1960 cuando Paton fue honrado por la Freedom House de Nueva York con la “Presea a la Libertad” en una ceremonia encabezada por el poeta Archibald MacLeish [...]

Aunque las circunstancias colocaron a Paton en la actividad política, sería incorrecto apreciar su novela como un documento político. Mientras que una preocupación primaria del arte es una belleza formal que puede reflejar la injusticia, una preocupación primaria de la política es la búsqueda del poder, y la literatura que lo sirve es propaganda, no arte.

Llora, el país amado no es propaganda. No busca ningún consuelo en esquemas políticos utópicos de izquierda o de derecha, sino que revela una preocupación por fomentar en los individuos una capacidad para la justicia. Los revolucionarios despreciarían las acciones personales tomadas por los personajes del libro para restaurar la iglesia de la aldea y liberar la tierra. Pero Paton pudo responder recordando la inscripción en una placa en una vieja iglesia de Yorkshire: “En el año de 1652 cuando a lo largo de Inglaterra todas las cosas sagradas eran profanadas y despreciadas, esta iglesia fue construida por sir Robert Shirley, cuya alabanza especial es haber hecho la mejor de las cosas en el peor de los tiempos [...]

Al comentar en 1982 el pasaje del cual la novela toma su título: “*Llora, el país amado*, por el niño no nacido que es el heredero de nuestro miedo...”, Paton dijo: “Me asombra a veces que esas palabras fueran escritas en 1946 y que haya tomado a muchos blancos sudafricanos treinta años para reconocer su verdad, cuando los jóvenes negros comenzaron a alzarse en la gran ciudad negra de Soweto el 16 de junio de 1976, un día después de lo cual, de todos los cientos de miles de días de nuestra historia escrita, nada sería lo mismo otravez”.

En una conferencia en el Instituto Sudafricano de Relaciones Raciales en 1985, comentó:

“En épocas como la actual es fácil perder la esperanza. Nadezhda Mandelstam, cuyo esposo, el poeta Osip Mandelstam, murió en 1938 en un “campo de tránsito” en Vladivostok, escribió un libro acerca del sufrimiento indescriptible de su vida bajo Stalin. A este libro ella lo llamó *Esperanza contra la esperanza*. Después de la muerte del poeta ella escribió un segundo libro, y deseó que se llamara *Esperanza abandonada*. En Sudáfrica todavía estamos escribiendo el primer libro. Confiamos en que nunca tendremos que escribir el segundo”.

El volcán solitario

Hay a orillas del río Potomac un encantador conjunto de edificios de ladrillo rojo que en los atardeceres resplandece con los últimos rayos del sol y, si el viajero se aproxima desde Arlington, ofrece la extraordinaria visión de una brasa enmarcada en el rosa pálido de las flores de cerezo que en la primavera adornan a Washington.

Se trata del hospital Saint Elizabeth, un manicomio establecido en 1855 que además de los miles de enfermos legítimos, ha dado hospitalidad a otros huéspedes menos... digamos, menos ortodoxos: los “marielitos” que fueron declarados sicópatas cuando, asustados y monolingües, llegaron a territorio de Estados Unidos después de una peligrosa travesía desde Cuba, y alguno que otro diferente... como el poeta Ezra Pound, yanqui y no europeo, como muchos creen.

Permítame el lector que lo ponga al corriente: Ezra Loomis Pound nació el 30 de octubre de 1885 en Hailey, Idaho, y se crió en Wyncote, Filadelfia. Asistió a la Universidad de Pennsylvania y al Hamilton College. Muy joven viajó a Europa en donde ejerció el periodismo. Su primer libro de poemas fue publicado en Venecia en 1908, y durante su vida publicó más de noventa volúmenes de poesía, crítica y traducciones –sobre todo traducciones de poesía.

“La madre de Pound, Isabel Weston, se refirió una vez con lacónico desprecio a su padre Harding (quien las había abandonado a ella y su madre y vivió luego una vida azarosa, terminando sus días en un asilo): ‘Tenía ideas’.

“Ezra debe haber heredado esos genes, pues su independencia intelectual fue siempre de la mano con otro rasgo absoluta-

mente marcado: su permanente -y muchas veces increíblemente molesto- deseo de convencer a otros de algo.”

Era un hombre de pensamiento independiente y crítico que estaba en contra de la intervención de su país en Alemania durante la segunda guerra, y así lo dijo en una serie de programas radiofónicos, francamente fascistas, transmitidos desde la Italia del Duce -en uno sugirió que debía emprenderse un pogromo contra los judíos- así que al fin del conflicto fue arrestado y el ejército lo tuvo seis meses encerrado en una jaula hecha de tiras de acero, con un foco permanentemente encendido, una cubeta en vez de WC y dos sábanas. Después lo declararon peligroso y loco y lo confinaron en Saint Elizabeth durante 14 años.

De Pound, Katherine Anne Porter dijo que “fue uno de los hombres más generosos y firmes en sus opiniones [...] y se ganó por doquier amigos y enemigos mediante el sencillo expediente de ejercer el clásico derecho de la libertad de expresión”.

A Pound se le ha llamado el “poeta de poetas”, responsable de la definición de la estética poética modernista y la promulgación del imaginismo, escuela cuya técnica sigue la propuesta de la creación clásica china y japonesa que pone énfasis en la claridad, la precisión y la economía del lenguaje para “componer en la secuencia de la frase musical y no del metrónomo”. Pound se alejó del imaginismo para fundar el vorticismismo “estrechamente ligado con las experimentaciones de la vanguardia artística. El ‘vortex’ explora la complejidad síquica de la imaginación poética, complica la expresión buscando efectos de simultaneidad y espacialidad, adecuando la búsqueda del escritor a la problemática del artista moderno, la misma que Pound venía descubriendo en los ideogramas de la poesía china.”

Ernest Fenollosa recuerda que como ensayista “Pound escribió sobre todo acerca de la poesía. A partir de mediados de los veinte se propuso examinar cómo los sistemas económicos promueven o aniquilan a la cultura. Pound tenía la esperanza de que el fascismo pudiera

organizar una sociedad en la que la cultura floreciera. Sostenía que la poesía no es un 'entretenimiento', y como elitista que era no tenía aprecio por el lector común. Pound consideraba que la cultura de Estados Unidos estaba aislada de las tradiciones que sustentan el arte y caracterizó a Walt Whitman como una píldora extremadamente nauseabunda”.

“Cuando era un poeta joven, Pound vivió primero en Londres y después en París durante los primeros años de la década de los veinte. Más tarde se trasladó a Rapallo, en Italia, donde permaneció hasta que la guerra lo desalojó de allí. Durante varios años, en su juventud, estuvo a cargo de la sección de colaboraciones extranjeras de la revista *Poetry*.

“El 3 de febrero del 1909 en Londres, Pound escribe a William Carlos Williams: 'Estoy a punto de caer en el centro de la turba que hace las cosas aquí.' Es en esa época que es presentado a la señora Olivia Shakespeare, 'indudablemente, la señora más exquisita de Londres'. La suerte de Pound fue admirable, pues su principal objetivo en Londres era conocer a Yeats, a quien admiraba por encima de todos los demás poetas del momento. Shakespeare, una aristocrática dama 25 años mayor que Pound era de hecho, y desde 1895, la amante de Yeats. Fue gracias a ella que Pound llegó por primera vez, en abril de 1909, a las habitaciones del bardo irlandés, en el 18 Woburn Buildings. Allí Yeats dirigía, todos los lunes, un salón en que se reunían algunos escritores -pero en general, a sus admiradores. A comienzos de 1910 llegan a Pound rumores de que Yeats comienza a hablar bien de él. Le llega una frase de Yeats, que notifica a sus padres: No hay una generación de poetas jóvenes. Ezra Pound es un volcán solitario.”

Donald Hall entrevistó a Pound para *The Paris Review* en 1960. La entrevista es larga y erudita y en ella Ezra propone interesantes consideraciones sobre la estética de la creación y revela detalles de su sistema de trabajo. Sus respuestas me confirman que, tanto para las artes como para el trabajo no creativo, es decir, el que cotidianamente desempeñamos la mayoría de los mortales, la disciplina, la constancia y el estudio son fundamentales:

¿Cree usted que el verso libre es una forma particularmente estadounidense?

A mi me gusta el apotegma de Eliot: 'Ningún verso es libre para el hombre que quiere hacer un buen trabajo'.

Pound y Hall se encontraron en Roma a principios de marzo en el apartamento de Ugo Dadone: "El autor de la entrevista se sentó en una gran silla mientras Pound se desplazaba, intranquilo, de otra silla a un sofá y de nueva cuenta a la silla. Las pertenencias de Pound en la habitación consistían en dos maletas y tres libros: la edición de *Los Cantos* publicada por la casa Faber, un *Confucio* y la edición de *Chaucer* hecha por Robinson, que Pound estaba releendo."

Como presentación de su trabajo el periodista anotó:

A lo largo de muchos años Pound se ha interesado profundamente en los sistemas monetarios nacionales, que en su opinión son la piedra angular de todo orden social. Durante la segunda Guerra Mundial vivió en Italia e hizo transmisiones radiales denunciando la participación de los Estados Unidos en la guerra contra el Eje. Una de las más sombrías notas al calce que registra la historia de ese país fue el tratamiento que recibió Pound cuando cayó prisionero en la primavera de 1945. En el 'Centro de Adiestramiento Disciplinario' de EUA en Pisa fue encerrado en una jaula hecha de tiras de metal y con piso de concreto, en la que sólo disponía de sábanas para dormir, un latón que le servía de excusado y una luz que nunca se apagaba. Al cabo de tres semanas sufrió un

colapso, víctima de una amnesia parcial y claustrofobia. En total se le mantuvo en reclusión solitaria durante más de seis meses, durante los cuales sufrió repetidos ataques de histeria y terror. Posteriormente fue llevado a Washington, juzgado por traición y declarado demente. Después de pasar catorce años en el Hospital Saint Elizabeth, regresó en 1958 a Italia” a vivir con su hija.

La obra poética capital de Pound, *The Cantos*, empezó a aparecer en 1917 [...] Sus poemas más breves fueron recogidos en *Personae* (1926, edición aumentada 1950). *Love Poems of Ancient Egypt*, una traducción, fue publicada en 1962, y *From Confucius to Cummings*, una antología de poesía compilada por Pound y Marcella Spann, en 1963.

Aldo Mazzuhelli nos obsequia un sensacional recuerdo del poeta:

En el año 1961, a los 76 años de edad, después de, entre otras cosas, haber estado un mes expuesto al clima en una jaula de acero pesado, haber descubierto y promovido a unas diez de las principales figuras de la literatura de este siglo, no haber poseído nada que no se pudiera guardar en dos valijas de viaje, haber convivido con dos mujeres a la vez durante décadas, haber pasado 14 años encerrado en un manicomio, haber tratado de cambiar las ideas económicas de Roosevelt y de Mussolini, haberse comido dos tulipanes de los adornos de la mesa de una cena para llamar más la atención que William Butler Yeats, haber cambiado -tal vez inventado- la poesía del siglo XX, haber fracasado esplendorosamente en su propósito de escribir una nueva *Divina Comedia*, y haber retado a duelo en Londres en 1912 a un rival poético -quien le propuso, al elegir las armas, que se bombardearan mutuamente con los ejemplares no vendidos de sus respectivas obras en verso-, Ezra Pound estaba profundamente deprimido. Le dijo a un visitante, de los que ya por esa época iban

a contemplar a la leyenda viviente: soy un hombre reducido a fragmentos”.

Termino con dos sonetos de Pound en versión de Javier Calvo:

El desván

*Ven, apiadémonos de los que tienen más fortuna que nosotros.
/ Ven, amiga, y recuerda / que los ricos tienen mayordomos en
vez de amigos, / y nosotros tenemos amigos en vez de mayordomos.
/ Ven, apiadémonos de los casados y de los solteros. / La
aurora entra con sus pies diminutos / como una dorada Pavlova,
/ y yo estoy cerca de mi deseo. / Nada hay en la vida que sea
mejor / que esta hora de limpia frescura, / la hora de despertarnos
juntos.*

Un pacto

*Haré un pacto contigo, Walt Whitman- / Te he detestado ya bastante.
/ Vengo a ti como un niño crecido / Que ha tenido un papá
testarudo; / Ya tengo edad de hacer amigos. / Fuiste tú el que
cortaste la madera, / ya es tiempo ahora de labrar. / Tenemos la
misma savia y la misma raíz- / Haya comercio, pues, entre
nosotros.*

Renovadas noticias de la onda

Si tuviera que definir con una palabra a este escritor tendría que afirmar que es un *experimentador*.

Desde los albores de su carrera Sáinz incursionó en la búsqueda de nuevas formas en el género novela, a la manera del *minero literario* que, me dijo Edmundo Valadés en nuestras *Conversaciones*, debe ser todo escritor. *Gazapo* (1965) la primera novela de este autor nacido en 1940 en el D.F., aparece cuando tenía 25 años. Comparte varios elementos de la corriente llamada *la onda* o *juvenilismo*: personajes jóvenes, humor, irreverencia y el retrato de la sociedad mexicana de la época vista por los *chavos*. Sáinz es, con Salvador Elizondo, de los escritores pertenecientes a la época que más experimentaron con la técnica.

Gazapo sería una novela tradicional -de jóvenes, pero tradicional-, si no fuese por los puntos de vista narrativos que se hacen presentes a través de la grabadora de audio y el teléfono, aparatos que se convierten en una suerte de sucedáneos del narrador omnisciente que en lugar de conducir al lector por la trama sólo lanza guiños que se deben descifrar, por el constante *flashback* de las grabaciones.

En 1966, Sáinz escribió su *Autobiografía* en la colección “Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos” que promovió Emmanuel Carballo. Los escritores de *la onda* comparten la precocidad como característica, pero también de manera innegable son

beneficiarios y se entremezclan con la presencia de una generación anterior que supo apreciar su trabajo y a la que pertenece el propio Carballo, con Arreola, Leñero y varios otros que en algún momento impulsaron a quienes mostraban trabajos prometedores, cual Sáinz, José Agustín y Gerardo de la Torre.

Según recuerda Anamari Gomís, “a principios de la década de los setenta, Margo Glantz se refería a una bifurcación evidente en la narrativa mexicana de aquel momento: *La Onda*, apegada a una narración realista y al habla de los jóvenes de la época, salpicada de términos ‘secretos’; y lo que Salvador Elizondo (1932) llamó escritura, esto es, un trabajo textual que se nutre del funcionamiento cotidiano de la mente. Este segundo camino se vinculaba al *nouveau roman*, y, en el caso muy específico de Elizondo, a Mallarmé y a Valéry. Ciertas

novelas cabalgaron entre las dos rutas con espléndidos resultados: *Obsesivos días circulares* (1969) de Gustavo Sáinz (1940) o *Cadáver lleno de mundo* (1971) de Jorge Aguilar Mora (1946). En estos libros, la mezcla del habla callejera y de una laboriosidad verbal fue un acierto. Hay en ellos, además de, un nivel de la trama que está muy lejos de ‘retratar’ únicamente el universo de las clases medias y que se asienta en la más pura ficción: una realidad imaginada en la novela de Sáinz; la transformación de lo cotidiano en aventuras caballerescas, en la de Aguilar Mora”.

Algunos títulos de la colección “Autobiografías” hoy se releen como historias anecdóticas, pues a los 25 ó 26 años, generalmente con un solo libro publicado, poca miga para contar había en la trayectoria de aquellos escritores jóvenes. Pero son muchas y divertidas las historias que protagonizaron y abundantes las noticias nos legan sobre el ambiente literario de los sesenta. La colección incluyó las historias de Sáinz, José Agustín, Monsiváis, Elizondo, Parménides García Saldaña, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Mojarro, Vicente Leñero,

José de la Colina, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol y Marco Antonio Montes de Oca.

Así, la *Autobiografía* fue realmente el segundo libro de Sáinz, quien fue nombrado director literario en la editorial Joaquín Mortiz cuando contaba apenas 20 años, cargo que ocupó durante una década. Después, de 1970 a 1980 ocupó el mismo puesto en la Editorial Grijalbo.

En *Obsesivos días circulares* un narrador cuenta una historia al mismo tiempo que lee el *Ulises* de Joyce, aunque en realidad la trama está poblada de citas y referencias a la cultura. *Obsesivos días circulares* (1969) es un interesante conjunto de fragmentos e ideas alrededor de hechos y parlamentos de diferentes personajes. Esta superposición le da a la novela un ritmo narrativo peculiar no exento de humor, y resulta muy visible el regodeo en la técnica narrativa.

La elaboración del trabajo novelístico de Sáinz se nota incluso en los periodos que hay entre sus títulos. *La princesa del Palacio de Hierro*, su tercera novela, apareció en 1974 y obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia. Este libro de Sáinz es uno de mis preferidos porque está tan bien contada, tan bien manejada su narrativa, que la técnica pasa prácticamente desapercibida en un ambiente de gran frescura. La técnica consiste en hacer hablar a la protagonista incesantemente -de hecho, es la única narradora de la novela. En la presentación del libro asemejan a esta protagonista con una Scherezada moderna cuya vida depende de la atención que logra de sus oyentes. Esta *princesa* -que da título a la novela porque durante algún tiempo trabaja como dependienta en la tienda departamental El Palacio de Hierro-, retrata a la alta burguesía mexicana joven de la época con un gran desenfado y gracia: sus amores, sus hábitos de diversión, la frivolidad y el ambiente político. La gran mayoría de las situaciones son llevadas al extremo porque se narran con exageración, lo que provocó críticas a la novela porque se afirmaba que

lo único que había hecho Sáinz era transcribir la vida que una joven de la alta burguesía le había contado

Está un poco de más decir que los largos periodos entre la aparición de las novelas también se explica porque los escritores en México deben realizar trabajos paralelos para obtener ingresos que les permitan sobrevivir. Sáinz confesó con buen ánimo que se “solapeaba” los libros cuya reseña semanal publicaba en la revista *Claudia* –uno de sus trabajos remunerados- pero eso sí, daba gracias a dios por un empleo cuya actividad consistía en leer.

Años más tarde, este hombre de maneras apacibles, combinaría su tarea de escritor con la de servidor público y profesor universitario. Antiguos alumnos de Gustavo Sáinz de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales me cuentan que cuando era jefe del Departamento de Literatura del INBA les daba derecho a descuento en la librería del Palacio de las Bellas Artes, y que lo mejor era comprar los que el propio Sáinz llevaba a su clase porque estaban seguros de eran los títulos que él recomendaría. Varias generaciones leyeron así a William Faulkner, a John Dos Passos, a E.L. Doctorow, a Henry Miller y a Isaac Bashevis Singer.

En aquellos años de profesor Sáinz tenía además la costumbre de vestir de traje y corbata cuando aplicaba examen a sus alumnos. Y le gustaba contar, con esa enigmática y extraña sonrisa que lo caracteriza, que alguna vez alguien le dijo que se parecía a Dostoievski, pero mucho más a Fiodor -lo que era de las escasas cosas que decía sobre sí mismo, pues también sostenía que lo sucedido después de la *Autobiografía*, no se podía contar.

Después de *La Princesa* vino *Compadre Lobo* (1975), que sería la primera novela de un mexicano escrita en una computadora -Sáinz fue uno de los entusiastas de la tecnología informática- con un procesador

prestado por la IBM. En esta cuarta novela, Sáinz se ocupa de una clase baja y la estrategia narrativa es menos novedosa, pero trabaja con eficiencia el mundo de un grupo social más desprotegido económicamente.

Como secuela de estas cuatro novelas que fueron las que cimentaron el lugar de Sáinz en la literatura mexicana, ha publicado más de una decena. *Fantasmas Aztecas* (1982) y *Paseo en trapezio* (1985) fueron las dos primeras que escribió después de cambiar su residencia a Estados Unidos -por razones que sólo entendería quien ha vivido en México y padecido su política- y en ellas es notable su decisión de mantener y trabajar la mexicanidad de su producción anterior. Esta es una característica de la obra de Sáinz, pues él mismo afirma que el hecho de estar lejos no lo ha alejado de su patria. La experimentación continúa siendo una constante en su obra. *La muchacha que tenía la culpa de todo* (1995) es una novela contada a base de preguntas. *Quiero escribir pero me sale espuma* (1997) es la escritura que se mira a sí misma, la mirada al acto de escribir personificado en un escritor, quizá él mismo, que no encuentra su novela y que debe cumplir con la entrega de una a cambio de una beca recibida. En *Muchacho en llamas* vuelve a usar múltiples voces narrativas en recortes de periódicos, páginas de un diario personal, anuncios radiofónicos y subrayados de libros -lo cual, por cierto, Sáinz siempre defendió como la lectura personal, al afirmar que los subrayados de un texto se convierten en la lectura única e intransferible de quien los hace.

Desde hace años, Gustavo Sáinz combina -convendría más decir, *aplica*- su experiencia de escritor, en la docencia. Primero en la UNAM, luego en la Universidad de Albuquerque en Nuevo México y después en la Universidad de Indiana en Bloomington, donde reside actualmente*.

* Sáinz falleció el 26 de junio de 2015 en esa localidad.

Cada novela de Sáinz, desde *Gazapo*, pasando por las que he mencionado y *A la salud de la serpiente* (1991), *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992), *Salto de tigre blanco* (1996) y *A troche y moche* (2002) que le valió el Premio México-Québec en 2003, se asemeja a la definición que Salvador Elizondo ha hecho de la novela ideal como aquella que “revela un arduo juego del espíritu y la escritura”.

L'enfant terrible del género negro mexicano

En un país donde es nota roja las declaraciones del diputado, nota roja las frases del secretario de Gobernación, nota roja la boda Lanza-gorreta-Suárez Reza, nota roja los comentarios del entrenador del Cruz Azul. Nota roja, incluso los anuncios clasificados, pensó sonriendo...”

Y quien sonríe al pensar de ese modo cuando hojea el periódico es Héctor Belascoarán Shayne, el personaje de seis novelas policíacas de Paco Ignacio Taibo II, escritor y periodista también conocido como PIT II.

Belascoarán Shayne es un detective vasco-irlandés-mexicano. Fue un exitoso ingeniero que un día decidió al mismo tiempo divorciarse y autojubilarse para abrazar una nueva profesión, la de detective. Y para ahorrar decide compartir la oficina detectivesca ubicada en la céntrica calle de Pino Suárez, del Distrito Federal, con un plomero, un tapicero y un ingeniero experto en drenaje profundo.

Belascoarán arranca en *Días de combate* (1976) la saga de un detective mexicano que dura ya seis libros y cerca de 28 años. Con este detective, PIT II logró crear, como otros autores de novela negra que han llegado a la fama, un personaje entrañable y apasionante, pero con toques mexicanísimos, cosa de la que hace apenas 20 años dudaban los aficionados al género.

Taibo II nació en Gijón (Asturias) en 1949 y llegó a México en 1958, cuando su familia ponía distancia con el franquismo. Llegó y se

quedó. El pequeño de nueve años creció mexicano y se naturalizó, pero no sólo en el papel, pues su literatura es tan mexicana como la que más. Comenzó a publicar a los 22 años, con lo cual obligó a su padre, el periodista y escritor Paco Ignacio Taibo a agregar un “I” a su nombre para diferenciarse de su hijo.

Desde entonces los dos Taibo andan muy contentos y bigotudos por la vida, por los periódicos y por los salones literarios, cada cual con sus propias pasiones.

A la fecha son más de cincuenta los libros publicados por Taibo II, con una excelente combinación de historia y literatura. Como entusiasta lector-escritor de novela negra, ha sido uno de los grandes impulsores de ese género y de su gremialización. De la primera reunión de escritores policíacos en junio de 1986 -que muchos veían con escepticismo- a la cada vez más sólida “Asociación Internacional de Escritores Policiácos” que preside el propio PIT II han pasado muchas cosas, en particular la publicación de libros del género que fortalecen a la novela policíaca hispanoamericana y especialmente la mexicana.

Es posible que alguien juzgue desigual su producción, pero en ella sin duda los aciertos y la imaginación superan las debilidades. Pertenecen a esa generación de escritores que comenzó muy temprano la tarea de pensar. Taibo II se ha distinguido también por un activismo político particularmente acusado en el movimiento estudiantil de 1968. Como muchos otros escritores, su propia actividad política se convirtió en fuente de información e imaginación para sus textos literarios y, en el caso de Taibo II, también para sus textos históricos.

La abundancia de sus libros ha sido correspondida con numerosos premios, entre ellos el Grijalbo de Novela en 1982 por *Héroes convocados*; el Café Gijón en 1986 por *De paso*; el Premio Nacional de Historia INAH en 1986 y el Premio Francisco Javier Clavijero en 1987

por *Bolsheviquis. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México 1919-1925*. En tres ocasiones ha ganado el Premio Dashiell Hammett a la mejor novela policíaca en lengua castellana por *La vida misma*, *Cuatro manos* y *La bicicleta de Leonardo*, así como el Premio Internacional de Novela Planeta-Joaquín Mortiz en 1992 por *La lejanía del tesoro* y el Premio Bancarella en 1998 por *Ernesto Guevara, también conocido como el Che*, entre muchos otros.

Taibo II ha mostrado además una gran versatilidad en sus actividades literarias. Entre 1980 y 1982 coordinó con Sealtiel Alatríste la serie *México, historia de un pueblo* que publicaron en coedición la Secretaría de Educación Pública y la editorial Nueva Imagen. Esta serie es quizá uno de los proyectos más afortunados en el intento de convertir textos históricos en comics en donde precisamente Paco Ignacio Taibo II fue el guionista.

Pero sin duda es el género negro en quien tiene México a un digno representante que adicionalmente se ha distinguido por una intensa actividad a favor de la lectura y promoción de las novelas policíacas, tanto como escritor, como presidente de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos y como director de la Semana Negra de Gijón que lleva ya 17 ediciones y en la que ha combinado la promoción del género negro con el abordaje de temas sociales y políticos de interés general -como el de la violencia intrafamiliar- en un ambiente festivo con el que obtiene mejores resultados y que le acarrea buena cantidad de público.

El carácter peculiar de las novelas policíacas de Taibo II le han ganado un lugar en el mundo editorial y entre el público. Son indiscutiblemente mexicanas y tienen un tono hilarante tan natural y desparpajado que el lector queda atrapado desde las primeras páginas. Por otra parte, Taibo II ha crecido en el oficio. Sus seguidores pueden identificar fácilmente este crecimiento. Sus textos son cada vez más cuidados, más

pulidos, pero conservan la frescura que les dio singularidad a sus primeras novelas.

En 1984 la Universidad Autónoma Metropolitana publicó *El género negro*, de Mempo Giardinelli, quien otorgaba, desde entonces, un lugar destacado a Paco Ignacio Taibo II. Dice Giardinelli: “Taibo es un profundo conocedor del género, indudablemente, que se solaza en el manejo de un ritmo vertiginoso, en el dominio de la forma y en la abundancia de *gags*. No obstante, deja dudas ya que pareciera que su autofascinación conspira contra la solidez del texto, en el que se observa un marcado descuido literario y no pocos vicios”.

Quizá es cierta la afirmación de Giardinelli, pero también resulta evidente un buen trabajo editorial en estas primeras novelas.

Como sea, Taibo II continuó no sólo con sus textos policíacos sino que después de la trilogía formada por *Días de combate*, *Cosa fácil* y *No habrá final feliz*, los lectores le exigieron, cosa inusual en México, que no diera por muerto al protagonista de la serie, Héctor Belascoarán Shayne. Así que a esas tres novelas siguieron otras tres historias de Belascoarán en *Amorosos fantasmas*, *Regreso a la misma ciudad* y *bajo la lluvia* y *Sueños de frontera*.

Es conocido el menosprecio que suscita la novela negra en algunos grupos que la califican de subgénero. Pienso que esta apreciación surge del hecho de considerar a este género como una especie de camisa de fuerza, una fórmula que hay que seguir *a forziori*, aunque no sea así. Las reglas han cambiado, del mismo modo que han cambiado las épocas, y existen principios vigentes a los que se ciñe la novela negra. Austin Freeman considera que una novela policiaca es como un rompecabezas que debe armar impecablemente el autor. El *puzzle* o rompecabezas comprendería el enunciado del problema, la presentación de los datos esenciales para solucionar el enigma, el desarrollo de

la investigación y la discusión de los indicios –que normalmente se ofrecen como pistas al lector en el inicio de la investigación– y, finalmente, la demostración. Freeman abarca con esta propuesta tanto a las novelas policíacas en el sentido de que se ocupan de la resolución de un problema delincriminal, como al llamado género negro dedicado usualmente a la resolución de crímenes.

Existen varias e interesantes tipologías en el estudio de la novela negra. Sin embargo, creo que la imposición de un modelo, lejos de resultar una limitante para la creación y la creatividad, supone un reto para los autores. No tendría por qué ser distinto del trabajo de un poeta dedicado a escribir décimas o haikus que tienen una métrica específica. La calidad de la creación, lo que cada escritor sea capaz de introducir en este saco será aquello con lo que obtenga su lugar en la literatura.

El caso de Paco Ignacio Taibo II resulta ejemplar en este sentido. Su desenfadada productividad, tanto en temas históricos como en la producción literaria, arrojó sin duda desniveles en su literatura. El deseo que Giardinelli expresaba en 1982 se ha ido cumpliendo. Decía el escritor argentino: “Ojalá este autor [...] continúe en este noble, difícil género con todas las virtudes que ya ha mostrado, pero sin las malezas que impiden disfrutar totalmente de su ingenio. Entonces sí habrá un final feliz (aludiendo al título de la tercera novela de Belascoarán Shayne). Porque para bien o mal, es el único autor negro de México actualmente”. (Por fortuna, desde entonces otros autores se han sumado a Taibo II en el género negro, aunque PIT II sigue siendo el más importante).

Hasta aquí he mencionado solamente a Héctor Belascoarán porque es el personaje más identificable de PIT II y al que le ha dedicado el mayor número de libros, pero resultaría un tanto injusto no mencionar a José Daniel Fierro, el protagonista de *La vida misma* que de pronto se ve

nombrado jefe de la policía municipal del ayuntamiento de izquierda de Santa Ana. Este contexto le da el toque mexicano a la novela y también está presente en ella el agradecible sentido del humor de Paco Ignacio. Agradecible y desbordado, pues José Daniel, convertido en “El jefe Fierro” se enfrentará a difíciles situaciones políticas, no muy alejadas de la realidad, y por lo mismo, que rayan en la tragicomedia.

Todo parece indicar, pues, que hay Taibo II para rato.

Un amigo de Dios

Comienzo con un acertijo. ¿Puede el lector adivinar de quién hablo?:

Un escritor, nacido alrededor de 1890, es famoso por tres novelas. La primera es corta, elegante, un clásico inmediato. La segunda, su obra maestra, presenta a los mismos personajes, aunque es más larga y compleja, e incorpora en forma creciente elementos míticos y lingüísticos. La tercera es enorme, una locura, ilegible.

Una pista: no se trata de Joyce.

Un escritor, nacido alrededor de 1890, denunció la producción masiva, el estruendo del tráfico y la descarnadura y fealdad de la vida moderna europea, y amó los árboles y la verdura de la campiña inglesa en donde vivió de niño, así como a las pequeñas y delicadas criaturas con las que se topó en las leyendas nórdicas.

Una pista: no se trata de D. H. Lawrence.

Un escritor, nacido alrededor de 1890, mezcló porciones de literatura antigua en su propia obra maestra, incorporándolas magistralmente conforme avanzaba.

Una pista: no se trata de Pound.

Un escritor, nacido alrededor de 1890, se declaró monárquico y católico. Una pista: no se trata de Eliot.

Los más antiguos lectores –en el sentido clásico– quizá hayan ya adivinado de quién hablo. Y si son de mi edad y fueron como yo vaga-

mundos y en su camino se toparon en un callejón con el graffiti “¡Frodo vive!”, entonces ya lo saben de cierto. Para los más jóvenes, quizá un cuento les ayude:

Había una vez un cuarentón, profesor de lingüística y filología, que sabía más sobre las antiguas lenguas nórdicas y el *Beowulf* que nadie en el mundo. El maestro había quedado huérfano muy joven, y el ejército de su país lo mandó a una guerra terrible en cuyas trincheras estuvo a punto de perder la vida. Anegado en el lodo sanguinolento, y apabullado por el estruendo del cañón y la metralla y los lamentos de amigos y enemigos, quizá haya imaginado el mundo que creó cuando muchosaños después interrumpiera por un momento la calificación de un examen para escribir al reverso de la hoja: “En un agujero en el suelo vivía un hobbit”.

El escritor de quien hablo, nacido alrededor de 1890 en Sudáfrica, es desde luego J.R.R. Tolkien (John Ronald Reuel) hoy referencia doméstica gracias a Hollywood, pero en mi adolescencia y primera juventud capellán de un rito arcano cuyos miembros nos reconocíamos por señas secretas y conjuras pronunciadas en voz baja como esa de “¡Frodo vive!” Hoy me da risa porque no fue sino hasta fines de los ochenta que encontré en mi país con quien hablar sobre la tetralogía de Tolkien y sus asonancias y disonancias con, entre otros, Joyce, Lawrence, Pound y Eliot, de la manera juguetona que se consigna al inicio de este texto y que ojalá fuera mía, pero lo es de Jenny Turner, la espléndida periodista autora de *Razones para amar a Tolkien*.

He aquí un personaje deslumbrante y paradójico. De él se dice que era aburrido en una sociedad y un siglo de tiesuras, y que su devoción

por la filología se percibía anticuada incluso entonces. Pero la obra de este flemático inglés nacido en Sudáfrica, quien nunca alzaba la voz, vestía siempre en tweed y chaleco y fumaba pipa, despertó una corriente pasional pocas veces vista en la literatura. Jenny Turner confiesa que le asusta haber pasado “demasiado tiempo” de su adolescencia en compañía del demiurgo de *El señor de los anillos* y que ya adulta si los libros le parecen repetitivos y “ruidosos”, éstos siguen conectándose a su espíritu de manera inquietante. “Hay una succión, un algo primigenio que se transmite entre ambos, como cuando una nave espacial se enchufa a la nave madre. Es como el seno materno, es un alivio infantil... que también es como un hoyo negro”.

Escalofriante memoria, pero humana y generosa si la comparamos con otros juicios, como el de mi admirado Edmund Wilson: “Hipertrofiado... Un libro infantil que de alguna manera se salió de madre... Una pobreza creativa casi patética...”. John Heath-Stubbs estima que la obra es “Una mezcla de Wagner y el osito Winnie Pooh, mientras Germaine Greer exclama que fue “su pesadilla”.

Vaya, pues. Supongo que el viejo profesor, tan enemigo de las pasiones terrenas, nunca imaginó que la obra iniciada con aquella frase, “En un agujero en el suelo vivía un hobbit”, fuera a despertar tantas y tan opuestas durante tantas generaciones, pues a estas alturas del siglo y mal que me pese, gracias al cine, la cofradía tolkiense es ya una muchedumbre. No escapa a la aguda e inteligente mirada de Jenny Turner la paradoja: si los libros son tan criticables, ¿por qué a tantos millones les han apasionado?

No es una pregunta fácil. Descubrí *El Hobbit* (1937) en una librería del extranjero recién cumplidos los 21 años y lo compré por no dejar, por tener algo que leer en el vuelo de 13 horas que me esperaba por la

noche. En el aeropuerto comencé la lectura y a la mitad del vuelo me maldije por no haber adquirido los tres tomos de la secuencia, conocida como *El Señor de los Anillos* (1954).

Cierto que una mirada crítica descubre inconsistencias en el texto, en los diálogos, en los personajes y en la narrativa. Yo extirparía a Tom Bombadil, un personaje arbóreo que transcurre cantando tonadillas hueras y que no tiene mayor consecuencia en el resto de la historia, y trabajaría la estructura interna de algunos personajes, así como la lógica de varios episodios (y ya que de utopías hablamos, también sacaría del mercado la horrorosa traducción de Taurus con su majadera “castellani-zación” de nombres que en vez de un Bilbo Baggins nos sirve un “Bilbo Bolsón” y otros disparates).

Pero como dicen los sajones, al final del día lo que me queda es una profunda identificación con la obra, una suerte de simbiosis que, ahora lo pienso, tiene en verdad algo de misterio sobrecogedor. La leo y la releo; sé de memoria pasajes enteros; y cada vez que la visito descubro en ella algo novedoso. Quizá ahí esté la explicación. Tolkien fue capaz de comunicarse con otros espíritus en un nivel anímico primario que escapa a toda explicación y que tiene como hilo conductor las emociones y sensaciones más humanas.

¿Y quién fue este personaje, esa suerte de *hobbit* mayor? John Ronald Reuel Tolkien nació el domingo 3 de enero de 1892 en Bloemfontein, Africa del Sur, después de un parto difícil y prolongado. A ese país habían emigrado sus padres en busca de fortuna, y ahí creció, un niño débil y enfermizo. A la muerte del padre en 1896, la madre regresó a Inglaterra, en 1900 se convirtió al catolicismo y en 1904 murió de diabetes, enfermedad incurable en la época.

La madre es un personaje fascinante por derecho propio y estoy convencido de que su personalidad impregna a los espíritus etéreos y fuertes de las pocas mujeres en la obra de J.R.R. Antes de casarse con Arthur Tolkien a los 21 años había sido misionera de la Iglesia Unitaria en Africa y, créalo o no el lector, ¡dio catecismo en el harén del sultán de Zanzíbar!

Ahora bien, imaginémonos a esta familia de la clase media pobre en la Inglaterra anglicana y victoriana de entonces y las consecuencias que sin duda estos hechos tuvieron sobre la sensible personalidad del niño Ronald. ¿Recuerda el lector a Shelob, el mefistofélico ser que en forma de tarántula gigante custodia el paso de Cirith Ungol a Mordor por donde deben transitar Bilbo y Samwise merced a las intrigas de Góлум? Pues en Sudáfrica el niño Tolkien tuvo experiencias memorables: un encuentro con una peluda tarántula, que lo picó, y con una serpiente. Y un sirviente de la familia “lo tomó prestado” durante varios días para llevarlo a su aldea y presumirlo a su extensa parentela, con las consecuencias que el lector podrá imaginar. Creo que su niñez africana, su adolescencia en la campiña inglesa, su estancia en las trincheras en la primera guerra mundial -donde el gas mostaza daño su salud para siempre y en donde perdió a la mayoría de sus amigos-, su vida enclaustrada como profesor de filología y sajón antiguo, toda su existencia, pues, está reflejada en la saga de los Baggins, desde la fiesta a la que asisten los enanos sin invitación, hasta la última escena en que Bilbo y Frodo y otros personajes abandonan para siempre la inolvidable TierraMedia.

Pero me estoy apartando del tema. Si el viejo profesor pudiera leer estas cuartillas y en particular el anterior párrafo, sin duda las haría confeti pues detestaba a los críticos y a los exégetas... ¡y a fe mía que tenía razón! Así que en resumen diré que los cuatro libros de la saga (*El*

Hobbit, El Señor de los Anillos, Las dos torres, El regreso del rey) y otros como *El Silmarilion* son una república abierta a quien desee pedir la ciudadanía del país mayor del gozo, que es la tierra de la imaginación.

Reuel, el tercer nombre de Tolkien (John Ronald), es un apelativo heredado de padres a hijos en esa familia, y quiere decir, literalmente, “Amigo de Dios”. Sin duda el escritor lo fue.

Literatura cosmopolita

La literatura de Rodolfo Usigli retrata bien al autor, es polifacética como lo fue él: escritor de teatro y de narrativa, diplomático, servidor público, periodista y viajero irredento. Se dice también que fue un gran seductor, lo cual no es sorprendente si, como es de suponerse, echó mano de la más eficaz herramienta que en ese terreno se conoce: la palabra.

Al igual que otros escritores, en una coincidencia que no es azarosa Rodolfo Usigli se inició en las letras a muy temprana edad. A los 19 escribía crónicas de teatro en la revista *El Sábado*, y su primera obra, *Quatre chemins*, apareció en su vigésimo cuarto cumpleaños.

Entre creación periodística, teatro y novelas, Usigli acumula una producción extensa y variada. Sin embargo, las obras que trascendieron, las que le dieron el lugar que ocupa en la literatura mexicana, son dos: *El gesticulador* (1938) y *Ensayo de un crimen* (1944).

También *Corona de sombras* es relevante en el teatro de Usigli, pero no se compara con el lugar que logró *El gesticulador* desde su aparición en 1942, año a partir del cual ha tenido varios montajes. Se trata de una pieza que no pierde actualidad porque resultó visionaria en su descripción de la política mexicana y porque ha sido la propia política la encargada de renovar la temática y la vigencia de esta obra teatral.

El gesticulador puede reconocerse como un producto literario netamente mexicano resultado de la búsqueda de un teatro mexicano, de un género que pudiera abreviar de las técnicas narrativas contemporáneas de cualquier latitud pero que pudiese ser identificado en una

sociedad específica, como la nuestra. Aquí es donde en realidad tiene cabida toda la obra de Usigli, porque no se trata de apostar a un nacionalismo fácil que se asocia exclusivamente con el tema o las características de una trama o de una sola obra, sino de un género artístico que logra ser aceptado dentro de una sociedad porque la sociedad está madura para comprenderlo. Por ello, fue importante la producción de la extensa obra de Usigli, y su contribución a la creación de un teatro nacional fue constante y recurrente. No está de más anotar que cuando se habla de la sociedad en este tipo de contextos se alude a esa porción de la sociedad –escritores, lectores, espectadores, editores, etc.–, que conforman el mundo o el grupo social cercano a una actividad específica. Usigli escribió obras de teatro que contribuyeron a dar un perfil al consumo y a la producción del teatro en México, entre las cuales *El gesticulador* destacó por atributos diversos.

Ensayo de un crimen, por su lado, corresponde a la obra de madurez de Usigli. La novela apareció cuando el narrador tenía 39 años y son varios los elementos que le otorgan singularidad.

Uno de ellos, ajeno a la voluntad del autor, fue el largo silencio en que estuvo sumida la novela. Después de la primera edición en 1944, *Ensayo de un crimen* fue reeditada por la editorial V Siglos hasta 1980. Un poco más tarde, en 1986, apareció con el número 39 de la segunda serie de la colección “Lecturas Mexicanas” de la SEP. Es decir, cerca de cuarenta años estuvo sumida en el olvido esta importante novela. Incluso antes de la reedición el escritor no era tomado en cuenta como novelista sino únicamente como dramaturgo. Un dato importante sobre esta marginación injusta es el hecho de que a Rodolfo Usigli no lo menciona John S. Brushwood en sus estudios sobre la novela mexicana, pese a la acuciosidad de la recopilación bibliográfica de este investigador. De manera un tanto compensatoria, *Ensayo de un crimen* vuelve a ver la luz cuando se gestaba en el mundo de habla hispana un movimien-

to reivindicatorio del género negro en el que irrumpe la novela, y logra un sitio privilegiado.

Y es que si bien el libro no tuvo una amplia difusión, sí fue ampliamente conocida *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, película de Luis Buñuel (1955) basada en la novela de Usigli. A manera de anécdota, recuerdo que en alguna ocasión Luis Buñuel se quejó amargamente de que el guión había resultado un dolor de cabeza porque Usigli rechazaba los cambios que el director consideraba necesarios en la historia para realizar la adaptación cinematográfica.

Los detalles de esa discusión no son muy conocidos, pero lo cierto es que la película no hace justicia a la novela, aseveración que si bien por el abuso casi se ha convertido en lugar común, no deja de ser cierta aplicada al caso de libros de gran calidad, pues la dificultad de recoger en dos horas de cinta la riqueza de cientos de páginas no es menor. Como contraparte, muchas historias poco relevantes han sido rescatadas del olvido y de la grisura al haberse convertido en excelentes cintas cinematográficas, como es el caso, para mi gusto, de *Gringo Viejo*, el, para mi, fastidioso libro de Carlos Fuentes que se transformó en una aceptable cinta. La película de Buñuel es una buena película, pero sin duda, la novela de Usigli es una excelente novela.

Ensayo de un crimen narra la vida de Roberto de la Cruz, el buscador del crimen perfecto, gratuito y estético; personaje en el que se hace una especie de homenaje a la narrativa del género negro británico y estadounidense, aunque, como afirma el protagonista de la novela, “Desde siempre anheló cometer el más gratuito y el más mexicano de los crímenes”.

La ciudad de México de los años cuarenta da marco a la historia de Roberto de la Cruz. Los ambientes que frecuenta el protagonista retratan a la burguesía de la época, en donde destacan los personajes

cosmopolitas y su contacto frecuente con el extranjero. Usigli ofrece una imagen un tanto caricaturesca de esa alta burguesía que añañaba organizaciones imperiales.

El escritor consigna descripciones minuciosas de la ciudad de la época y, sobre todo, de la colonia Roma -lugar en donde por cierto ocurrió en realidad el crimen que inspiró la creación del personaje de la novela. El cosmopolitismo del propio Usigli encuentra cabida en las historias que crea y que fue una característica que surgió de manera temprana, pues su primera obra tuvo título en francés, *Quatre chemins* (*Cuatro caminos*).

Quizá la novela resulte detallista en exceso, pero a cambio ofrece una imaginación desbordada del protagonista en su intención de cometer el crimen perfecto, aspecto que le otorga una gran riqueza narrativa. La caracterización de los personajes que otorgan realismo a la historia, así como la de aquellos personajes exagerados que tienen la función de criticar o caricaturizar, está muy bien lograda.

Como bien afirma Mempo Giardinelli, Ensayo de un crimen, “Aunque está inscrita más en lo policial clásico (en tanto obra de suspense), enaltece al género y [deshecha] aquella supuesta ‘menoridad’. Pero sobre todo es una obra estupenda, un verdadero tesoro descubierto luego de un sueño de casi cuarenta años”.

La máquina de escribir

En el mundo de habla hispana –y también en los de otras lenguas– la fama pública de Manuel Vázquez Montalbán es de una solidez compacta y luminosa. Cuando la muerte ladina le salió al paso en los andenes de un aeropuerto, su dualidad escritor-periodista, como el *ying-yang* de su amado Oriente, era un camino al horizonte. En realidad la única discusión en torno a su trayectoria era cómo fue que adquirió más fama, si por su calidad de escritor o por su militancia política antifranquista y su temprano ingreso a la cárcel.

Muchas de sus actividades literarias al final de su vida estuvieron asociadas al género negro. Quizá por ello hubo quienes consideraron que Vázquez Montalbán había ido de más a menos, pues en el complejo y laberíntico mundo de la creación literaria, hay quien lo considera para-literatura o subgénero. Sea y dejemos la discusión académica a los académicos.

Lo cierto es que desde hace algunas décadas comenzó a tomar forma un movimiento en defensa del género *negro*, tanto en la producción como en el análisis. En el México de los cincuenta y sesenta un grupo de reporteros de policía, de éstos que rompieron el molde y no dejaron sucesión, tenía como parámetro de su oficio a los grandes escritores de esta corriente. Recuerdo entre ellos, porque tuve la fortuna de conocerlos, a Julio Scherer, a Manuel Buendía, a Alberto Ramírez de Aguilar, al “comandante” Borbolla, a Jorge “El Güero” Téllez y al legen-

dario fotógrafo Rodolfo Metinides, de quien se decía que llegaba a la escena del crimen antes de que éste sucediera. Esos reporteros con frecuencia se adelantaban a las autoridades en la solución de los más complejos crímenes gracias en primer lugar a su propia capacidad, pero no en menor medida también como consecuencia del pulimento profesional que lograron con el auxilio de los escritores negros.

A Manuel Vázquez Montalbán se le reprochó su incursión en la novela negra porque se consideraba una contradicción que un hombre por largos años militante de izquierda, con un antagonismo público hacia el imperialismo, se ocupara de un género hecho para “vender”. Es decir, de una escritura “de masas”.

A pesar de los reproches y las caras por este resurgimiento del género policiaco, lo cierto es que muchos escritores, incluso de tradiciones literarias distantes, han confesado su afición por este género. Tal es el caso del politólogo y ensayista belga Ernest Mandel, cuyas obras más representativas abordan temas de economía marxista. Mandel no sólo fue un gran aficionado al género negro, sino que se dio a la tarea de escribir uno de los ensayos más inteligentes y eruditos sobre el tema: *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*.

La tradición literaria europea -especialmente la británica y francesa- compartida con Estados Unidos, dieron una vasta producción de novela policiaca. En el mundo hispano, los títulos de literatura policiaca habían sido escasos. Además, la combinación de calidad literaria y el género negro resultaba aún más extraña. Por ello, la existencia de una agrupación de escritores dedicados específicamente al tema provocó inicialmente rechazos o indiferencia, pues se consideraba que la resolución de un crimen como premisa de un texto y la especulación sobre

“quién fue” no podía garantizar la existencia de un género literario competitivo en calidad.

Para ilustrar el juicio desde la academia, una cita del artículo *Pasión de cínicos* de Franco Sapietro:

El denominado género negro, en el cine y la literatura, recibe ese mote por su dual condición de género duro: el pesimismo de sus mensajes, lo rígido de los códigos en que esos mensajes se dicen. En tal sentido, abanderar un espacio dominado por sentimientos tales como la farsa, la sospecha, el cinismo y lo fatal; desenvueltos en ciudades perversas poseídas por la traición y el desencanto. Sus historias conllevan un sabor amargo y las relaciones entre los personajes están siempre mediatizadas por el interés de poseer dinero o una parcela de poder; las otras personas no son más que un medio para lograrlo y la mentira es el pan de cada día: allí todo es falso.

Varios escritores desmintieron estos prejuicios, entre ellos el propio Vázquez Montalbán, una de las mejores contribuciones de la literatura hispana a las historias de detectives.

Con su literatura policiaca, Vázquez Montalbán sí entro al mundo editorial para las grandes masas porque fue traducido a más de 20 idiomas y sus ediciones en español cuentan con varias reimpresiones, lo que no es habitual en nuestros países. Sus novelas – ubicadas en el mundo hispano- adquieren algunas peculiaridades que vale la pena destacar.

Pepe Carvalho es el detective encargado de resolver los crímenes, pero es el antihéroe por excelencia. No es el héroe de las instituciones, ni el guardián del orden establecido ni el de la ley, y tam-

poco tiene que ver con los “bandidos buenos” a la manera de Robin Hood. Se trata de un héroe que responde más a las exigencias de eficiencia que no muestran las instituciones, una exigencia que se produce por la mayor organización y complejidad de la delincuencia.

Alejado de las consideraciones académicas sobre la verosimilitud de la literatura y su relación con la realidad, Vázquez Montalbán afirmaba tajante que “no hay imaginación que pueda prescindir de lo que nos pasa”. Pepe Carvalho se enfrenta no sólo a la delincuencia común, sino a los asesinatos políticos, asunto común en la realidad contemporánea.

Vázquez Montalbán acude a esta realidad en el mundo que él conocía bien: en la política de la izquierda. En *Asesinato en el Comité Central*, Pepe Carvalho se enfrenta al asesinato del secretario general del Comité Central del Partido Comunista de España.

Encontramos esta noción de lo verosímil en otros autores policíacos contemporáneos del mundo hispano. Por ejemplo, en Paco Ignacio Taibo II, con su personaje Héctor Belascoarán Shayne, o en las narraciones de Rafael Ramírez Heredia. También en Fernando del Paso, que incursionó en el género con *Linda 67* y en Mario Vargas Llosa con ¿Quién mató a Palomino Molero?

La encarnación del mal, antes ubicada en un delincuente enemigo de la sociedad, ahora se deposita en villanos de múltiples facetas, lo mismo un sicótico como producto reconocible de la sociedad que lo engendra, un ambicioso político, un ladrón de grandes vuelos o un asesino por motivos pasionales, todos arropados en historias en escenarios reconocibles para la sociedad a la que pertenecen los autores, a diferencia de los primeros relatos policíacos, los que, señala Mandel en *Crimen delicioso*, tenían un carácter altamente formal y

bastante alejado del realismo y del naturalismo literario. Es más, no mostraban relación alguna con el crimen como tal. Este último ofrecía sólo un marco para solucionar un problema, para armar un rompecabezas. “En muchos casos, el asesinato ocurre aun antes de que el relato comience. Los otros asesinatos ocasionales cometidos a lo largo del desarrollo de la trama son casi casuales, destinados ya sea a estimular la investigación del homicidio inicial o a ofrecer pistas suplementarias para la identificación del asesino. Rara vez se dan como actos independientes de violencia homicida dirigidos a incitar la indignación, la pasión por el castigo o un deseo de venganza. El tema real de los primeros relatos policiacos no es, entonces, el crimen o el asesinato, sino el enigma en sí”.

Vázquez Montalbán recupera con gran habilidad la tradición del género negro, que entraña una serie de formalidades que no pueden obviarse. De hecho, una parte importante de la contribución de Vázquez Montalbán es que en su literatura se percibe su conocimiento -desde Edgar Allan Poe hasta la novela policiaca cibernética- que da como resultado un producto al mismo tiempo español y universal.

No falta en muchas novelas policiacas, como en las de Vázquez Montalbán, el ingrediente misterioso del espionaje. El protagonista de las novelas policiacas es un detective. Así, el espionaje es natural al género porque “la novela policiaca es un relato dedicado por entero al descubrimiento metódico y gradual, por medios racionales, de las circunstancias exactas de un acaecimiento misterioso” cita Thomas Narcejac a Regis Messac en su libro *Una máquina de leer: la novela policiaca*.

Ésta es quizá la vertiente que más se ha explotado comercialmente, porque de la novela de espionaje al guión de las películas de

acción hay un paso muy pequeño. Esta especialidad ha hecho que la calidad sufra mucho más que en el resto de las novelas policiacas, porque el marco en el que están predeterminadas las narraciones es más estrecho, el ámbito de la creatividad se reduce y se coloca cercanamente a un machote.

La versatilidad de Vázquez Montalbán, su actividad como periodista, su formación humanística e incluso su militancia política no podían sino augurar, como sucedió, novelas que combinaron adecuadamente el éxito con una calidad que contribuyó a ampliar la extensión del género negro para disfrute de los numerosos y voraces lectores que tiene la novela policiaca.

La vida se prolonga hasta mi pluma

Al iniciar este texto caí en la cuenta de que poco me ocupo de la literatura de una mujer. Las razones de la aparición femenina un tanto tardía tienen que ver con la organización de mi información y con la dinámica de mis lecturas y no con falta de aprecio y admiración por la obra de las extraordinarias escritoras que enriquecen los estantes de mi biblioteca, entre ellas Josefina Vicens, una autora mexicana excepcional por múltiples motivos.

Hija de madre tabasqueña y padre español, nació en Villahermosa en 1911. Su vida es tan apasionante como su literatura. Estudió filosofía, letras e historia en la UNAM. Su formación universitaria, su participación en organizaciones políticas y su obsesiva observación del mundo que le tocó vivir la llevaron a las páginas de los periódicos en donde sus comentarios políticos se publicaron bajo el seudónimo de “Diógenes García”. Y su misma vida desbordante, henchida de música, de bohemia y de amor al arte, se vertió en una carrera de cronista taurina con el mote de “Pepe Faroles” en la revista *Sol y sombra*.

Huelga decir que esas actividades entonces eran reservadas de manera casi exclusiva a los hombres. En mis conversaciones con Edmundo Valadés en 1985 él no pudo recordar un caso de una articulista contemporánea suya semejante a la Vicens aparte de las reporteras

de fuentes sociales o religiosas. Yo mismo sólo ubico a Sara Moirón como una de las pocas redactoras “políticas” de la época.

En múltiples ocasiones se ha comparado a Josefina Vicens con Juan Rulfo por el hecho de haber sido autora de sólo dos novelas, *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982), la primera cuando tenía 47 años -un poco tarde en su vida, dirían los eternos pesimistas- y la segunda 24 años después. Las dos son excelentes y por ello mismo no puedo dejar de preguntarme por qué, como en el caso de Rulfo, no produjo más. Acerca de esto John S. Brushwood nos recuerda que entre los escritores mexicanos que publicaron novelas notables antes de 1967, hay varios que dieron a imprenta una sola o quizá dos después de ese periodo y atribuye dicha escasez a que se trató de novelistas que quizá llegaban al final de su carrera o tal vez a que ésta había tomado otro rumbo. También registra el dato de que la mayoría de esas obras se publicó antes de 1975 y destaca el caso de Josefina Vicens como la excepción notable, por la gran calidad de sus libros, así fueran sólo dos.

Pese a lo breve de su producción novelística, las actividades como escritora de Josefina Vicens fueron variadas. Fue autora de guiones cinematográficos, entre ellos *Las señoritas Vivanco*, *Los perros de Dios* y *Renuncia por motivos de salud*. Fue también presidenta de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de México.

Su trabajo periodístico es interesante más allá de la anécdota. Resulta singular el hecho de que en aquel México de nuestros recuerdos una mujer fuera autora lo mismo de temas taurinos que de políticos y con igual maestría... por más que las similitudes entre ambos oficios

sea moneda corriente. No conozco otro caso como el de la Vicens en el diarismo mexicano.

Josefina Vicens también militó en agrupaciones políticas y sindicales. Fue secretaria de Acción Femenil en la Confederación Nacional Campesina y quizá por esa razón el tema de la política le era cercano -pero además conocía el ámbito rural, que en nuestro país históricamente pareciera ser tema exclusivo de varones iniciados.

La extraordinaria calidad de sus libros, la innovación y su aportación a las letras mexicanas siempre me han resultado sorprendentes en el contexto de esa mezcla extraña de actividades que desempeñó. Debe ser el resultado de una convicción que la propia autora un día reveló: “Me importa más mi vida que mi propia literatura..., pues sin duda la primera es la que insufla vida a la segunda”.

El libro vacío, su primera novela, es un libro acerca de la imposibilidad de escribir un libro. José García, el protagonista -nombre ensamblado con los dos seudónimos que Josefina usaba en sus textos periodísticos-, se duele por la angustia de no poder plasmar en letra la necesidad vital de escribir que le corroe las entrañas.

La obra se publicó en 1958 pero su gestación seguramente puede ubicarse varios años antes, con lo cual Josefina Vicens anticipa varias características de la novela contemporánea. Brushwood señala que se trata de la primera obra autorreferencial en la literatura mexicana. Es decir, la escritura que se mira a sí misma, el acto de escribir diseccionado en su proceso, desde el punto de vista de un escritor ficticio.

Además de las innovaciones técnicas que presenta, *El libro vacío* es sumamente interesante por el desarrollo de la búsqueda -aparentemente infructuosa- del protagonista en pos de un tema importante para ser plasmado en una novela, y cómo esta búsqueda es al propio tiempo la construcción de la obra de la Vicens.

En la edición francesa que publicó Julliard en 1964, igual que en la de Ediciones Transición en español -y supongo que en otras-, se incluyó a modo de prefacio la carta que Octavio Paz dirigió a la escritora en septiembre de 1958. Es una misiva breve y generosa en la que el poeta elogia ampliamente la novela y expresa a Vicens que “Es admirable que de un tema como el de la nada hayas podido crear un libro tan vivo y tierno. También lo es que logres crear, desde la intimidad vacía de tu personaje, todo un mundo”. Paz confiesa haber experimentado, al igual que José García, al mismo tiempo la imposibilidad y la necesidad de escribir.

Este es un aspecto del libro que me atrapó cuando lo leí por primera vez. Esa sensación de irrealidad que experimentamos en los primeros momentos ante la página en blanco -o frente a la pantalla- quienes escribimos. Esa suerte de distancia entre el yo y el escritor adentro que debe escribir. El sobrecogimiento de que quizá no se podrá redactar una línea más aparece constantemente en la novela y hermana a los escritores con José García, pues éste ha sido un tema recurrente a lo largo de la literatura contemporánea. Muchos autores han puesto en palabras de sus personajes el angustiante misterio que entraña el oficio de escribir.

“La única forma de apoderarnos hondamente de los seres y de las cosas y de los ambientes que usamos, es volviendo a ellos por el recuerdo, o inventándolos, al darles un nombre”, dice el protagonista de *El libro vacío*. Estoy totalmente de acuerdo: muchas veces la mejor manera de escribir exige que primero cerremos los ojos para hurgar en nuestro interior.

La contraportada de *El libro vacío* en Ediciones Transición ofrece un texto de Josefina Vicens en el que relata que Emmanuel Carballo le pidió contestar en tres cuartillas las preguntas “¿Por qué escribo?”, “¿Para qué escribo?” y “¿Cómo escribo?”

La escritora, después de confesar que sufrió con tales interrogantes ya que era una mujer que sólo había escrito un libro y dudaba que la vida le alcanzara para terminar otro, decide responder desde la perspectiva de José García, el personaje de su novela:

Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco toda, me uso toda; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra. En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo; pero el placer de ese instante total, lleno de

júbilo, de posibilidades y de fe en mí misma, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade después.

Los años falsos, la segunda y postrera novela de Josefina Vicens, es quizá menos innovadora, pero igualmente imaginativa. Narra la conversación imaginaria entre un hijo y su padre muerto cuatro años antes. El deceso del hombre da lugar a que el hijo ocupe su lugar en la familia, entre los amigos, en la política -porque hereda el puesto del progenitor- y aliado de la amante. La novela comienza cuando el hijo llega con su madre y sus hermanas a visitar la tumba del padre y termina con un amén, el así sea de las oraciones, en una especie de resignación ante el hecho de no tener una vida propia sino una vida biológica y social que le debe al hombre que yace en el sepulcro.

La conversación imaginaria es un reclamo del hijo ante la circunstancia de vivir a la sombra del autor de sus días, de no poder escapar ni siquiera por la similitud del nombre. Luis Alfonso Fernández se llama el protagonista que conversa con su padre, Alfonso Fernández. El hijo intercala el reclamo al papá machista por haber tenido una doble vida con una concubina, pero al mismo tiempo acepta ese machismo cuando decide tomar como amante a la misma mujer. Reclama a su difunto padre haberse involucrado en un sistema político corrupto, pero acepta ocupar el puesto de su progenitor.

Es interesante la crítica que el personaje hace de una forma de ser eminentemente masculina que ha pasado por el tamiz de la visión femenina de una escritora que además resuelve realistamente esta confrontación, pues Luis Alfonso Fernández no lleva muy lejos sus cuestionamientos y se conforma con tener un enfrentamiento silencioso

con un muerto que le ha arrebatado gran parte de su vida, en una fusión de identidades de la que difícilmente podrá escapar.

Josefina Vicens murió seis años después de que apareció su segunda novela, el 22 de noviembre de 1988, y fue sepultada el mismo día en que hubiese cumplido 77 años. Pese a los temores que expresó a Emmanuel Carballo, *La Peque*, como la llamaban sus amigos, sí alcanzó a terminar su segundo libro. Y como dijera Octavio Paz a la muerte de su amiga y colega, Josefina Vicens perteneció a la tradición de escritores mexicanos con “obra reducida mas no limitada”.

Medio pan y un libro

se publicó digitalmente en 2017,
como edición no venal.

Prohibida su venta.

Se autoriza compartirla para fines educativos y culturales.

Medio pan y un libro

A temprana edad, Miguel Ángel Sánchez de Armas cayó en el vicio de los libros, y como penitente arrepentido que ha encontrado la verdad, confiesa en este ameno volumen que durante toda su vida la lectura ha sido un *pecado solitario* que practica con devoción talmúdica.

“Mi existencia –narra– transcurría con un sentimiento de culpa a cuestas porque en misa escondía la *Familia Burrón* en el devocionario, porque forré *La isla del tesoro* con las pastas del libro de geografía y porque cuando cayó en mis manos *Los tres mosqueteros*, pasaba tanto tiempo en el baño que las mujeres de la casa, todas beatas legítimas, golpeaban la puerta y canturreaban, ‘¿Qué tanto haces metido ahí, muchacho?!’ Así viví hasta que en sexto de primaria un profesor de feliz memoria, el maestro Toledo, exorcizó el vicio que me consumía.”

En las páginas de *Medio pan y un libro* –devoción por la memoria de Federico García Lorca– Miguel Ángel confiesa que ha vivido rehén de las lecturas, víctima de la enfermedad que Clifton Fadiman diagnosticara como “un fascinante y progresivo cáncer de la mente”, pero muy feliz por que ha constatado, como su entrañable amigo Edmundo Valadés, que poder leer es ya no volver a estar solo.

Ángel de la O.