

CARMINA NARRO
LA ZOPILOTA

CARLOS VELÁZQUEZ
LOS LIBROS DEL 2019

JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ
ABUSO SEXUAL Y DEPRESIÓN MAYOR

NÚM. 235 SÁBADO 25.01.20

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

PAUL VALÉRY **EL CEMENTERIO MARINO, A UN SIGLO**

ENSAYO DE VÍCTOR MANUEL MENDIOLA
Y VERSIÓN DE EUGENIO FLORIT

**BORGES
ANTES
DE BORGES**
FEDERICO
GUZMÁN RUBIO



Acuarela original de Paul Valéry para *El cementerio marino*, edición de Émile Paul Frères, París, 1920 > Fuente > pba-auctions.com

**EL RASTRO
DE MARGO
GLANTZ**
MARY CARMEN
SÁNCHEZ AMBRIZ

La publicación de *El cementerio marino* cumple un siglo en este 2020. Recuperamos una versión íntegra del poeta cubano Eugenio Florit, compañero de Lezama Lima en la célebre revista *Orígenes*.

Paul Valéry (1871-1945), y ese poema en particular, han gravitado en las letras mexicanas a partir de los Contemporáneos, fascinación que continuaron, entre otros, Octavio Paz y Salvador Elizondo, acaso por su combinatoria de lirismo y rigor intelectual.

Víctor Manuel Mendiola revisa el trayecto en el ensayo que inicia estas páginas; con la traducción del poema, forma parte del volumen conmemorativo que *El Tucán de Virginia* —en coedición con la Universidad de Querétaro— llevará en fecha próxima a librerías. La editorial lo comparte con este suplemento, que así confirma su apuesta por la actualización de los clásicos como novedades para nuestro tiempo.



DIMENSIÓN LUMINOSA:

EL CEMENTERIO MARINO

VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

1. NO ESTOY SEGURO si el lugar de nacimiento nos determina de manera clara, como el patriotismo y el sentido común afirman, pero casi no tengo dudas de que lo que escribimos o intentamos escribir proviene, en una parte considerable, de lo mucho o poco que hemos leído. Recuerdo cuando en la pubertad visitábamos los cuentos y los ensayos de Edgar Allan Poe en una traducción muy fluida y no podíamos dejar de darnos cuenta de que su negrura espiritual y su acercamiento al mal y al horror, invocaban la rapidez y la precisión intuitiva del juego de Damas en el tablero de sesenta y cuatro escaques. Quizá por esas lecturas, cuando intentamos leer varios años más tarde a los simbolistas y a los poetas puros, su dificultad nos pareció necesaria y nos invitó a enfrentarla con dedicación. Nos juntábamos para leer *El cementerio marino* en la traducción de Jorge Guillén¹ y vencer en grupo, con el entusiasmo colectivo que sólo posee la juventud, su carácter difícil y hasta su naturaleza inexpugnable.

2. AHORA QUE VIVIMOS el tiempo de los artistas sin arte y de los poetas sin poesía, por la garrulería retórica o por las gansadas

de la poesía *sincerista* y la de los *acontecimientos*, resulta imprescindible leer a Paul Valéry.

En el discípulo —y gran transformador— del mensaje de Stéphane Mallarmé y en el amigo de André Gide, el ejercicio de la creación aparece como una síntesis de todos los recursos: de la forma y de la idea, de la simetría necesaria y del caos inevitable, de la precisión de la frase y de la ambigüedad del misterio, de las imágenes encadenadas de la mitología y de las percepciones inmediatas de la realidad y, en general, de la inteligencia y de la emoción, bajo la fuerza del verso. Todos o casi todos los recursos poéticos parecen concentrarse en él, como si lo que adivinó Stéphane Mallarmé, con la magia de la rima, en “Soneto en ix” —la conca o el caracol o la “Espiral espirada de inanidad sonora”² que enaltece a la Nada—, alcanzara su forma total e invertida en *El cementerio marino* —que acaso también enaltece al Todo. ¿Esto es cierto? Muy difícil darlo por un hecho, pero los ecos nos hacen pensar que así ha ocurrido. En la visión luminosa de este poema se halla presente la concentración formal, pero también la comprensión compleja, simbólica y noble de un

Foto ▶ Pedro Meyer

DIRECTORIO

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director
@sanquintin_plus

CONSEJO EDITORIAL

Julia Santibáñez

Editora
@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki • Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Bruno H. Piché • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

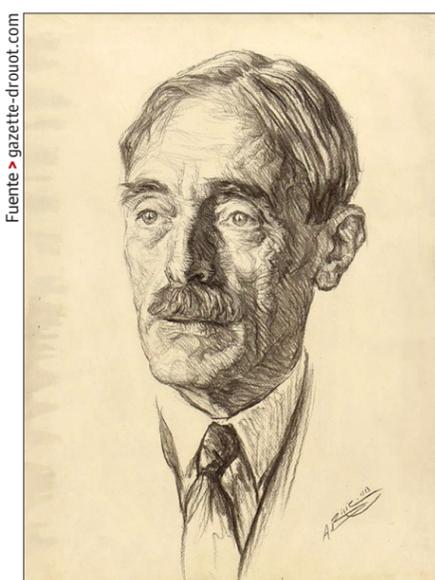
Director General Editorial ▶ Adrian Castillo Coordinador de diseño ▶ Carlos Mora

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 11

momento absoluto del día humano. Valéry no observa, como en el "Soneto en ix" de Mallarmé, una sala vacía; ve, por el contrario, el espacio pleno del sol radiante de mediodía en el mar, junto a un cementerio. Sin embargo, en el poema de Valéry, como en el de Mallarmé, se fija un súbito centellear que nos recompensa con la conciencia de un instante "entre el vacío y el suceso puro".³

3. MARCEL RAYMOND APUNTA en *De Baudelaire al surrealismo* que Valéry no es un "iniciador que abra camino a nueva poesía".⁴ ¿Tiene razón? Tal vez. Sin embargo, al continuar a Mallarmé, no en el "Golpe de dados" sino en el "Soneto en ix", quizá creó algo más grande y quizá desarrolló precisamente lo que parecía imposible: transformar la estancia solitaria donde la conca —el objeto marino, la "espiral espirada"— ha dejado un vacío sonoro y concentrado y donde el maestro está ausente porque ha ido a la Estigia a recoger lágrimas, precisamente "con ese único objeto con que la Nada se honra".⁵ De este modo, *El cementerio marino* podría ser visto —o eso me parece a mí—, en primer lugar, como la culminación desplegada de la forma en espiral, no dispersa, que Mallarmé había consumado en su soneto y que ensayó, después, en un lenguaje disperso con la "solitaria pluma extraviada";⁶ y, por el otro lado, un nuevo punto de irradiación e influencia como lo demuestran muy bien en español el poema "Narciso" de José Lezama Lima y, sobre todo, "Muerte sin fin" de José Gorostiza. Acaso no son una influencia de Valéry los *Sonetos órficos* y *Las elegías de Duino* de Rilke. Sin embargo, el lector atento no puede dejar de ver en estas dos grandes obras un desarrollo paralelo donde domina la convicción profunda de que la puerta hacia lo suprasensible sólo puede ser lo sensible. No es casual que la intuición del largo poema de Rilke sucedió frente a los arrecifes del castillo de Duino. Una experiencia frente al mar, igual que la de Valéry.

El impulso intenso y ordenado del largo poema de Valéry avanza en medio de rápidos cambios de plano y múltiples deslumbramientos; al hacerlo, el poema nos planta, a los lectores, no tanto en el prodigioso mundo de la luz del paraíso dantesco como en la radiante claridad del mar y del sol reales y nos revela, en una visión cenital, la naturaleza de las cosas. Todo el poema es el resultado de la colisión del sol con el mar, un sol de mediodía, un mar de espejos ennegrecidos. Pero lo notable de este centro temático e imaginativo es que el pensamiento está abrazado de un modo elemental con la



Paul Valéry, retrato al carbón de Aaron Blis, 1928.

percepción. De tal manera que mirar las aguas del mar representa también tanto las intuiciones del pensamiento como la prodigiosa calma de los dioses, la concomitancia de lo racional y lo irracional. Y aquí tenemos que volver a Raymond:

Se realiza una lucha entre la actitud *pura* (absoluta), la de la conciencia que se atrinchera en su aislamiento, y la actitud opuesta o impura, del espíritu que acepta la vida, el cambio, la acción, y que renuncia a su sueño de integridad perfecta para dejarse seducir por las cosas y encadenarse a sus metamorfosis.⁷

La fuerza apolínea de la poesía de Valéry en *El cementerio marino*, trueca, si no en el rito de entrega violenta a la vida y al hambre de destrucción sensual de Dionisio, sí en el gozo de la contemplación vivaz de la existencia, contemplación que en su inmovilidad gozosa también trueca en movimiento. Una inmovilidad móvil como la que Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, desde un ángulo muy diferente —mas no ajeno a Valéry—, multiplicaron en *Nostalgia de la muerte* y *Piedra de sol*.

4. TIENE RAZÓN Jorge Luis Borges: hay un hecho insospechado que homologa las búsquedas tan dispares de Walt Whitman y Paul Valéry, aunque la comparación de las dos figuras pueda parecer "arbitraria" e "inepta".⁸ En ambos encontramos algo generoso y omnímodo y en ambos vemos un pensamiento de sí mismos tan intenso que se vuelve extensión y personalidad. Para Borges "la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra".⁹ Es decir, los dos autores nos ofrecen la idea del creador

poderoso que, de alguna manera, se sobrepone al poder de la obra, porque el creador siempre está a punto de una nueva metamorfosis y una nueva experiencia. De esta forma, Borges nos deja ver que el afán desmesurado de orden muestra la misma voluntad que el afán desmesurado y caótico de celebración de las cosas. Uno y otro nos descubren un entusiasmo y una completud total. Sin embargo, podríamos agregar, no sólo en esta exageración del polo activo que representa el creador hay una coincidencia esencial entre Valéry y Whitman. La hay también en la fuerza solar que los anima y en la voz de un *yo* que en su excesiva concentración siempre adquiere una magnitud mayor. Tanto Valéry como Whitman son dos versiones extremas del mismo símbolo.

5. EN MÉXICO debemos a Salvador Elizondo poseer una conciencia clara de la originalidad vigente de Valéry: él nos mostró que el profundo rigor intelectual del poeta francés "como analizador de sí mismo"¹⁰ no hacía ninguna concesión y que gracias a ese rigor podía culminar "las luminosas cristalizaciones del azar mental"¹¹ en sus poemas. En la constante actualización de nuestras lecturas, la antología *Paul Valéry: obras escogidas*, de Elizondo, jugó un papel decisivo en nuestra apreciación del proceso creativo en la segunda parte del siglo XX.¹² Este libro nos ofreció una selección esencial del poeta francés y contribuyó por muchos años a mantener vivo el legado de esta poesía. Muy bien podríamos decir que el magisterio de Salvador Elizondo en la literatura mexicana tuvo en Mallarmé y en Valéry su expresión no sólo más clara sino más exigente, al grado de que para Elizondo el conocimiento de las reflexiones y de la poesía de Valéry tenían el carácter de la urgencia y eran una demanda permanente. Quizá uno de los efectos notables de esta conciencia sobre la importancia de Valéry resida en la comprensión de que el instante es múltiple y puede ser asediado en la sucesión del discurso. *Farabeuf*, como *El cementerio marino*, es un ejemplo de este asedio al instante. Desde luego, en la primera obra predomina un espíritu torturado y oscuro, pero no deja de ser significativo que en el despliegue de la novela/poema observamos momentos radiantes en el mar y algo que siempre nos evoca el "Discurso a los cirujanos".

Aunque este momento no sea propicio para una relectura de Valéry, sí es necesario insistir —como lo hizo Elizondo— en exponerlo de nuevo al siempre pequeño grupo de los lectores atentos. El *arte* de los *profesionales* sólo requiere, para realizarse, ideas rápidas e inmediatas y una bolsa de financiamiento; y el arte fácil de *todos somos creativos* de los pedagogos sociólogos, nada más necesita *espontaneidad*. Unos y otros, los banales pretenciosos y los simples crédulos, son en realidad la misma persona. En este sentido, la relectura de la selección de Elizondo, así como del ensayo de Villaurrutia, son tareas necesarias para distanciarse de tales formas del empirismo vulgar.

“VALÉRY VE EL ESPACIO PLENO DEL SOL
RADIANTE DE MEDIODÍA EN EL MAR, JUNTO
A UN CEMENTERIO... EN EL CEMENTERIO MARINO
SE FIJA UN SÚBITO CENTELLEAR QUE NOS
RECOMPENSA CON LA CONCIENCIA DE UN
INSTANTE 'ENTRE EL VACÍO Y EL SUCESO PURO'”.

Elizondo era un poeta sin poemas. El esfuerzo creativo fundamental del autor de *Farabeuf* ocurrió, sobre todo, en la prosa.¹³ Sin embargo, si leemos con cuidado sus obras principales nos percatamos, primero, de que hay en ellas algo insólito por su concentración y rigor y, después, descubrimos que este carácter resulta de su búsqueda incesante por crear, en la forma sin forma que es la prosa, una medida y un juego de correspondencias tan estrictos como los que ocurren en los verdaderos poemas. Elizondo representa la búsqueda obsesiva de la forma en la prosa. Así, podríamos afirmar que *El hipogeo secreto*, pero sobre todo *Farabeuf*, son las obras donde Elizondo se planteó la gran empresa de crear el poema-novela, la composición que, en una especie de villanela,

le da a la prosa una densidad que le es ajena. No me extraña que alguien que asumió de manera tan radical tanto las reflexiones como el rigor extremo de la poesía de Mallarmé y Valéry, y que había, al mismo tiempo, reflexionado sobre la búsqueda de múltiples lenguajes en obras como el *Ulises* de Joyce, se propusiese la realización de una obra imposible: la novela del instante que, por su decantación formal y su extrema audacia, es un poema.

6. EN LA ZOZOBRA de nuestro tiempo, en el mundo de los artistas sin arte y de los poetas sin poesía, la relectura de *El cementerio marino* es un acto difícil porque nos exige comprender la forma y, al mismo tiempo, pensar o, mejor dicho, darnos cuenta de que la forma es pensamiento y realidad. El

problema y la solución residen en darse cuenta de que la composición en seis versos y las sílabas y los acentos no son una cuestión frívola de apariencias y figuras en un catálogo diverso. Son la dimensión pitagórica y órfica del poema que nuestra cultura no comprende y rechaza. *El cementerio marino* es un luminoso objeto simétrico que choca con todas las buenas ideas del arte contemporáneo y con el muro falso de la poesía sobre noticias de nota roja o amarilla. La extraña especulación que nos propone representa siempre vencer una dificultad para abrir las puertas al descubrimiento.

7. LA TRADUCCIÓN que presentamos de Eugenio Florit es poco conocida, no obstante su originalidad. Florit,

EL CEMENTERIO MARINO

PAUL VALÉRY

VERSIÓN DE EUGENIO FLORIT

Techo tranquilo, senda de palomas,
Que palpita entre pinos y entre tumbas;
El Mediodía exacto en él se enciende
El mar, el mar que siempre en sí comienza...
¡Qué recompensa, tras un pensamiento,
Es contemplar la calma de los dioses!

¡Qué pura obra de fulgor absorbe
Tantos diamantes de invisible espuma!
¡Y cuánta paz parece aquí alcanzarse!
Cuando sobre el abismo el sol reposa
—Puras labores de una eterna causa—
Relumbra el tiempo y el saber es sueño.

Firme tesoro, templo de Minerva,
Suma de calma y lúcido secreto,
Agua que tiembla y Ojo que en ti guardas
Bajo un velo de llamas tanto sueño.
¡Oh, mi silencio... Edifica en mi alma,
Mas, Techo, colma de oro las mil tejas!

Templo del Tiempo, junto en un suspiro:
A esta pureza asciendo y me descanso
De mi mirar marino rodeado;
Y así a los dioses en suprema ofrenda,
Ese sereno centelleo siembra
Un desdén soberano en las alturas.

Como la fruta en gusto se disuelve,
Como en delicia múdase su ausencia
En una boca en que su forma muere,
De mi humo futuro el aire aspiro
Y el cielo canta al alma consumida
El cambio de riberas rumorosas.

¡Cielo cierto y hermoso, he aquí mi cambio!
Después de tanto orgullo y tanta extraña
Ociosidad, aunque llena de fuerzas,
A tu brillante espacio me abandono,
Por mansiones de muerte va mi sombra
Que me aprisiona en su moverse frágil.

Expuesta el alma a antorchas del solsticio,
Yo te respeto, admiro, la justicia
De la luz, la de armas sin piedad;
Te vuelvo, pura, a tu lugar primero.
¡Mírate!... Aunque la luz que se devuelve
En su lugar deja una triste sombra.

Para mí solo, solo en mí, en mí mismo
Cerca del corazón, fuente del verso,
Entre el vacío y el suceso puro,
De mi interior grandeza espero el eco:
¡Amarga, oscura y sonora cisterna
Que porvenir vacío ofrece al alma!

¿Sabes, falso cautivo del follaje,
Golfo roedor de estas frágiles rejas
—Secretos deslumbrantes a mis ojos—
Qué perezoso cuerpo aquí me arrastra,
A esta tierra de huesos qué le atrae?
Es un fulgor que ahí piensa en mis ausentes.

Cerrado, sacro, ardiendo sin materia,
Casco de tierra a la luz ofrendado,
Me place este lugar lleno de antorchas,
Formado de oro y piedra y umbríos árboles,
Que tanto mármol tiembla en tantas sombras.
¡El mar fiel duerme aquí entre mis tumbas!

¡Ahuyenta, perra espléndida, al idólatra!
Mientras solo, en sonrisa de pastor
Apaciento corderos misteriosos
—Albo rebaño de tranquilas tumbas—,
Aléjame las prudentes palomas,
Los vanos sueños, los curiosos ángeles.



como muchos miembros del grupo de la revista *Orígenes*, era un conocedor de la poesía francesa y en particular de Valéry, como lo demuestra la traducción de esta obra. ¿Cuántas traducciones hay del famoso poema? Muchas,¹⁴ pero con ésta, el lector en español goza de una interpretación lúcida, más natural que la de Jorge Guillén y con una música hermosa. 

NOTAS

¹ Paul Valéry, *El cementerio marino*, 5a. edición, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

² Versión de Octavio Paz en Stéphane Mallarmé, *Soneto en ix*, traducción y ensayo Irene Selser, Ediciones El Tucán de Virginia, México, 2019, p. 51.

³ Paul Valéry, *El cementerio marino*, traducción de Eugenio Florit, Ultra Graphics Corporation, Miami, 1990.

⁴ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, 1a. reimposición, FCE, México, 1983.

⁵ Versión de Tomás Segovia en Stéphane Mallarmé, *Soneto en ix*, traducción y ensayo de Irene Selser, Ediciones El Tucán de Virginia, México, 2019, p. 30.

⁶ Stéphane Mallarmé, *Un tiro de dados*, traducción de Jaime Moreno Villarreal, Editorial Ditoria, México, 1998.

⁷ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 137.

⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 686.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Salvador Elizondo, *Paul Valéry: Obras escogidas*, tomo I, SEP Setentas / Diana, México, 1982, p. 10.

¹¹ *Idem*.

¹² Alfonso Gutiérrez Hermsillo y Alfonso Rubio y Rubio publicaron, cada uno por su parte, una traducción del largo poema de Valéry en la primera parte del siglo XX. Alfonso Gutiérrez Hermsillo, traducción Paul Valéry, "El

cementerio marino" en *Occidente*, 5, julio-agosto, 1945, pp. 101-108. Alfonso Rubio y Rubio, traducción Paul Valéry, "El cementerio marino" en Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega, *El surco y la brasa*, FCE, México, 1974.

¹³ Publicó dos libros de poesía: *Poemas*, edición de autor, México, 1960; y *Contubernio de espejos. Poemas 1960-1964*, FCE, México, 2012.

¹⁴ Los traductores que he logrado localizar son los siguientes, acompañados de su país natal: Jorge Guillén (España), Gerardo Diego (España), Agustín García Calvo (España), Mariano Brull (Cuba), Eugenio Florit (Cuba), Emilio Oribe (Uruguay), Néstor Ibarra (Argentina), Héctor Ciocchini (Argentina), Mario Sampaolesi (Argentina), Alfonso Gutiérrez Hermsillo (México), Alonso Rubio (México), Bernardo Ruiz (México), Julio Moguel (México), Javier Sologuren (Perú), Carlos Martín (Colombia), Renaud Richard (España), Mariano Roldán (España).

El porvenir, aquí, sólo es pereza;
El claro insecto escarba en sequedades;
Todo quemado, mustio, sube al aire,
A yo no sé qué esencia rigurosa...
La vida es vasta, como ebria de ausencias
Y es dulce el amargor, claro el espíritu.

Los muertos se hallan bien en esta tierra
Que recalienta y seca su misterio.
Fijo en lo alto, el alto Mediodía
Se piensa en sí, y a sí mismo se ajusta...
En ti yo soy el cambio más secreto,
La cabeza total y su diadema.

Sólo yo puedo detener tu angustia.
Mi contrición, mis dudas, mis afanes,
Defectos son de ése tu gran diamante...
Mas en su noche de pesados mármoles
Un pueblo incierto entre raíces de árboles
Ya lentamente se abrazó a tu suerte.

Allí, fundidos en espesa ausencia,
La roja arcilla se sorbió lo blanco
Y el don de vida se pasó a las flores.
¿Dónde están las palabras de los muertos,
Su arte original, sus almas únicas?
La larva teje donde fue la lágrima.

Los gritos de muchachas con cosquillas,
Ojos, dientes y humedecidos párpados,
Seno cautivador que en fuego juega,
Sangre que brilla al labio que se entrega;
Dedos que acogen últimas caricias;
¡Todo en la tierra llega a su destino!



Y tú, alma mía, ¿aún esperas el sueño
Que ya no tenga este color de engaño
Que la onda y oro ante mis ojos muestran?
¿Aún cantarás cuando vapor ya seas?
¡Todo huye! Es vana mi existencia
Y la santa impaciencia también muere.

Seca inmortalidad, negra y dorada:
Consoladora tú, de horribles lauros,
Que en seno maternal cambias la muerte,
Bella mentira de piadoso engaño:
¿Quién no conoce y quién no los rechaza
Ese cráneo vacío en risa eterna?

Padres profundos de cabezas huera
Que bajo el peso de las paletadas
Tierra sois ya, y confundís mis pasos:
El roedor gusano verdadero
No está en aquel que duerme tras la losa:
¡Vive de vida y no me deja nunca!

¿Amor, tal vez, tal vez odio a mí mismo?
Tan cerca siento lo íntimo que muere,
Que cualquier nombre puede convenirle.
¡Qué importa! Él mira, quiere, sueña, toca,

Ama mi carne y hasta en el lecho
Yo vivo de vivir en su dominio.

¡Zenón, cruel Zenón! ¡Zenón de Elea!
¡Me has traspasado con tu flecha alada
Que vibra y vuela, y que no vuela ya!
¡Nazco del son y mátame la flecha!
¡Ah, el sol! ¡Qué sombra de tortuga al alma
Cuando, inmóvil, Aquiles va en carrera!

¡No, no! ¡En pie, en el tiempo futuro!
¡Rompe, cuerpo, esta forma pensativa!
¡Bebe, mi pecho, este nacer del viento!
Una frescura que este mar exhala
Me vuelve el alma... ¡Oh, poderoso mar!
¡Corramos a la onda en salto alegre!

¡Oh, sí, gran mar tan lleno de delicias,
Piel de pantera y clámide horadada
Por mil y mil imágenes del sol!
Hidra total, de tu carne azul ebria,
Que te muerdes la cola refulgente
En confusa pareja del silencio.

¡Se alza el viento!... ¡Tratemos de vivir!
Abre y cierra mi libro el aire inmenso.
La ola en polvo hace brillar las rocas.
¡Volad, volad, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas alegres, el tranquilo
Techo donde las velas picotean! 

NOTA

El texto original francés de estos versos, publicados por primera vez en *La Nouvelle Revue Française* el primero de junio de 1920, lleva, en griego, el siguiente epígrafe: "Alma mía, no aspire a la vida inmortal. Apura antes bien el imperio de lo factible". Pindaro, *Piticas III*.

El laberinto, el tigre, el espejo: estos símbolos, vinculados de modo inevitable a la imaginación de Jorge Luis Borges, no lo acompañaron desde el inicio. Sus primeros intentos en la escritura estuvieron marcados por las inquietudes del momento —la revolución, la guerra, las vanguardias— y dieron lugar a textos de juventud que fueron desconocidos por él mismo cuando se convirtió, efectivamente, en Borges. Fue necesaria la intervención de un recurso fundamental: la lectura borgeana, que a su vez transformó el horizonte de la literatura. Ese trayecto constituye el tema de estas páginas.

BORGES

ANTES DE BORGES

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

En “El otro”, un Borges viejo se encuentra con un Borges joven a la orilla del río Charles de Cambridge (según el Borges viejo; para el joven, el encuentro tiene lugar en el Ródano, en Ginebra). En el célebre relato, reconocemos al Borges viejo, quien le profetiza al joven que escribirá “poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica”. El joven, por su parte, habla con desparpajo de sí mismo y lanza afirmaciones que a un lector borgeano le podrían parecer insólitas, hasta burlonas; por ejemplo, se jacta de estar escribiendo un poemario titulado *Los ritmos rojos* o *Los himnos rojos*, en el que “cantaría la fraternidad de todos los hombres”. No obstante, por improbable que pueda parecer, este joven que se pasea por Ginebra con *Los demonios* de Dostoievski bajo el brazo y que busca metáforas nuevas existió.

Ese joven memorizaba poemas de Rimbaud y de Rilke, presumía su condición de gran nadador, se incorporó a las vanguardias con el afán de renovar la literatura y admiraba la Revolución Rusa, a la que dedicaría el libro de poemas de corte expresionista que estaba escribiendo. Poco sabemos de él, y lo que sabemos nos desconcierta porque contradice al Borges que conocemos, el del arrabal porteño y el laberinto inglés, pero de alguna forma primigenia y desconcertante es un hecho que también lo prefigura: antes y a pesar de no ser él mismo todavía.

¿CUÁNDO EMPIEZA BORGES a ser Borges? La respuesta depende de lo que consideremos más genuinamente borgeano. El autor de poemas comprometidos, dedicados a la Revolución Rusa, no es (aún) de ninguna manera Borges, pero en él, secretamente, ya se está gestando el auténtico; es más, el Borges verdadero ya está allí, confundido, anónimo, perdido en el vocerío de las vanguardias políticas y artísticas del fin de la Gran Guerra. ¿Cuándo empieza Borges a ser Borges? La respuesta más fácil sería buscar la primera vez que un espejo, un tigre o un laberinto aparecen en su obra, pero finalmente esos símbolos son sólo la entrada a un mundo que no se agota en el mero

símbolo. En realidad, Borges no empieza a ser Borges cuando escribe sus primeros textos borgeanos, sino cuando lee a la manera de Borges.

En este sentido, podría mencionarse el momento en que descubre los tomos de la *Enciclopedia Británica* de su padre, o bien a Stevenson, a Chesterton o a Conrad, o cuando escucha la primera milonga. Pero lo que menos importa son los títulos y autores; lo trascendental es su operación de la lectura. Mientras escribe sus poemas rusos en Ginebra, a los dieciocho años, lee a Whitman en alemán. Él mismo en su *Autobiografía* repara en este absurdo y cuenta que encargó a Londres una edición de *Leaves of Grass*. Pero el gesto ya está allí: un argentino lee en una ciudad francófona a un poeta estadounidense en alemán. A partir de esta experiencia real, surge la afirmación insolente y muy probablemente apócrifa de que Borges leyó el *Quijote* primero en inglés, versión que le habría parecido superior a la original. Que la afirmación sea falsa realza su importancia pues se aleja de la simple anécdota para convertirse en proyecto. Claro que la obra en sí es fundamental, pero sus cruzamientos, sus traducciones, sus descontextualizaciones, sus reescrituras, es decir, sus relecturas,

son lo más productivo y lo que permite que la literatura siga siendo tal.

QUIZÁS EL PRIMER TEXTO resultante de esta operación sea un poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923): “Amanecer”. En él, un Borges claramente reconocible advierte que “Curioso de la sombra / y acobardado por la amenaza del alba / reviví la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley / que declara que el mundo / es una actividad de la mente, / un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen”.

Buenos Aires, justo a la hora del alba, cuando nadie la piensa, corre el peligro de desaparecer. Sin embargo, gracias a que “algunos trasnochadores conservan, / cenicienta y apenas bosquejada, / la imagen de las calles / que definirán después con los otros” la ciudad se salva, y el delirio porteño puede continuar. Borges transformó la especulación metafísica en poesía de arrabal, y a los trasnochadores, en inesperados demiurgos. A pesar de su tono especulativo y lírico, el poema es tremendamente lúdico y subversivo al convertir la filosofía en poesía o al aterrizar los sugerentes sistemas de Schopenhauer y Berkeley en unos borrachines porteños. El cruce genérico y el cruce cultural (tanto de Europa hacia América Latina como de la alta a la baja cultura) ya están allí, de manera perfectamente natural.

Lo que en “Amanecer” aparece como texto se bosquejó primero en un ademán de vanguardia. Los Borges, cuyas pretensiones de viajeros del Grand Tour se vieron frustradas por la Primera Guerra Mundial, tuvieron que contentarse con visitar el norte de Italia. Allí, el jovencísimo Borges se enfrenta al esplendor europeo clásico. Lo predecible hubiera sido que apreciara los monumentos italianos como un viajero inglés; después de todo, ése era el modelo turístico —con la guía Baedeker bajo el brazo— que la familia imitaba. Según su *Autobiografía*, la reacción es otra: “En un anfiteatro amplio y vacío de Verona recité, fuerte y audaz, varios versos gauchescos de Ascasubi”.

Esta anécdota es llamativa por dos motivos. Por una parte, Borges realiza



El joven Borges.

Fuente: elterritorio.com.ar

este típico desplante de vanguardia de una forma íntima, en un anfiteatro vacío. Lo que importa no es escandalizar, pues no hay público; basta con el significado de la *performance*. Si algo pretendía el clamor de la vanguardia era llamar la atención (y pocos años después, Borges tapizaría los muros de Buenos Aires con manifiestos, junto con algunos colegas), pero en este caso el joven Borges comete este espectáculo para los fantasmas del anfiteatro y para sí mismo. Por otra parte, no decreta la muerte de la literatura ni pretende destruir todas las piezas de museo, como tantos de sus vociferantes contemporáneos; él propone, de nueva cuenta, un entrecruzamiento, en este caso, el de la poesía gauchesca con el de la tradición europea más culta, que bien puede ser una forma de resumir toda su obra. Para el joven Borges (y para el viejo), la literatura nueva no se creará a partir de la destrucción de la vieja, sino de su mezcla.

¿CUÁNDO EMPIEZA BORGES a ser Borges? Esta pregunta lo intrigaba también, y en lugar de responderla decidió dejar rastros —a la manera del asesino de su cuento “La muerte y la brújula”— para que sus futuros lectores la respondieran por él. Es sabido que corregía obsesivamente sus textos ya publicados y los modificaba en nuevas ediciones, con la intención de que el Borges anterior a Borges ya fuera él mismo. La corrección iba más allá del simple detalle estilístico. En una entrevista televisada con Octavio Paz, Borges declara que sí, que corrige mucho y que tiene el derecho de hacerlo, y agrega: “yo mismo me rehago”. De este modo suprimió el exagerado léxico local de los primeros poemarios (en busca de una mayor transparencia y de no parecer nacionalista o, peor aún, peronista); negó y prohibió la reimpresión de sus primeros tres libros de ensayos, y eliminó y agregó textos en las sucesivas reediciones de aquellos de cuya autoría no renegaba.

El montaje más significativo está en el indispensable “El escritor argentino y la tradición”, que convierte en una auténtica pista falsa. El ensayo en realidad es una conferencia que Borges impartió en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, y que se publicó en 1953 en *Cursos y conferencias*, la revista del Colegio. Dos años más tarde apareció en *Sur*, y dos años después formó parte de la primera reedición de *Discusión*, libro de ensayos publicado originalmente en 1932, y desde entonces se integraría en las sucesivas ediciones. Si la historia del ensayo ya es rocambolesca, hay que tomar en cuenta que, dejando a un lado el estudio dedicado a Evaristo Carriego, *Discusión*



Fuente: la-razon.com

es el primer libro de prosa que Borges decide reeditar (hasta su muerte, no volverían a ver la luz los tres primeros: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*). De esta forma, una conferencia dictada en 1951, en una clara coyuntura política y estética (el ataque a todo arte nacionalista relacionado con el peronismo), se convierte en un texto fundacional, aparecido en la primera colección de ensayos de Borges, en 1932. La broma fue exitosa: son legión los académicos y críticos que toman este ensayo, por su contenido pero también por su temprana y supuesta fecha de publicación, como base para leer la obra del argentino. Y desde el punto de vista de Borges tienen razón porque él consideraba que realmente era él mismo a partir de *Discusión*, y que el texto más significativo del libro hubiera sido escrito veinte años después es lo de menos, un error fácilmente reparable.

Borges no reconocía sus primeros tres libros de prosa porque renegaba de ese estilo barroco, del folclorismo militante (“creo que deberían nuestros versos tener sabor de patria”), de las oraciones extensísimas. En *Discusión*, en cambio, el estilo es mucho más transparente, el vehículo adecuado para escribir, por ejemplo, la sentencia con la que concluye “El escritor argentino y la tradición”:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

“¿CUÁNDO EMPIEZA BORGES A SER BORGES?
ESTA PREGUNTA LO INTRIGABA TAMBIÉN,
Y EN LUGAR DE RESPONDERLA DECIDIÓ DEJAR
RASTROS —A LA MANERA DEL ASESINO
DE SU CUENTO ‘LA MUERTE Y LA BRÚJULA’—
PARA QUE SUS LECTORES LA RESPONDIERAN POR ÉL”.

Qué más da que apenas seis años antes, en “El tamaño de mi esperanza” (ensayo que da título al libro), hubiera escrito que “Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrar la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que se avienen con su grandeza. Ése es el tamaño de mi esperanza”.

PERO HAY UN BORGES anterior a ese Borges negado: el joven que se encuentra con el viejo en un río que es dos ríos. Hace poco más de un siglo (el 31 de diciembre de 1919) que ese joven publicó su primer poema, “Himno del mar”, en la revista sevillana y ultraísta *Grecia*. El poema —y escribir esto de un texto de Borges requiere incluso de un esfuerzo físico, como si los dedos se negaran a obedecer a tamaño osadía— es malo. La influencia de Whitman es muy evidente y poco lograda, y el poema, compuesto a través de anáforas y paralelismos, resulta verbosivo y algo afectado (“el camino fue largo como un beso”). Sin embargo, hay líneas que delatan al Borges que estaba por venir. Aparecen, por ejemplo, las enumeraciones lógicas e inquietantes (“Ambos, aire, luz, fuerza, oscuridades”), la conciencia de que las vivencias propias son apenas variaciones de las de quienes nos precedieron (“Sé que somos muy viejos / Que ambos nos conocemos desde siglos”) y la certeza de que un breve instante puede justificar una vida (“Pero ahora yo hago don a los vientos / de todas esas cosas pretéritas, / pretéritas... / Sólo tú existes”).

Al final de “El otro”, tras su extraño encuentro, ambos escritores se despiden con lejana cortesía. El Borges viejo concluye: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo”. Esa explicación a un cuento fantástico puede leerse también como la de una poética. El Borges viejo recuerda al joven, y con él rememora esas lecturas arrumbadas, el furor y la rabia de las vanguardias, y la inocencia y la fatalidad con que se descubre el mundo en la juventud. En cambio, el joven apenas entrevé en sueños al Borges viejo, con sus mundos imaginarios, sus citas apócrifas y su muy particular concepción de la literatura. Uno está irremediablemente presente en el otro.

Al leer los primerísimos textos de Borges ya lo reconocemos —brumoso, esquivo y desdibujado, como los sueños, pero ya lo reconocemos—, de la misma forma que al leer sus textos más célebres encontramos el rastro del joven —alterado, perfeccionado y mezclado, como son los recuerdos, pero allí permanece. Finalmente, uno no podría existir sin el otro: ni el viejo sin el joven, como es obvio, pero tampoco el joven sin el viejo, como lo escribió a su manera uno de los dos Borges en “Kafka y sus precursores”, al demostrar que la literatura altera el futuro y también el pasado. ¿Cuándo empieza Borges a ser Borges? No hay una sola respuesta, pero algo queda claro: comienza desde mucho antes de serlo. ■

La suya es una juventud muy envidiable. El próximo martes 28 de enero, Margo Glantz cumple noventa años y no solamente se encuentra en estupenda forma física y mental, sino que hace estallar igual que ayer los cartabones, afila el lápiz para acometer textos que descolocan. La reciente edición de su novela *El rastro*, bajo el sello de Almadía, motivó a Mary Carmen Sánchez Ambriz a indagar en las honduras de ese estilo y las afinidades con Herman Melville y María Luisa Bombal, entre otros escritores que habitan sus entrelíneas.

Margo Glantz

ESTRATEGIAS NARRATIVAS

EN EL RASTRO

MARY CARMEN SÁNCHEZ AMBRIZ

@AmbrizEmece

Es una escritora convencional. Su trayectoria literaria cuenta con varios rostros. En ella los años dedicados a la investigación literaria germinaron en nuevas inquietudes y trazos: elasticidades de la cavilación. Todo ese conocimiento de Margo Glantz sobre Sor Juana —a quien nombra su *caballito de batalla*—, la dedicación al estudio de vidas de monjas coronadas y autores novohispanos del siglo XVII, acaso podría decirse que permaneció condensado, en espera de que algún día formara parte de los andamios de libros no académicos.

Luego vino su interés por explorar géneros no tradicionales que fluctúan entre la biografía, la autobiografía, el relato y los libros de viajes. En la mayor parte de su obra el ensayo es un eje central, mientras su prosa adquiere el tono de un anecdotario, registro de obsesiones —literarias, gráficas, musicales, filosóficas, científicas, corporales y de la vida cotidiana— o, incluso, de una novela.

En su escritura no hay lugar para la ficción que se entreteje con un enfoque costumbrista y anquilosado. Habría que remontarse a fines del siglo XIX y recordar lo que Melville plasmó en ese impresionante fresco de la literatura que retrata la lucha del capitán Ahab contra la ballena —*Moby Dick*—, y considerar cómo se presenta ese parteaguas de la prosa que se alimenta de la no ficción. Así como Melville explora en el mundo de los cetáceos y en las profundidades del océano, Glantz hará lo suyo en la música, el arte y la ciencia, principalmente en una de sus novelas más logradas, *El rastro* (Anagrama, 2002; reeditada en Almadía, 2019).

RÉQUIEM DEL CORAZÓN

No es descabellado relacionar a Glantz con la obra melvilliana, si se toman en cuenta los homenajes de la autora a *Moby Dick* en *Doscientas ballenas azules* (1978) y *Síndrome de naufragios* (1981). Escribe en el primero:

Melville nos llama a través de Ismael, siempre perchado en el alto horizonte del barco cisterna, cisterna llena del precioso líquido que ilumina las tinieblas y preside las mesas del banquete. El interior del barco está tapizado con los grandes rollos trenzados imitando la cabeza de la ballena virgen, antes de que la toque el aire. El barco se inclina y su quilla marmórea se tiñe de rojo y se cubre de figuras siniestras decapitadas por las danzas barbadas de los arponeros. Las figuras orientales se combinan ritualmente y Melville profetiza, con la flauta de dos picos, el fin de Ahab frente a la virgen violada. El marinero más enjuto lo previene y su voz se pierde en los oídos inservibles pero alertas de la ballena extinguida. Neruda restablece su belleza quitándole capas de pintura ayudado por Matilde, el formón y la gubia, herramientas sonoras y poéticas como las jabalinas y las lanzas, los espeques y los arpones suenan a mar aunque lo combatan. ¿Es lícito mirar el mar desde las orillas de un libro? (*Obras reunidas II. Narrativa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 212).

Para Margo Glantz es lícito visitar a Melville y abreviar de una novelística que colinda con el ensayo, como lo pone en práctica en *El rastro*, donde nos convoca a seguir una historia a través de Nora García. Ella regresa al pueblo, a la casa que compartió con el padre de sus hijas, su exmarido Juan, quien ahora yace en un féretro. Nora está en el velorio y comienza a describir

“PARA MARGO GLANTZ ES LÍCITO REVISITAR A MELVILLE Y ABREVAR DE UNA NOVELÍSTICA QUE COLINDA CON EL ENSAYO, COMO LO PONE EN PRÁCTICA EN *EL RASTRO*”.



Margo Glantz (1930).

Fuente: razon.com.mx

lo que pasa tanto por su mente como en el interior de la vivienda: los chismes, los reencuentros con personas de un pasado remoto que ya no tienen la misma importancia, la incomodidad que siente. Juan fallece a causa de un infarto al corazón y ella relata el deterioro de su expareja a partir de un monólogo, una despedida o réquiem por alguien con quien coincidió en circunstancias del corazón.

VELORIOS LITERARIOS

La idea de la novela, en primer término, recuerda el libro de Miguel Delibes publicado en 1966, *Cinco horas con Mario*. Aquí la protagonista y viuda relata su vida con Mario. Ubicada en la España franquista, en 1970, da cuenta de cómo la mujer estaba relegada a un segundo plano en la vida del hombre, ya que su principal actividad era complacer al esposo y a la familia, sin que pudieran existir para ella otra clase de intereses. Carmen externa un dolor que aparece por partida doble: por la muerte de su marido y porque en realidad Mario terminó siendo un desconocido. Es probable que Carmen, al sentirse ignorada por su compañero de vida, haya activado a su vez —de manera inconsciente y acaso como medida de sobrevivencia ante el avasallador mundo machista— una respuesta al egocentrismo de Mario: lo ignoraba. Todo lo relacionado con él le parecía inaudito, pecaminoso. Ella representa a la mujer que pertenece a la clase burguesa,

provinciana, y él encarna a un catedrático de mentalidad progresista.

¿En qué se asemejan Carmen y Nora García? En que ambas están delante del cadáver de su marido y sienten un profundo desasosiego al darse cuenta de que el hombre con quien compartían su vida murió hace tiempo, y que en realidad están velando a alguien que ya no conocen, aunque se trata de la misma persona. Las une el desencanto, al igual que sucede con Ana María en *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal, quien hace un memorable repaso de cada uno de los familiares —*moments of being*, diría Virginia Woolf— que van a despedirse de su personaje cuando está en el ataúd.

Aunque la narradora de *La amortajada* es la mujer que muere, existe cierto paralelismo con la propuesta de Glantz. A partir de una prosa intensa y breve, Bombal proyecta la historia de una mujer que desea dejarse llevar por las pocas motivaciones que encuentra en la vida. Tanto en *La última niebla* (1935) como en *La amortajada*, la autora expone una disyuntiva: acceder o no a un mundo de rituales y costumbres. En *El rastro*, Margo Glantz hace que Nora García se cuestione constantemente al respecto y se sienta ajena a un mundo al que ya no pertenece. Vivir de apariencias le incomoda, le corta el aire.

Entre la narradora chilena y la mexicana prevalecen afinidades textuales. Ambas profundizan en el *yo* individual, en espacios existenciales: enfatizan, por ejemplo, los temas de la soledad y la muerte. Sus estrategias narrativas privilegian lo irracional, el inconsciente, la muerte, la imaginación y, por ende, crean relatos donde se distinguen la antilinealidad, la ruptura, la yuxtaposición de planos espaciotemporales. Son fieles ejecutoras del monólogo interior —creado por Edouard Dujardain—, la simbiosis entre fantasía y realidad —heredada del expresionismo—, el juego verbal como metáfora pura —del futurismo— y seguidoras de autores como Joyce, Faulkner, Kafka, Woolf y Hamsun.

En sus ficciones es posible adherirse a un modo de creación cuyas conexiones con la intimidad son difíciles de soslayar. La muerte —vista como una experiencia intensa— convoca visiones y el éxtasis conduce de una frase a otra, de un riesgo a otro, de una confesión evidente a una realidad antes augurada. *Fallaste corazón*, escribe Glantz en voz de Nora García, con la dosis de ironía necesaria: falla el amor y el órgano que bombea la sangre en el cuerpo de su exmarido, el hombre que la dejó a ella y sus hijas para consagrarse al desenfreno y a la libertad.

VARIACIONES GOLDBERG Y OTRAS NOSTALGIAS

En *El rastro*, la música está presente como motivo y forma. La música y el corazón desencadenan frases de este inquietante monólogo, donde los sonidos regresan reversionados como las *Variaciones Goldberg* de Bach, a las que Nora García se refiere de forma constante. El lector puede leer una página y escuchar la interpretación del

“EN EL RASTRO, LA MÚSICA ESTÁ PRESENTE COMO MOTIVO Y FORMA. LA MÚSICA Y EL CORAZÓN DESENCADENAN FRASES DE ESTE MONÓLOGO, DONDE LOS SONIDOS REGRESAN REVERSIONADOS COMO LAS VARIACIONES GOLDBERG DE BACH, A LAS QUE NORA GARCÍA SE REFIERE”.

pianista Glenn Gould para entender el reto que se impuso Glantz: escribir de manera vertiginosa, sin orden cronológico y sin descuidar los temas recurrentes que se mencionan en la historia.

En Argentina, en 2014, Analía Couceyro realizó una adaptación de *El rastro* y encarnó a Nora García, bajo la dirección de Alejandro Tantanian. El monólogo estuvo acompañado de piezas de Bach, además de un bolero y, por supuesto, un tango, ya que en la novela Nora García define al tango como “un principio ordenador del placer y, a la vez, un discurso, más nostálgico que melancólico y más visceral que narcisista” (pp. 147-148).

Sí, en *El rastro* hay dolor y nostalgia como en un tango, pero también antiolemonidad, ironía, porque de lo contrario sería soporífera, tal vez una ópera con toques satíricos. La chelista Nora García podría ser representada por una mezzosoprano quien, ante el cadáver, elabora una crónica del velorio y engarza sus evocaciones. María, la mujer murmuradora que insiste una y otra vez en contar cómo fue la enfermedad del difunto cuando Nora ya no estaba a su lado, sería parte de los personajes secundarios. Ella habla y habla, y su interlocutora prefiere imaginar su rostro como si se tratara de fragmentos inconexos: la boca que se mueve, casi de manera autónoma, enrojecida e insolente; bocafloja que bisbisea necesidades y frases inoportunas, estulticias que intentan exaltar los micromachismos del difunto: “se come la boca con todo y maquillaje, la imagen viva de un corazón herido por el infortunio, de unos labios apretados por el rencor y la impaciencia” (p. 30).

Las frases que se repiten en la novela son en realidad el coro; es decir, los asistentes al funeral. Ellos citarían a Pascal: “El corazón tiene razones que la razón desconoce”, y también expresarían: “La vida es una herida absurda”, como dice la letra del tango “La última curda”, escrito por Ovidio Catullo González. Y más tarde seguirían su intervención con: “Esa absurda herida que es la vida, un corazón henchido de rencores, el corazón hecho literalmente pedazos” (p. 40).

El tenor de esta ópera sería el hombre que interpreta una canción de José Alfredo Jiménez. Así lo visualiza la propia Nora, cuando está en la casa que alguna vez fue suya en compañía de la amiga que les invitaba tequilas a ella y a Juan. Porque el tiempo no es lineal sino aleatorio, como las evocaciones.

Juan, después de muerto, es “un ángel que ilumina nuestras vidas”, refiere la chelista, quien relaciona que así es la voz “frágil, temblorosa (asexual) de los jóvenes cantores de Viena cuando cantan una cantata de Bach

como miembros del coro o cuando son solistas”. La composición que escucha Nora es dirigida por Nikolaus Harnoncourt. Añade:

Ésa es la voz que me desgarró el corazón, la de los jóvenes que si siguieran cantando, sólo si siguieran cantando, cantarían después como tenores, como bajos o como barítonos, es decir, como cantan los hombres que se dedican a cultivar su voz, la grave voz que asumirá registros del tenor, del barítono o del bajo, pero que no alcanzará ya nunca jamás, jamás alcanzará los delicados registros femeninos que alcanzaron cuando fueron niños y aún podía leerse en su corazón como si fuera un libro abierto, ese corazón siempre verdadero, deshecho en nuestras manos (pp. 83-84).

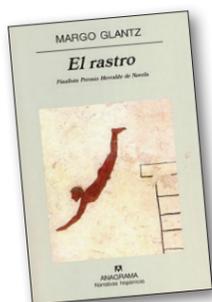
EL CUERPO Y EL DETERIORO

Nora García elabora toda una clase de anatomía para narrar cómo operaron el corazón de su expareja, un corazón que finalmente falló entre las manos del doctor. Ese corazón que alguna vez habitó en Nora y luego lo deshabitó. Años de complicidades y vida en común, como matrimonio, como músicos: ella, dedicada al chelo; él, compositor y pianista. Viajes, conciertos, giras, nuevos retos. Amigos mutuos, como la mujer mandona y masculina que les ofrece pagarles los tequilas a ambos. El instante en que Juan recuerda a un personaje de Dostoievski, Rogozhin, quien le da dinero a Nastasia Filipovna para demostrarle su amor y ella lo arroja a la chimenea.

La narradora de la historia aprisiona el chelo con las piernas abiertas. Siente que su instrumento es una extensión de su cuerpo. “Como digo yo, Nora García, el chelo se acopla totalmente al cuerpo, sobre todo en las mujeres, las chelistas colocan el chelo entre sus piernas como si un hombre les estuviera haciendo el amor...” (p. 112).

¿Por qué *El rastro*? Es posible imaginar tres razones: la primera es el rastro que deja Juan en la vida de Nora; la segunda es seguir la huella de Juan en sus contemporáneos —sin Nora—, y la última es para refutar el pronóstico de Juan que nunca se cumplió: que él iba a morir solo como un perro, acaso sin rastro.

En *Moby Dick* un ataúd salva a Ismael del naufragio; en *El rastro*, el féretro de Juan termina por liberar a Nora García de recuerdos y atavismos. La chelista ya no debe pensar en naufragios: por fin ha aceptado que es ella quien debe recibir el pésame. ■



La narrativa es territorio privilegiado de la creación de personajes, temperaturas, gestos, ambientes. Es, también, paisaje idóneo para que el autor explore los temas que lo inquietan. Al levantar un edificio a partir de la nada —porque sólo se nutre de lecturas, imaginación y una experiencia del mundo—, cada cuento propone una historia ficticia, con frecuencia real para el lector. Así lo afirmó Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. En este cuento de Carmina Narro ocurre precisamente esa alquimia.

LA ZOPILOTA

CARMINA NARRO

@carminanarro

El sol era tan intenso como debió haber sido en Argel una tarde de asesinato. Había un camino estrecho de tierra suelta y clara. Tal vez la sensación de estrechez era por el calor o el grupo de turistas. Hacía casi cuatro años que no tenía vacaciones.

La tierra se pegaba a mis tenis, horribles, pero apropiados porque cuando uno está de vacaciones usa tenis. Estaba absorta en los beneficios de la ropa vacacional, y complacida vi que los turistas se habían quedado atrás o adelantado cuando vi frente a mí una camioneta con la puerta del conductor abierta, abandonada. Si hurgaba para encontrar alguna cosa de valor y los dueños regresaban, me podrían insultar, gritar, incluso golpear y mi reputación quedaría por los suelos.

Iba maldiciendo a mis lentes oscuros por no haberse metido en mi bolsa porque el sol (no tendrían porqué saberlo) siempre me ha puesto de mal humor. En la tierra suelta descubrí un arete y, a menos de medio metro, un reloj de pulso, un anillo, una cartera sin dinero, pero no encontré el par del arete.

El aire no existía en ese lugar; las ramas de los árboles, los arbustos inmóviles. Sabía que no estaba dentro de un cuadro por la tierra que levantaban mis pies. Ya respiraba con dificultad y miraba cómo se empolvaban mis tenis cuando se terminó el suelo y empezó un valle inundado de cadáveres. Hombres, mujeres, niños. Unos, en completo estado de putrefacción: verdosos, hinchados; en cualquier momento les podía salir un chisguete de agua hedionda. Informes, como los del Semefo. Otros parecían de madera apolillada, como las momias de Guanajuato. Una señora rubia todavía estaba en agonía junto a otros que tenían el gesto estúpido de los que acaban de morir. Y como siempre sucede en estos casos, pisé una piedra suelta y allá fui a dar. Caí en medio de un montón de cadáveres con distinto tiempo de haber muerto. Salí de ahí pisando panzas y cabezas. Hubo una avalancha de piernas y brazos porque jalé una cadera que servía de soporte. Mis tenis estaban hechos un asco.

El aire estaba regresando cuando vi las paredes rosa mexicano y amarillo canario del hotel. Le pedí mis llaves a la señorita y caminé a mi habitación. En el pasillo, como si fuera en el metro,

tomé con la mano derecha el tubo y con la izquierda la agarradera, pensando en lo inútil de los tubos, dada la existencia de las agarraderas y viceversa, pero el pasillo iba a más de ochenta kilómetros por hora, así que comprendí tal precaución. Las puertas de las habitaciones pasaban tan rápido como los postecitos blancos de la carretera que nunca pude contar cuando iba en el carro con mi papá, y me decía que el agua que veía a lo lejos se iba a quitar cuando yo pasara porque él era mago.

Llena de miasmas y con cara de pocos amigos, estaba tratando de olvidar a los muertos mientras un muchacho me veía insistentemente. Balanceándose, agarrando con indistintas manos el tubo, se acercó como un chango. Con la mirada fija en mi mano sobre la agarradera, preguntó acerca del anillo que había encontrado en el camino estrecho de tierra suelta y clara. Lo llevaba en el anular porque era lo más fácil mientras guardaba la cartera, el reloj y el arete sin par en la bolsa de mis bermudas.

—Me lo encontré —le respondí.

—No es cierto —dijo, como si supiera mi vida entera—. ¿De dónde sacaste ese anillo?

—Que me lo he encontra'o, joder —le dije hablando como española.

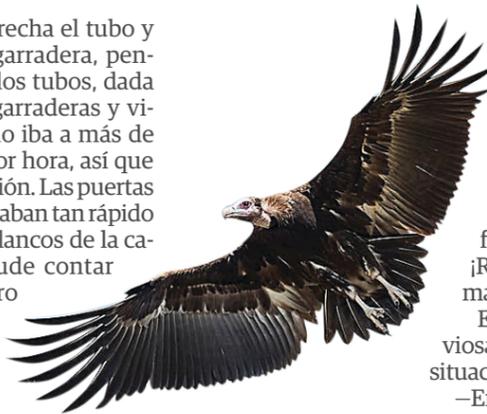
El tipo se veía consternado. En casa nos habían repetido hasta el hartazgo que no usáramos cosas ajenas.

—¡Ese anillo es de mi madre! —gritó. Yo todavía ceceando le respondí que entonces su pinche madre lo había perdido y en vez de tomarse del tubo, el infeliz se agarró de mi cabello.

—¿Dónde encontraste ese anillo? —gritó.

No entendía nada porque el anillo era más bien feo. Hubo turbulencia en el pasillo y, trenzados, pepenados de

“TUVE GANAS DE SACARLE
LOS DIENTES CON PINZAS,
UNO POR UNO. MIRÉ EL MECHÓN
DE MI CABELLO Y TUVE GANAS DE
CORTARLE LOS SIETE
DEDOS RESTANTES
CON TIJERAS DE POLLERO”.



los cabellos nos golpeábamos contra las paredes y puertas. Histérica, grité que fuera a averiguar al valle aquel que parecía basurero humano. Inmediata y lentamente caminé hacia atrás.

—¡Zopilota! ¡Zopilota! ¡Profanaste el cuerpo de mi madre! ¡Robaste el anillo del cuerpo de mi madre! ¡Ave de rapiña!

El tipo parecía en una crisis nerviosa. Yo, queriendo ser dueña de la situación, traté de serenarme.

—Entonces, ¿debo entender que te importa más que haya, según tú, robado el anillo de tu pinche madre, que el hecho irremediable de que esté muerta? —le pregunté, ya sin hablar como española.

Por respuesta obtuve un puñetazo, al que le siguieron varios más que traté de devolver inútilmente. Entre el revuelo de trancazos y el desconcierto, alcancé a ver que el número de mi habitación se acercaba. Eché a correr, él me tiraba de la playera, la rasgué, se quedó con ella y así pude abrir mi habitación. Con el portazo para cerrar, tres de sus dedos con un mechón de mi cabello cayeron a mis pies. La impresión no impidió que pusiera el seguro. El tipo seguía gritando: “¡Zopilota!”.

Con la frente recargada en la puerta y en *brassier*, tuve ganas de sacarle los dientes con pinzas, uno por uno. Miré el mechón de mi cabello y tuve ganas de cortarle los siete dedos restantes con tijeras de pollero, pero como no iba a poder, ya lo único que quería era tirarme en la cama y no salir de mi habitación si no era para regresar a la Ciudad de México. Pero se me salieron los ojos al ver que estaba en descampado, a menos de cien metros del basurero humano.

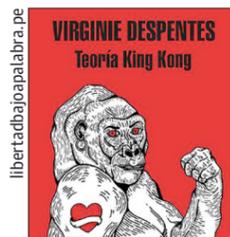
En ese momento supe que a este huérfano lo tendría que matar para llevarlo al valle de los cadáveres, y que no estaría a salvo en ningún lugar, aunque llenara de muertos el campo entero, a no ser que aprendiera a convivir con ellos. ■

CARMINA NARRO (1969, Los Mochis, Sinaloa) es actriz, directora teatral y cuentista, autora tanto de guiones para cine y televisión, como de las piezas teatrales *Recuerdos de bruceas*, *Aplausos para Mariana*, *Credencial de escritor* y la trilogía *Químicos para el amor*.

UNO. *Beastie Boys. El libro*, Michael Diamond y Adam Horowitz, Penguin.
Así como el mejor libro del 2016 fue uno sobre música, en 2019 se volvió a repetir el fenómeno. Hoy que todo mundo se asombra de que Eminem haya sampleado al Flaco Spinetta olvida que los Beastie hicieron lo propio con Dylan. Más que una agupación que navegó por distintos géneros, El Trío Galaxia del hip hop era un laboratorio musical que fagocitó todo a su paso. La historia de Nueva York, del rap / hip hop y de la música estarían incompletas sin la existencia de los Beastie. 500 páginas en un libro que como objeto ya es preciso en sí mismo, relatan el nacimiento, ascensión y fin de la banda. Más que una biografía es un volumen híbrido, puro Beastie *style*. Anécdotas, sueños, obsesiones y testimonios de una era musical importante de finales del siglo XX. Si alguien se tomó a la letra la sentencia de que "Nada es verdad, todo está permitido", esos fueron los Beasties.

DOS. *K-punk Volumen 1*, Mark Fisher, Caja Negra.
Leer a Fisher es encontrar un refugio contra la tormenta tecnológica que vivimos en el presente. A ratos ensayista, a ratos filósofo, siempre agudo observador, es un autor indispensable para no permitir que la realidad capitalista nos aplaste. Tanto *K-punk*, una recopilación de los textos aparecidos en su blog, como *Realismo capitalista* y *Los fantasmas en mi vida*, son manuales que nos permiten entender la desazón existencial que se cierne sobre las nuevas generaciones. La proliferación de padecimientos mentales como la depresión y la ansiedad tienen un origen más allá del puro sustrato orgánico. Es la pantalla, aquella que ya había conjurado Baudrillard como mal de los tiempos, la que no nos permite comprender que somos una horda de esclavos al servicio del capitalismo, económico, virtual y social. Adentrarse en estas páginas es una invitación a la resistencia.

TRES. *Teoría King Kong*, Virginie Despentes, Penguin.
Este no es un libro sólo para mujeres o para feministas. Es para cualquiera que quiera comprender el sistema bajo el que vivimos. Despentes pone en primer plano algo que casi nadie toma en cuenta. Quién es el enemigo número uno del feminismo y principal propagador del machismo. El Gran Capital. Al sistema le conviene el enfrentamiento entre géneros porque con ello evita la organización social. El régimen de desigualdad económica en el que nos



libertadabajoapalabra.pe

“QUIÉN ES EL ENEMIGO
NÚMERO UNO DEL FEMINISMO
Y PRINCIPAL PROPAGADOR DEL
MACHISMO. EL GRAN CAPITAL”.

encontramos está a salvo mientras la sociedad no pueda organizarse. Además, Despentes arroja valientes opiniones sobre la violación. Y redimensiona el porno. Explicando de manera bastante clara por qué no es un peligro, sino al contrario. Afirma que se trata de un ansiolítico. Y reivindica la prostitución. Defiende a quienes ejercen el oficio por voluntad propia. "Ninguna mujer es maltratada en un *table dance*", dice con toda la experiencia del mundo.

CUATRO. *El destino es un conejo que te da órdenes*, Eduardo Rabasa, Pepitas de Calabaza.
La revelación del año es este libro hermoso por fuera y estridente por dentro. Eduardo Rabasa se revela como un espléndido cuentista. Delirante y a la vez muy divertido, con un envidiable manejo del oficio, nos presenta personajes arrancados de una pesadilla de ésas que sólo el mal del puerco puede producir. Un gober, presumiblemente Duarte, unas monjitas, mojonos, conejos, son los protagonistas de esta obra inclasificable que se inserta, por tratar de definirla, en una corriente inexistente como lo es el *realismo alterado*. Como me dijo por ahí un crítico literario, refiriéndose al libro y al autor: "Oye, qué cuate tan loco".

CINCO. *Declaración de las canciones oscuras*, Luis Felipe Fabre, Sexto Piso.
Tras varios libros de poemas, Fabre sale del clóset como novelista y vaya cómo lo hace. No por nada se levantó el premio Poniatsowska. Desde que empieza uno a leer se da cuenta de que está ante otra cosa. No un artefacto, no un librito experimental, sino uno de esos libros que sostienen viva la tradición de la literatura mexicana. Qué encuentra uno: una voz, un dominio del lenguaje. Ese que ya no se usa en nuestro panorama. La novela arranca con dos personajes, presumiblemente ciegos, perdidos en un camino. Lo primero en lo que uno piensa es en Beckett. De ese tamaño, el talento de su autor. 📖

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELAZQUEZ
@charfornication

LOS LIBROS DEL 2019

EL BATERISTA y hombre de acción Neil Peart falleció a los 68 años por un cáncer que le consumía el cerebro. Rush divide a la feligresía rockera por ser el único grupo *progresivo* que tocaba con la energía del *hard rock*. Pero ni sus peores detractores pueden negar que Peart era uno de los bateristas más creativos e innovadores, considerado entre los cinco mejores del género. También fue el principal motor y compositor del trío, cronista de sus travesías, hombre de familia y generador del siguiente rock generacional: sin Rush es muy posible que no hubiéramos escuchado a Primus ni a Tool. Tan parecidos, que terminaron tocando juntos.

Rush fue el grupo que le dio identidad rockera a Ciudad Satélite durante los ochenta. Por eso andamos *enrushados*. Cuando tocaron en el Foro Sol en 2002 durante la gira *Vapor Trials*, el chiste en los medios era que había sido un reventón de satelucos. Ver a Peart y escucharlo tocar su compleja batería que parece mandala fue un espectáculo en el que las endorfinas bailaron con una técnica acrobática entre el rock, el jazz, el swing y la improvisación. Se merece un monumento por convertir el *solo* de batería en una pieza independiente. Antes era el apéndice de una canción, Peart lo liberó como un formato para experimentar.

Con el bajista Geddy Lee y el guitarrista Alex Lifeson hizo 18 álbumes y diez discos en vivo desde que se unieron en 1974. También fue autor de siete libros de crónicas de viajes que realizó en bicicleta, motocicleta y automóvil a través de Sudáfrica, Europa, América del Norte y América



ultimatelclassicrock

“PEART SE MERECE UN
MONUMENTO POR CONVERTIR
EL SOLO DE BATERÍA EN UNA
PIEZA INDEPENDIENTE”.

del Sur. Salvo el rol en bicicleta por Camerún, emprendió las travesías a partir de 1998, cuando murió su primera hija, Selena Taylor, en un accidente de coche a los 19 años. Un año después falleció su esposa, Jacqueline Taylor, de cáncer y tristeza. Le tomó miles de kilómetros en su motocicleta BMW asimilarlo y al final la moto se convirtió en su medio de transporte durante las giras. Podía recorrer 300 o 400 kilómetros entre un concierto y otro.

En 2015 se retiró con su estilo espectacular, veloz, preciso, trepidante, y se fue a vivir a California con su segunda esposa, la fotógrafa Carrie Nuttal y la hija de ambos, Olivia. Libertario hasta el final, postura individualista que sostuvo desde joven, vivía regido por su principio elemental: *vivir, no existir*. Como buen anarco, lo suyo era la acción directa. Colgó las baquetas el 7 de enero, luego de padecer estoicamente glioblastoma durante tres años. *El Templo de Syrinx* se quedó sin su Sacerdote del Ritmo. 📖

LA CANCIÓN #6

Por
ROGELIO GARZA
@rogeliogarzap

NEIL PEART:
VIVIR,
NO EXISTIR

REDES NEURALES

Por
**JESÚS
RAMÍREZ-BERMÚDEZ**
@JRB_Neuropsiq

ABUSO SEXUAL Y DEPRESIÓN MAYOR

Para estudiar los problemas sociales que influyen en la salud mental, y específicamente en la formación de la depresión mayor, la doctora Margaret Sheridan, de la Universidad de Harvard, propone dos ejes: el de la privación social y el de la amenaza.¹ En el eje de la amenaza encontramos el abuso sexual, que influye poderosamente en el fenómeno del suicidio, y que altera en forma objetiva el funcionamiento de ciertas redes cerebrales relacionadas con las señales de peligro.

Como punto de partida para la discusión, me referiré a un estudio realizado por el equipo de la doctora Jutta Lindert, quien ha investigado en Alemania y otros países de Europa las repercusiones de diversos conflictos sociales sobre la salud mental. En 2014 publicó los resultados de un meta-análisis acerca del abuso sexual y la depresión.² Esto significa que combinó matemáticamente los resultados de 19 estudios publicados entre 2002 y 2012, que incluían un total de 115 mil 579 personas, algunas de las cuales habían sufrido abuso sexual antes de los 16 años de edad, y otras no. Después de los 16 años, algunas personas desarrollaron depresión y ansiedad, aunque otras no.

El estudio compara la frecuencia de depresión (y ansiedad) en las personas que sí tenían el antecedente de abuso, comparada con la frecuencia de depresión en quienes no tenían el antecedente. Los resultados se expresan en estos casos usando una medida estadística conocida como *odds ratio* o "razón de momios", que compara la probabilidad de que un grupo de estudio (los casos, personas que fueron víctimas de abuso) tenga un desenlace en comparación con otro grupo (los controles). De manera que en el estudio de meta-análisis de la doctora Jutta Lindert se observó lo siguiente: la razón de momios para la depresión fue de 2.04, y de 2.52 para la ansiedad. Dicho con el lenguaje más sencillo posible, podemos señalar que las personas con antecedente de abuso sexual antes de los 16 años de edad tienen el doble de riesgo de tener depresión, y más del doble de riesgo de tener ansiedad. Además de la importancia puramente científica de estos resultados, es decir, de la certeza que ganamos al contar con cifras precisas y obtenidas con métodos reproducibles, el estudio de Jutta Lindert también puede servir para la planeación de políticas públicas y programas de salud, a fin de detectar y tratar en forma oportuna los problemas de salud mental en las víctimas.

Algunas investigaciones preliminares con métodos neurocientíficos han mostrado que el abuso sexual podría provocar alteraciones prolongadas en la estructura y la función del sistema nervioso, particularmente cuando ocurre durante la infancia. En la ciudad de Boston, el equipo de la doctora Akemi Tomoda estudió a 23 mujeres con antecedente de abuso sexual en la infancia, así como mujeres que tenían un perfil demográfico similar, pero que jamás sufrieron abuso.³ Se realizaron estudios para analizar la estructura cerebral, mediante imagenología por resonancia magnética. En particular, la doctora Tomoda buscó diferencias entre los dos grupos en una medida conocida como grosor cortical, que evalúa qué tamaño de grosor tiene la corteza cerebral. Los resultados fueron inesperados, ya que sí se encontraron diferencias entre los grupos, pero éstas no se localizaban en regiones relacionadas con las emociones o con el pensamiento: más bien, había una reducción del 12 al 18 por ciento en el grosor de la corteza occipital, que es una zona especializada en la visión.



Fuente: medicalxpress.com

La doctora Akemi Tomoda y su equipo de investigadores, quienes trabajan en el Hospital McLean, elaboraron una hipótesis para explicar sus resultados: de acuerdo con ellos, es probable que el grave estrés que significa el abuso sexual en edades tempranas tenga consecuencias sobre los sistemas sensoriales. Específicamente, el cerebro de la niña que sufre abuso podría reducir el estrés nocivo atenuando el desarrollo de los sistemas sensoriales y de las vías a través de las cuales se repiten las experiencias traumáticas. ¿Podría ser que la reducción en el grosor de la corteza visual sea el resultado de un mecanismo adaptativo durante un periodo crítico del desarrollo? Ésta es, de hecho, la propuesta elaborada en otro estudio, también realizado en la Universidad de Harvard, con la participación de la doctora Akemi Tomoda. Veintiséis mujeres con abuso sexual infantil fueron estudiadas mediante imágenes cerebrales, y los resultados mostraron que diferentes regiones podrían tener "ventanas únicas de vulnerabilidad para los efectos del estrés traumático".⁴

Por ejemplo, si el abuso sexual ocurre en edades más tempranas, entre los tres y los cinco años, las principales consecuencias podrían ocurrir en una estructura conocida como hipocampo, que participa principalmente en el proceso de la memoria. Si el abuso sucede entre los 14 y los 16 años de edad, la estructura que puede resultar afectada es la corteza frontal, que se relaciona principalmente con la capacidad para planear y regular el comportamiento de acuerdo con las situaciones cambiantes del entorno. ¿Cuál es la utilidad de estos estudios? En mi opinión, se trata de abordar con rigor científico el problema del abuso sexual. Esto le da visibilidad como un tema de salud pública, y nos muestra que este factor, completamente prevenible, afecta la salud mental de las víctimas porque induce un daño que abarca la esfera psicológica y la realidad corporal. Este daño requiere una terapéutica, pero ante todo, una acción social organizada para la prevención. ■

NOTAS

¹ M. A. M. K., Sheridan, "Dimensions of Early Experience and Neural Development: Deprivation and Threat", *Trends Cogn Sci.* 2014; 18 (11): 580-585.

² J. Lindert, O. S. Von Ehrenstein, R. Grashow, G. Gal, E. Braehler, M. G. Weisskopf, "Sexual and Physical Abuse in Childhood Is Associated with Depression and Anxiety Over the Life Course: Systematic Review and Meta-Analysis", *Int J Public Health*, 2014; 59 (2): 359-372. doi:10.1007/s00038-013-0519-5.

³ A. Tomoda, C. P. Navalta, A. Polcari, N. Sadato, M. H. Teicher, "Childhood Sexual Abuse Is Associated with Reduced Gray Matter Volume in Visual Cortex of Young Women", *Biol Psychiatry*, 2009; 66 (7): 642-648. doi:10.1016/j.biopsych.2009.04.021.

⁴ S. L. Andersen, A. Tomoda, E. S. Vincow, E. Valente, A. Polcari, M. H. Teicher, "Preliminary Evidence for Sensitive Periods in the Effect of Childhood Sexual Abuse on Regional Brain Development", *J Neuropsychiatry Clin Neurosci*, 2014; 20 (3): 292-301. doi:10.1176/jnp.2008.20.3.292

“SE TRATA DE ABORDAR
CON RIGOR CIENTÍFICO
EL ABUSO SEXUAL...
ESTO LE DA VISIBILIDAD
Y MUESTRA QUE
ESTE FACTOR,
PREVENIBLE, AFECTA
LA SALUD MENTAL
DE LAS VÍCTIMAS”.