

HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ
A LA SALUD DE LA SERPIENTE

CARLOS VELÁZQUEZ
ADMIRAR A LA BESTIA

NAIEF YEHYA
BLACK MIRROR

ARMANDO RAMÍREZ (1952-2019)

NÚM. 208 SÁBADO 13.07.19

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

EDUARDO LIZALDE

EL ANIVERSARIO DEL TIGRE

GABRIEL BERNAL GRANADOS • MARY CARMEN SÁNCHEZ AMBRIZ



Fuente > he.aliexpress.com

“EL DESDICHADO”, DE GÉRARD DE NERVAL

SEIS VERSIONES Y COMENTARIOS

XAVIER VILLAURRUTIA • OCTAVIO PAZ • JUAN JOSÉ ARREOLA
SALVADOR ELIZONDO • JOSÉ DE LA COLINA • TOMÁS SEGOVIA • LUIS CERNUDA

Tanto en Francia como en México, la poesía de Gérard de Nerval (1808-1855), con la serie *Las quimeras* y en particular el soneto "El desdichado", influyó con el magnetismo de la nueva forma de asociar el lenguaje, la conciencia, el sueño, que anima la versión pionera de ese poema en español por Xavier Villaurrutia, en 1940.

El influjo de Nerval llegó también a Octavio Paz y propició, en los años setenta, que varios autores distinguidos—el Olimpo de nuestras letras, apuntó

con ironía José Joaquín Blanco, en su momento— presentaran su versión de este soneto convertido en un hito de la sensibilidad y la poesía moderna.

El escritor y editor Víctor Manuel Mendiola continúa su notable labor con el sello *El Tucán de Virginia* al rescatar esas traducciones, con los comentarios que publicamos y una versión de *Las quimeras*—por Ulalume González de León— que comienza a llegar a librerías. Una vez más, todo se juega en los detalles.

"El desdichado"

GÉRARD DE NERVAL

EN MÉXICO



Foto: Félix Nadar / commons.wikimedia.org

XAVIER VILLAURRUTIA: SOBRE LAS QUIMERAS¹

Los contemporáneos de Gérard de Nerval quedaban maravillados por la seducción que ejercía en ellos el rostro lleno de frescura y simplicidad del autor de *Aurelia*. La seducción iba, casi siempre, acompañada de algo más, patente pero inexplicable e inasible: el misterio. La seducción es el arma de lo misterioso. Los contemporáneos de Gérard de Nerval sentían el influjo mágico de esa persona y de esa personalidad que, de pronto, se les escapaba, inasible. E indistintamente acusan de estas fugas de Gérard de Nerval a la nebulosa Alemania o al sagrado Oriente. Con igual o mayor razón pudieron acusar a ese país, a esa región en que Nerval descubrió nada menos que una segunda vida. Me refiero al mundo del sueño.

Los modernos cultivamos la vanidad de creer que los antiguos no sabían soñar. El sueño era para ellos una "imagen de la muerte", cuando no una muerte cotidiana de la que cada despertar era una resurrección o, mejor aún, un

nuevo nacimiento sin memoria. Para Gérard de Nerval, sólo los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte. Luego que estos instantes han transcurrido, el "yo", bajo otra forma, continúa la obra de la existencia: "Una claridad nueva ilumina y pone en juego apariciones extravagantes; el mundo de los espíritus se abre para nosotros". ¡El sueño es una segunda vida! [...]

ES JUSTO REPETIR que los doce sonetos de *Las quimeras*, que Nerval escribió en los intervalos lúcidos de su locura, no tienen rivales en el resto de sus poesías. Son, en efecto, excepcionales. Están ejecutados en momentos en que la poesía francesa navegaba a la deriva en una corriente oratoria. La predilección de Nerval por la poesía popular, patente en otras composiciones, no aparece en ellos. Son, por el contrario, misteriosos y herméticos. La oscuridad y la claridad se cruzan en ellos como la sombra y el destello se alternan y confunden en un diamante negro. Su forma es plástica y estricta. Sus alusiones son cifradas y secretas. Al referirse a ellos, Thibaudet los relaciona con las inscripciones grabadas en letras de oro en las sepulturas pitagóricas, y descubre cómo señalan, en pleno Romanticismo

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 Diseño: Maria Fernanda Osorio

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

francés, la ruta del simbolismo y de la poesía pura.

Albert Béguin afirma que la prosa de *Aurelia* y los sonetos de *Las quimeras* pertenecen a una poesía que no tiene antecedentes en la historia de las letras francesas: no sólo por el uso nuevo que Nerval hace en ellos de las palabras, de las imágenes, de las alusiones, sino sobre todo porque la actitud del escritor ante su obra y las esperanzas que le confía son por completo diferentes de lo que se había hecho hasta entonces.

Gérard de Nerval tenía conciencia del poder mágico de sus *Quimeras*. Por ello no sorprende el hecho de que al hablar de sus sonetos dijera "que perderían su hechizo si fueran explicados", y añadía: "en caso de que esto fuera posible" [...].

ANTONIN ARTAUD: PROYECTO DE CARTA A GEORGES LE BRETON²

Rodez, 7 de marzo de 1946

Querido señor:

Acabo de leer en la revista *Fontaine* dos artículos de usted sobre Gérard de Nerval que me han causado una extraña impresión.

Usted debe saber por mis libros que soy un ser violento e irascible, lleno de espantosas tempestades internas, que siempre las he canalizado en poemas, pinturas, puestas en escena y escritos, pues también debe saber por mi vida que esas tempestades nunca las exteriorizo. Quiero decirle con esto hasta qué punto he sentido siempre la vida de Gérard de Nerval muy cercana, y hasta qué punto sus poemas de *Las quimeras*, en los que usted hace descansar todo

Jose Luis Cuevas,
El marqués,
en la edición de
El Tucán de Virginia.



su esfuerzo de elucidación, representan para mí esa especie de nudos del corazón, esos viejos dientes de una acrimonia mil veces reprimida y extinta, con la cual Gérard de Nerval, desde el fondo de los tumores de su espíritu, logró hacer vivir unos seres, seres por él rescatados de la alquimia, reivindicados de los mitos y salvados del sepulcro de los tarots. Para mí Anteros, Isis, Knef, Belus, Dagon o la Mirto de la Fábula ya no son los

seres de los turbios cuentos de la Fábula, sino creaturas inauditas y nuevas que no tienen del todo el mismo sentido y que tampoco revelan unas angustias célebres, sino aquellas, fúnebres, de Gérard de Nerval, al que encontraron ahorcado una mañana, y nada más. Quiero decir que el poder de represión de un gran poeta frente a los mitos es *absoluto*, pero que Gérard de Nerval, como lo dice usted en algunos pasajes de sus artículos, ha añadido a ello su propia transfiguración, no la de un iluminado, sino la de un ahorcado y que siempre olerá a ahorcado. Para colgarse de madrugada del farol de una callejuela turbia hay que tener torsiones del corazón como primicias de esa inmanencia del ahorcamiento. Hay que sufrir unas congojas de las que Gérard de Nerval supo hacer músicas increíbles, cuyo valor no reside en la melodía o la música, sino en lo bajo, quiero decir: la caverna baja, abdominal, de un corazón azotado [...].

CREO QUE EL ESPÍRITU que desde hace ya cien años declara herméticos los versos de *Las quimeras* es el de la eterna pereza que siempre, frente al dolor, temeroso de acercarse demasiado, de sufrirlo a su vez desde demasiado cerca, quiero decir: por miedo a conocer el alma de Gérard de Nerval como quien conoce los bubones de una peste o las terribles

“QUIERO DECIR QUE EL PODER DE REPRESIÓN DE UN GRAN POETA FRENTE A LOS MITOS ES ABSOLUTO, PERO QUE GÉRARD DE Nerval HA AÑADIDO A ELLO SU PROPIA TRANSFIGURACIÓN, NO LA DE UN ILUMINADO, SINO LA DE UN AHORCADO”.

“EL DESDICHADO” ENSEIS VERSIONES

Yo soy el tenebroso —el viudo—, inconsolado,
Príncipe de Aquitania de la torre abolida;
mi sola estrella ha muerto —mi laúd constelado
sostiene el negro sol de la Melancolía.

En la noche del túmulo, tú que me has consolado,
vuélveme el Posilipo, vuélveme el mar de Italia,
la flor amada por mi corazón desolado,
y el emparrado en que la vid se une a la rosa.

¿Soy amor o Febo?... ¿Lusignan o Birón?
Sonroja aún mi frente el beso de la reina;
soñé en la gruta donde nadaba la sirena...

Y vencedor dos veces yo crucé el Aqueronte;
Pulsando uno tras otro en la lira de Orfeo
las quejas de la santa y los gritos del hada.

—Xavier Villaurrutia

Yo soy el tenebroso —el viudo— el sin consuelo,
Príncipe de Aquitania de la torre abolida,
Murió mi sola estrella —mi laúd constelado
Ostenta el negro Sol de la Melancolía.

Tú que me has consolado de la tumba y su noche
El Pausílo dame, la mar de Italia vuélveme,
La flor que amaba tanto mi desolado espíritu,
La parra donde el pámpano a la rosa se alía.

¿Soy el Amor o Febo?, ¿Lusignan o Birón?;
Roja mi frente está del beso de la reina;
Soñé en la gruta donde nadaba la sirena;

Traspasé el Aqueronte, vencedor por dos veces,
Y la lira de Orfeo he pulsado alternando
Suspiros de la santa con los gritos del hada.

—Octavio Paz (primera versión)

manchas negras en la garganta de un suicida, se ha refugiado en la crítica de las fuentes, como los sacerdotes en las liturgias de la misa huyen de los espasmos de un crucificado. Pues son las liturgias indoloras y críticas del ritual de los sacerdotes judíos que provocaron las excoriaciones y tumefacciones del cuerpo de cierto hombre que también fue colgado un día de los cuatro clavos de su calvario y luego arrojado a un estercolero de bueyes como quien da tocino a los perros. Y si Gérard de Nerval no fue colgado en el Gólgota, por lo menos se colgó él mismo de un farol, como el traje de un cuerpo demasiado fustigado que se colgara de un viejo clavo, o un viejo cuadro desesperado, agarrado a un clavo [...].

Traducción: Stefaan van den Breemt y Marco Antonio Campos

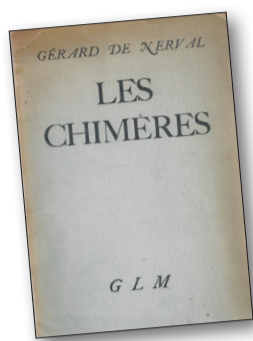
LUIS CERNUDA: "UN ECO SOBREHUMANO"³

La variedad de corrientes espirituales que surcan la poesía de Nerval es lo que la hace tan diversa y tan fértil; por ejemplo, la persistencia del gusto y la sensibilidad de lo clásico se alía en él a la experiencia romántica, pero a la manera sutil alemana. No es ocurrencia pasajera que en el soneto "Myrtho" escribiese el verso que dice: "Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce" ["Pues la Musa me ha vuelto uno de los hijos de Grecia"].

Su mente tuvo poder para conciliar no ya clasicismo y romanticismo, sino paganismo y misticismo, sueño

y vida, amor y muerte, y que, entre esos opuestos polos, girase su existir. Debe procurarse, al leer las varias palabras antes citadas, y que tan superficialmente se pronuncian y escriben, se oyen y entienden, de ordinario, que queden ahora limpias, al aplicarlas a Nerval, de toda la trivialidad que para nosotros suelen acarrear, pues en Nerval son cifras que le marcan imperiosamente su meta y su destino. Sueño y vida, muerte, magia, son cuatro poderes hermanos que rigen su vida y, por lo tanto, la obra del poeta. Y eso no sólo es válido respecto de *Aurelia*, sino de no pequeña parte en el resto de cuanto escribió, en presentimiento, terror y poesía. Lo francés y sus virtudes tradicionales de calma, orden y hermosura, se mantiene aquí, sin embargo, en región turbulenta, es verdad, pero dotando al movimiento desordenado de la vida y genio de Nerval, de una lógica más alta que la terrena posible respetada tanto por sus compatriotas. [...]

Y POR SI NO BASTARA el enigma de *Aurelia*, debe agregársele el de *Les*



Chimères [Las quimeras], colección de unos pocos sonetos que no tiene igual por su hermosura y su misterio, en toda la poesía de Francia. Aunque en las colecciones de verso de Nerval haya cosas de interés y de valor, lo definitivo son estos sonetos. Es poesía sibilina como ya lo subraya la pléyade de comentarios que ha suscitado. El lector queda advertido, si aún no conoce dichos sonetos: hay que leerlos dejándose penetrar de su misterio, a favor del encanto literal expresivo que tienen, y dando por descontado aquél.

Ya Coleridge escribió sobre esa dificultad u oscuridad, que muchos pretenden hallar a veces en la poesía, unas palabras famosas que citamos ahora, para escudarnos tras de su autoridad frente al afán de muchos españoles de "entender" la poesía y reducir a lenguaje pedestre su misterio, que es parte integrante, a veces, del efecto poético: "La poesía gusta más cuando sólo se la comprende en general y no perfectamente". Digamos aquí, taxativamente, que la poesía y su emoción no se dirigen al entendimiento ni hablan para él, ni siquiera para la razón. Intuir lo poético, y contagiarse de él, son operaciones que poco o nada tienen que ver con "entender". Hay que acabar de una vez con la vulgaridad a lo Menéndez y Pelayo, que quiere "entender" la poesía. De ahí se llega a la blasfemia de poner en lengua pedestre lo que es cifra inefable en el misterio poético. Si algún lector se escandalizara ante lo dicho, bastará recordarle que la religión, cuya función en el hombre tiene una raíz no muy distinta de aquella de la poesía (aunque sean bien distintas y no sucedáneas, como pretendieron algunos), sin excluir la que secularmente practicaron los españoles, habla y apela, en no pequeña parte, a lo que no es racional en el hombre.

Por eso, reitero, hay que acercarse a *Les Chimères* limitando nuestro instinto de "comprensión", y dejando que la magia de la expresión poética actúe sobre nosotros, sin querer dar

"REITERO, HAY QUE ACERCARSE
A *LES CHIMÈRES* LIMITANDO NUESTRO INSTINTO
DE 'COMPRENSIÓN', Y DEJANDO
QUE LA MAGIA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA ACTÚE
SOBRE NOSOTROS, SIN QUERER DAR
DEMASIADA LUZ A LA PENUMBRA QUE LAS RODEA".

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado
príncipe de Aquitania en su torre baldía.
Mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado
el negro sol ostenta de la melancolía.

En la fúnebre noche, tú que me has consolado
vuélveme el Posilipo y la mar que fue mía,
la flor más placentera al pecho desolado,
la viña en que el pámpano a la rosa se alía.

¿Lusiñán o Birón? ¿Amor o Febo me creo?
El beso de la reina empurpura mi frente,
nadar a la sirena vi en la gruta soñada.

De Aqueronte dos veces ya vencí la corriente,
modulando a intervalos en la lira de Orfeo
de la santa el suspiro con los gritos del hada.

—Juan José Arreola

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desdichado,
Príncipe de Aquitania de la Torre Abatida,
mi estrella ya está muerta; mi laúd se constela
con el Sol tenebroso de la Melancolía.

En la noche del féretro, tú que me has consolado,
devuélveme el Pausilipo y los mares de Italia;
la flor que tanto amaba mi pecho desolado
y el jardín en que el pámpano con la rosa se liaba.

¿Soy Amor o soy Febo? ¿Lusiñán o Birón?
Mi frente está ofuscada del beso de la Reina
y he soñado con grutas en que nadan sirenas.

Dos veces victorioso travesé el Aqueronte
y he modulado a veces en la lira de Orfeo
los suspiros del mártir y el grito de las hadas.

—Salvador Elizondo

demasiada luz a la penumbra admirable que las rodea. Ocurre en la obra de Nerval, sobre todo en *Aurelia* y *Les Chimères*, algo equivalente a lo que ocurre en la poesía de San Juan de la Cruz, salvada la diferencia de que éste es un santo y un poeta y aquél un poeta nada más; que en ambos el reflejo del mundo aparece sobre un agua quieta, donde presentimos una hondura que da a la imagen reflejada una profundidad misteriosa, sólo intuida por el lector, pero no menos latente, dotando al reflejo del mundo de una dimensión sobrenatural. Todo o casi todo lo que Nerval dice, es simple o lo parece, pero la proyección mágica de lo que dice queda tras de sus palabras, sobrecogiéndonos e iluminándonos con la luz de algo que nuestros ojos no perciben. El poeta sí lo ve, o al menos lo vislumbra, siendo testigo de ello, y nos habla con voz clara y radiante, en la que a nuestra vez percibimos un eco sobrehumano. La palabra de Nerval es fruto de ese conocimiento doble: del poeta y del vidente, del enamorado y del soñador. El mismo poeta parece que siempre rehuyó concretar sus creencias religiosas. Pero la experiencia poética no es sólo más o menos simple, como ocurre en la mayoría de los poetas, sino que en ella en ocasiones la experiencia humana se desdobra, gracias a la proyección mística que conlleva, revistiéndose de un sentido hermético y mágico. Hay pues que atender a sus palabras de poeta, teniendo en cuenta ese significado doble, humano y místico, y dejar que vibren en nosotros, claras o no claras, con su doble eco enigmático.

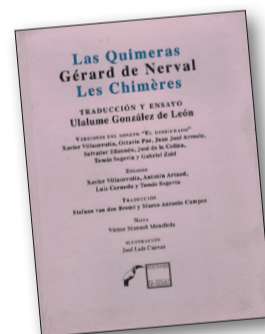
TOMÁS SEGOVIA: LA OTRA VIDA DE NERVAL⁴

Decir que Nerval es a la vez nuestro clásico y nuestro contemporáneo es casi como decir que entre todas nuestras posibles relaciones con él la de la crítica es la que menos importa. Significa que su obra y nosotros estamos en un mismo "ahora", aunque en

“LA EXPERIENCIA POÉTICA NO ES SÓLO MÁS O MENOS SIMPLE, COMO OCURRE EN LA MAYORÍA DE LOS POETAS, SINO QUE EN ELLA EN OCASIONES LA EXPERIENCIA HUMANA SE DESDOBLA, GRACIAS A LA PROYECCIÓN MÍSTICA QUE CONLLEVA”.

extremos opuestos: un ahora que empieza en su tiempo y llega hasta este momento en que lo leemos. De esta manera, esta obra que leemos como de nuestro tiempo, se nos presenta simultáneamente como una obra con la que podemos discutir, casi que podemos alterar puesto que el presente sigue modificándola y sigue siendo modificado por ella; una obra que forma parte de la fisonomía en plena evolución de nuestra época –y que a la vez es una obra en la que podemos ir a buscar una comprensión de por qué esa fisonomía es como es y cambia como cambia. Por ejemplo: si investigamos el tema del sueño en la literatura griega, o medieval, o incluso en el siglo XVIII, la curiosidad que nos guiará será la de saber qué fue el sueño para aquellos hombres. Si nos interesamos, en cambio, en el sueño de Nerval, es porque nos preguntamos qué es el sueño para nosotros, y al mismo tiempo por qué o cómo ha llegado a ser así. Las respuestas a estas dos diferentes preguntas tienen que ser de dos tipos a su vez diferentes. Las primeras no podrán ser sino respuestas objetivas, cuya naturaleza

no nos compromete, o sólo de manera indirecta y –si me permiten la palabra– indecisa. Sin duda el conocimiento de cómo los griegos o los medievales concebían el sueño ha tenido que modificarse y tendrá que seguir modificándose, y en esa modificación será posible rastrear motivaciones históricas; pero nadie podrá hacer deducciones generales sobre nuestra posición o nuestra persona basándose en nuestras afirmaciones sobre la idea del sueño entre esas gentes –como no sean deducciones sobre la solidez de nuestra cultura. En cambio no es ilegítimo pretender que en nuestra respuesta a la otra pregunta nos revelemos enteros, y que lo que decimos sobre el sueño en Nerval lo decimos de nuestros sueños y comprometemos por lo tanto lo que digamos sobre otros aspectos de la vida o de la historia. Dicho de otra manera, el carácter actual del Romanticismo se revela precisamente en que toda afirmación sobre él es necesariamente, aunque no lo creamos y aunque no lo queramos, una afirmación polémica; en que no se puede *descubrir* una idea del Romanticismo sino solamente *proponerla* [...].



NOTAS

¹ Xavier Villaurrutia, *Obras*, FCE, México, 1974.

² Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Tome XI, *Lettres écrites de Rodez 1945-1946*, Éditions Gallimard, 1985.

³ Luis Cernuda, "Gerard de Nerval", en *Eco*, núm. 6, Colombia, abril de 1963.

⁴ Tomás Segovia, *Ensayos I (actitudes / contracorrientes)*, UAM, México, 1988.

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desterrado
Príncipe de Aquitania de la torre caída:
Mi única estrella ha muerto –mi laúd constelado
Irradia el sol oscuro de la Melancolía.

En la fúnebre noche, tú que me has consolado
Devuélveme el Pausílipo y la mar italiana.
La flor de que gustó mi pecho desolado,
La reja en que la rosa y el pámpano se abrazan.

¿Quién soy? ¿Amor o Febo? ¿Lusiñán o Birón?
Mi frente está signada del beso de la reina;
He soñado en la gruta en que nadan sirenas

Y pasé el Aqueronte, dos veces vencedor.
En la lira de Orfeo mi mano modulaba
El gemir de la santa con los gritos del hada.

–José de la Colina

Yo soy el Tenebroso, –el Viudo, –el Sin Consuelo,
Príncipe de Aquitania de la Torre abolida:
Mi única Estrella ha muerto, –mi laúd constelado
También lleva el Sol negro de la Melancolía.

En la nocturna Tumba, Tú que me consolaste
Devuélveme el Pausílipo y la mar italiana,
La flor que prefería mi pecho desolado,
Y la parra en que el Pámpano con la Rosa se une.

¿Soy Amor o soy Febo...? ¿Lusignan o Birón?
Mi frente aún está roja del beso de la Reina;
En la Gruta en que nada la Sirena he soñado...

Y vencedor dos veces traspuse el Aqueronte:
Modulando tan pronto en la lira de Orfeo
Suspiros de la Santa, –como gritos del Hada.

–Tomás Segovia

En ocasión de celebrar los noventa años que mañana cumple una de las voces definitivas de la poesía mexicana actual, Eduardo Lizalde, presentamos esta indagación en su libro *Cada cosa es Babel*.

Entre las particularidades del largo poema está el hecho de que marca el rompimiento del escritor con el poeticismo y propone la impostergable mutación de las palabras en el tiempo y el espacio, además de añadir el tono procaz que se convertirá en un sello de su lírica.

EDUARDO LIZALDE

EN LA BABEL DERRUIDA

GABRIEL BERNAL GRANADOS

En 1966, después de haber entregado el original a la imprenta universitaria y tenido que esperar cuatro años, aparece con el sello de la UNAM *Cada cosa es Babel*, el libro de poemas con el cual empieza, por decirlo así, la andadura bibliográfica de Eduardo Lizalde en la historia de nuestra poesía. Se trata de un poema largo (67 páginas en su primera edición) que el poeta comenzó a escribir a finales de la década de 1950. Como el propio Lizalde lo ha reconocido varias veces, el poema era una respuesta a *Muerte sin fin* de Gorostiza; una respuesta contaminada de lecturas de Mallarmé, Valéry, Eliot y Saint-John Perse; es decir, poetas simbolistas por un lado y, por el otro, autores de poemas largos y devastadores, como *La tierra baldía* y *Anábasis*.

Decir que Lizalde tenía presente el poema de Gorostiza cuando comenzó a escribir *Cada cosa es Babel* es hablar, en primer término, de una ruptura con el periodo poeticista que marcó la juventud de su obra, y de la construcción, apresurada o precoz para algunos críticos, de un poema definitivo. El poema, en todo caso, señala un antes y un después en la obra de Lizalde. En sus versos —“Intenté también al principio que hubiera todas las formas y todos los metros clásicos (...)”¹ es posible rastrear, sin embargo, resabios del periodo poeticista y desde luego, formas, dicciones y dones en general que florecerían en la obra posterior de un Lizalde cada vez más dueño de sí. *Cada cosa es Babel*, a diferencia de *El tigre en la casa* (1970), considerado por la crítica como su obra maestra, es todavía un laboratorio, una fragua donde se cocina en peroles la sangre de un poeta en constante observación de sí mismo. Aquí, sin embargo, *sangre* debe leerse como *lenguaje*. A lo largo de sus cuatro secciones —un poema largo está hecho de incisiones que particularizan necesariamente su longitud—, Lizalde presta una atención minuciosa al comportamiento del lenguaje.

Si en Gorostiza existe la certidumbre y el aval de la forma en su sentido



Fuente > cronicadelpapa.com

clásico —“En el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma”—, en Lizalde esto se resuelve en un cuestionamiento. Porque en la poesía de Lizalde el lenguaje y la palabra son más que un motivo de sospecha o desencanto: son mutaciones, difíciles de aprehender en un sentido histórico concreto. La palabra es lo contrario de la quietud, y el vaso que la contiene debe estar preparado para la recepción de un continuo y ebullente géiser. Ése es el tema medular de su libro: las palabras cambian con el tiempo, se vuelven otras. Bañada por el cauce de un poema, una roca puede nombrar una cosa distinta de la roca sin perder su eficacia, su color, su dureza y en suma, su condición de roca. “El vaso y sus prejuicios de geómetra o frontera”, dice Lizalde en abierta alusión a su maestro, Gorostiza, “se caen como la sopa en su trayecto, / porque la cosa ilímite no es cosa terminada / sino chorro perpetuo sobre el vaso”.²

La ruptura con la estética de *Muerte sin fin* también supuso una ruptura con los rigores heredados del poeticismo, a nivel de composición y forma; y a nivel temático inclusive (los temas de los poeticistas tendían a una megalomanía intelectual deformante). Lizalde rompe, a través de un poema extenso y ambicioso, con la tradición de la que provenía: el modernismo finisecular mexicano, y en el centro de sus preocupaciones coloca un hambre: hambre de encontrar en la palabra el sedimento último de humanidad en el poema.

II

“El hombre es lo que llena cada vaso. / Lo que colma”, escribe Lizalde en el tercer inciso de la primera parte de su poema; y después, como si estuviera acumulando las notas de una poética personal y apasionada, escribe:

El hombre es todo bordes sobre
[bordes.
El vino y el cristal.
Pura impureza purificadora,
impureza perfecta,
pura imperfección.

Al “cristal” de Gorostiza añade el vino, la nota procaz y turbadora que acompañará toda su poesía desde entonces.

En *Cada cosa es Babel*, Lizalde comienza a poner en práctica un procedimiento que habría de observar en poemas posteriores: rebajar la estructura impoluta y estéril del poema bien medido y bien rimado al reservorio democrático de “trastos, armatostes, triques y trebejos”: “los detritus, los trastos, pobres cosas / que sólo son materia degradada...”.

Lizalde, y esto es algo que lo aparta de los modernistas y en cierta medida lo aísla en el panorama de la poesía mexicana, explora desde entonces potencias del idioma que no se encuentran ni en Gorostiza ni en Cuesta y que aparecen a cuentagotas en Paz (la relación de Lizalde con Paz es distante, en el sentido de la prosodia, el lenguaje y el gusto en general). No me refiero solamente al uso de la procazidad o de la ofensa en el poema, sino a ese registro violento, a esa feralidad contenida que se encuentra en sus poemas más significativos. Él mismo acepta esto que podría pasar por una sensualidad degradada y exquisita: “La manzana procaz se paladea; / con nuevas lenguas lame / sus paraísos entrañables”. De los poetas del siglo XX mexicano, Lizalde es quien más recuerda a Baudelaire, por el poema consciente de sí mismo (“y por el linco, vitral, a contralince, / el propio espía se espía”) y por la estética de la inmundicia, elevada a la dimensión de lo sublime.

III

En su *Autobiografía de un fracaso* (1982), un libro concebido para demarcarse de su formación poeticista, Lizalde reunió una antología de sus poemas juveniles. Lo hizo, según confesión propia, como una forma de autoflagelación: una manera de reconocer públicamente el *error* de haber participado en el movimiento poeticista. Sin embargo, se antoja significativo el hecho de llamar la atención sobre un rastro de lo producido en aquel periodo.

Desde cierto ángulo, la autobiografía de Lizalde da la impresión de haber sido concebida como un pretexto para vestir de blanco estos poemas. Después de la publicación de *Caza mayor* en 1979, era indudable el hecho de que en la obra lizaldeana se encontraba una de las voces más significativas de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX, de modo que era quizás necesario, para el autor ya maduro y plenamente seguro de sí mismo, hacer un ajuste de cuentas con la prehistoria de su obra. Releyendo esos poemas, ahora que Lizalde se ha convertido en uno de los poetas vivos más importantes en español, sorprende caer en la cuenta de que esos poemas no eran tan malos como quiere hacernos creer, no sin malicia, el mismo Lizalde:

¿Tiene sentido publicar ahora —escribe en 1982—, como mero antecedente artístico personal, una magra recopilación de poemas gestados durante aquellas desesperadas faenas? No lo sé. Pero acaso me sirva, o sirva a otros, para dejar pista de las obsesiones descartadas por un grave enfermo de la literatura en un crítico periodo de formación juvenil.

Lizalde incluyó esos poemas en su *Autobiografía de un fracaso* porque se arrepentía *de facto* de su periodo poeticista, pero los poemas no dejaban de gustarle o parecerle al menos significativos, es decir, parte sustancial e irrenunciable de la génesis de sus empresas poéticas mayores. Evodio Escalante, autor de un libro sobre el poeticismo (*La vanguardia extraviada*, UNAM, 2003), no deja de considerar ese periodo en la obra de Lizalde, González Rojo y Montes de Oca, como un capricho intelectual muy depurado, que habría de derivar en obras de solidez incuestionable, como *Cada cosa es Babel*, de Lizalde, y en los libros de madurez de los otros dos poetas que conformaron esta célula poético-retórica casi clandestina. Sin embargo, y de forma paradójica, Escalante escribe sobre el poeticismo para la historia, ya que considera que ninguno de esos poemas podría sobrevivir a una criba rigurosa.

Caso por caso, sin embargo, y desoyendo las opiniones de sus futuros críticos, Lizalde consigna minuciosamente la fecha de publicación y la procedencia de cada poema poeticista que le parece indigno del olvido. La intención es evidente: el poeta se vuelve crítico e historiador de su



propia obra y rescata, a los ojos de una posteridad que desconoce por fuerza, puntos nodales, de factura o de concepto, en sus ejercicios de juventud que habrían de repercutir en sus poemas posteriores. Hay momentos sumamente débiles y groseros en los poemas juveniles de Lizalde, pero hay momentos espléndidos, que crean contraste con aquellos y prefiguran al gran poeta de la Babel derruida del lenguaje. Por ejemplo, este poema sin título (76-77), consignado entonces como inédito:

Tu forma no guardaba la hondura
[de las cosas
[...] o el estruendo de filos
de la vitrina alcanzada que
[se desmorona,
rota caída de agua que cesa
[de pronto
y se apiña en escombros
[geométricos de hielo,
o pesados, repentinos fósiles
[de agua.

(El tropo del agua, recurrente en Gorostiza y los demás miembros de Contemporáneos). El mejor Lizalde ya se encuentra contenido en esos tres últimos versos, aquel capaz de decir, por ejemplo: "Rosa, tema difícil / tema de la perfección redonda / de la belleza laminada" (*Babel*, 104).

IV

Ni siquiera los críticos más generosos de Lizalde se han atrevido a situar *Cada cosa es Babel* en la órbita de los mejores poemas largos que se han escrito en la tradición de la poesía mexicana moderna. Por una razón o por otra, lo colocan en una liga inferior a la que ocupan Gorostiza, Cuesta y Paz con *Muerte sin fin*, *Canto a un dios mineral* y *Piedra de sol*. Marco Antonio Campos, por ejemplo, escribe en un ensayo de 1984 ("La flexibilidad del tigre") que el poema le pareció, en una segunda lectura, "correcto y ambicioso", pero fruto aún lastreado por la aventura poeticista de sus años de juventud; es decir, buen fruto pero deleznable al fin. Evodio Escalante

.....
"NI SIQUIERA LOS CRÍTICOS
MÁS GENEROSOS DE LIZALDE SE HAN
ATREVIDO A SITUAR *CADA COSA
ES BABEL EN LA ÓRBITA DE LOS
MEJORES POEMAS LARGOS
DE LA POESÍA MEXICANA MODERNA*".
.....

comparte esa opinión cuando afirma, en su ensayo sobre *Cada cosa es Babel* (*La vanguardia extraviada*, op. cit., p. 62) que éste le parece el mejor de los poemas poeticistas, es decir, uno de talla menor, aún anclado a la época de formación en las obras de Lizalde, González Rojo y Montes de Oca.³

Es verdad que el poema señala el fin de un periodo y el comienzo de otro en la poesía de Lizalde, y acaso, asimismo, el fin de un periodo y el comienzo de otro en la historia de nuestra poesía. Pero ¿por qué es tan bueno y aun así no ocupa el mismo plano que los grandes poemas de Sor Juana, Gorostiza, Cuesta y Paz? Es verdad que el poema de Lizalde obedece a una estructura fragmentaria y que, cotejados por separado, cada uno de sus fragmentos le resta unidad al conjunto; también es innegable su dispersión, misma que abona contra la unidad identitaria del poema. Pero en su descargo podríamos decir que *Cada cosa es Babel* trata de la imperfección y el quebrantamiento de una fe que apuntaba a la equivalencia entre la cosa y la palabra. Palabra y cosa, dice Lizalde, están en movimiento constante, unas y otras incluso desaparecen con el paso del tiempo. En este mundo no hay fijeza ni certidumbre, sino desolación y tránsito. Lo que en su periodo poeticista llegó a constituirse en una fe casi religiosa o, si se quiere, una confianza ciega en la ideología política de izquierda, en *Cada cosa es Babel* esto mismo se resuelve en una pluralidad de significados y en un poema extenso de numerosas compuertas. Nadie nunca había filosofado con tanta visceralidad o tanta sangre; nadie nunca había dicho las cosas con tanta rabia o amargura. El poema de Lizalde no es perfecto como el de Gorostiza porque su tema es precisamente la imperfección, la lenta furia que anticipa al hecho de decir las cosas por su nombre, y la desolación que viene después de haber conseguido solamente avivar el rescoldo de una hoguera. ■

NOTAS

¹ Marco Antonio Campos, *La poesía de Eduardo Lizalde*, Gobierno del Estado de Puebla / Educación y Cultura, 2012, México, pp. 66-67.

² *Nueva memoria del tigre*, FCE, México, 1995, p. 89.

³ *Cada cosa es Babel* dialoga sin complejos con los poemas fundacionales de Sor Juana, Gorostiza, Cuesta y Paz; los apostrofa, los contradice, los *interviene* y constituye una plataforma que aprovecha Lizalde para deshacerse de su dogmatismo político de izquierda, liberando así la sustancia de su voz personal. Me cuesta ver en este poema una parte integrante aún del poeticismo, cuando lo que significa es una ruptura necesaria con él, envenenado de locura creativa y militancia política. Pero coincido con Escalante cuando observa en él una inflexión anterior a *El tigre en la casa*, que haría de *Cada cosa es Babel* parte de esa antología —no confeccionada aún— del poema extenso en la historia de la literatura mexicana contemporánea.

El filón poético del autor de El tigre en la casa ha dominado desde hace décadas su escritura, al grado que, para lectores jóvenes, puede resultar una sorpresa descubrir su costado como narrador.

En efecto, en la década de 1950, Lizalde dio a la imprenta su libro de cuentos La cámara, y en 1997 el inclasificable Manual de flora fantástica, a caballo entre la ficción, la prosa poética y el ensayo. Acercarse a la aventura literaria que cada uno de ellos sugiere constituye el objeto de estas páginas.

LA NARRATIVA GAMBUSINA DE EDUARDO LIZALDE

MARY CARMEN SÁNCHEZ AMBRIZ

Los noventa años de Eduardo Lizalde son una buena razón para escudriñar una faceta menos abordada en su obra, la narrativa. Hace más de medio siglo nadie hubiera pensado que el poeta terminaría por ensombrecer al prominente narrador que a todas luces iba a seguir impactando en las letras mexicanas. Si el poeta deslumbra por la manera en que logra un equilibrio entre la sensualidad y sus metáforas, el prosista obtiene relatos memorables, como puede leerse en *Almanaque de cuentos y ficciones. 1955-2005* (UNAM/Era, México, 2010). En dicho título se encuentran recopilados *La cámara* (Imprenta Universitaria, México, 1960) y *Manual de flora fantástica* (Cal y Arena, México, 1997).

La cámara es un libro de relatos que puede ubicarse en la tradición del cuento moderno mexicano. Lizalde propone una literatura que parece en constante evolución, busca explicar una realidad que se resiste a ser comprendida. Elabora frases vitales que bien pueden seleccionarse para fraguar un libro de aforismos. Su contundencia contagia fuerza y lo ubica como un diestro encantador de las entelequias. Posee una indiscutible habilidad para hallar un tema que parte de lo real, para luego construir engranes lúcidos, comparaciones, sarcasmos, encrucijadas.

Por otro lado, *Manual de flora fantástica* es un mosaico de textos que colindan entre el ensayo y la ficción. No son cuentos propiamente, sino prosas de la mejor estirpe, con ecos de Arreola y Borges. Fábulas sobre plantas que no existen, entendidas como una alegoría de la naturaleza que intenta defenderse de los seres humanos y las fieras. Es un libro que juega con la tradición de los bestiarios en los cuentos latinoamericanos y los relatos orales, surgidos en todas las culturas que han vuelto la vista hacia sí mismas. Sin embargo, no todo es ficción, hay un interés científico que se enriquece aún más con las referencias literarias. Mandrágoras, *carnívoras rosadas*, circea, rosas, bambú, *vesánicas*, *lunáticas*, *epifitas voladoras*,

chupaflores areniscas, peyote, toloache y otras hierbas del Diablo, son una muestra del tipo de flora que el lector puede encontrar. En ambos libros se asoman tigres, incluso gatos, y aquí conviene recordar la frase que se atribuye a Victor Hugo: "Dios hizo el gato para ofrecer al hombre el placer de acariciar un tigre".

En "La cámara" aborda un tema muy actual, los migrantes; es un relato de altos vuelos que da nombre al libro y el gran ausente en varias antologías que intentan tomarle el pulso a la narrativa mexicana. Por ejemplo, en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, Christopher Domínguez Michael (FCE, México, 2007) revisa la poesía de Lizalde y de su narrativa sólo menciona la novela que describe el momento en el que Pancho Villa toma la ciudad de Zacatecas, *Siglo de un día*. No hay referencias a los cuentos. En un ensayo que sirve como texto introductorio en la colección Material de Lectura (UNAM, México, 2012), Luis Ignacio Helguera señala sobre los relatos de Lizalde: "No deja de tener textos interesantes que preparan ya el camino de una prosa precisa y elegante poco advertida por la crítica".

GENEALOGÍA DEL CUENTO

Antes de continuar con las virtudes de "La cámara", creo necesario detenerme en la historia de cómo se gestó y dar una aproximación a una genealogía. Como el autor lo reconoce en un breve prólogo a su *Almanaque de cuentos y ficciones. 1955-2005* hubo

una primera versión de ese relato que se publicó en 1956 en la revista *Letra viva*, que editaban Enrique González Rojo, José Luis González y Lizalde. El suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades* publicó, el 28 de octubre de 1956, una breve reseña que subrayaba los aciertos y tropiezos:

Es un cuento cuyos elementos, tan reales y trágicos por sí mismos, pudieron ser una obra maestra. El tema lo explica todo: tres infelices mexicanos, que pretenden pasar ilegalmente a los Estados Unidos, metidos en la cajuela cerrada de un automóvil, son abandonados durante varios días. Si Lizalde no hubiera apresurado —el enemigo esencial de la obra de todos los hispanoamericanos—, el suyo hubiera sido no un cuento, sino algo más.

Tras esa observación, el autor confiesa que decidió revisar y corregir la historia. La segunda versión quedó terminada entre 1957 y 1958. Es el texto que encabeza la selección de doce cuentos, bajo el título de *La cámara*, que Henrique González Casanova editó en 1960.

Gracias a la *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*, elaborada por Emmanuel Carballo (UNAM, México, 1988) es posible conocer qué otros títulos se publicaron en 1960: *Ciudad Real*, de Rosario Castellanos; *Cañón de Juchipila*, de Tomás Mojarro; *Fuego en el norte: Cuentos de la Revolución*, de Rafael F. Muñoz; *Dormir en tierra*, de José Revueltas; *El sentido común*, de Rubén Salazar Mallén; *La plaga del crisantemo*, de Arturo Souto Alabarce; *Dos y los muertos*, de Carlos Valdés; *El hombre que ponía huevos. Quinto libro de cuentos mestizos*, de Ramón Rubín y *El oficleido y otros cuentos*, de Rafael Solana.

En la *Revista Mexicana de Literatura*, José Emilio Pacheco reconoce que Lizalde, "el poeticista, cede el lugar a un narrador con verdaderas dotes para el género". Ese comentario lo hace Pacheco en 1960, cuatro años antes de que se publicara la versión definitiva del relato:



Por lo que se desprende de estas páginas, será la narración el verdadero camino de Lizalde. [...] "La cámara" es digno de figurar en las antologías mexicanas. [...] Con este material Lizalde ha construido un texto que no es hipérbole calificar de magnífico.

EL NÁUFRAGO, EL GATO Y EL LORO

Cuando se publicó por primera vez "La cámara", en *Letra viva*, se hizo acompañar con un dibujo hecho por el propio Lizalde. El hacinamiento de los cuerpos, la desesperación, la disputa y el hartazgo son algunos de los aspectos que muestra la ilustración.

Desde la primera página del relato es posible detectar los aciertos narrativos del escritor. La fuerza de una prosa categórica. "El silencio se metió en las tres bocas, como el seco trozo de un algodón en la silla del dentista. Fue el principio de la espera, esa antesala invisible, desierta, sin muebles para reposar. La espera de algo definitivo, de vida o muerte". Y en ese tenor se erige el cuento, entre la vida y la muerte, entre el dolor y la zozobra.

Hay una frase de Juan García Ponce vertida en *De ánima* que define con fidelidad lo conseguido por Lizalde en "La cámara": "¿Qué otra cosa puede ser la literatura sino el hallazgo del pretexto adecuado que nos permite regresar al lugar que queremos habitar?". El lugar donde el personaje desea alojarse es la evocación. En su memoria se dan cita imágenes que lo atormentan, lo subyugan y le hacen cada vez más difícil desprenderse de los recuerdos. Acaso porque sólo las remembranzas lo mantienen vivo:

Me sentí en la cueva solitaria del Paraíso terrenal. Me hallé de pronto con que todo aquel asunto aterrador apenas se iniciaba, que había sido contado a medias. Me descubrí latiendo entre los escombros de una broma pesada, hiriente como una infección o un golpe de hacha. ("La cámara", en *Almanaque de cuentos y ficciones*, p. 35).

La infancia es un espacio en el que a veces se sumerge la narrativa de Lizalde —como también sucede en "El tigre de Pablo" y otros relatos. El migrante se refugia en recuerdos cálidos de sus primeros años de vida para soportar lo que viene, como si al hacerlo se sostuviera de una balsa que lo salvará de morir ahogado. Y de un golpe de timón, me viene a la mente la escena melvilleana con Ismael que, tras el naufragio del *Pequod*, abraza el ataúd de su amigo Queequeg: un féretro, paradójicamente, evita su muerte.

La estructura de "La cámara" está dividida en cuatro apartados. En el primero interviene un narrador, y del segundo al cuarto participa uno de los personajes, el sobreviviente. La tensión dramática representa un aspecto fundamental a lo largo de la historia. El autor poco a poco proporciona los elementos para que el lector no

"CUANDO SE PUBLICÓ 'LA CÁMARA', EN LETRA VIVA, SE HIZO ACOMPAÑAR CON UN DIBUJO HECHO POR EL PROPIO LIZALDE. EL HACINAMIENTO DE LOS CUERPOS, LA DISPUTA Y EL HARTAZGO SON ALGUNOS DE LOS ASPECTOS QUE MUESTRA".

se aleje de la situación caótica que se desarrolla en la frontera norte del país. La pluma de Lizalde es versátil para referirse al pequeño espacio en el que viajan los tres hombres; lo llama sarcófago, corsé, horno, submarino descompuesto, cueva y prisión, por citar algunas de sus comparaciones.

Un aspecto medular ocurre cuando el protagonista de la historia rememora una noticia de unas semanas atrás: las peripecias de un náufrago que sobrevivió en el mar durante quince días, acompañado de su gato y un loro; a modo de sobrevivencia, el gato devoró al loro. Lizalde maneja con destreza este paralelismo y hace que cada uno de los personajes se vea identificado con el náufrago y los animales. Imagino al autor con la paciencia de los buscadores de oro o gambusinos, quienes en los arroyos y con una bandeja iban decantando los restos de agua hasta que aparecían los diminutos trozos del preciado metal. Así, con suma destreza, el narrador extrae esos sedimentos valiosos que incorpora al cuento, como la ironía.

La migración y la discriminación eran temas importantes a fines de los años cincuenta y lo siguen siendo ahora. "En Texas discriminaban a los mexicanos —y a todo bicho sin pecas—, pero a veces pagaban bien: valía la pena ser tratado como animal", apunta Lizalde. No obstante, no era usual que un escritor de la Ciudad de México se ocupara del asunto migratorio, menos aún con el dramatismo que domina en el relato.

Pasar varios días encerrados en ese espacio tan estrecho debió ser una tortura. Y precisamente en esa modalidad, bajo la necesidad de sobrevivir al yugo, surge una de las herramientas para el desarrollo de la tensión dramática. Vivir es lo primero que ronda en la cabeza del náufrago de la frontera. Luego se ve envuelto en la desesperación y el desasosiego. A continuación se agolpan en su cabeza maneras en las que podría quitarse la vida y dejar de padecer el encierro, la fetidez. Una y mil formas de cómo suicidarse en un breve espacio, con el inconveniente de que no cuenta con los instrumentos necesarios y existen

elementos desfavorables: la oscuridad, la limitación en el movimiento y la carencia de una navaja, entre otros infortunios. Alucina que van a rescatarlo, cree escuchar los ladridos de un perro, luego piensa que el can ya está adentro de la cámara, que él le muerde una pata... ¿pero todo eso es verdad?

En esta situación de incertidumbre que aterriza en la locura, es posible notar cierta similitud con lo que crea Dino Buzzati en *El desierto de los tártaros* (Gadir, Madrid, 2005). Como escribe Borges en el prólogo,

hay una víspera, pero es la de una enorme batalla, temida y esperada. Dino Buzzati, en estas páginas, retrotrae la novela a la epopeya, que fue su manantial. El desierto es real y simbólico. Está vacío y el héroe espera muchedumbres.

En el relato de Lizalde también hay una víspera, la lucha se libra en el interior de la cámara y en la conciencia del sobreviviente. El héroe aguarda, pero el tiempo pasa y lo único real es el abandono. Tanto Buzzati como Lizalde parten de un par de lecturas en común que son visibles en su narrativa: Edgar Allan Poe y Franz Kafka.

Tiene razón José Emilio Pacheco cuando advierte que Lizalde se apega a las maneras propias de Arreola, "(estancia inevitable en nuestro desarrollo), un modelo excelente, claro está, pero alejado de las intenciones y del temperamento de Lizalde". Para Pacheco, además de *La cámara*, otros dos libros de cuentos fueron importantes en 1960: *Dos y los muertos*, de Carlos Valdés y *La plaga del crisantemo*, de Arturo Souto. Estos títulos "le devuelven al cuento mexicano la hegemonía que ganó la novela en años anteriores", indica.

La destreza de Lizalde como cuentista no está en duda. El enigma es saber por qué abandonó esa vertiente en su carrera literaria. Dice Juan Villoro en *La utilidad del deseo* (Anagrama, México, 2017) que "el estilo literario genera ilusión de un idioma privado, compartido en forma íntima entre el autor y el lector". Lizalde dio varias muestras de ese idioma privado. Quizá no queda más que encontrar refugio en la relectura de sus cuentos y, al margen de etiquetas que sólo quieren ver a Lizalde como poeta, recordar lo que en su momento José Emilio Pacheco afirmó de Sergio Pitó: "Es un escritor único por muchos motivos y un caso aparte que no ajusta en ninguna de las clasificaciones hechas en el intento de ordenar el caos". Así también es Eduardo Lizalde. □

El dibujo de Eduardo Lizalde para ilustrar "La cámara", en la revista *Letra viva*, 1956.



La lectura que propone este ensayo indaga en la recepción equívoca de una obra, en especial de una primera novela, cuyo autor fue mucho más allá de la etiqueta y los argumentos que lo habrían de encasillar —fallidamente— en la llamada “literatura de la Onda”.

Gustavo Sainz

LA NOVELA

COMO INNOVACIÓN

HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

A Guillermo Fadanelli

Debido a que es mencionado en la antología *Escritura y Onda en México* (1971) de Margo Glantz, Gustavo Sainz ha sido víctima de los encasillamientos que se suelen dar en las letras mexicanas. Esa simplificación que impone algún crítico y que el público repite sin verificar la validez del juicio: “tal obra es machista, es pornográfica, es inmoral”, etcétera. Con Sainz el encasillamiento consiste en verlo sólo como un miembro del movimiento de la Onda. En esa misma antología aparecían otros jóvenes de entonces: Jorge Aguilar Mora, José Joaquín Blanco, Ulises Carrión, Gerardo de la Torre, Héctor Manjarrez, Carlos Montemayor, Esther Seligson o José Emilio Pacheco, entre otros, a quienes no se les etiquetó con ningún membrete. Glantz apuntó que se trataba de novelas de jóvenes para jóvenes, los cuales resistían o aceptaban la norteamericanización de su cultura; experimentaban con drogas; conocían el rock and roll y otros géneros; además, toleraban el coloquialismo y el rebajamiento de los valores culturales.

Gustavo Sainz se deslindó de estas conjeturas en una entrevista televisiva. Sólo tres de sus novelas tratan de jóvenes; en ninguna de éstas se escucha ni predomina la música en inglés: “se escucha más música en español”, afirmó. Sólo en dos novelas se trata el asunto de las drogas (*La princesa del Palacio de Hierro* y *Salto de tigre blanco*). Además, el argumento de que la literatura de la Onda rebaja la cultura es el más inexacto en relación con Gustavo Sainz, pues buscaba fructuosamente el diálogo con la *alta cultura*, como le llaman algunos, cuando no es más que la tradición literaria.

Específicamente, en *A la salud de la serpiente* hay varios ejemplos. El protagonista se encuentra en medio de la lectura de *El zafarrancho aquel de Vía Merulana* (1957), de Carlo Emilio Gadda, en su versión original. Se apropia de numerosos aspectos literarios, como la inclusión de recortes

de un artículo de periódico sobre una polémica que causó la lectura de *Gazapo* en una escuela de Mexicali, así como la adopción del epíteto con que los censores de dicha polémica tildaron al autor de *Gazapo*: “el Redomado Lépero de la Hez Metropolitana” o “el Gandul Cien por Ciento Irresponsable de sus Actos, Informal, que no Merecía ni Confianza ni Respeto”, entre otros. Hay una incorporación de cartas de sus diferentes correspondientes del medio literario, Athanasio (Jorge Aguilar Mora) y Kastos (Gabriel Careaga), de escritores célebres como José Donoso o Carlos Fuentes, o editores del cono sur como Jorge Álvarez. Aparece también una reescritura de la crónica de los hechos del 2 de octubre de Oriana Fallaci, lo cual la enlista como una de las obras sobre el 68; y lo más relevante es que toda la novela (dos tomos) consiste en una sola frase, separada únicamente por comas y puntos y comas.

Sainz se obligaba a buscar una forma inusitada para materializar su historia en cada novela. Esto se debe, más que a una experimentación *per se*, a una complejización del fenómeno literario. Juega con el intercalado de diferentes planos, mientras lee a Gadda, recuerda y regresa a las sensaciones frente a una de las alumnas, la joven Ambrosia. Su mirada la recorre e inclusive un movimiento corporal hace que el autor pueda poner en una posición de mayor confort sus genitales (igual que Menelao en *Gazapo*). A la manera de Bloom, del *Ulises* de Joyce, la vista del personaje, su conciencia y su mirada son compartidas con el lector. El ambiente se transmite sin censura. La incorporación de

materiales culturales es constante. En muchos sentidos, el trasunto de Sainz retrata muy bien sus intereses a partir de la lectura de autores como Norman Mailer, Saul Bellow o John Barth, los diálogos con contemporáneos como Donoso, de quien también recibe una fuerte influencia desde su obra *El obscuro pájaro de la noche*, así como de Carlos Fuentes, a quien se refiere Sainz como un *maestro*. Hay un prisma por el cual se vislumbra la realidad de un protagonista/autor que escribe *Obsesivos días circulares*, pero también se insinúa otra novela que no menciona, pero intuye: una alusión velada a la propia *A la salud de la serpiente*. El escritor narra cómo empieza a concebir la novela que (ya) estamos leyendo.

La idea de *A la salud...* consistía en escribir un cuento, pero al intercalar materiales el proyecto ascendió de 80 a más de 800 páginas. Su escritura se dirigió hacia algo que había descartado, una novela basada en los hechos del 2 de octubre del 68 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Al reescribir la crónica de la periodista Oriana Fallaci, Sainz recrea intensamente aquel momento, lo cual impregna el ánimo del personaje. De tal suerte, los recortes en su computadora empezaron a expandirse como los “aspectos de realidad” (Barthes *dixit*). Si Sainz —apellido que sólo aparece en las cartas que reúne— utiliza su propia vida, no lo hace para escribir un cuento de memorias, sino una obra de autoficción; es algo más complejo que se ha dado a conocer en obras como las de Karl Ove Knausgaard, Emmanuelle Carrère o, de forma insuperable, Salvador Benesdra con *El traductor*, a las que *A la salud de la serpiente* antecedió por varias décadas.

Al señalar que Sainz y su obra fueron encasillados injustamente, no busco hacer una validación sumaria de su obra. Sólo quiero señalar que mucho del encasillamiento de lo que escribió y de su recepción han obedecido a los juicios apresurados de críticos incapaces de ver que había un proyecto que rompería, e incluso refutaría lo hecho en *Gazapo*, su primera incursión en la novela. ■



“SAINZ BUSCABA UNA FORMA INUSITADA PARA MATERIALIZAR SU HISTORIA... ESTO SE DEBE, MÁS QUE A UNA EXPERIMENTACIÓN *PER SE*, A UNA COMPLEJIZACIÓN DEL FENÓMENO LITERARIO”.

EN EL CAPITÁN salió a comer y los marineros tomaron el barco, su diario, Bukowski declara: "El mejor lector y el mejor ser humano son los que me recompensan con su ausencia". La frase vino a mi mente porque hace unos días un lector me preguntaba qué se siente que tanta gente desconocida me escriba y quiera conocerme. No se confundan, no me las estoy dando de popular, pero si algo le sobra a la gente en las redes sociales es tiempo.

Que cómo me siento. Como un monstruo. Como una atracción de circo. Mucha banda quiere interactuar conmigo sólo para atisbar al fenómeno. Sólo vine a ver cómo era que seguía usted vivo, me dijo una señora en una presentación de *El pericazo sarniento*. Desde que tengo memoria la gente se ha obsesionado conmigo. Hombres y mujeres. Y no me refiero al plano sexual. Durante una de mis separaciones la terapeuta de pareja seguía llamándome para preguntarme cómo me encontraba cinco meses después de haberme divorciado. Qué no tenía pacientes que atender.

Cada cierto tiempo algún lector varón me escribe por las redes sociales. Me invita a beber. Quieren demostrarme que toleran el alcohol más que yo. Y se decepcionan de mí, de mi escritura, cuando no salgo corriendo a embriagarme con ellos. Y lo que es peor, la admiración que decían proferirme se convierte en *trolleo*. Y aquel que me escribía para decirme que le gustaban mis libros de la noche a la mañana se convierte en mi *hater*. Y se dedican a tirarme con caca a la menor provocación.

Las personas creen que el simple hecho de beber conmigo es garantía de una aventura como las que consigno en mis crónicas. Pero las cosas no funcionan así. Los contratiempos que terminan por convertirse en textos no son buscados. Al contrario, cuando he querido pasar desapercibido en ocasiones se desatan acontecimientos que no estaba preparado para afrontar. Y la gente que me acompaña termina abominando de mi conducta.

Por el otro lado hay personas que quieren salir a echar desmadre conmigo pero cuando sucede un altercado con la ley, por ejemplo, se lamentan en el alma por haberme buscado. Y bueno, si me sigues a la noche no esperes que nada ocurra. Hazte responsable de la decisión de *hangear* con *La Bestia*. Una ocasión me preguntaron por qué me apodaban así. Por culeros, respondí, por qué más. Ante mí, ante el espejo, yo me considero un osito de felpa. Sí, como el de la canción.

Decía Marky Ramone que nadie tiene en sus planes convertirse en una caricatura. Pero que cuando sucede es



Fuente > tripadvisor.com.sg

“CADA CIERTO TIEMPO ALGÚN LECTOR VARÓN ME ESCRIBE POR LAS REDES SOCIALES. ME INVITA A BEBER”.

imposible de evitar. Algo parecido me ha sucedido a mí. Hace unos días hablaba con mi editor boliviano y le explicaba que no podía quedarme más tiempo en La Paz porque tenía que regresar para cuidar a mi hija. No te creo, me dijo. No te creo toda esa parrafada del padre al pendiente. Hasta a los editores se les olvida que los libros no se escriben solos.

Por supuesto que cambiaría todas esas horas-nalga que he pasado en el cine viendo películas infantiles, información que no necesito, por tiempo en la cantina o frente a la computadora. Me había prometido a mí mismo no ver una maldita película infantil más en mi vida pero tuve que llevar a mi hija a *Toy Story 4*. Me sentí identificado con un personaje: Forky. Una manualidad con cuerpo de tenedor que se asume a sí mismo como basura. Yo siempre lo he dicho: yo soy basura del centro. Porque no puedo vivir en otra zona de la ciudad. Y algún día me voy a tatuar la leyenda *Basura del centro*. La película tiene momentos divertidos. Y por supuesto la infaltable cuota de cursilería que vaticina que habrá *Toy Story 10*.

Mi mejor lector no es aquel que me deja en paz. Es quien me atosiga. No me queda más que darles las gracias. Tengo la suerte de ser uno de los autores que les agradan. Además, mis lectores no son consumidores habituales de literatura. El grueso de ellos no compran libros consuetudinariamente. Lo que agradezco el doble. Para nuestra mala fortuna, la de ambos, no puedo salir a beber con todos ni contestar cada tuit, pero eso no significa que no esté en deuda con todos ellos.

Que los lectores me vean como una botarga es algo que no puedo controlar. Yo también he entrado a maravillarme con la mujer tarántula. Que terminó convertida en eso por desobedecer a sus padres. Así que quién soy yo para decirle al lector que se quede sentadito en su lugar como niño bien portado. Que no le arroje cerveza a los luchadores. Lo único que puedo decirles es: vengán, los invito, pasen a admirar a la bestia. 📺

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@charfornication

ADMIRAR A LA BESTIA

EL ALACRÁN pende entre las vigas del techo en busca de equilibrio y estabilidad. Ha salido reptando a toda prisa de su grieta en el muro en un esfuerzo por dejar atrás las insistentes voces en su cabeza y olvidar por un momento sus chocantes argumentos contradictorios. Pero los ecos lo persiguen en su huida atrabancada: unos gritan "¡democracia, avances, logros, esperanza!", y otros reponen "¡autoritarismo, confusión, retroceso, caos!".

El venenoso está a punto de consultar a Jesús Ramírez-Bermúdez, quien escribió aquí hace poco sobre las alucinaciones audioverbales generadas en el área de Broca del cerebro, encargada de la expresión del lenguaje, pero mejor se concentra en procesar este tiempo de esquizofrenia como algo ajeno a cualquier padecimiento personal, a pesar de haber visto a varios de sus amigos (como a tantos otros) darse con todo durante más de un año, sin cordura ni tregua, desde la enardecida trinchera de uno u otro bando.

Unos versos de Nicanor Parra calman por fin al arácnido y lo llevan de vuelta a su nido: "Tengo unas ganas locas de gritar / viva la Cordillera de los Andes / muera la Cordillera de la Costa. / La razón ni siquiera la sospecho. // Pero no puedo más: / ¡Viva la Cordillera de los Andes! / ¡Muera la Cordillera de la Costa!". Pasarán los tiempos de esquizofrenia y ¿quedará algo de esta batalla de cordilleras?, aguijonea el venenoso.

Como si faltaran malas nuevas, el alacrán lee sobre el endeudamiento heredado en varias sucursales internacionales del Fondo de Cultura Económica y el cierre de dos de ellas (Venezuela y Brasil), pero regido por su naturaleza, vuelve a uno de sus temas predilectos: El Colegio Nacional y su olor a saber y naftalina. Por fin los colegiados de la gubernamental academia redujeron su salario vitalicio a tan sólo cien mil pesos mensuales, además de firmar un



Fuente > cdmtxtravel.com

“REGIDO POR SU NATURALEZA, EL ALACRÁN VUELVE A UNO DE SUS TEMAS PREDILECTOS: EL COLEGIO NACIONAL Y SU OLOR A SABER Y NAFTALINA”.

acuerdo de transparencia mediante el cual podrá vigilarse el destino de los dineros públicos recibidos por esta reliquia. El alacrán sonríe beatífico y agradecido con estos próceres ("Perdonadme si pierdo la razón / pero debo gritar hasta morir / ¡Viva la Cordillera de los Andes!! / ¡Muera la Cordillera de la Costa!!").

Vine a Comala porque acá ensayaba Rulfo, piensa el rastreador ante la publicación inminente de dos ensayos inéditos del legendario escritor mexicano. Literatura brasileña y literatura mexicana son los temas de estos dos textos escritos alrededor de 1982, cuatro años antes de la muerte del autor, señala la Fundación Rulfo.

La publicación pasará por la agencia Carmen Balcells, informa además *El País*. Antes de irse, el escorpión hace un llamado al pueblo y reitera: "¡Viva la Cordillera de los Andes! ¡Muera la Cordillera de la Costa!". 📺

EL SINO DEL ESCORPIÓN

Por
ALEJANDRO DE LA GARZA

@Aladelagarza

TIEMPO DE ESQUIZOFRENIA

FILO LUMINOSO

Por
NAIEF YEHYA

@nyehya

BLACK MIRROR
UN DISPOSITIVO
VISIONARIO EN COMA

“ARRANCA
UNA CINTA DE
AVENTURAS PUERILES
CON VILLANOS
ACARTONADOS Y UN
MENSAJE DISNEYANO
DE REIVINDICACIÓN Y
REALIZACIÓN PERSONAL”.

◦ SPOILERS INMINENTES

La quinta temporada de *Black Mirror* es una catástrofe y no sólo porque la realidad ha rebasado en cierta forma a la ficción, sino porque ha terminado de traicionar los elementos más vibrantes que la caracterizaron. La serie británica que alcanzó un inmenso auditorio mundial gracias a su distribución por Netflix y por haber entrado en resonancia con nuestros temores y pasiones tecnológicas se ha convertido en un zombi que repite sus certezas frenéticamente. No vamos a enumerar episodios favoritos y desastres de las anteriores temporadas de las cuales se ha escrito demasiado. Sin embargo, el estreno de una flácida simulación de temporada, con sólo tres episodios, invita a una valoración final.

Black Mirror, con su ya trivializadísima metáfora del espejo negro como la pantalla del celular apagado, no se pretendía una máquina de predicciones sino una colección de reflexiones tecnoculturales (muchas de ellas situadas “veinte minutos en el futuro”), o bien como *La dimensión desconocida* para la era digital, que siguiendo las normas del género exploraba las posibles últimas consecuencias de nuestra relación de dependencia adictiva-pasional con los dispositivos que usamos como prótesis digitales.

Los episodios presentaban una ideología, no una era, siempre consistente: por momentos humanista, a veces reaccionaria e incluso en otros derivaba hacia el marxismo, como en *Fifteen Million Merits*. Los episodios de la serie creada por Charlie Brooker usualmente ofrecían una mirada a un problema, una solución y las consecuencias que ésta tenía, a veces inclinándose por la ambigüedad, otras por la crueldad extrema y unas pocas por la redención del espíritu humano. Se trata de entretenimiento televisivo que fue relevante y tuvo cierto poder de provocación, sin la ilusión de denunciar el poder de las corporaciones y las tecnologías de comunicación, vigilancia y represión. Hoy que en China y otros países se usan tecnologías de identificación facial para acosar e intimidar cotidianamente, o que se establecen criterios de evaluación de los ciudadanos para darles o negarles acceso a servicios públicos entre otros horrores, esta serie ha perdido su capacidad de estremecer.

La quinta temporada fue lanzada a una escala modesta, lo cual hacía creer que habría sustancia en vez de abundancia. No fue así. El primer episodio, “Striking Vipers”, cuestiona los clichés de la masculinidad, en particular del hombre negro, se aventura al territorio tabú del deseo homoerótico entre amigos mediante un juego de video de realidad virtual y pregunta: ¿te acostarías con tu mejor amigo si éste estuviera travestido y se viera sexualmente apetecible? Y ¿eso te haría gay? Los amigos (Anthony Mackie y Yahya Abdul-Mateen II), quienes de jóvenes practicaban un juego de combate, se reencuentran y vuelven a usar sus viejos avatares (uno masculino y el otro femenino), pero esta vez en un dominio virtual donde la violencia da lugar a la pulsión erótica y cada pelea termina con ellos enredados en actos sexuales muy satisfactorios. El problema es que no hay una reflexión en torno a la fluidez sexual que ofrece la inmaterialidad del espacio virtual, un asunto viejo pero siempre actual. En vez de que la historia sirva para reflexionar sobre la identidad de género independientemente del cuerpo, para cuestionar la naturaleza del deseo erótico, la transfiguración y las relaciones en la realidad, la transgresión se limita a ser aceptada como una válvula de escape para la armonía doméstica.

En el segundo episodio, un conductor de taxi tipo Uber (Andrew Scott), secuestra a un pasajero (Damson Idris) y exige como rescate ser escuchado por el director y creador de la red social *Smithereens* (Topher Grace).



El magnate digital toma la llamada y el conductor le confiesa que, debido a que estaba respondiendo a un posteo en su red mientras conducía, tuvo un accidente en el que murió su novia. El ejecutivo trata de consolarlo explicando que la red *Smithereens* está diseñada para dar estímulo en forma de dopamina y que eso nunca fue su objetivo. Pero el conductor lo interrumpe, lo único que desea es ser escuchado y así redimirse en su sacrificio. La evidente ironía es que en un tiempo de hipercomunicación nadie escucha a nadie. Para colmo, el episodio termina con un montaje incongruente en el que la madre de la novia obtiene acceso a la cuenta de su hija muerta en el momento mismo en que el conductor es asesinado por la policía. Las actuaciones y el guión son notables, pero lo que debería provocar tensión y compasión simplemente funciona como el andamiaje de una obra en construcción.

La temporada culmina con el atroz “Rachel, Jack and Ashley Too”. Trata acerca de una chica solitaria de preparatoria, Rachel (Angourie Rice), que adquiere un robot de juguete de su estrella pop favorita, Ashley (Miley Cyrus). El dispositivo, Ashley Too, es una especie de Alexa antropomórfica y móvil que responde preguntas e interactúa con su propietario. Al establecerse la relación entre Rachel y el robot termina una historia que pudo desarrollarse de muchas formas: abordando la enajenación y la soledad, la sustitución de la compañía por aparatos y la renuncia al contacto humano a cambio de simulaciones. En vez de eso, se nos cuenta que la verdadera Ashley sufre porque su tía y manager la manipula, explota y no le permite hacer la música que ella quiere. La idea de usar una canción de Nine Inch Nails en un meloso *cover* pop parece una acertada ironía, pero termina por ser el símbolo mismo del desastre del episodio. Ashley se rebela y la tía la droga, poniéndola en estado de coma. Luego prepara una versión digital, Ashley O, con la que la sustituirá en grabaciones y conciertos (al estilo de Hatsune Miku). Las estrellas virtuales no son novedad: antes de que aparecieran *influencers* digitales como Lil Miquela, numerosas celebridades digitales contaban con millones de seguidores en diversas plataformas. En un giro patético se introduce la tercera historia: la robot Ashley Too adquiere conciencia y se convierte en la totalidad de Ashley. Arranca una cinta de aventuras cómicas y pueriles con villanos acartonados y un mensaje disneyano de reivindicación y realización personal. Ashley pasa de ser una pregonera de esa *positividad* compulsiva estilo Instagram a convertirse en un pastiche punk, mientras que Rachel queda solitaria en la compañía de su robot consciente. Este episodio deshilvanado y esquizofrénico marca que la serie ha caído en un coma del cual, a diferencia de Ashley, muy probablemente no podrá recuperarse. ■