José Brú | Dante Medina
Con la colaboración de Pancho Madrigal

Los Fundamentales

Revisión de las literaturas de Occidente de la Edad Media al siglo XXI

José Brú | Dante Medina

Con la colaboración de Pancho Madrigal

Los Fundamentales

Revisión de las literaturas de Occidente de la Edad Media al siglo XXI

Colección Monografías de la Academia

José Brú | Dante Medina

Con la colaboración de Pancho Madrigal

Los Fundamentales

Revisión de las literaturas de Occidente de la Edad Media al siglo XXI

Transcripción de las grabaciones
Francisco Estrada Medina y Samuel Bernal Benítez

EDITORIAL UNIVERSITARIA

Centro Universitario de la Costa Sur

Universidad de Guadalajara

Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla
Rectoría General

Miguel Ángel Navarro Navarro
Vicerrectoría Ejecutiva

José Alfredo Peña Ramos
Secretaría General

Alfredo T. Ortega Ojeda
Rectoría del Centro Universitario de la Costa Sur

José Antonio Ibarra Cervantes
Corporativo de Empresas Universitarias

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial Universitaria

Primera edición electrónica, 2015

Textos
© Indalecio Dante Medina Magaña, José Juan Pedro Brú y Tomas

Diseño y diagramación
Sol Ortega Ruelas

Corrección
Dante Medina, José Brú, Pancho Madrigal

D.R. © 2015, Universidad de Guadalajara

EDITORIAL UNIVERSITARIA

Editorial Universitaria
José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657 Guadalajara, Jalisco

01 800 834 54276
www.editorial.udg.mx

ISBN 978-607-742-338-6

Noviembre de 2015

Hecho en México
Made in Mexico

Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

Todos los derechos de autor y conexos de este libro, así como de cualquiera de sus contenidos, se encuentran reservados y pertenecen a la Universidad de Guadalajara. Por lo que se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Queda prohibido cualquier uso, reproducción, extracción, recopilación, procesamiento, transformación y/o explotación, sea total o parcial, sea en el pasado, en el presente o en el futuro, con fines de entrenamiento de cualquier clase de inteligencia artificial, minería de datos y texto y, en general, cualquier fin de desarrollo o comercialización de sistemas, herramientas o tecnologías de inteligencia artificial, incluyendo pero no limitando a la generación de obras derivadas o contenidos basados total o parcialmente en este libro y/o en alguna de sus partes. Cualquier acto de los aquí descritos o cualquier otro similar, está sujeto a la celebración de una licencia. Realizar alguna de esas conductas sin autorización puede resultar en el ejercicio de acciones jurídicas.

En la formación de este libro se utilizaron las familias tipográficas Minion Pro, diseñada por Robert Slimbach, y Ronnia, diseñada por Veronika Burian y José Scaglione.

Índice

13 Introducción

15 Sesión 1. ***Los Fundadores***
El imaginario medieval en italiano, español, árabe, náhuatl; un clásico del siglo XVI; y tres propuestas poéticas contemporáneas

Obras:

Anónimo, *Il Novellino*, Italia, S. XIII
Cavalcanti, Guido, *Cancionero*, Italia, 1250-1300
Boccaccio, Giovanni, *Decamerón*, Italia, 1313-1375
Juan Manuel, Infante Don, *El conde Lucanor*, España, 1282-1348
Anónimo, *Las mil noches y una noche*, Arabia, S. IX
Hazm, Ibn, *El collar de la paloma*, España, 994-1064
Nezahualcóyotl, *Poemas*, México, 1402-1472
Vega, Garcilaso de la, *Poemas*, España, 1501-1536
Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Nicaragua, 1867-1916
Vallejo, César, *Trilce*, Perú, 1892-1938
Popa, Vasko, *Poemas*, Yugoslavia, 1922-1991

49 Sesión 2. ***Los Fundadores***
Descubridores, conquistadores, y aventureros; piezas de teatro que marcan la historia; y... un autor apócrifo

Obras:

Vespucio, Américo, *Nuevo Mundo*, Italia, 1454-1512
Pigafetta, Antonio, *Primer viaje alrededor del mundo*, Italia, 1491-1534
Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, España, 1492-1584
Conquistador Anónimo, *Relación de algunas cosas de la Nueva España*, Italia, S. XVI
Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Polonia, 1761-1815
Anónimo, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, España, S. XIV
Lope de Vega, Félix, *La dama boba*, España, 1562-1635
Shakespeare, William, *Hamlet*, Inglaterra, 1564-1616
Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, España, 1579-1648
Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, España, 1614

89 Sesión 3. ***Los Fundadores***
La fabulación en inglés, el imaginario en español, y la provocación en francés

Obras:

Geoffrey Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*, Inglaterra, 1343-1400
Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Estados Unidos, 1819-1892
Graham Greene, *Monseñor Quijote*, Inglaterra, 1904-1991
Fernando de Rojas, *La Celestina* o *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, España, 1470-1541
Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, España, 1547-1616
Francisco de Quevedo, *Poemas*, España, 1580-1645
Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Francia, 1854-1891
André Breton, *Antología*, Francia, 1896-1966

125 Sesión 4. ***Los Héroes***
Del héroe colectivo de los Cantares de Gesta al héroe individual de la narrativa policiaca

Obras:

Anónimo, *Cantar de la hueste de Ígor*, Rusia, S. XII
Anónimo, *Beowulf*, Inglaterra, S. VIII
Anónimo, *Poema de Mío Cid*, España, S. XII
Poe, Edgar Allan, "La carta robada" y "El doble asesinato de la calle Morgue", Estados Unidos, 1809-1849
Chesterton, G. K., *La cruz azul* [Padre Brown], Inglaterra, 1874-1936
Simenon, Georges, *El hombre de la calle* [Inspector Maigret], Bélgica, 1903-1989

155 Sesión 5. ***Los Héroes***
El mundo de lo maravilloso, el mundo de la realidad, el mundo de la lógica

Obras:

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Cuba, 1904-1980
Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, 1873-1952
Conan Doyle, Arthur, *Un estudio en escarlata* [Sherlock Holmes], Escocia, 1859-1930

183 Sesión 6. ***Los Héroes***
El heroísmo discreto, el heroísmo anónimo, el pequeño gran heroísmo

Obras:

Dickens, Charles, *Historia de dos ciudades*, Inglaterra, 1812-1879

Cardenal, Ernesto, "Economía de Tahuantinsuyo", Nicaragua, 1925
Becerra, José Carlos, "Batman", México, 1937-1970
Hölderlin, Federico, "Antología", Alemania, 1770-1843
Rilke, Rainer Maria, *Elegías del Duino*, Austria, 1875-1926
Gerbasi, Vicente, "Mi padre, el inmigrante", Venezuela, 1913-1992

---

223 Sesión 7. ***Los Héroes***
La sobrevivencia maliciosa de los desheredados, en la visión pícara alemana, española, italiana, y mexicana

Obras:
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Simplicius Simplicissimus*, Alemania, 1621-1676
Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes*, España, 1554
Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, España, 1580-1645
Eco, Umberto, *Baudolino*, Italia, 1932-
Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, 1776-1827
Schiller, Friedrich von, *Guillermo Tell*, Alemania, 1759-1805

---

253 Sesión 8. ***Los Héroes***
Los dignos apreciados por su gente, los poderosos solitarios aborrecidos y repudiados.

Obras:
Scorza, Manuel, *Garabombo, el invisible*, Perú, 1928-1983
Anónimo, *Cantar de Roldán*, Francia, S. XI
Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Paraguay, 1917-2005
Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, México, 1928-2012

---

279 Sesión 9. ***Los Héroes y Los Amorosos***
Del heroísmo colectivo y glorioso, al heroísmo cotidiano y humilde; de la veneración y el arrebato amoroso, a la admiración sin límites y el odio

Obras:
Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Italia, 1474-1533
Camões, Luis Vaz de, *Los Lusíadas*, Portugal, 1524-1580
Pellicer, Carlos, *Antología*, México, 1899-1977
Novalis, *Antología*, Alemania, 1772-1801
Cisneros, Antonio, "Entonces en las aguas de Conchán", Perú, 1942-2012
Castellanos, Rosario, *Antología*, México, 1925-1974
Quevedo, Francisco de, "Polvo enamorado" y "Definiendo el amor", España, 1580-1645
Alcoforado, Mariana, *Cartas de amor de la monja portuguesa*, Portugal, 1640-1723

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Francia, 1821-1880
Eça de Queiroz, José Maria, *El primo Basilio*, Portugal, 1845-1900
Fernández Moreno, Baldomero, "Soneto de tus vísceras", Argentina, 1886-1950
Monzó, Quim, "La fe", España, 1952-
Dostoyevski, Fedor, *El jugador*, Rusia, 1821-1881
Twain, Mark, *El diario de Adán y Eva*, Estados Unidos, 1835-1910
Aguilera Malta, Demetrio, "El cholo que se vengó", Ecuador, 1908-1981

---

317 Sesión 10. ***Los Amorosos***
El trágico amor, la sórdida codependencia, el cinismo ante el amor, y la autoinmolación del amante.

Obras:
Anónimo, *Tristán e Iseo*, Francia, S. XII
Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, Inglaterra, 1564-1616
Wilde, Oscar, "El Príncipe Feliz" y "El Gigante Egoísta", Irlanda, 1854-1900
Yáñez, Agustín, *Flor de juegos antiguos*, México, 1904-1980
Beckett, Samuel, *Fin de partida*, Irlanda, 1906-1989
Edwards, Jorge, *El museo de cera*, Chile, 1931-
Vilalta, Maruxa, *Esta noche juntos, amándonos tanto*, México, 1932-2014
Montherlant, Henry de, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Francia, 1895-1972
Jardiel Poncela, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, España, 1901-1952
Moravia, Alberto, *El hombre que mira*, Italia, 1907-1990

---

354 Sesión 11. ***Los Amorosos***
El canto del amor profundo con los íntimos recursos del lenguaje, y la amada inalcanzable

Obras:
Varios, *Poesía de trovadores (antología)*, Francia, S. XII
Aquiauhtzin de Ayapanco, "Canto de las mujeres de Chalco", México, 1430-1490
Salinas, Pedro, "Razón de amor", España, 1892-1951
Bernárdez, Francisco Luis, "Estar enamorado", Argentina, 1900-1978
Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor*, Chile, 1904-1973
Bonifaz Nuño, Rubén, *Albur de amor*, México, 1923-2013
Paz, Octavio, *Piedra de sol*, México, 1914-1998
Sabines, Jaime, "Los amorosos", México, 1926-1999
cummings, e. e., "Amar es más espeso que olvidar...", Estados Unidos, 1894-1962
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, 1917-1986

389 Sesión 12. ***Los Excéntricos***

La imaginación desbordada y risueña, dirigida hacia rumbos inesperados e insospechados

Obras:

Beerbohm, Max, "Enoch Soames", Inglaterra, 1872-1956

Kafka, Franz, "Un artista del hambre", República Checa, 1883-1924

Cocteau, Jean, "El gesto de la muerte", Francia, 1899-1963

Garfias, Pedro, "Entre España y México", España, 1901-1967

Artís Gener, Avel·lí, *Palabras de Opoton el viejo*, España, 1912-2000

Arreola, Juan José, "Una mujer amaestrada", México, 1918-2001

Durrenmatt, Friederich, *La visita de la vieja dama*, Suiza, 1921-1990

Fuentes, Carlos, "Las dos orillas", México, 1928-2012

Paso, Fernando del, *La muerte se va a Granada*, México, 1935-

Vega, Ana Lidia, "Pollito chicken", Puerto Rico, 1946-

423 Sesión 13. ***Los Excéntricos***

El absurdo recorriendo la vida, cómodamente instalado en lo que aparenta ser la cotidianidad más simple

Obras:

Ionesco, Eugène, *Rinoceronte*, Rumania, 1912-1994

Ende, Michael, *El espejo en el espejo*, Alemania, 1929-1995

Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Inglaterra, 1832-1898

Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas*, Inglaterra, 1832-1898

Carpentier, Alejo, "Viaje a la semilla", Cuba, 1904-1980

Britto, Luis, "Rubén" y "Ser", Venezuela, 1940-

Machado de Assis, Joaquin Maria, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Brasil, 1839-1908

Pirandello, Luigi, *El difunto Matías Pascal*, Italia, 1867-1936

Romero, José Rubén, *Anticipación a la muerte*, México, 1890-1952

Tario, Francisco, "La noche del féretro", México, 1911-1977

465 Sesión 14. ***Los Excéntricos***

Ludismos con la página, la imagen, el sonido, la tipografía, el tema, y el Arte del Verso.

Obras:

Tablada, José Juan, *Poemas escogidos*, México, 1871-1945

Huidobro, Vicente, *Altazor*, Chile, 1893-1948

Mallarmé, Stéphane, *Un golpe de dados*, Francia, 1842-1898

Cavafis, Constantino, *Poemas escogidos*, Grecia, 1863-1933

Pessoa, Fernando, *Poemas escogidos*, Portugal, 1888-1935

Varela, Blanca, "Casa de cuervos", Perú, 1926-2009
Pacheco, José Emilio, "Poema para negar una entrevista", México, 1939-2014
Plath, Sylvia, "Señora Lázaro", Estados Unidos, 1932-1963
Jamís, Fayad, "Vagabundo del alba", México, 1930-1988
Borges, Jorge Luis, *Poemas escogidos*, Argentina, 1899-1986

---

511 Sesión 15. ***Los Experimentales***
Las letras que se esconden y las que se exhiben; las simbiosis entre los personajes; las narraciones que relatan de formas no acostumbradas

Obras:

Jardiel Poncela, Enrique, "El chófer nuevo" y "Un marido sin vocación", España, 1901-1952
Perec, Georges, *El secuestro (La disparition)*, Francia, 1936-1982
Méndez, José María, "Ernesto el embobado", El Salvador, 1916-2006
Stevenson, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Escocia, 1850-1894
Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Argentina, 1932-1990
Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, Argentina, 1874-1952
Faulkner, William, *Mientras agonizo*, Estados Unidos, 1897-1962
Akutagawa, Ryūnosuke, "En el bosque (Rashomon)", Japón, 1892-1927
Calvino, Italo, *Si una noche de invierno un viajero…*, Italia, 1923-1985
Benedetti, Mario, *El cumpleaños de Juan Ángel*, Uruguay, 1920-2009

---

547 Sesión 16. ***Los Experimentales***
La combinatoria al límite de la capacidad humana de infinito; el lenguaje que se regodea en sí mismo, bromista; el cuestionamiento de la secuencia narrativa clásica

Obras:

Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Francia, 1903-1976
Queneau, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Francia, 1903-1976
Medina, Dante, *Léérere* y *Cómo perder amigos*, México, 1954-
Cortázar, Julio, *Rayuela*, Argentina, 1914-1984

573 Sesión 17. ***Experimentales***

El relato regido por el azar o el capricho, la exhibición virtuosa de los recursos narrativos, inventivos, lúdicos, y lingüísticos; y el atrevimiento juguetón e inteligente, deseoso de extraerle todo a la lengua, de hacerla ser de una nueva manera

Obras:

Aub, Max, *Juego de cartas*, España, 1903-1972

Calvino, Italo, "El incendio de la casa abominable", Italia, 1923-1985

Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, Irlanda, 1713-1768

Joyce, James, *Ulises*, Irlanda, 1882-1941

Ríos, Julián, *Larva*, España, 1941-

611 **Bibliografía**

Este libro existe gracias a la generosidad, el empeño, y el arduo trabajo de transcripción que hicieron, a partir de audio-grabaciones, Francisco Estrada Medina y Samuel Bernal Martínez. Les expresamos nuestro reconocimiento por esa labor tan generosa. Igualmente, agradecemos a Francisco Estrada Medina, a Ruth Levy y a Hiram Ruvalcaba, por su cuidadosa lectura final.

Introducción

El origen primero de este libro fue el Diplomado en Literatura titulado *Los Fundamentales*, impartido en las instalaciones del MAZ (Museo de Arte de Zapopan), del 4 de septiembre de 2007 al 29 de abril de 2008.

El curso, a su vez, nació de una sospecha que con nuestros estudios e investigaciones se fue volviendo una certeza: la visión que se tiene de la historia de la literatura está a menudo distorsionada por prejuicios, nacionalismos, prestigios culturales, academicismos partidistas, baluartes de símbolos de pertenencia; falta de lecturas o lecturas guiadas por la ideología, la moral o la fe; críticas literarias que presuponen que la literatura que vale es aquélla que vitorea los valores sociales, de etnia, de república, o reino; aquélla que desde la seriedad y la solemnidad representa el modelo lingüístico en cuyo espejo se quieren ver los que se vanaglorian de los altos méritos, el heroico pasado, los altruismos admirables, y la inigualable honra del trato noble y el sutil arte amatorio de su pueblo...

Con tantas convencionalidades de por medio, y con tales *a prioris* culturales, es imposible establecer un mapa de la literatura que equipare, compare, aquilate, obras que se sitúan más allá de la circunstancia de su lengua de escritura, de su país de origen, de la época de su autor, y de las filiaciones políticas y religiosas del que escribe y del que lee.

Nos propusimos, pues, rehacer nuestra lectura de los textos *fundamentales* de nuestra cultura personal, pero una nueva, diferente lectura, despojada de todos los tabúes culturales que heredamos, fresca y lúdica y gozosa, que nos permitiera ver, despojada ya de premisas escombrantes y partidariamente comprometidas (con Iglesias, Estados, Lenguas, Pueblos, Academias, Ideologías), a las obras literarias que son parte de nuestra biografía, y reconstruir así el plano del territorio cultural que habitamos.

Ése fue el intento. Este libro es el resultado de esa ambición.

SESIÓN 1

Los Fundadores

El imaginario medieval en italiano, español, árabe, náhuatl; un clásico del siglo XVI; y tres propuestas poéticas contemporáneas

Obras:

Anónimo, *Il Novellino*, Italia, S. XIII
Cavalcanti, Guido, *Cancionero*, Italia, 1250-1300
Boccaccio, Giovanni, *Decamerón*, Italia, 1313-1375
Juan Manuel, Infante Don, *El conde Lucanor*, España, 1282-1348
Anónimo, *Las mil noches y una noche*, Arabia, S. IX
Hazm, Ibn, *El collar de la paloma*, España, 994-1064
Nezahualcóyotl, *Poemas*, México, 1402-1472
Vega, Garcilaso de la, *Poemas*, España, 1501-1536
Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Nicaragua, 1867-1916
Vallejo, César, *Trilce*, Perú, 1892-1938
Popa, Vasko, *Poemas*, Yugoslavia, 1922-1991

Dante Medina: Bienvenidos a este curso. Vamos a estar juntos seis meses, durante este diplomado de un semestre.[1] Agradecemos mucho su presencia. Lamentamos la ausencia de Raúl Bañuelos que tiene problemas de salud, inesperados cuando organizábamos el curso. Sin embargo, el curso fue planeado también por él, así que los autores que vamos a estudiar aquí fueron escogidos por nosotros tres. Gracias al Museo de las Artes de Zapopan, el MAZ, por habernos facilitado este espacio.[2]

José Brú: Primero que nada, muchas gracias por sus inscripciones y por haber venido. En este curso, creo que nos vamos a divertir, y aprender en conjunto. En una carpeta, que se les dio al principio, viene el disco compacto con las obras digitalizadas del primer tema. El primer tema es *Los Fundadores*; ahí viene el programa de

[1] Eso creíamos al principio de nuestro ambicioso programa. Finalmente, el curso duró ocho meses.
[2] Fue ahí donde se llevó a cabo este curso.

las dos sesiones que dedicaremos —tanto la de hoy como la del próximo martes— a este tema, y viene también el programa tentativo del resto de los temas. Tentativo, porque lo estamos afinando y modificando, conforme se nos van ocurriendo autores y obras que pensamos que puedan ser más interesantes para ustedes.

El curso está dividido en seis categorías: la primera es *Los Fundadores*, en la que veremos a los que, de algún modo, han contribuido a fundar alguna corriente o algún estilo; el segundo será *Los Héroes* —en cada uno de los temas, veremos autores que van desde la Edad Media hasta nuestros días, sin que sean en orden cronológico ni geográfico, sino simplemente por temas—; el tercer tema es *Los Amorosos*, donde veremos, como lo dice el nombre, a los autores que hablan de amor; los siguientes temas, que van muy de la mano, son *Los Excéntricos*, y *Los Experimentales*. Obvio es decir que muchos de los libros que veremos, por mencionar alguno, *El Quijote*, puede entrar en cualquiera de las categorías, ya que es una obra fundadora de la novela moderna; es un héroe el Quijote; está el tema amoroso, obviamente, de Don Quijote con Dulcinea; es un personaje excéntrico; Cervantes es muy lúdico en la escritura del Quijote, como veremos en su momento; y, al mismo tiempo, experimenta.

Hay que hacer la siguiente aclaración, porque me lo han preguntado varios de los participantes: no es obligatorio leer nada. La literatura es un gozo, un gusto, no una obligación. Parte de hacer este curso, es quitarnos esa idea que a lo mejor, de algún modo, nos inculcaron en primaria, en secundaria, en preparatoria, o en universidad, que nos deja "vacunados" contra la lectura. Leer por obligación es como hacer el amor por obligación o ir al cine por obligación. Son cosas que se deben hacer por gusto, no de manera obligada.

Dante Medina: Íbamos a empezar, según el programa que ustedes tienen, con *Il Novellino.* Debo decirles que *es un curso rápido*: muchas obras en poco tiempo, *pero no es un curso de prisa*, eso es muy importante; la literatura no tiene prisa, y de alguna manera verán ustedes que los hemos engañado, porque dijimos que íbamos a tratar 78 libros y a relacionarlos con otros 102, y yo creo que serán muchos más,[3] al menos en esta primera aproximación, traigo mencionados unos 10 o 12 libros más que me parece que uno debe conocer, o al menos tener en su lista de proyectos futuros de lectura. Empezaré por *Il Novellino*.[4] *Il Novellino* es una de esas rarezas de la literatura; fue escrito en el siglo XIII, entre 1280 y 1330, y el ejemplar de que disponemos hoy en día es una especie de recuperación del siglo XIX. La primera impresión es del siglo XVI, que aparece con el titulo de *Le ciento novelle antike* (*Las cien novelas antiguas*). Se trata de un libro italiano importantísimo: florentino por su retórica, lenguaje y formas literarias florenti-

[3] Acabamos revisando, comentando, enseñando, estudiando, mucho más de doscientas obras, que entregamos a los asistentes, digitalizadas.

[4] Cada libro al que nos refiramos será incluido en la Bibliografía; de ahí provendrán todas las citas, así que en el cuerpo de nuestro texto sólo anotaremos la página.

nas; una segunda edición del siglo XVI también lo llama *Libro di novelle et di bel parlar gentile*, lo que significa que estamos ante un libro que nos dice cómo es, cómo debe ser el "hablar bonito". El título definitivo de *Il Novellino* es un título del siglo XIX (exactamente de 1863), un siglo en que los lectores buscaron, como ustedes saben, golosamente, muchos de los libros misceláneos y de los llamados almanaques. Recordemos que hasta Benjamín Franklin tiene su propio almanaque: el *Poor Richard's Almanack (El almanaque del pobre Ricardo)*.

¿Qué es este libro, *Il Novellino*? Cien novelas, cien novelas misceláneas que son, en realidad, cuentos. La palabra "novela" nos remite al significado que le da Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, cuando nos informa que él en realidad es el primero en novelar en español "a la manera italiana". Se refiere, por *la extensión* y por *la intención*, a lo que hoy llamaríamos cuento. Suelen los especialistas y curiosos preguntarse: ¿es un autor o son varios los autores del *Novellino?* Parece sentirse una sola mano en la escritura, pero también es posible que las referencias hayan sido distintas en la lengua oral y que luego alguien les haya dado uniformidad; esto no está resuelto, y, en el fondo, yo diría que no es de capital importancia. Es un libro donde hay de todo, y hasta un cierto desorden, que hoy en día se agradece, porque le llamaríamos desorden posmoderno, pero que comparado con novelas o con obras de su época, con colecciones de cuentos, aparece como una cosa un poco informe. ¿Por qué lo tenemos clasificado entre *Los Fundadores*? Como libro no funda en la forma de hacer un libro como lo entendemos hoy en día: una forma armada, congruente y pensada, digamos como sería *La Divina Comedia* o *El Decamerón,* que hasta traen (es el caso de *La Divina Comedia*) claves del porqué son tantos cantos, cómo están organizados; en *El Decamerón* también hay una organización exacta, milimétrica. Lo que *Il Novellino* funda, y es un pionero, es una libertad y un antojo en la escritura, una especie de desenfado con el texto, muy modernos, un conjunto diverso de modos y formas, que siglos después, como ustedes saben, reclamarán, para sí mismos, los escritores del romanticismo y, todavía después, los de la literatura experimental; es decir, hace literatura de una forma que en esa época no se solía hacer literatura: en ese sentido *es un fundador*. Son textos —muchos de ellos verdaderos cuentos en el sentido que le damos al género cuento— de apenas un tercio de página, media página, una página, y raro es el que rebasa las tres páginas. Involuntariamente, es el fundador de lo que llamamos minificción. Tomen ustedes textos de aquí y verán que corresponden a lo que hoy en día se escribe con el calificativo de minificción: y es que es eso. Hay absoluta libertad en la fabulación, diríase incluso que sin autocrítica, aunque al mismo tiempo es un libro sin pretensiones, lo que hace que haya de todo: la *Biblia*, la cultura popular, los relatos de las cruzadas, la cultura griega y romana a través de la divulgación, y, por lo tanto, con errores históricos; de una manera muy tranquila de repente dice: "Sócrates, el filósofo de Roma", ¡espérate!, yo sabía que Sócrates era griego... Aparecen muchisísimos

y diversísimos personajes de la historia y de la ficción; he aquí algunos: Salomón, el rey Arturo, Narciso, Alejandro Magno, Jesucristo, el Preste Juan (el Preste Juan es ese personaje mítico medieval, que menciona incluso Marco Polo en su libro *Il Millione,* su libro de viajes). De un sueño medieval de que Oriente fuese cristiano, se inventó un sacerdote idílico, el Preste Juan, al que se le atribuye gobernar de una manera justa, mítica, incluso utópica, una zona de Oriente muy amplia, muy poderosa, bajo la égida del cristianismo. Es un personaje muy interesante que aparece igualmente en Boccaccio, y en mucha literatura oral y escrita.

En *Il Novellino* son personajes también: Lancelot, aquel caballero medieval de la corte del Rey Arturo, Lancelot del Lago; los santos y sus vidas; el mago Merlín; Tristán, el amante de Isolda; y hasta animales, lo que nos rememora el *Calila y Dimna* de la literatura persa, libro conocido en la Edad Media, porque había sido difundido en árabe durante la expansión del Islam: recuerden ustedes la fuerza que impulsó al mundo árabe desde que Alá le dio a Mahoma *El Corán* en el siglo VIII. Se nutre, este libro de ficción, del imaginario medieval, de todas las fuentes a la mano, indiscriminadamente, tanto de las orales como de las librescas; libros leídos a veces y a veces oídos relatar, lo que explica las diferencias, los cambios, las equivocaciones, las imprecisiones y falsificaciones como aquellas relacionadas, por ejemplo, con los famosos *Roman* franceses, y los *Fabliaux* —que si ustedes quieren pronunciarlo en francés contemporáneo sería *Fabliau*, pero ahí hay un problema de pronunciación de época—; libros que cuentan fantásticas historias, unos en prosa (los *Roman*), y otros en verso (los *Fabliaux*). Eran obras muy populares, que se transmitían ampliamente, leídas en voz alta o recitadas de memoria, y que perviven a lo largo de los siglos. La anécdota de la obra de teatro de Molière, *El médico a la fuerza* (*Le médecin malgrè lui*), del siglo XVII, proviene del *Fabliaux Le vilain mire* (o sea "El villano médico", "El 'ignorante' médico").

La compilación y re-escritura de relatos de *Il Novellino* bebe de fuentes similares a las de Molière para la escritura de su obra de teatro; y, al mismo tiempo, también recurre a relatos que estaban contenidos en las *novas* o los *razos* de la literatura provenzal; las *novas* son narraciones en verso, y los *razos* son narraciones en prosa, ambos muy populares, que se iban cantando o recitando de ciudad en ciudad. Tanta cultura del o de los recopiladores y compiladores, incluso cultura translingüística (porque el libro está escrito en florentino, es decir, en toscano, y aquí estamos hablando de provenzal y francés), tanta cultura y tantas ramificaciones parecen desmedidas en un libro popular, y sólo se explican porque Florencia, donde "se concretó" el texto, es un importantísimo centro de la cultura y un paso obligado de cualquier novedad artística, por algo, como es bien sabido, floreció ahí el Renacimiento.

Por último, algunos ejemplos, algunas citas de *Il Novellino*, para que tengan ustedes una idea de lo que estamos hablando. El cuento número III, se titula: "De un sabio griego y de cómo juzgó acerca de un corcel éste". Es uno de los cuentos más largos, pero "más largo" son tres paginitas pequeñas en pequeño formato. Lo

cito para mostrar cuál es el tema, cuál es el espíritu, e invitarlos a ustedes a que se les antoje leer completa esta obra:

III
De un sabio griego, prisionero de un rey, y de cómo juzgó acerca de un corcel

En tierras de Grecia existió un señor que ceñía corona de rey, dueño de un vasto reino, llamado Filipo. El monarca tenía en prisión a un sabio griego, culpable de un delito. La sabiduría de este hombre era tan grande, que con su intelecto llegaba más allá de las estrellas. Y sucedió que un día lleváronle al rey un corcel de España, muy fuerte y hermoso. El rey preguntó a sus capitanes cuáles eran las cualidades del corcel, y le respondieron que tenía en prisión a un gran maestro, experto en todas las cosas. El señor ordenó llevar el corcel al campo y también al prisionero, a quien le dijo: "Maestro, observa a ese corcel, pues me han dicho que eres muy sabio". El griego observó al caballo y dijo: "Señor mío, este caballo es muy hermoso, pero debo deciros que fue alimentado con leche de burra". El rey envió a averiguar a España el modo en que habían nutrido al animal, y así pudo saberse que, al morir la yegua, una burra lo había amamantado. Esto maravilló tanto al rey, que ordenó le diesen al prisionero medio pan al día, a expensas de la corte. Y sucedió que un día el rey juntó sus piedras preciosas, mandó llamar al prisionero, y le dijo: "Maestro, mucha es tu sabiduría, y creo que entiendes de todo. Si también entiendes de piedras preciosas, dime cuál te parece la de más valía". El griego las observó y dijo: "Señor, ¿cuál de éstas es la que más os gusta?". El rey tomó en sus manos la más bella y más valiosa de todas y dijo: "Maestro, ésta me parece la más bella y valiosa". El griego la tomó y apretó en su puño, la acercó a su oído y dijo: "Señor, dentro de ella hay un gusano". El rey mandó llamar a sus lapidarios, hizo que la partieran, y encontraron dentro un gusano. Entonces alabó al griego por su admirable sabiduría y estableció que le dieran un pan entero al día, a expensas de la corte. Muchos días después, el rey tuvo la sospecha de no ser hijo legítimo. Ordenó que le llevaran al griego, y, en un lugar secreto, comenzó a hablar y le dijo: "Maestro, me parece que eres un gran sabio, y prueba de ello han sido tus respuestas y tus hechos. Ahora quiero que me digas de quién soy hijo". El prisionero le respondió: "Señor, ¿por qué me lo preguntáis? Bien sabéis quién es vuestro padre". Y el rey le dijo: "No me respondáis con adulación. Decidme toda la verdad, porque si no me la decís, os haré morir de mala muerte". Entonces, el prisionero le dijo: "Señor, sois hijo de un panadero". El rey agregó: "Quiero saberlo de labios de mi propia madre". La mandó llamar y, mediante feroces amenazas, la obligó a decir la verdad. El rey volvió a encerrarse en una habitación con el griego y le dijo: "Maestro mío, una gran prueba has dado de tu sabiduría. Te ruego que me digas cómo pudiste saber todas estas cosas".

Vean ustedes el paradigma: el sabio responde a todo, que es un esquema muy clásico de la literatura tradicional, y ahora viene la explicación, que en principio debe sorprendernos y agradarnos:

> Entonces, el griego le respondió: "Os lo diré, señor mío. Me di cuenta de que el corcel había sido alimentado con leche de burra por mero sentido común, pues observé que tenía las orejas un poco caídas, y eso no es propio de la naturaleza de los caballos. Me di cuenta de que la piedra preciosa tenía un gusano, porque las piedras son frías de suyo, y la sentí caliente, y caliente no puede estar una piedra en estado natural, salvo que dentro tenga un animal vivo". "¿Y cómo os habéis dado cuenta de que soy hijo de un panadero?". El prisionero griego le respondió: "Señor, en cuanto os dije algo asombroso acerca del caballo, me regalasteis medio pan al día; y luego, cuando os dije lo que pensaba de la piedra, ordenasteis que me dieran un pan entero. Pensad, entonces, cómo fue que pude darme cuenta de quién sois hijo. Porque si hubieses sido hijo de rey, os habría parecido poco regalarme una noble ciudad; sin embargo, a vuestra índole le pareció demasiado premiarme con pan, como lo hacía vuestro padre". El rey reconoció entonces su propia mezquindad, lo dejó libre y lo premió muy noblemente". (pp. 43-47)

Ya con esto tienen ustedes aproximaciones a cuál es la idea, y el procedimiento temático. Otro ejemplo: el cuento XXXI, que está en la página 98 de mi edición. Es un relato que ustedes conocen porque pertenece al bagaje colectivo de la literatura oral. Micer Azzolino tenía un fabulista permanente para que le contase historias sin parar. Una noche que el fabulista estaba cansado, se le ocurrió narrar la historia de un aldeano que compró 200 ovejas, con las que tenía que atravesar un río en una barca donde sólo cabían el aldeano, el pescador y una oveja. Las ovejas pasaban una a una. El rey apura al fabulista a que siga contando la historia. El fabulista le responde: "Permitid que sigan pasando todas las ovejas, micer; luego os relataré el final". Con esta estratagema, el relator pudo irse a dormir un rato... mientras pasaban las ovejas.

En la página 112, está el texto "Un hombre de corte llamado Saladino". Este personaje Saladino aparece también en Boccaccio. Saladino se estaba lavando las manos antes de sentarse a la mesa, cuando un caballero le dice: "No os lavéis las manos antes de comer, lavaos la boca". Saladino le responde: "No es necesario, micer: no he hablado de vos este día". Son, como puede verse, relatos de ingenio. Hay otra historia, en la página 116 (XLII), con igual gracia: Guillermo de Bergdam de Provenza, se jacta de haber yacido con todas las esposas de nobles de Provenza (estoy tratando de repasar diversos ejes temáticos). Las damas se encolerizan, y enfrentan a Guillermo armadas de garrotes, con intención de matarlo a palos. Guillermo pide que le otorguen su última voluntad. Ellas aceptan, con una condición: "Puedes pedir cualquier cosa, menos salvar la vida". Guillermo toma la palabra y dice: "Señoras, por caridad,

sólo pido que la más puta de vosotras me dé el primer golpe". Ninguna quiso dar el primer golpe, y Guillermo salvó su vida.

José Brú: Parecido a lo de Jesucristo, ¿no?, con la adúltera.

Dante Medina: Efectivamente.

José Brú: El relato evangélico acerca de "quien esté libre de culpa que tire la primera piedra"; entonces nadie la arroja.

Dante Medina: Sí, por eso afirmo que *Il Novellino* tiene reminiscencias bíblicas. En la página 124, el cuento XLIX, un obispo casa a su sobrina con un médico en Tolosa, en Francia, pero la sobrina tiene rápidamente un hijo, a los dos meses; entonces, el médico, como no puede repudiar a la sobrina del obispo sin enormes peligros, se le ocurre una argucia muy simpática: va ante el obispo, y declara: "Micer, desposé a vuestra sobrina luego de haber meditado si mi riqueza era suficiente para mantener a mi familia; mi intención era la de tener un hijo por año, nada más. Vuestra sobrina me dio un hijo a los dos meses de casados". Así que se la regresa, con todo y el crío, por "demasiado reproductiva": imposible para él mantener una prole tan numerosa si le nace un hijo cada dos meses. Auténtica picardía medieval.

Ése es en pocas palabras *Il Novellino*, una obra anterior a *El Decamerón* (redactado entre 1349 y 1351), y que Boccaccio sin duda había leído: se siente en sus trazos. *El Decamerón* es un libro que tiene 100 cuentos, como *Il Novellino*.

José Brú: Déjame comentar algo de *Il Novellino.*

Yo no había leído *Il Novellino*, uno de los libros que, cuando estuvimos planeando el curso, fue una de las sorpresas que nos dimos mutuamente los tres, de proponer libros que a lo mejor no hubiera leído alguno de nosotros.

Lo leí, y además de los ejemplos, que leía yo también, hay uno muy cortito, que es una anécdota que yo conocía desde hace muchísimo tiempo, pero que no sabía que estaba escrito en *Il Novellino* desde esa época. Es acerca de Diógenes, el filósofo, el cínico. Es un cuento de cinco líneas:

> **LXVI**
>
> Hubo un filósofo muy sabio, llamado Diógenes. Y un día este gran filósofo, después de bañarse en las aguas de un manantial, se estaba secando al sol cerca de su cueva. Pasó entonces Alejandro de Macedonia, en compañía de muchos de sus caballeros. Vio al filósofo, habló y le dijo: "¡Eh, hombre de tan miserable vida, pídeme lo que quieras y te lo daré!" y el filósofo le respondió: "Te pido que te apartes un poco, me tapas el sol". (p. 161)

Dante Medina: De alguna manera, éste es un libro de sabiduría, y de sabiduría popular. Pero también es un libro de entretenimiento, de gracia jocosa. Lo mismo pasa con Boccaccio, sólo que Boccaccio, como escritor del siglo

XIV, es trovador, erudito, capaz, incluso, de escribir en latín: al final de su vida escribió un libro titulado *De mulieribus claris* (*De mujeres ilustres*). Es una joya. Con unas estupendas ilustraciones de época. Está en la Biblioteca Nacional de París. En él recoge vidas de santas, heroínas, mujeres admirables a su juicio. Incluye ahí hasta a La Papisa Juana, aquella famosa mujer que fue Papa, y que tuvo la mala suerte de que el parto se le viniera durante una procesión, en Roma misma; en ese acto reconocieron los feligreses una manifestación del Anticristo, y la mataron a pedradas junto con el recién nacido. La multitud la sacrificó ahí mismo. Boccaccio incluye, curiosamente, a muchas mujeres suicidas... Yo creo que *De mulieribus claris* lo escribió un tanto arrepentido —en su vejez— de haber escrito *El Decamerón*, donde vapulea a la Iglesia de una manera impactante, sin piedad.

Está compuesto *El Decamerón* por cien cuentos en diez jornadas: diez jornadas temáticas, diez jornadas con diez cuentos cada una, y cada una de las jornadas está presidida por uno de los diez personajes que narran la historia. Lo extraordinario es que son 3 hombres y 7 mujeres (eso a veces se nos olvida): yo me pregunto si Boccaccio puso a las mujeres a narrar por su *bel parlar*, como decíamos antes, o por una especie de tributo a la femineidad. La anécdota cuenta que esas 10 personas huyen de Florencia por una peste que había, y pasan las tardes tratando de olvidar la tragedia de la que están escapando para no contaminarse con la enfermedad. *Pasan las tardes contando cuentos* sanamente (muy importante: *sanamente*). Es curioso que sea por las tardes. Recuérdese que, por otras razones, Sherezada, en *Las mil y una noches*, cuenta por las noches. Aquí es curioso que sea un entretenimiento vespertino.

Contrariamente al *Novellino*, éste es un libro culto, y cuando utiliza el lenguaje popular y de los campesinos, es porque la narración lo requiere, para mostrar a sus personajes correctamente. En estricto sentido, *El Decamerón* es el primer libro de cuentos de Occidente, como libro, por eso lo tenemos aquí como *fundador*: muy articulado, muy bien armado. Aunque su precedente, *Il Novellino*, (escrito entre 1280 y 1330), sea una obra anterior (y sólo redescubierta, re-inventada, en el siglo XIX), de todas maneras, por su importancia, por su divulgación, por su calidad, por su cultura, por su influencia, es un libro fundacional en Occidente.

Libro picante, que pretende enseñar deleitando. Una costumbre, como ustedes saben, muy difundida en la Edad Media, así no tenían que meterse con la moralizante y poderosa Iglesia, porque finalmente lo que argumentaban era: "estoy escenificando el mal, te lo estoy contando, para que lo identifiques, lo evites y no cometas pecado". Ésa era la argucia retórica de tantos libros de época, de los que hablaremos aquí también: *El conde Lucanor* del Infante Don Juan Manuel, *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita. Evidentemente, es un "engaño", es un gesto estilístico de los escritores, afirmar que escriben historias pecaminosas

y sexuales para que el lector evite caer en las garras del mal. En realidad, lo hacen para divertirse y divertir.

Es un libro, como dije, muy duro con la Iglesia, con los religiosos, a los que trata, casi siempre, de hipócritas y falsos; lo mismo hace con otros defectos de la sociedad: la tacañería, la prepotencia, el abuso, y los cornudos, que le dan estupenda materia para el escarnio, y hasta de la mariconería se burla, porque de lo que habla no es de homosexualidad, habla de mariconería.

Su ordenamiento es muy cuidadoso. Libro muy bien estructurado: si ustedes toman un cuento, cualquiera, verán que primero hay una reacción con comentario del cuento anterior; luego el párrafo o los párrafos siguientes, tienen un ordenamiento del que preside la jornada, recordando el tema de esa vez, y luego da la palabra. Sólo hasta entonces, ya situados, podemos empezar a oír el cuento que relata el narrador en turno, tratando de agradar. Doy unos ejemplos breves: veamos "La curiosidad de los cuernos" (Segunda Jornada, Narración Novena); habla Ambrosuelo, refiriéndose a las mujeres que engañan:

> —En verdad es que si por cada vez que a ellas les pasan las cosas que digo, les naciese un cuerno en la frente, dando testimonio de sus hechos, creo que pocas pecarían, pero como el cuerno no nace, les parece a las discretas y no gazmoñas que la vergüenza y daño del honor sólo consiste en lo ostensible, y cuando ocultamente pueden obrar, obran o se dejan hacer. (p. 120)

Es decir, propone que les salga un cuerno en la frente a los que engañan (particularmente, *a las que engañan*), para que ya no lo hagan, porque cuando uno tiene cinco o seis cuernos, pues ya no quiere seguir haciendo eso, para "evitar los cuernos"; y luego, menciona algo que hoy en día usamos mucho, el asunto del raboverde. (Cuarta Jornada, Introducción). Dice literalmente:

> Y los que hablan contra mi edad, muestran que mal conocen que, no porque el perro tenga la cabeza blanca deja de tener el rabo verde. (p. 207)

Es decir, no por las canas deja uno de tener apetito sexual. También con el tema de los cuernos, y proponiendo una fabulación explicatoria, encontramos un relato en *El libro del buen amor*, del Arcipreste de Hita, la historia del pintor Pitas Payas; en ella, un pintor, un pintor de Bretaña, se va de viaje de negocios, un viaje que lo mantendrá mucho tiempo fuera de su hogar. Para asegurarse de la fidelidad de su esposa, le pinta a ella un cordero entre el ombligo y el sexo. Como era de esperarse, su mujer lo engaña. A punto de que el marido regrese, ésta le dice a su amante: "oye, se me despintó el cordero, y mi esposo está a punto de llegar"; el amante le repinta la imagen del animal. Lo primero que le pide ver el marido es su dibujo, para cerciorarse de su fidelidad, quien asombrado le dice:

"¿Qué sucedió? Yo pinté un cordero y ahora me encuentro con un carnero: tiene cuernos". Porque, efectivamente, el amante, por equivocación, le puso cuernos. La mujer, astutamente, para salir del apuro, le explica: "Marido, como tardaste tanto, el cordero creció y se volvió carnero". He aquí otra fuente para la expresión "poner los cuernos". Noten cómo se está comunicando la literatura medieval, y buscando explicaciones anecdóticas a expresiones lingüísticas populares. Boccaccio la emprende repetidamente contra los cornudos; se nota que eso le divertía mucho —y sin duda divertía también a sus lectores.

Otro de los motivos argumentales (que incide en la sátira contra la fe y la Iglesia) es el famosísimo de las reliquias. Tema altamente primordial para entender la picaresca del Medioevo. Oportunidad elegante y sutil de burlarse de la credulidad de la gente y de la malicia de los eclesiásticos, frailes, y vividores (que a veces eran uno y lo mismo juntos). Cuando José Brú explique la novela de Umberto Eco, *Baudolino*, habrá oportunidad de volver a las reliquias. Boccaccio menciona algunas de las reliquias que se ofrecían regularmente; cito algunas (Quinta Jornada, Narración Décima): un dedo del Espíritu Santo, un frasquito con un tantico del son de las campanas del Templo de Salomón, una pluma del Ángel Gabriel... Realmente son maravillosas por su imaginario las reliquias que circulaban en la Edad Media: su mercado era extenso, la gente estaba ávida de ellas, los santuarios y lugares de culto adquirían prestigio poseyéndolas, y había una disposición casi mágica a aceptar, sin cuestionamientos, aquellas maravillas sagradas.

Un último recuerdo de *El Decamerón*, para dar por terminada esta primera intervención mía: la historia de un pobre hombre, Calandrino, al que sus amigos, para sacarle dinero, le dicen que se ve muy mal, que está enfermo, y con la complicidad de un médico, le hacen creer que está embarazado. El pobre Calandrino se asusta muchísimo: "¡Mísero de mí!", exclama, "¿Qué hacer? ¿Cómo podré parir mi hijo? ¿Por dónde saldrá?". Y debe de doler mucho, a juzgar por cómo gritan las mujeres, teniendo por dónde, cuando paren; ¿qué será de los hombres, que no tienen por dónde? El médico, que era parte de la broma, le cobra carísimo por "desembarazarlo", y comparte la ganancia con sus compinches, "amigos" de Calandrino quien, en su desesperación culpa a su mujer de su desgracia: "La culpa es tuya, Tessa, por querer siempre ponerte encima". (Novena Jornada, Narración Tercera).

Éstos son dos libros medievales con los que la gente, hace siete y ocho siglos, se divertía. Cedo la palabra a Pepe.

José Brú: Además, *El Decamerón*, creo que es un libro un tanto cuanto olvidado. Lo leímos hace tanto tiempo que se nos olvida lo divertido que es. En estas lecturas recientes —porque todos estos libros los volvimos a leer para dar nuestra lectura actual, no la lectura que tuvimos hace 10, 20 o más de 30 años—, yo me divertí mucho con varios de los cuentos. Más que contarles todo, les voy a comentar de dos o tres. Uno es de una pastora que se hace ermitaña, y entonces —lo que decía Dante—, Boccaccio se burla de la iglesia: a un monje, a la hora que

se ven desnudos, porque van a un riachuelo, le dice la doncella: "¿qué es eso que traes ahí?", el monje le responde: "es el diablo" —ya se imaginarán lo que era el diablo—, y le explica: "me atormenta mucho y me hace sufrir, pero tú tienes algo que yo no", ¿qué es eso que tengo?, "tú tienes el infierno, y un modo de apaciguar, para eso te ha de haber mandado Dios, es meter el diablo en el infierno". Y le dan a meter el "diablo" en el "infierno" con singular alegría.

Dante Medina: Pero, curiosamente, es que cuando el diablo se alebrestaba, había que apaciguarlo; la jovencita dice: "mira, ves cómo dejamos completamente apaciguado al diablo", pero al que apacigua es al monje, quien, un buen día le dice, falto de toda fuerza viril: "yo ya no puedo más, eres una mujer demasiado piadosa".

José Brú: Otro de los cuentos, ocurre en la Sexta Jornada, es parecido en su temática al que comentó Dante de *Il Novellino*, cuando dice Saladino que no necesita lavarse la boca porque no ha hablado del otro personaje. Hay una dama que está enojada y que regresa temprano a su casa, y le dice a su tío: "Es cierto que he venido pronto, porque hay tantos hombres y mujeres censurables y desagradables, que dudo que en el mundo haya algo bello. Y como a mí esto me disgusta mucho, he venido a casa". Entonces, el tío le dice: "Hija, si tanto te enoja lo desagradable, y alegre quieres vivir, no te mires nunca al espejo". (p. 358)

Parte de los engaños que hay en este curso, es con lo que yo voy a continuar. Engaño, porque habíamos dicho que era un curso de libros y autores esenciales de la literatura de Occidente, y voy a hablar de un libro que no es de Occidente: *Las mil y una noches*.

Dante Medina: Sin embargo, es fundamental para la cultura de Occidente.

José Brú: Por eso lo pusimos, es un libro fundamental para la cultura de Occidente, es un libro muy emparentado con *Il Novellino*, con *El Decamerón*, con *Los cuentos de Canterbury*, con todos estos libros que son una serie de historias adentro de historias; un libro que, aunque se escribió por allá en el siglo VIII o IX, en realidad no se descubrió sino hasta principios del siglo XVIII, en 1700 y tantos, gracias a una traducción; y es un libro que tiene una serie de historias conocidas de todos nosotros, porque se nos ha presentado como un libro infantil. Bueno, allí vienen las historias de Aladino y la lámpara maravillosa, la historia de Alí Babá y los cuarenta ladrones, con los tesoros y el famoso "ábrete sésamo", las aventuras de Simbad el marino —por cierto, algunos dicen que están basadas en la *Odisea*, las aventuras de Ulises en el regreso a su isla, una vez terminada la guerra de Troya— y, curiosamente, no es un libro infantil, es un libro muy erótico. Hay que conseguir una versión no expurgada. La primera que se tradujo, de hecho, no está completa. Se le quitó todo lo inconveniente, tanto en hechos de sangre como en hechos de erotismo. Es difícil, a veces, conseguir una edición completa. Bueno, ésta que les muestro, sería una edición completa: son dos volúmenes bastante grandes. Si se puede conseguir ilustrada sería ideal, porque además se ven las ilustraciones, que son bastante eróticas. Se trata de un libro para adultos.

Les decía que se conoce como *Las mil y una noches* o *Las mil noches y una noche*, que en realidad es el título. Es una recopilación de historias que venían de India, Persia, de distintos países de Oriente. El título, para los árabes, era para significar infinidad de noches. Como no les gustan los números cerrados, no sé por qué, entonces pusieron, no son mil, son mil y una; es un título más sugerente y más acorde a las fábulas narradas, que en inglés se conoce simplemente como *Arabian nights*. El libro es importante porque, por primera vez, ahí hay una recolección de cuentos que se habían trasmitido, hasta ese momento, en forma oral. El autor (o la serie de autores) los pone por escrito, y se les van añadiendo unos y otros, e incluso la trama de Sherezada y el sultán se añade después, como para darle un marco general al libro. Al principio, era simplemente una recolección. Es un libro que, básicamente, gira alrededor de la infidelidad femenina, no tanto de la virginidad. Es decir, si recuerdan un poco, el rey Schahriar sorprende a su esposa con alguno de sus esclavos, en pleno acto sexual; se enoja y mata a los dos. Muy decepcionado, porque le han puesto los cuernos, habla con su hermano, otro rey, y llegan a una solución para evitar volver a ser engañado por una mujer: casarse con una virgen, pasar con ella la noche de bodas y, al día siguiente, matarla. De esta manera podrá gozar la virginidad de la nueva esposa, y nunca tendrá problemas de infidelidad, porque al amanecer, antes de que ella pueda salir del palacio o de que alguien llegue, la manda matar.

Pero, al cabo del tiempo, viendo la tragedia y la amenaza que se cierne sobre las doncellas, Sherezada decide ofrecerse para casarse con el rey y, muy hábilmente, le empieza a contar una serie de historias a su hermana, de modo que las pueda oír el rey, y las interrumpe siempre en el momento más interesante. Comienza a contárselas en la noche; son narraciones nocturnas. El rey se queda intrigado por saber cómo va a terminar la historia, y entonces la deja vivir un día más. Así va contando historia tras historia, hasta llegar a las mil y una y, como en el lapso de esas mil y una noches el rey y Sherezada habían tenido tres hijos, el rey le perdona la vida a su esposa.

En todo esto que estamos comentando, tanto Dante como yo, creo que es importante decir que estamos dando nuestro punto de vista, es decir, aquí no es tanto ver qué es lo que quiso decir el autor, sino lo que entendemos nosotros; lo que modernamente se llama "la teoría de la recepción". Sin embargo —por lo menos en mi época—, se enseñaba que había que buscar el sentido, qué era lo que había querido decir el autor. Hay una frase de Paul Valéry, en *El cementerio marino*, que a mí me gusta mucho, porque resume muy bien todo esto de la teoría de la recepción. Dice Paul Valéry: "En cuanto a la interpretación de la letra, ya me he definido anteriormente sobre este punto, pero toda insistencia es poca, no existe el verdadero sentido de un texto ni autoridad del autor sea lo que sea lo que haya querido decir, lo que dijo es lo que está escrito". Esto me parece muy importante, muy esclarecedor, porque quién sabe qué quiso decir, lo que importa es lo que está

escrito, y acerca de lo que está escrito, es qué entiendo yo de lo que está escrito; incluso, dice Paul Valéry, no hay autoridad del autor: "Una vez publicado un texto es como un aparato que cada cual puede utilizar a su guisa y según sus medios y no puede asegurarse que el constructor lo use mejor que otros". La interpretación que da el autor no es mejor que la que demos ninguno de los lectores.

Volviendo a *Las mil y una noches*, una de las características importantes de este libro es la *puesta en abismo*. La puesta en abismo se da cuando, dentro del mismo texto, hay otros textos, o una representación dentro de otra representación. En el caso de *Hamlet*, que es una obra de teatro que veremos posteriormente, hay una puesta en abismo, porque en esa obra de teatro se representa una obra de teatro internamente, en la que Hamlet descubre cómo mataron a su padre, gracias a la aparición del fantasma; o en el *Quijote*, cuando don Quijote, en la Segunda Parte, en alguna de sus aventuras, lee la primera parte del *Quijote*, porque la ve impresa. Es decir, aparece don Quijote como personaje de una novela de Cervantes, leyendo la primera parte del *Quijote* de Cervantes; o en la quema de los libros, cuando aparece que queman libros del propio Cervantes o los salvan, entre ellos, *La Galatea*. Es decir, ver al *Quijote* dentro del *Quijote*, o *Hamlet* dentro de *Hamlet*, o en el caso de *Las mil y una noches*, narraciones dentro de narraciones. Obviamente, no es el único libro en que sucede eso, otros que veremos el día de hoy, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, también tienen esa misma característica.

Hablaré de algunos de los temas que trata *Las mil y una noches*, para darnos cuenta de que no es un libro tan infantil: en la noche 280, se menciona que hay toda una teoría acerca de la copulación, y se describen perfectamente todos los actos sexuales, las ventajas, las virtudes, los modos de copular, los líquidos que aparecen en ese acto, etcétera; en la noche 435, dice uno de los participantes: "si eres pobre, te daré todo capital, y en vez de una tienda, te abriré dos tiendas, de esa manera, no solamente serás gratificado por Alá con una encantadora joven, sino con tres cosas deseables que empiezan con 'c', y que son a saber: capital, comodidad y culo"; en la 502, se encuentran tres deseos con descripciones del miembro viril, etcétera.

Uno de los puntos interesantes acerca de esta obra —que no sabría decir si es verdad o no— es el siguiente: Jorge Luis Borges, en un libro que se llama *Otras inquisiciones*, menciona todas estas series de puestas en abismo, en un ensayo que se llama "Magias espaciales del Quijote", que trata precisamente de la representación teatral dentro de la obra de *Hamlet*, que don Quijote sea lector del propio *Don Quijote*, que haya narraciones dentro de narraciones en *Las mil y una noches*. Éste era un tema que le interesaba mucho a Borges, y habla de una noche en especial, que yo nunca la he encontrado: la noche 602. En la noche 602, dice Borges, Sherezada empieza a contarle la historia a su hermana, la historia de *Las mil y una noches*, es decir, el libro que estamos leyendo. Al llegar a la noche 602, Sherezada empieza a contar lo que leímos en la primera parte, de modo que se

convierte en un libro infinito, porque empieza a contar desde la noche 1 hasta la 601, y vuelve a llegar a la 602, y en esa noche 602, la segunda Sherezada vuelve a empezar a contar todas las noches, así, hasta el infinito. Yo no sé —Borges era un especialista de *Las mil y una noches*, y había leído versiones en otras lenguas e, incluso, habla de los traductores de *Las mil y una noches*—, no sé si sea una de las citas falsas que él acostumbraba utilizar. Ése es uno de los problemas con Borges, tenía muchísima cultura y muchísima erudición, pero de repente, en medio de cosas que parecen mentiras y son reales, sólo que muy poco conocidas, soltaba alguna como ésta que no sabemos si es verdadera o no, y se queda uno dudando. Italo Calvino, en un libro de ensayos titulado *Punto y aparte*, me sacó un poquito de la duda, porque dice que también a él le pasó lo mismo, empezó a buscar esa noche 602, y dice que nunca la ha encontrado en ninguna de las versiones que ha leído de *Las mil y una noches*, y que su conclusión es que era una de las pistas, de las citas falsas que pone Borges.

Bueno, con esto dejaré yo lo de *Las mil y una noches*, para pasar a uno de sus sucesores, que no necesariamente fueron influenciados por *Las mil y una noches*.

Dante Medina: Y, sin embargo, no olvides que la cultura hispánica y árabe convivían estrechamente, y que los árabes instalados en España tenían acceso a las historias de *Las mil y una noches*, y no es muy difícil que se las contaran entre sí en español.

José Brú: Claro, o incluso, por tradición oral las conocían bien. Uno de sus sucesores es *El conde Lucanor*, o *El libro de los ejemplos*, del Infante Don Juan Manuel, una obra del siglo XIII, en donde esos "Ejemplos", con la intención de educar moralizando, leyendo, son una serie de cuentos. Igual, en vez de llamarles Ejemplos, podrían llamarse cuentos, en los que el conde pregunta o propone siempre a su principal asesor, Patronio, y le explica una serie de cosas y hay una pequeña narración. Narraciones, por cierto, que luego influyeron en infinidad, eso sí, de obras posteriores. Por ejemplo, el cuento siete, el Ejemplo VII: "De lo que aconteció a una mujer que llamaban Doña Truhana". Voy a leerlo, es un cuento muy corto, una paginita, se los leeré en español moderno (hay versiones en español moderno), ya que en español antiguo sería más difícil apreciarlo:

> Otra vez hablaba el conde Lucanor con Patronio, su consejero, de esta manera:
> —Patronio, otro hombre y yo discutimos sobre un asunto y él me demostró cómo se encadenan todos los acontecimientos, y cómo en los negocios hay tantas maneras de aprovechamiento que si Dios quiere que el mío se haga como él me dijo, sería para mí de gran provecho, pues hay muchas cosas que nacen de otras, viniendo a constituir finalmente un hecho de gran importancia.
>
> El conde contó a Patronio el curso que los acontecimientos podrían llevar, y cuando éste entendió sus razones, habló de esta manera:

—Señor conde Lucanor, siempre he oído decir que es de sentido común atenerse a lo seguro y no a vanas esperanzas, pues cuando uno pone su confianza en cosas vanas, puede acontecerse lo que le pasó a doña Truhana.

El conde le preguntó qué le había pasado a doña Truhana.

—Señor conde —dijo Patronio—, esta mujer era más pobre que rica. Un día iba al mercado con una olla de miel en la cabeza. Yendo por el camino, comenzó a pensar que vendería aquella olla de miel y que compraría una partida de huevos, y de aquellos huevos nacerían gallinas y, después, con dineros que le dieran por las gallinas, compraría ovejas y así fue comprando con las ganancias habidas hasta hallarse más rica que todas sus vecinas.

"Con aquellas riquezas que ella creía obtener pensó cómo casar a sus hijos e hijas y cómo iría por la calle rodeada de yernos y nueras y cómo hablarían las gentes de su suerte, pues había llegado a tan grande riqueza, siendo tan pobre como era.

"Pensando en esto, comenzó a reír con gran placer por su buena andanza, y riendo alegremente se dio una palmada en la frente y entonces se le cayó la olla de miel y se rompió. Cuando la vio rota comenzó a llorar amargamente por haber perdido todo lo que pensaba tener si la olla no se hubiera roto. Porque puso todo su pensamiento en una confianza vana, no se hizo al fin nada de lo que pensaba.

"Ahora bien, señor conde, si queréis que lo que os dijeron y lo que vos esperáis sea cosa segura, pensad siempre que las tales cosas sean razonables y no vanas esperanzas. Y si quisierais probar suerte, guardaos de aventurar lo vuestro con la esperanza de algún provecho de que no estéis seguro".

Agradó mucho al conde lo que Patronio le dijo, y obrando en consecuencia se sintió feliz

Y como a don Juan le gustó el ejemplo hizo también ponerlo en este libro con estos versos al pie:

> Ateneos a las cosas ciertas
> y dejaos de vanas confianzas. (pp. 20-21)

Siempre acaban los cuentos con un pareado, donde se resume lo que, de algún modo, al final también le hace ver Patronio.

Dante Medina: Hay que recordar, Pepe, si me permites, que este cuento está en el *Pachatantra* de la India.

José Brú: Sí, es un cuento que viene desde el *Pachatantra*.

Dante Medina: Es increíble cómo emigran las fábulas de un sitio a otro.

José Brú: Y luego, la versión que nosotros conocemos, la más conocida, es la de las *Fábulas* de La Fontaine con "La Lechera", que cambia la miel por leche, y es la lechera la que va también pensando cómo va a hacer todos los negocios.

Dante Medina: Y también hay un romance español que cuenta la mismita historia. Y Félix María de Samaniego (siglo XVIII) tiene una fábula en verso titulada "La lechera", que cuenta lo mismo.

José Brú: Éste es uno de tantos ejemplos que luego sirvieron a otros autores; éste que les dije sirvió al francés La Fontaine. El de "Los burladores del paño" lo retoma Cervantes para su entremés "El retablo de las maravillas", es el cuento o Ejemplo XXXII que se llama "De lo que aconteció a un rey con los burladores que hicieron el paño maravilloso" (pp. 75-78). También lo retomó Hans Christian Andersen para su cuento "El traje nuevo del emperador". El Ejemplo XXXV, "De lo que aconteció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava", es el que después William Shakespeare llevó al teatro como *La fierecilla domada*. Algunos otros los retoma Boccaccio. *El conde Lucanor*, es un libro que está fechado en 1335, en tanto que el de Boccaccio es...

Dante Medina: Es estrictamente contemporáneo, 1349-1351.

José Brú: Sí, es un poquito antes, es...

Dante Medina: Alrededor de quince años.

José Brú: Sí, bueno, es importante lo de las fechas, porque en realidad, sí es antiguo, y sí es un precedente del *Decamerón*, aunque me encontré con una cosa muy rara.

Dante Medina: *El Decamerón* empieza a escribirse en 1349.

José Brú: Bueno, *El conde Lucanor* se escribe en 1335, según dice. Así es, catorce años antes, pero lo curioso es que, aunque en algunas versiones no viene más que la primera parte, en realidad, son cinco partes las de *El conde Lucanor*, la de los "Ejemplos" es la primera.

Dante Medina: Las 51 historias.

José Brú: En la segunda, tercera, cuarta y quinta, que son de otro tipo, al final dice: "Et pues assí es, en esto fago fin a este libro. Et acabólo don Johan en Salmerón, lunes, XII días de junio, era de mil et CCC et LXX et tres años". 1373, entonces, sería posterior a Boccaccio. Tratando de averiguar qué pasaba ahí, me di cuenta que está fechado en lo que se llamaba la "era hispánica". La era hispánica que, más o menos, acaba en esas fechas, alrededor de 1400, parte del año 38 a. C., cuando queda perfectamente pacificada por parte de Roma la península ibérica; entonces, a los cientos de años, como en este libro, 1373, hay que restarles 38 para tener la fecha real. Aunque bueno, no me cuadraba, no eran ni los cambios debidos al calendario Juliano, ni a los del Gregoriano. Sí sabía la anécdota de que, aunque Shakespeare y Cervantes hayan muerto el mismo día, 23 de abril de 1616, en realidad no era el mismo día: Inglaterra todavía no había hecho la reforma Gregoriana del calendario, de catorce o quince días, que hizo hasta muchos años después.

Dante Medina: Curioso es que dedique el libro, lo dice él, a "la gente que no fuese muy letrados ni muy sabedores". Está hecho para el vulgo, digamos.

Pasemos al siguiente autor.

Nezahualcóyotl es un poeta del siglo XV, es decir, adelantamos un siglo de lo que estábamos estudiando hasta ahora: Se llama Acolmixtli Nezahualcóyotl. Es interesante su nombre porque "Acolmixtli" significa "brazo de león"; y "Nezahualcóyotl" significa "coyote hambriento". Curiosa esta combinación de nombres: Acolmixtli Nezahualcóyotl.

Como todos ustedes saben, Nezahualcóyotl nace en 1402 y muere en 1472. Excepcionalmente, voy a hablar de la vida de un autor —las vidas de los autores me interesan poco—. En este caso, me atraen las peculiaridades, porque me ayudan a entender el siglo XV mexicano. Su padre, Iztlixóchitl, "El viejo", es asesinado por intereses hereditarios del trono. Todo el centro de México era una región tremendamente pujante, muy movida, muy guerrera, y yo diría, incluso, dominada por la ambición, con los aztecas o los nahuas ya bien instalados en el islote de Tenochtitlan. Así que, desde muy joven, para que no lo maten, Nezahualcóyotl vive prófugo, huyendo de los asesinos de su padre. A los 17 años, viviendo en Chalco, escondido en casa de unas personas, mata a la mujer que lo oculta: a los 17 años. Hoy en día nos parece escandaloso un asesinato a los 17 años. La pregunta es: ¿por qué la mató?, ¿por temor a que lo delatara o porque era una vendedora de pulque? Las bebidas embriagantes, en esa época, estaban estrictamente prohibidas, y a lo mejor, ese Nezahualcóyotl castiga a la mujer porque él ya era, de alguna forma, un puritano. Ya estarían arraigadas en él las ideas puritanas, su actitud recta, unilateral, de una dureza extrema. ¿O simplemente mató a la mujer para que no lo delatara?; a mí me gusta más la segunda versión, me resulta más verosímil y verán por qué: lo descubrieron, lo encerraron en una jaula, y lo condenaron a que ahí se muriera de hambre y de sed; pero él tiene un amigo que se llama Quetzalmecatzin, que llega a rescatarlo: le intercambia la ropa, y muere por él. Este tema tan conocido en la literatura, aquí acontece en la Historia.

En los años posteriores, tratarán de matarlo varias veces, y a pesar de eso asciende al puesto de Tlatoani o, como dicen las crónicas, a Rey de Texcoco, en 1431 a los 29 años de edad. Uso la palabra "Tlatoani" porque, en este caso, se aplica muy bien: en los códices siempre se pone al Tlatoani con una vírgula, que quiere decir que es el que tiene la palabra, y si ese Tlatoani, como es el caso de Nezahualcóyotl, además de Tlatoani es poeta, a la vírgula se le añaden unas flores para indicar que se trata de "la palabra florida", es decir, la palabra del poeta. Las flores, en el mundo náhuatl, son el equivalente de belleza: para decir "esto es muy bello", se utiliza el símil iconográfico dibujando una flor, o la expresión verbal "es como una flor". Lo mismo que está implicado, cuando decimos, según la tradición española, que los ojos de una mujer son como una estrella: es una manera de decir que son bellos; o, como se usa para ponderar el valor, el precio, o el aprecio, de algo o alguien, cuando en español y en inglés se afirma que "es de oro": una persona que "vale oro". En el mundo náhuatl, la flor es lo que representa el valor y la belleza, junto a otros elementos naturales percibidos como hermosos: la primavera, lo florido, el

quetzal, el jade, el plumaje del las aves, el colibrí de colores: éstos son los puntos de comparación más comunes con la belleza... En lugar de los referentes del mundo Occidental: el oro, la plata, los rubíes, las perlas, etcétera.

Nezahualcóyotl tuvo entre veinte y treinta concubinas. Le sucedió en el trono Nezahualpilli, su hijo, un estupendo poeta que muere en 1515, poco antes de la llegada de Hernán Cortés a México, en 1519, y en los años previos a la caída de Tenochtitlan, en 1521. Nezahualcóyotl fue el constructor del acueducto de Tenochtitlan, el mismo que precisamente cerró Hernán Cortés cuando asedió la ciudad para someterla por la sed. Fue constructor también del famoso dique —el que originó muchos conflictos entre tlaxcaltecas, texcocanos, nahuas...— que hacía que no se juntaran las aguas saladas con las aguas dulces del lago mayor, para tener acceso al agua potable.

Entre sus numerosos méritos, figura el de haber abierto academias de música, de ciencias, y de poetas. Los cronistas dan testimio de su magnífico zoológico —sin duda uno de los pocos zoológicos de México—. Como legislador y reformador de las leyes, estableció *La lista de los delitos mayores*: primero, traición al rey y a la patria; segundo, la homosexualidad; tercero, el adulterio; cuarto, el robo; y quinto, la embriaguez. Es esclarecedor observar esta línea, porque revela mucho una ideología. En cuanto a los derechos y puniciones, es admirable su sentido de la justicia. Tomemos un ejemplo —sin olvidar que estamos en el siglo XV—, el adulterio: si el marido es el culpable, la mujer obtiene el divorcio, se queda con los hijos y la mitad de los bienes; ¿no les parece esto absolutamente moderno? En cambio, con la homosexualidad, con el "pecado nefando", se muestra implacable: a uno de sus hijos lo encuentran culpable de este delito, y no solamente Nezahualcóyotl lo condena a muerte, sino que lo ejecuta personalmente. Estas dos cosas nos develan facetas del personaje histórico, que se propuso impulsar una idea de la justicia, el orden y las buenas costumbres. Esta firmeza y disciplina la complementan otras acciones que emprendió como rey: la ayuda a los pobres enfermos, y la orden de sembrar plantas comestibles y árboles frutales a la orilla de los caminos de su reino, para que la gente pudiera alimentarse. Esto me parece a mí, además de generoso, innovador.

Espiritualmente, tuvo una gran preocupación teológica: se esforzó en identificar a un Dios menos mortífero y menos deseoso de sangre, alejado de Tezcaltlipoca; luego de una piadosa y profunda reflexión, llegó a un concepto divino al que llamó "Tloque Nahuaque". El término "Tloque Nahuaque" es difícil de traducir, es todo un problema. Yo tuve una plática muy enriquecedora con George Baudot, el traductor de Nezahualcóyotl del náhuatl al francés, alumno del padre Ángel María Garibay, el gran nahuatlato. Garibay traduce "Tloque Nahuaque" como "el dios del cerca y del junto", lo que a Baudot y a mí nos parecía una redundancia. La larga charla concluyó en que el significado profundo del concepto de "Tloque Nahuaque" es que es una deidad, un dios, absolutamente cercano a mí, y al mismo tiempo tiene que ver con el agua, el lago, identificado como y con el universo...

El Dador de la Vida. Éste es el dios que trató de imponer Nezahualcóyotl a su pueblo. Los sacerdotes católicos lo aprueban porque creen ver en esta elaboración religiosa el descubrimiento, la idea de un Dios único.

José Luis Martínez, en su libro *Nezahualcóyotl*, organiza los poemas de esta manera: 1. El destino del canto; 2. El Dador de la Vida; 3. La angustia del mundo; 4. Muerte en la guerra; 5. Memoria de los nobles; y 6. Profecías.

Voy a darles un par de ejemplos donde se ve la estética y los valores comparativos que les mencioné hace un momento: los pájaros, las plumas, las flores, el jade, la primavera. Este primer poema que cito se llama, precisamente, "Canto de primavera", y pertenece al primer apartado. Les pido observen ustedes que las referencias para ensalzar y ponderar la belleza no son las del mundo de Occidente: hay otra idea de lo hermoso.

Canto de primavera

En la casa de las pinturas
comienza a cantar,
ensaya el canto,
derrama flores,
alegra el canto.

Resuena el canto,
los cascabeles se hacen oír,
a ellos responden
nuestras sonajas floridas.
Derrama flores,
alegra el canto.

Sobre las flores canta
el hermoso faisán,
su canto despliega
en el interior de las aguas.
A él responden
varios pájaros rojos,
el hermoso pájaro rojo
bellamente canta.

Libro de pinturas es tu corazón,
has venido a cantar,
haces resonar tus tambores,
tú eres el cantor.

En el interior de la casa de la primavera,
alegras a las gentes. (pp. 179-180)

Ojo: aquí "embriagar" no hace referencia al alcohol; "embriagar", es "llenar de emociones". "Flores", "primavera", "tú cantas", "tu tambor", todas estas referencias aparecen porque la poesía náhuatl se cantaba; hay todo un sistema melódico musical que explica muy bien el padre Ángel María Garibay, en su *Historia de la literatura náhuatl* (dos tomos). En el primer tomo, cuenta cómo era el canto y cómo estaba pautado y cuáles eran los sistemas rítmicos, para cantar los poemas que se entonaban de manera colectiva.

Junto a Nezahualcóyotl pusimos a un poeta completamente alejado, que se llama Vasko Popa, un yugoslavo que nació en 1922, en la antigua Yugoslavia, un serbocroata a quien Octavio Paz llama "cazador de reflejos errantes" ("Mientras tanto te has fugado con la luna", también le dice a este "geiser de soles", en su "Imprólogo" de *Poesía*), y a quien Charles Simic califica de "el últmo de los grandes originales" (*Op. cit.*)... Tengo por aquí la edición que ustedes tienen también ahí, está publicado por el Fondo de Cultura Económica con un prólogo en verso, un poema de Octavio Paz... y bueno, se consigue en la casa Pinguin publicado en inglés, *Poems*, de Vasko Popa. Yo tuve una experiencia con Nezahualcóyotl, y es que lo conocí...

José Brú: ¿A Nezahualcóyotl?

Dante Medina: Sí, sí, a Nezahualcóyotl, de veras, sí, lo conocí en Francia, y es que yo leía una revista que se llama "Poe&ie", una revista especializada en poesía, y de repente, me aparece Nezahualcóyotl, un poeta que yo sabía que era mexicano, y lo empecé a leer y quedé asombrado de un poeta tan innovador, tan reciente, yo diría tan fundador en la literatura, y apoyándome en mis reminiscencias, hice unas traducciones, que luego publiqué en el libro *Celebración de José Luis Martínez en sus setenta años*, porque José Luis Martínez es, para mí, el descubridor de Nezahualcóyotl con ese libro que acabo de citar. Y encontré dos cosas: primero, que Nezahualcóyotl se me aparecía como un poeta extremadamente contemporáneo, muy, pero muy cercano, tanto que yo decía: "¿qué está pasando?, este poeta es casi casi del día de hoy". Al leer sus poemas uno se queda muy asombrado. Tengo una cita de René Char, poeta francés del siglo XX, que dice: "He podido, al despuntar el día, hacerme amigo íntimo de ese rey que uno recibe poéticamente como uno de los suyos, absolutamente". Un poeta francés del siglo XX diciendo: "A mí Nezahualcóyotl me es familiar, me funciona muy bien". Lo que publicó la revista "Poe&ie" son los famosos *Icnocuicatl*, los "cantos tristes". Leo un fragmento de un *Icnocuicatl*, el titulado: "Nos enloquece el dador de la vida":

No en parte alguna puede estar la casa del inventor de sí mismo.
Dios, el señor nuestro, por todas partes es invocado,
por todas partes es también venerado.

Se busca su gloria, su fama en la tierra.
Él es quien inventa las cosas,
él quien se inventa a sí mismo: Dios.
Por todas partes es también venerado. (p. 189)

Pero a Dios no lo podemos encontrar. Vasko Popa tiene la misma especie de desesperación:

Partida

Ya no estoy aquí
No he cambiado de lugar
Pero ya no estoy aquí

Que entren
Que busquen que registren

A la sombra de las costillas el molino
Muele la madura vacuidad
Colillas de sueños baratos
Humean en el cenicero
Ya no estoy aquí

El bote amarrado se columpia
Sobre las olas rojas
Un par de inmaduras palabras
Cuelgan en la nublada garganta
Ya no estoy aquí

No he cambiado de lugar
Pero ya estoy lejos
Difícil que me alcancen (p. 19)

Yo creo que me acaba de decir Vasko Popa quién es "Tloque Nahuaque". En eso lo siento absolutamente cercano, con este poema. Recuerdo ahora dos versos sencillos del amor humano completamente sagrado en su poema "Origen del

amor": "El amor existió desde siempre / Lo inventó la gente pobre". Aquí dejo mi intervención

José Brú: Es curioso cómo coincidimos en gustos, yo también traía elegido ése, "Partida", de Vasko Popa. Mejor voy a leer otro, "Al seductor", de Vasko Popa:

Al seductor

Uno acaricia la pata de la silla
Hasta que la silla se mueva
Y haga con su pata una dulce señal

Otro besa la cerradura
La besa sólo la besa
Hasta que ella le devuelve el beso

El tercero permanece al margen
Fija los ojos en los otros dos
Y gira la cabeza gira

Hasta que se le caiga (p. 25)

Bueno, mi intervención en este bloque también es de tres poetas. Empiezo con César Vallejo, un poeta peruano del siglo XX con una obra fundamental que luego tuvo mucha influencia en otros poetas, *Trilce*, que algunos dicen que es una combinación entre "triste" y "dulce", de ahí viene el nombre; otros dicen que no, que es algo del Perú, pero bueno, yo me quedo con la explicación ésa de...

Dante Medina: Yo te digo de entrada que los peruanistas dicen que no, de ninguna manera, es lo más parecido, pero no es nada que tenga que ver con el Perú, en el sentido que podamos identificar o una planta o una región o una cosa histórica o una palabra peruana.

José Brú: Bueno, y además, el mismo título va de acuerdo con lo juguetón, con los neologismos que crea en estos poemas de *Trilce*. Es un poeta, Vallejo, muy interesante, porque no sólo tiene *Trilce*, tiene también *Los Heraldos Negros*, con poemas formidables, "Hay golpes en la vida", tan fuertes, que, incluso, —eso ya no es parte del poema, no es que esos golpes sean tan fuertes— de algún modo, vaticina su muerte a muy temprana edad. *Trilce* es una combinación de algunas de las vanguardias como el Creacionismo y como el Ultraísmo, y toma lo mejor de cada una de estas corrientes literarias —poéticas que habría que ver con más detalles, no tenemos tiempo desgraciadamente, aunque vamos a ver 180 libros en total, entre los básicos y entre los que estamos mencionando un poquito de refilón, son más los que quedaron fuera, fue algo doloroso, pero no podíamos

ver tantos—; además de *Los Heraldos Negros*, tiene *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*, y uno muy importante para mí, como hijo de refugiados españoles, es *España, aparta de mí este cáliz*, donde habla precisamente sobre la Guerra Civil Española, y cómo él, como poeta, la percibía. En *Trilce* hace una serie de experimentos, como aparentes faltas de ortografía, o aliteraciones, o sea, repeticiones de sonidos, que le den ritmo, que le den fuerza al poema; por ejemplo, en el poema IX, dice todas con "V" labiodentales:

> Vusco volvvver de golpe el golpe
> sus dos hojas anchas, su válvula (p. 132)

Muchas "V", muy parecido a lo que había hecho alguna vez —y aquí, de algún modo, lo retoma aunque no sea la temática, ni el mismo estilo— Garcilaso, que es otro de los poetas que veremos después, cuando en una de sus églogas hace una repetición de "S" y de "R"; para darnos la idea de lo que está pasando, es una ninfa que asoma su cabeza por el río Tajo, y dice que el poema acaba "el sol subido en la mitad del cielo en el silencio, sólo se escuchaba un susurro de abejas", es una serie de "S" y de "R" que nos dan, precisamente, la idea de esas abejas zumbando por ahí. Vallejo no sólo juega con la ortografía, juega también con neologismos, palabras que no existen, que el poeta crea porque necesita una palabra nueva y es el único modo de poder resolver el poema; con espacios, con números, con la tristeza y el dolor humano. Algunos críticos dicen que en *Trilce*, por primera vez en el idioma español, está la poesía con una mirada de niño, pero no desde el niño que fue el poeta antes, sino desde el niño que es en la actualidad, el niño que todavía sigue viviendo en él, quizá por ahí, por eso expliqué la serie de juegos. Hay también en estos poemas dolor, angustia, amargura.

El siguiente poeta, de algún modo, emparentado...

Dante Medina: Mientras José Brú saca el siguiente poeta, déjenme decirles que la edición que ustedes tienen en el CD que dimos para este curso, es una versión preparada por Américo Ferrari, es una edición rara, con los facsímiles de los originales de los poemas de César Vallejo, facilitados por Georgette Vallejo, su viuda; es pues, el *Trilce* de canon, por decirlo de alguna manera. (Mi ejemplar está firmado por Georgette Vallejo). Es valioso contar con una edición fiable, cotejada contra los originales, porque *Trilce* tiene muchos problemas de grafías.

José Brú: El siguiente poeta es también un autor hispanoamericano, un nicaragüense, Rubén Darío, que fue poeta, periodista y diplomático, y que escribió, entre otros, una colección de poemas llamada *Azul*, y la que viene en el disco es la parte llamada *Cantos de vida y esperanza*. A Rubén Darío se le considera el fundador del Modernismo. A continuación, un poquito más adelante, diré en qué consiste esta corriente del Modernismo, y es un poeta que, igual que Vallejo, influyó en toda la poesía posterior. Entre las características de Darío se puede

decir que está la recuperación de mucha métrica, que había caído en desuso, que ya no se utilizaba, es decir, el tipo de verso, con el número de sílabas, recuperó algunos que desde tiempos muy antiguos no volvían, una gran riqueza de léxico, con distintos campos semánticos, como flores: jazmines, nelumbos, dalias, crisantemos, lotos, magnolias; piedras preciosas: ágata, rubí, topacio, esmeralda, diamante, gema; materiales de lujo: seda, porcelana, mármol, aluminio, alabastro; animales exóticos, música, cultismos del latín y del griego, y como todo buen poeta que se precie, también una serie de neologismos. Unos de los símbolos, muy frecuentes en Darío e incluso en muchos poetas posteriores, influidos por el Modernismo, sería el cisne, esa influencia se puede ver en algunos de sus sucesores, en el mexicano Enrique González Martínez, con su famoso poema, "Tuércele el cuello al cisne", se ve esta misma figura.

Dante Medina: Que es, curiosamente, en Enrique González Martínez, una manera de decir: "rompamos con el Modernismo". El Modernismo es el primer movimiento literario en español que nace fuera de España. Cuando Enrique González Martínez dice: "tuércele el cuello al cisne", y luego sigue diciendo: "de engañoso plumaje", está previniendo contra ese preciosismo, un preciosismo que se había agotado y vuelto hueco. Ese preciosismo que ejemplifica Agustín Lara, en una canción: "Como un abanicar de pavorreales / En el jardín azul de mi extravío / Se asoma a tus pupilas el hastío". Los bromistas y malosos dicen de Enrique González Martínez, que era médico, que la única operación quirúrgica que realizó en toda su vida había sido torcerle el cuello al cisne.

José Brú: Te estás pareciendo al maestro Eusebio, cuando citaba a Agustín Lara.

Dante Medina: Teníamos un profesor de Poética en la Facultad de Letras con ese nombre, Eusebio, que no sabía nada de poética ni de poesía, que siempre citaba canciones para salir del paso, aunque se hundía cada vez más en las arenas movedizas de su ignorancia. Aquí yo cito a Agustín Lara, por el asombro que causaron sus canciones porque, efectivamente, Lara estaba bebiendo del Modernismo: llevaba al registro de la poesía popular los hallazgos de la poesía culta del Modernismo, particularmente, la de Rubén Darío, fundador del Modernismo.

José Brú: Y respecto a eso que dice Dante, de que para González Martínez es un modo de romper con el Modernismo, hay que acordarnos de que en la literatura, las corrientes literarias son precisamente eso, un rompimiento. Hay alguno que llegó a decir —fue Borges—: "es que hay que matar a los padres". Tiene uno que romper con la generación anterior y encontrar su propia voz, lo mismo que sucede en la vida, cuando el hijo tiene que tomar su propia personalidad y no continuar...

Dante Medina: No digas eso, Pepe, porque yo tengo un hijo en esta sala, que te está oyendo.

José Brú: Que no lo tome literalmente.

Dante Medina: También Octavio Paz lo dice de otra manera: Hay que continuar la tradición. ¿Cómo continuar con la tradición? Con la ruptura, conservando la tradición de la ruptura.

José Brú: Bueno, Darío, además de estos símbolos, toca distintos temas, toca el aspecto erótico, toca el aspecto exótico, toca algo de ocultismo y, cosa curiosa, también toca temas públicos y sociales, y en algunos de sus poemas, por ejemplo, en uno se refiere a Roosevelt —así se llama el poema—, de algún modo, vaticina el imperialismo que poco después ejercerán, en forma muy acentuada, los yanquis.

Algunas características muy rápidas del Modernismo: hay rechazo de la realidad cotidiana, hay una búsqueda de la perfección formal, hay una búsqueda de la belleza, hay el aspecto sinestésico —que es cuando propiedades de un sentido se le atribuyen a otro sentido: escuchar los olores—, y algunos de tema religioso. Por cierto, en la antología de poesía religiosa que estaba en la entrada, *Hablando con Dios en Español*,[5] está recogido uno de Rubén Darío que les voy a leer, es muy cortito, son dos cuartetos:

Spes

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
óyeme; Sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi "¡Levántate y anda!". (p. 464)

Obviamente, hay unos poemas muy conocidos, como "Marcha triunfal": "¡Ya viene el cortejo! / ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines [...]" (p. 107); o el de "Canción de otoño en primavera", del que conocemos mucho el estribillo "Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro / Y a veces lloro sin querer..." (p. 110); y otro que queda muy adecuado para el curso, se llama "Libros extraños":

[5] Bañuelos, Raúl, Brú, José, Medina, Dante, *Hablando con Dios en Español*, Guadalajara, Ayuntamientos del Área Metropolitana de Guadalajara, 2004.

Libros extraños

Libros extraños que halagáis la mente
en un lenguaje inaudito y tan raro,
y que de lo más puro y lo más caro,
hacéis brotar la misteriosa fuente;

inextinguible, inextinguiblemente
brota el sentir del corazón preclaro,
y por él se alza un diamantino faro
que el mar de Dios mira profundamente...

fuerza y vigor que las almas enlaza,
seda de luz y pasos de coloso,
y un agitar de martillo y de maza,

y un respirar de leones en reposo,
y una virtual palpitación de raza;
y el cielo azul para Orlando Furioso... (p. 129)

Algunos más, los vamos a ver en los temas posteriores, en *Los Amorosos*, por ejemplo.

En un libro publicado por la Universidad de Guadalajara, *Notas para un curso de literatura española e hispanoamericana*, de Luis Lemus Arévalo, me encontré un poema de los que se llaman "en eco". —se llama precisamente "Eco y yo"—, y que uno de los más conocidos es el de Fray Luis de León: "Aquello que a su majestad sagrada agrada", en el que la última palabra repite, como si fuera un eco, a la penúltima.

Les voy a leer un fragmento muy pequeño de "Eco y yo", de Rubén Darío:

Eco, divina y desnuda
como diamante del agua,
mi musa estos versos fragua
y necesita tu ayuda,
pues sola, peligros teme.
—¡Heme!
—Tuve en momentos distantes,
antes,
que amar los dulces cabellos
bellos
de la ilusión que primera
era

en mi alcázar andaluz,
luz;
en mi palacio de moro,
oro;
en mi mansión dolorosa,
rosa,
Se apagó como una estrella
ella. [...] (pp. 151-154)

Y así sigue, dos o tres páginas más, uno de estos poemas raros en eco.

Paso a tratar a Garcilaso de la Vega.

Garcilaso de la Vega es un poeta español nacido en 1501 —1503 según otros—, o sea, del principio del siglo XVI, que escribe 38 sonetos, 5 canciones, una obra de liras, 12 elegías, una epístola, 3 églogas, 7 coplas castellanas y tres odas latinas.

Dante Medina: Muy poquito, muere muy joven.

José Brú: Muere muy joven. Garcilaso busca mucho la musicalidad del verso, uno de sus poemas más conocidos, es el poema a la lira: "Si de mi baja lira tanto pudiese el son que en un momento", precisamente esa característica, esa estrofa, se le llama lira porque, supuestamente, dibuja la forma de ese instrumento musical. Garcilaso cuida la musicalidad del verso mediante el uso de la aliteración, y un ritmo, en torno a los ejes acentuales del endecasílabo. Ya les leí hace rato el poema ése, el fragmento donde la aliteración, de algún modo, hace que casi presenciemos las abejas zumbando alrededor nuestro. Obviamente, usa mucho todos los temas de los griegos, figuras mitológicas; el soneto 13 nos habla de Dafne, es aquella doncella a la que trata de seducir Apolo, y al implorar la piedad divina para rescatarla, para impedir que caiga en los brazos de Apolo, se le concede el favor de que se vaya convirtiendo en árbol. Por cierto, hay una estatua bellísima de Bernini, que está en la Galería Borghese de Roma, en donde se ve esa conversión: Apolo está tratando de abrazarla y a ella ya le van saliendo ramas y hojas...

Bueno, con eso acabo mi rápida intervención acerca de estos tres poetas.

Dante Medina: Entramos a dos estupendos poetas medievales: Guido Cavalcanti (Italia, 1250-1300), e Ibn Hazm (España, 994-1064). Guido Cavalcanti, autor de un libro de poemas conocido como C*ancionero* (*Rime*, en el original italiano), sin duda, el mayor ejemplo de lo que llamamos el *Dolce Stil Novo*. Cavalcanti escribió, que estemos seguros, 52 canciones, más otras atribuibles de las que no estamos seguros. Fue admirado por sus contemporáneos, entre ellos Boccaccio y Dante Alighieri. Dante lo llamó en su *Vita Nuova*, *primo de' miei amici* ("el primero de mis amigos"); Boccaccio le dedica un cuento en su *Decamerón* (Jornada Sexta, Narración Novena) en el que Cavalcanti aparece diciendo cosas muy sensatas, muy elegantes, muy agradables. Es el primer gran poeta italiano, previo a Dante y a Petrarca. Otra vez estamos ante un florentino ilustre... ya van varios florentinos el día de hoy: Boccaccio, los autores anónimos de *Il Novellino*...

El *Cancionero* de Guido Cavalcanti es un libro que nos ha faltado en la traducción española. La primera edición completa de que disponemos en español, y que ustedes tienen en su material, es de 1990, en una versión de Juan Ramón Masoliver, que le valió el premio nacional de traducción. Nos hubiera hecho bien haber convivido poéticamente en la tradición hispánica con Guido Cavalcanti: se han perdido siete siglos de "comunicación" poética, de enriquecimiento lírico, de acceso a esta poesía refinada y sutil. Cavalcanti es genial en la música y el concepto, genera, o contribuye a crear una retórica del amor: es muy atrevido e innovador, desde la forma y la lengua, con aportaciones técnicas con las que se adelanta muchos siglos a otros poetas. Voy a poner un ejemplo de atrevimiento técnico con el poema III.

El poema III es, en principio, la ejecución de una retórica del elogio. Habla de una mujer y lo hace diciendo: "eres tan maravillosa, tan maravillosa, tan maravillosa, que las demás mujeres te consideran maravillosa"; éste es un gran logro. Leo:

III

Las flores van contigo, y la verdura
y cuanto luce o es de amable ver;
más que el sol resplandece tu figura;
quien no te vio, nada podrá valer.

No existe en este mundo creatura
de tan clara beldad como placer;
y al que en Amor no fía, le conjura
tu hermoso rostro a dueño tal querer.

Las bellas que ahora vi en tu compañía
en mucho tengo por tu mismo amor;
y ruego que en su mucha cortesía

la que más valga te tribute honor
y que gozosa esté en tu señoría,
pues entre todas eres la mejor. (p. 11)

Ahí está la retórica del elogio: que hasta las amigas le reconozcan que es hermosa. Pero el italiano tiene un atrevimiento del que tuvimos que esperar mucho tiempo, hasta el siglo XX, creo, para animarnos a hacerlo en español, aunque, quizá, buscando en el tiempo del conceptismo, del culteranismo español, pudiéramos encontrarlo; el verso de Cavalcanti dice: *che qual più può più vi faccia onore* (verso 12 del soneto citado): o sea, "la que más valga te tribute honor". Pero oigan lo que dice,

literalmente: *che qual più può più*; oigan esta secuencia: *più può più*... Es atrevidísima. Para los que hay en la sala que son poetas, que veo varios, se darán cuenta de que lo que hay en esta serie fonética implica una dificultad mayor y un atrevimiento mayor, porque, efectivamente, lo primero que se nos advierte en prosodia poética es "cuidado con las aliteraciones exageradas, cuidado con la cacofonía, cuidado con esos desmedidos encadenamientos fonéticos". En el siglo XIII, Cavalcanti está diciendo *che qual più può più vi faccia onore*... La música es increíble. Además del aspecto musical, o precisamente para apuntalar la música con otro elemento, Cavalcanti utiliza magistralmente el hemistiquio, esa argucia musical y discursiva que consiste en interrumpir el verso a la mitad (o dividir el verso en dos partes, si se quiere) para hacer un silencio que propicia la melodía y la armonía.

Otra de sus mayores aportaciones es unir la poesía al gran movimiento del Milenarismo. En el siglo XIII, tres siglos apenas del siglo X, del año mil, él une su canto a la mujer, a la imagen de la mujer en la divinidad. Guido Cavalcanti hace en la palabra lo que el arte y el pensamiento hacen en la arquitectura, la filosofía, la pintura, la escultura, la música: el acercamiento a Dios a través de la mujer, la mujer por excelencia, la Virgen María. Mientras la arquitectura le construye catedrales y altares, la música le compone cánticos y alabanzas, los pintores la representan en numerosas *Madone col bambini*, la madre con el niño, el poeta eleva su voz para entrar en ese "concierto de los tiempos". La gran decepción del Año Mil fue que Dios, de repente, no trajo el Apocalipsis, el fin de los tiempos, Cristo no nos hace caso; por eso, conviene dirigirse a su madre, a ver si ella sí nos oye, que la mamá le diga al niño que el mundo está desesperado porque en el Año Mil se rompió toda esperanza: ni advino la catástrofe y el Anticristo, ni el Juicio Final con el Paraíso para los justos. Ninguna de esas dos cosas sucedió. Se vuelve indispensable apelar a la Virgen porque Dios anda distraído con otros problemas. Esto es lo interesante de Guido, que luego volveremos a encontrar en la *La Divina Comedia* (que le rinde tributo a Guido Cavalcanti), donde es precisamente una mujer, Beatriz, la que conduce a Dante al cielo, porque es la elegida para poder hablar con Dios, y más exactamente, con la Virgen, para que la Virgen hable con Cristo. Hay un movimiento artístico impresionante, completamente medieval, grandísimo, en torno a la imagen de la mujer como intermediaria entre el hombre y Dios, cosa que a los sacerdotes les molesta muchísimo; por eso emprenden una enorme lucha contra la imagen de la mujer como la mala, porque les está quitando el intermediarismo de ser ellos a los que hay que contactar para hablar con Dios, porque en opinión de los hombres "la mujer pura puede hablar con Dios, ella es la que me puede contactar, y la mujer pura, por excelencia y antonomasia, es la Virgen María". De aquí parten los inventos de la virginidad, y toda esa imagen de la mujer que hemos heredado.

Es una lástima que no dispongamos de más tiempo, pero somos ambiciosos en este curso y queremos ver muchos libros; pero, sobre todo, queremos dar pistas

para la lectura y, desde luego, una lectura que yo incito mucho a hacer es la de la poesía de Guido Cavalcanti, y a oírla incluso en español, que es hermosísima.

Otro monumento de la época, un monumento del siglo XI, es *El collar de la paloma,* de Ibn Hazm, un poeta cordobés que escribe en árabe. Esta maravilla es un verdadero arte de amar. *El collar de la paloma* es muy superior, pero muy superior y más completo y más total, que el famoso *Arte de amar* de Ovidio, y muy superior también a *El arte de amar* de la psiquiatría contemporánea, el de Erich Fromm, el que por cierto cierra las puertas al lirismo con un pesimismo lapidante: "todos los intentos de amar, están condenados al fracaso". (p. 7)

La cultura árabe siempre ha estado, está hablando de amor. En *Las mil y una noches*, Sherezada narra historias de amor; *Calila y Dimna*, el libro persa milenario que luego se convierte en un libro árabe, habla de amor en sus cuentos. Y luego, en Occidente, *Il Novellino*, el *Decamerón*, son libros que están hablando de amor aunque, en algunos casos, se burlen del amor cortesano. Tuvimos, en esta época medieval, al médico valenciano Arnau de Vilanova, del siglo XIII (1238-1311), con un libro que se titula *De Coitu*; y otro libro, de la cultura árabe, que se tradujo al catalán como *Speculum al joder*, del siglo XIV; todos estos libros tratan de la parte mecánica y física del sexo, lo mismo que hacen el *Kamasutra* o *El Ananga Ranga*: son consejos prácticos para la mejor ejecución del sexo cuando ya se tiene una pareja.

En este contexto aparece *El collar de la paloma*, un libro poético y artístico que nos alecciona para la seducción, para conseguir y conservar la compañía amorosa. La elegancia, la cortesía, el buen departimiento con la persona amada. Es un *Manual* de indicaciones prácticas —y al mismo tiempo altamente poéticas—, para la convivencia deleitosa en pareja, en presencia, en ausencia, o durante el cortejo: qué no hacer, qué sí hacer, cómo comportarse. Como el libro es un libro muy poético, una obra estética, el *Tratado* tiende hacia el placer, el complacer: "hay que tener placer en complacer", compartir el placer, eso es lo que repite *El collar de la paloma*.

El estilo de su abordamiento del tema es a la vez medieval y cortesano; didáctico y coloquial; cotidiano y erudito; amistoso y aleccionador; teórico y pragmático. Su procedimiento, esquemáticamente sencillo: diserta sobre el amor en prosa, y enseguida ejemplifica en verso; en este sentido es un tratado, una enseñanza del "buen amor", como decía en la Edad Media el Arcipreste de Hita: del buen amor con la pareja.

Citaré unas frases que darán una idea del contenido de este libro tan voluminoso y agradable, que se lee con suprema delicia: "El amor es en sí mismo un accidente". "El amor, Dios te honre, empieza de burlas y acaba de veras". "Son las almas esferas partidas". "El verdadero amor, basado en la atracción irresistible, el cual se adueña del alma y no puede desaparecer sino con la muerte". "Quien te ama por algo, te desama si ese algo se acaba". "Es el amor una dolencia rebelde, cuya medicina está en sí misma". "Si tú me dices que es posible el cielo, / digo que sí y que sé dónde está la escalera". "Cuando dos amantes se corresponden y

se quieren, con verdadero amor, se enfadan con frecuencia sin venir a qué". "No hay en el mundo condición que iguale a la de los amantes".

Esto que les cité no son, en su mayoría, los poemas, es la prosa; para que se imaginen los poemas. Lástima pues de todo lo que nos perdemos, de todo lo que nos hemos perdido al maltratar y atacar, ignorar a la cultura árabe, no sabemos ni de lejos de lo que nos hemos perdido; un ejemplito, sobre el secreto femenino, y que va contra lo que creemos todos o lo que nos han enseñado:

> Yo he advertido que la mayor ayuda para tales efectos se halla siempre en las mujeres. Hay en ellas un celo por estas cosas, una confianza y un acuerdo mutuos en guardar y encubrir cualquier secreto, cuando se enteran de él, que no existe entre hombres. (p. 211)

Esta afirmación va en contra de toda la cultura Occidental masculina, propagada por los frailes principalmente: las mujeres sí saben guardar un secreto cuando se enteran de él, una cualidad que no existe en los hombres:

> Ninguna mujer he visto que haya descubierto el secreto de dos amantes, que no haya sido después a causa de ello, y para las demás mujeres, aborrecida, insoportable y a una sola voz menospreciada. Y, a este propósito, en las viejas se halla lo que no puede hallarse en las mozas, porque algunas mozas a veces —si bien esto raramente sucede— descubren lo que saben por motivo de sus celos, y, en cambio, las viejas, como ya no pueden esperar nada para sí, dedican su solicitud con más entero desinterés a las otras mujeres. (p. 211)

Moraleja: "las mayores son más discretitas".

El collar de la paloma es, además, un libro sobre la honestidad en el buen vivir, un estudio sobre los problemas del amor; de la impotencia a la homosexualidad, de la separación al desaire, de la traición a la pérdida; y cito, para terminar, una curiosidad:

> También es frecuente que todos los amantes que no tienen ocasión de verse se entreguen uno a otro mondadientes ya mordisqueados o goma de mascar [*sic.*] luego de usada. Sobre este asunto compuse una poesía a la que pertenece este verso:
>
> Creo de cierto que su saliva es agua que da vida,
> aunque ella, con su amor, no me ha dejado entrañas. (p. 297)

En el *Popol Vuh*, el origen de los hombres ocurre cuando la diosa Ixquic escupe en la palma de Ixbalanqué, para que nazca el primer hijo de la nueva nación Maya Quiché.

José Brú: El *Popol Vuh* no quedó finalmente en el programa.

Dante Medina: Como ya lo mencioné, digamos que ya quedó en el programa.

José Brú: Hasta la próxima sesión.

Bibliografía JB

Anónimo, *Las mil noches y una noche*, 2 tomos, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977. 2 tomos. Traducción directa y literal del árabe al francés del Dr. J. C. Mardrus. Versión castellana de Vicente Blasco Ibáñez.

Bañuelos, Raúl / Brú, José / Medina, Dante, *Hablando con Dios en Español*, Guadalajara, Ayuntamientos del Área Metropolitana de Guadalajara, 2004.

Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, Barcelona, Bruguera, 1972. Traducción de Caridad Oriol Serres.

Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, Madrid, Alianza, 2006.

Darío, Rubén, *Poesía escogida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1979.

Darío, Rubén, "Spes", en Bañuelos, Raúl / Brú, José / Medina, Dante, *Hablando con Dios en Español*, Guadalajara, Ayuntamientos del Área Metropolitana de Guadalajara, 2004.

Darío, Rubén, "Eco y yo", en Lemus Arévalo, Luis, *Notas para un curso de literatura española e hispanoamericana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

Juan Manuel, Infante Don, *El conde Lucanor*, México, Porrúa, 2006.

Lang, Andrew, *El Libro Amarillo de los Cuentos de Hadas*, Madrid, Neo Person, 2001. Versión y recopilación de Andrew Lang. Traducción de Amado Diéguez.

Lemus Arévalo, Luis, *Notas para un curso de literatura española e hispanoamericana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

Shakespeare, William, *La fierecilla domada*, Barcelona, RBA, 2003. Traducción de R. Marínez Lafuente.

Vallejo, César, *Poesía completa*, México, Premià, 1978.

Vega, Garcilaso de la, *Poesías Completas*, México, Aguilar, 1976.

Bibliografía DM

Anónimo, *Il Novellino*, "Las cien novelas antiguas", Toluca, Instituto mexiquense de cultura, 2000. Traducción de Guillermo Fernández.

Anónimo, *Las mil y una noches,* Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1982. Edición de Galland A.

Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, Bogotá, Editorial Panamericana, 2001. 4ª edición. Prólogo de Diego Ojeda Ortiz. [Sin datos del traductor].

Cavalcanti, Guido, *Cancionero*, Madrid, Ediciones Siruela (Selección de lecturas medievales, no. 32), 1990. Edición de Juan Ramón Masoliver.

Darío, Rubén, *Antología Poética,* México, Talleres de Lito Ediciones Olimpia, 1983.

Hazm, Ibn, *El collar de la paloma*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. Prólogo y álbum de María Jesús Viguera.

Juan Manuel, Infante Don, *El conde Lucanor,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Martínez, José Luis, *Nezahualcóyotl*, México, SEP (Colección Lecturas Mexicanas, no. 39), 1984.

Medina, Dante, "Leer a Nezahualcóyotl: un homenaje a José Luis Martínez", en Varios Autores, *Celebración de José Luis Martínez en sus setenta años,* Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1990, pp. 122-128.

Popa, Vasko, *Selected Poems*, Londres, Penguin Books, 1969.

Popa, Vasko, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Vallejo, César, *Obra Poética Completa,* Perú, Editorial Francisco Moncloa, 1968.

Varios Autores, *Celebración de José Luis Martínez en sus setenta años,* Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1990, pp. 122-128.

Vega, Garcilaso de la, *Obras,* Madrid, Editorial Espasa-Calpe. (Colección Austral), 1975.

SESIÓN 2

Los Fundadores

Descubridores, conquistadores, y aventureros; piezas de teatro que marcan la historia; y... un autor apócrifo

Obras:

Vespucio, Américo, *Nuevo Mundo*, Italia, 1454-1512
Pigafetta, Antonio, *Primer viaje alrededor del mundo*, Italia, 1491-1534
Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, España, 1492-1584
Conquistador Anónimo, *Relación de algunas cosas de la Nueva España*, Italia, S. XVI
Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Polonia, 1761-1815
Anónimo, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, España, S. XIV
Lope de Vega, Félix, *La dama boba*, España, 1562-1635
Shakespeare, William, *Hamlet*, Inglaterra, 1564-1616
Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, España, 1579-1648
Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, España, 1614

José Brú: Del último bloque de la sesión anterior quedó pendiente hablarles de *Hamlet*, de William Shakespeare, obra teatral escrita entre 1600 y 1602, una de las piezas más conocidas de Shakespeare, que incluso ha llegado a ser sinónimo del personaje que duda; Hamlet como el personaje que siempre está inmerso en dudas. Otra de las características importantes de esta obra, es que es una de las que, como les decía la vez anterior, representa la puesta en abismo: cuando dentro de la misma representación o escritura sucede algo similar; esta obra es un ejemplo de la puesta en abismo, que es una especie de esas muñecas rusas donde adentro de la muñeca hay otra más chiquita y así sucesivamente.

Dante Medina: Las *matrioshkas*.

José Brú: Las *matrioshkas*, o de las "cajas chinas": una caja dentro de otra caja. ¿Por qué digo que en *Hamlet* sucede eso? Porque en *Hamlet*, que es una pieza teatral, asistimos a la representación de otra pieza teatral donde Hamlet, precisamente, convoca a una serie de actores para que representen el modo como fue

asesinado su padre. Su tío, con el fin de casarse con la madre de Hamlet y quedarse con el reino, mata a su hermano, al rey Hamlet, padre del príncipe Hamlet. En esa representación se ve cómo lo mata, echándole veneno en el oído. Entonces, es una de las piezas que decía Borges que causa extrañeza en el lector, porque dentro de *Hamlet* se asiste a la representación de una obra teatral, así como sucede en *El Quijote*, donde vemos que don Quijote, en la Segunda Parte, está leyendo la Primera Parte de *El Quijote;* eso causa un trastrocamiento de la realidad, de tal modo que ya no sabe uno en qué nivel está.

Les decía que Hamlet es uno de los personajes que no ha llegado a ser adjetivo: no decimos de nadie que sea un Hamlet, pero sí representa a la duda, porque Hamlet está indeciso, está indeciso sobre cómo castigar ese crimen, ese asesinato de su padre; obviamente, le recrimina también a su madre la culpa que tuvo en el mismo. Y, entre otras muchas cosas, habla también de la corrupción; quiere decir que la corrupción no es algo nuevo y no nada más en nuestro país: algo estaba podrido en Dinamarca, como menciona en algún momento el príncipe. Se presentan escenas amorosas, como el amor de Hamlet por Ofelia, y muchísimas muertes. Mueren prácticamente todos los personajes; es una de esas obras donde muere hasta el apuntador.

Hay una serie de frases muy famosas extraídas de *Hamlet*. Una es la que ya les cité: "Algo está podrido en Dinamarca"; y, obviamente, el famoso soliloquio (*Hamlet* es una pieza donde hay monólogos muy largos del protagonista; el monólogo quizá más conocido es el de "Ser o no ser, ésa es la cuestión, qué es más importante para el hombre"... etcétera).

Yo creo que, aunque da para mucho más, como andamos escasos de tiempo, le dejaríamos hasta aquí; no sé si quieras completar algo, Dante; si no, pasaría al siguiente libro.

Dante Medina: Quizá convenga agregar que hay una exagerada mitificación de que el gran teatro, o el gran teatro nacional del siglo XVII, es el teatro español; no tengo nada qué decir contra el teatro español del XVI y XVII; pero sí quiero insistir en que el gran dramaturgo de esa época es Shakespeare y no otros dramaturgos españoles. Aunque no le regateo ningún mérito al estupendo Lope de Vega; ni al magnífico Molière, en Francia.

José Brú: Lo único que me faltaría mencionar, es el problema de las traducciones: *Hamlet* es una obra que se escribió en verso; muchas de las traducciones no están en verso, entonces, si uno simplemente lee el primer *Hamlet* que le caiga en las manos, pues no sabe si estuvo escrito en verso o en prosa. Hay traducciones que están en verso, el *Hamlet* de Salvador de Madariaga, por ejemplo, es una excelente traducción, escrita en verso; en Clásicos Jackson,[6] Jaime Clark y Jacinto Benavente logran también una buena traducción en verso.

[6] Es una colección titulado "Los Clásicos", dirigida por Alfonso Reyes y otros intelectuales, publicada por la editorial W. M. Jackson, Inc.; uno de los volúmenes dedicado a Shakespeare, *Tragedias*,

Otro aspecto (ésta es una anécdota un tanto cuanto personal), es que yo, la versión que había leído de *Hamlet*, es una que se publicó hace muchos años en la Biblioteca Básica Salvat, y nunca me di cuenta de que salían ahí un par de personajes, hasta que luego otro autor hizo una obra titulada *Rosencrantz y Guildenstern deben morir*, y me dije: "Y ¿ésos quiénes son?". Lo que pasa es que, en la traducción de Salvat, les cambiaron los nombres a esos personajes: a Rosencrantz le pusieron Ricardo, y a Guildenstern le pusieron Guillermo; entonces, mucho cuidado con las traducciones.

Paso rápidamente al segundo libro que comentaré: es una obra de teatro medieval que se llama *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa.* Ésta es una obra del siglo XVI.

Dante Medina: No, hay un error, Pepe, es del siglo XIV. Es un error del número: ustedes tienen en su programa "XVI", por un error de dedo; el "I" del número romano se movió solito; la obra es del XIV.

José Brú: Del siglo XIV. Es una obra corta, la tienen ustedes en el disco compacto completa. Uno de los personajes principales es el Viejo que está en las últimas etapas de su vida y, como que de algún modo quiere enamorarse nuevamente y al mismo tiempo no quiere, porque el amor causa mucho dolor; aparece el Amor y lo trata de convencer de que son muchas las bondades que ofrece, a pesar de los desengaños que pueda tener; y, por último, aparece también la Mujer hermosa, que, cuando por fin el Amor ya ha convencido al Viejo de que se vuelva a enamorar y que incluso le da algunos consejos para que se acerque a la Mujer hermosa (entre ellos, que no le demuestre mucho que está enamorado), consejos que a lo mejor pueden ser válidos aún hoy en día. Se acerca el Viejo, le demuestra que está enamorado y la Mujer hermosa rápidamente lo rechaza.

Cito uno de los diálogos de Senex, que es el Viejo —el senil Senex—, donde se lamenta del Amor. Obviamente está escrito en español antiguo:

SENEX ¡O cárçel de los humanos,
ya muestras por dichos llanos
no estimar honra ni mengua!
Tú te abaxas, tú te enxalças,
tú te alteras y te mudas,
tú con presunçiones altas
piensas encobrir tus faltas
y déxaslas más desnudas.

contiene *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, y *El Rey Lear*, todas traducidas en verso por Jaime Clark y Jacinto Benavente.

Eres un fuego ascondido
que las entrañas abrasa,
eres tan entremetido
que sin ser más conoçido,
te azes señor de casa.
Eres sabroso venino,
ámago dulçe y suave,
fiebre, frío de contino,
piloto que sin más tino
lleva do quiere la nave. (vv. 183-200)

Y así sigue diciendo todas las contradicciones que hay en el amor; eso se parece mucho a un poema posterior, el famoso "Varios efectos del amor", de Lope de Vega, que dice:

Varios efectos del amor

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso:

no hallar, fuera del bien, centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor süave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor; quien lo probó lo sabe. (I, p. 68)

Dante Medina: Pepe, ¿podrías leer la cita anterior de la Mujer hermosa? Exactamente lo que citaste.
José Brú: Ah, el fragmento en el que la Mujer le...
Dante Medina: Yo pediría que oyéramos la música. El que leíste.
José Brú: Pero, ¿el que ya leí?, ¿volverlo a leer?

Dante Medina: Sí, sí, sí. Pido que se oiga la música.
José Brú: Va:

SENEX ¡O cárçel de los humanos,
ya muestras por dichos llanos
no estimar honra ni mengua!
Tú te abaxas, tú te enxalças,
tú te alteras y te mudas,
tú con presunçiones altas
piensas encobrir tus faltas
y déxaslas más desnudas.
Eres un fuego ascondido
que las entrañas abrasa,
eres tan entremetido
que sin ser más conoçido,
te azes señor de casa.
Eres sabroso venino,
ámago dulçe y suave,
fiebre, frío de contino,
piloto que sin más tino
lleva do quiere la nave.
Es tu pena tanto fuerte
que qualquier otra se olvida;
atormentas de tal suerte
que, siendo quien es la muerte,
la hazes tomar por vida.
Es tu reino una galea
do bive tan tristemente
quien más servirte desea,
que no ay onbre que lo crea,
sino el triste que lo siente. (vv. 183-210)

Dante Medina: Pedí que se releyera también para tener ocasión de recordar que la óptica con la que abordamos este curso no es forzosamente la del tiempo, sino que los paneles de la literatura se perpetúan y se entrecruzan.[7] Estamos tra-

[7] Ciertamente es así: esta obra, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, del siglo XIV, tiene precedentes literarios. El *Lay de Aristóteles*, atribuido a Henri d'Andeli, del siglo XIII, habla de la vejez expuesta a los desvaríos del amor, y a su poder: la hermosa hace que Aristóteles, prendado, se deje montar: "me ha venido el antojo de cabalgar un poco / sobre vos por la yerba de este huerto, / y quisiera poneros en la espalda / una silla jineta para ir con gran porte". Y, sigue el texto, "aquel que siendo la suma cordura / no pudo nada contra el loco amor", y como "Amor de

tando con literatura popular, y literatura que se recitaba, en verso, de memoria, en las plazas públicas; y, aunque Pepe luego me critica porque bajo de nivel, oigan esa música y acuérdense de:

> Agua de las verdes matas,
> tú me tumbas, tú me matas,
> tú me haces andar a gatas.

Es la misma música, es exactamente la misma música; incluso es en la sonoridad en la "a". Estamos a casi siete siglos de distancia y todavía yo oigo aquella reminiscencia fonética medieval en esto: "Agua de las verdes matas, / tú me tumbas, tú me matas". Es exactamente lo mismo.

Alumno: O las Valonas de San Luis Potosí.

Dante Medina: Por ejemplo. A ver, un ejemplo, tú, Pancho Madrigal,[8] ¿cómo cuál?

Pancho Madrigal: Cualquiera; todas tienen esa rima.

Dante Medina: Es decir, estamos como si volviéramos a los orígenes del sefardí. Cuando uno oye hablar sefardita le da la impresión de que está escuchando español del siglo XV. Igual pasa con esto: uno oye literatura popular oral en México hoy en día y parece que está leyendo un texto culto, aunque en su época fue un texto popular, accesible a toda la gente; por eso te hice repetirlo, Pepe, porque me acordé de algo tan popular como "Agua de las verdes matas".

José Brú: Y, fíjense, en el mismo sentido, el consejo que les comenté que da el Amor antes de que vaya él a requebrar a la dama. Le dice el Viejo:

SENEX ¿Y tú no estarás comigo?
AMOR No.
SENEX ¿Por qué?
AMOR Porque yo quiero
que tengas sólo contigo
el secreto, buen testigo
del amor qu'es verdadero.
Mas aquí tras esta puerta
estaré, donde te sienta,

un anciano hace un infante", acaba reconociendo que "yo mismo, ya anciano, / no puedo erguir la testa ante el Amor / y me trata del modo que vos habéis visto"; y de nada le vale la cultura, la filosofía, la inteligencia, la ciencia, ante el avasallamiento de la belleza juvenil que sitia al hombre viejo: "Todo lo que he leído y aprendido, Natura / lo borró en un segundo, y si gusta inmiscuirse, / se zampa de un bocado toda ciencia". (p. 26, 28)

[8] Uno de los alumnos, Pancho Madrigal, es entre otras muchas cosas, un connotado compositor de música popular.

con oreja bien dispuesta.
Tú, después d'echa tu oferta,
con ser suyo te contenta.
¡Oye, oye, antes que vayas!
Por evitar desconcierto,
cata que, por mal que ayas,
nunca muestres que desmayas
de ser suyo, bivo y muerto. (vv. 544-560)

Sabio consejo.

Dante Medina: Si queremos entender cabalmente el teatro medieval (y esta pieza que reúne contradicciones como el viejo, el amor, y la mujer hermosa), conviene tener presente una sentencia del patriarca de la historia de Francia, el gran historiador del siglo XIX, Jules Michelet: "Es característico de la Edad Media enfrentar siempre lo sublime y lo ridículo".[9]

José Brú: Para terminar el bloque que quedó pendiente, faltaría un libro un tanto peculiar, obra de un polaco, Jan Potocki: *Manuscrito escrito en Zaragoza*.

Dante Medina: *Encontrado*.

José Brú: *Encontrado* en Zaragoza. *Manuscrito encontrado en Zaragoza.* Este libro usa muchas de las convenciones y técnicas que ya hemos visto y veremos en otras obras; se supone que el autor encuentra un manuscrito, parecido a lo que Cervantes hizo antes con el supuesto manuscrito árabe de Cide Hamete Benengeli, y que Cervantes simplemente traduce, reproduce, cuenta, el manuscrito que encontró. Un manuscrito...

Alumno: ¿Es Zaragoza, España?

José Brú: Zaragoza, España. Un manuscrito...

Alumno: Es que aquí parece decir que es Zaragoza, Polonia. El autor es polaco.

José Brú: No, Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*; el autor es de Polonia, vivió de 1761 a 1815.

Alumno: Pero es raro que un polaco encuentre en Zaragoza un manuscrito.

José Brú: Sí, sí, lo explica y habla de unos soldados españoles. Lo interesante de este libro es que, parecido a *Las mil y una noches*, o parecido a *Los cuentos de Canterbury*, que veremos después, o al *Decamerón*, son narraciones dentro de narraciones; es decir, una serie de personajes se encuentran y empiezan a narrar, como comentó Dante que pasaba con el *Decamerón,* y como veremos después que pasa con Chaucer y *Los cuentos de Canterbury*, pero en éste son niveles de narración dentro de niveles de narración: hay veces que alcanza cinco o seis o

[9] Michelet, Jules, *La bruja*. "Un estudio de las supersticiones de la Edad Media", Madrid, Akal Básica de Bolsillo no. 102, 2014, p. 136.

siete o más, de tal modo que puede uno confundirse un poco, porque ya no sabe, a la hora de irse regresando, en qué nivel está: acabó su narración este personaje y, bueno, ¿estaba dentro de qué? Necesita uno casi tener un papel y un lápiz anotando dónde va el asunto. Es algo parecido a lo que nos sucede cuando soñamos que soñamos: uno sueña y dentro del sueño está soñando, y luego se despierta y ¿qué pasa si se brinca un nivel y se queda un nivel antes de llegar a éste o si se pasa uno y despierta también de esta realidad?; es pues uno de los ejemplos más completos de estas *matrioshkas*, "muñecas rusas", "cajas chinas", "puesta en abismo", que les mencionaba.

No me extiendo porque habrá más, más, más casos de éstos que veremos; simplemente, quiero decirles que a quienes les interese profundizar en la llamada puesta en abismo, hay un libro muy bueno de Lucien Dällenbach, que se llama *El relato especular*; trata de toda esta puesta en abismo, de estos relatos dentro de relatos. Y otro libro excelente, que aborda muchísimas cosas: *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*; habla, obviamente, de estos tres autores: Gödel, un matemático muy importante en la historia de las matemáticas, porque demostró que las matemáticas no eran tan completas como pretendían serlo; Escher, el dibujante que hace dibujos de manos que se dibujan a sí mismas, cascadas infinitas que suben y bajan al mismo tiempo; y Bach, que en la música, sobre todo en el "Canon real", vuelve a llegar al mismo punto de partida musicalmente. Habla mucho de la autorreferencia, que es una forma también de relato especular, o, un ejemplo más de todo eso, es cuando hay dos espejos y nos vemos en un espejo y vemos la reflexión en el de atrás, que se refleja en el de adelante y así hasta el infinito, donde nos vamos viendo más chiquitos en esas reflexiones; "reflexiones" de "reflejo", no que estemos reflexionando en cómo nos vemos. Acabo ese bloque y, ahora sí, empezamos con lo correspondiente a esta sesión.

Dante Medina: De Douglas Hofstadter, el autor de este libro, *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, que es uno de mis libros preferidos, dijo Italo Calvino que Hofstadter era "el estudioso de la inteligencia", porque es un libro sobre la inteligencia. Para mí es una especie de gran Biblia del conocimiento del siglo XX; es uno de mis grandes libros favoritos.

José Brú: Y trata de muchísimas cosas: de arqueología, de Lewis Carroll, de matemáticas, de música; muy interesante.

Dante Medina: Sistemas de pensamiento, computación, semiótica; es un libro extremadamente interesante...

Entonces pasamos al bloque de hoy, y damos un brinco completamente distante. Les recuerdo que esta sesión es la de *Los Fundadores*. Estamos tratando de seleccionar *fundadores* de lo que llamaríamos La Literatura de Occidente — aunque también tocamos Oriente, puesto que también se habló de *Las mil y una noches*, una obra de gran influencia en Occidente.

En este bloque, tenemos como base a *El Conquistador Anónimo*, y su *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temistitlan*; lo compararemos con Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España;* con Antonio Pigafetta, *Primer viaje alrededor del mundo;* y, finalmente, con Américo Vespucio, *El Nuevo Mundo* (*Mundus Novus*), o sea, la carta *El Nuevo Mundo*, la tercera carta que escribió Américo, que, finalmente, para muchos teóricos es el verdadero descubridor de América y, desde luego, no Cristóbal Colón.

Empezamos con *El Conquistador Anónimo*. Éste es un libro extraño, raro, simpático, interesante; fue publicado en 1556 por un intelectual italiano que se llama Giovanni Battista Ramusio, quien publicó muchas curiosidades en torno al descubrimiento de América y en torno a los viajeros. Lo publicó en el tercer volumen de su obra *Navigationi et viaggi*, es decir, *Navegaciones y viajes*, y dice que éste es un texto de un gentilhombre del señor Hernán Cortés ("gentil'huome del Signor Fernando Cortese"); así pues, El Conquistador Anónimo habría sido una persona que vino con Hernán Cortés a conquistar México, y que era italiano.

En el siglo XVIII, el intelectual mexicano Francisco Javier Clavijero habla de este libro y él es el que le da el nombre de *El Conquistador Anónimo*, porque ignoramos la identidad del autor; y en el siglo XIX, Joaquín García Izcalbalceta, otro gran intelectual mexicano, lo traduce, por primera vez, al español. La versión que ustedes tienen, que data de los años cuarenta, dice en la introducción que es "la primera vez que se traduce al español"; ese dato editorial no es cierto: la primera traducción completa al español es del siglo XIX y es de Izcalbalceta. Aparece en el tomo I de la Colección de Documentos para la Historia de México.

Hoy en día, cuando leemos esta obra la percibimos como un libro fresco, original, proveniente de un autor curioso y agradable que se esfuerza en escribir bien y relatar amenamente, es decir, es un libro Fundador de la literatura, y lo tenemos aquí no en un curso de historiadores sino en un curso de lectores y/o de especialistas en literatura. No es grandilocuente, no es exagerado, no tiene ganas de apantallar, en absoluto. Algunos han llegado a afirmar que este libro es una falsificación que se le ocurrió inventar a alguien, y no un testimonio de un soldado de Hernán Cortés. Para empezar, a Giovanni Battista Ramusio, un erudito de primera línea, que había sido embajador de Italia en varios países, no lo hubieran engañado tan fácil; y para continuar, los elementos del conocimiento del terreno, de observación y testimonio directo no se podían obtener en el siglo XVI de los libros: a lo mejor hoy en día podríamos hacer una falsificación de ese tipo con bastante éxito, pero en el siglo XVI no. Por otro lado, sí es verdad que, de repente, da la impresión de que este personaje, este Conquistador Anónimo, leyó a Hernán Cortés. En la edición bilingüe italiano-francés de Jean Rose que tengo aquí, Rose compara en una página (p. 63) la "Segunda Carta de Relación de Cortés" con el texto del Conquistador Anónimo, y encuentra muchas similitudes: cuando se leen ambos pasajes, ambas descripciones, uno percibe el parentesco evidente,

la versión es casi la misma, y queda la tentación de sospechar el plagio evidente; aunque tampoco es difícil que un soldado culto de Hernán Cortés hubiera tenido acceso a las Cartas de Hernán Cortés (incluso antes de enviarlas, por el método de la revisión y la copia —ésta, natural en la época), ni que habiendo sido testigo de lo mismo que vio Cortés, lo relate de forma similar.

José Brú: *Manocopias*.

Dante Medina: *Manocopias* eran, desde luego. No nos engañemos: sí hay muchos libros de Literatura e Historia que conoció y leyó mucha gente, aún inéditos, por el método de la copia a mano.

Es un libro interesantísimo. El índice, por sí solo, atrae y promete; cito: "Otra clase de vino que tienen", "Del orden del gobierno", "Cómo son estas torres de los sacrificios", "La laguna de México", "Vestidos de los hombres", "Vestidos de las mujeres", "De las comidas que tienen y usan"... Yo recomiendo mucho su lectura porque, además, se lee más rápido que cualquier periódico hoy en día. Para dar una idea del testimonio y retrato, quiero citarles a ustedes el principio, Parte I, las primeras palabras de esta crónica e historia y relato: "La Nueva España se parece a España, y las montañas, los valles, los llanos son semejantes". Esto, desde luego, no es cierto; luego agrega, como afinando (¿o rectificando?): "salvo que las montañas son más terribles, al punto que no se pueden subir si no es con infinita dificultad".

En la Parte II se refiere a los animales: "Ahí tienen cerdos que tienen el ombligo en la espalda"... esto del cerdo del ombligo en la espalda es genial, y aparece también en el otro libro que vamos a ver en este mismo bloque, el de Antonio Pigafetta, *Primer viaje alrededor del Globo*, donde afirma exactamente lo mismo; y luego (mejor dicho *antes*, porque, cronológicamente, lo escribió antes que el Anónimo y Pigafetta) encontramos este tópico en Américo Vespucio: "Hay cerdos que tienen el ombligo en la espalda".

Otro ejemplo para entender este libro, dice: "Hay entre ellos hombres tan valientes que mueren de una manera bastante intrépida. Yo vi a uno que se defendió valientemente contra dos caballos ligeros, y otro contra tres y hasta contra cuatro, y éstos no consiguieron matarlo y ya desesperados uno de ellos le lanzó una lanza contra él, pero antes de que lo tocara, la agarró en el aire con la mano, y con ella combatió contra ellos por más de una hora" (Parte IV)... hasta que llegaron seis, y entonces ya lo mataron. Una verdadera escena de heroísmo. En la Parte VIII hay una curiosidad más: "Tienen una especie de pimienta que llaman chile, sin el que no pueden comer nunca nada. Es gente que con poca comida se sustentan, y que comen menos que ninguna persona en el mundo". Habrá que esperar hasta la escritura y publicación del libro *Historia general de las cosas de la Nueva España*, el famoso libro de Fray Bernardino de Sahagún, para encontrar una descripción de la forma en que preparaban chocolate con el cacao las vendedoras de este producto (Libro X). Y un poco más adelante, El Conquistador Anónimo nos habla de otra curiosidad (Parte X): Beben algo para lo que "se

debe abrir bien la boca, porque como tiene espuma, es necesario darle espacio para que se vaya deshaciendo y que descienda poco a poco. Esta bebida es la cosa más sana y la más sustancial de todos los alimentos que se puedan comer y de todas las bebidas que se puedan beber en el mundo"; está hablando, claro, del chocolate. Otro soldado, también compañero de Hernán Cortés y testigo ocular, Bernal Díaz del Castillo, nos da su testimonio del chocolate en el Capítulo XCI de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: "Traían en unas como a manera de copas de oro fino con cierta bebida hecha del mismo cacao; decían que era para tener acceso con mujeres y entonces no mirábamos en ello". El chocolate es afrodisíaco, y Bernal lo precisa, "lo tomaban para tener acceso con mujeres". Francisco de Quevedo, años después (yo lo cito en mi libro *Los placeres de la lengua*: "El chocolate de Quevedo y el xocolatl de Moctezuma"), hace una afirmación curiosísima, que nos recuerda que, efectivamente, en esta época el chocolate se consideraba una esencia afrodisiaca: "Este compuesto hace un todo muy ardiente, y de alguna parte de él (por más que sea algo fresca) se puede formar un cáustico muy fino. Tomado hirviendo, causa más provecho que tibio y frío, porque no tiene tanto rigor su fortaleza, por las razones que muchas veces dije a vuesamerced". Quevedo está ocultando que toma chocolate porque teme que lo censuren, pero sí toma chocolate; y lo mismo dice en las *Cartas de Relación*, Hernán Cortés: en la Segunda Carta dice "Los bultos..."

José Brú: Lo que pasa es que si toma chocolate, luego decían "toma chocolate, paga lo que debes", y entre que no quería pagar...

Dante Medina: Curioso que todos hagan notar que el chocolate es una bebida exótica, deliciosa y estimulante. Otro detalle notable es, dice El Conquistador Anónimo, que tienen "ídolos que adoran" y que hacen de una pasta compuesta de diferentes granos que "aglomeran sirviéndose de la sangre de corazones humanos" (Parte XIII). Hernán Cortés, en su Segunda Carta de Relación, afirma: "Los bultos de cuerpos de los ídolos de esta gente, son hechos de masa de todas las semillas e legumbres que ellos comen, molidas y mezcladas unas con otras y amasadas con sangre de corazones humanos"; desde luego, ya empezamos a creerles.

Otras citas ejemplificantes, que tomo de la Parte XV: "En Pánuco, las mujeres adoran el miembro que los hombres traen entre las piernas, y lo colocan en su mezquita", mezquita donde hay esculpidas imágenes que representan "Todas las especies de placer que puede haber entre hombre y mujer"; "Los hombres son grandes sodomitas y grandes güevones —digo "güevones", en lugar de decir "flojos", porque utiliza la palabra *poltroni* en italiano, entonces habrá que decir "güevones"— y muy borrachos, a tal punto que cuando ya están hartos de beber vino por la boca, se acuestan y, levantando las piernas en el aire, se lo hacen introducir por abajo con ayuda de un canuto". Es un testimonio de la época. Aunque, atención: no está hablando de los aztecas, está hablando de los grupos de Pánuco, que es otra etnia.

Y, por último, de la Parte XXIII, retengo dos anotaciones: "Tienen muchas mujeres, tantas como pueden nutrir o mantener, como los moros, pero como ha sido dicho, una es la principal"; "Los hombres acostumbran orinar en cuclillas, como nuestras mujeres, y las mujeres orinan paradas". Esta rareza no la registra —que sepa yo— ningún otro testigo de la época, lo que tiene bastante gracia, porque, perplejo, uno se pregunta de dónde lo sacó, suena muy extraño, sobre todo lo de las mujeres, porque lo de los hombres pudiera ser comprensible por el tipo de ropas, pero lo de las mujeres suena como algo muy exótico.

Así pues, es un libro raro, simpático, que cuenta historias asombrosas e interesantes, algunas de ellas cotidianas: cómo se peinan, cómo se visten, cómo se maquillan las mujeres, etcétera, etcétera, etcétera... ¿Tú quieres agregar algo, Pepe?

José Brú: Un par de cosas con relación a lo de los puercos con el ombligo en el lomo. Viene una nota en esta edición de Editorial América, de 1941, que afirma que se refiere al pécari o tajasú, lechón montés de América que tiene en el lomo una especie de ombligo.

Lo que tiene de raro este libro es que, en vez de pie de página, tiene notas de las llamadas al margen, y ésas refieren al final, donde viene la explicación. Lo único que yo quiero decir es que es una especie de Bernal Díaz del Castillo de bolsillo; obviamente, mucho más rápido de leer este librito que la versión de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* en letra chiquita y doble línea y todo.

Es un libro también más parcial, aunque empieza muy bien, muy elogioso:

> La gente de esta tierra es bien dispuesta; antes alta que baja. Todos son de color trigueño, como pardos, de buenas facciones y gesto; son por la mayor parte muy diestros, robustos e infatigables, y al mismo tiempo la gente más parca que se conoce. (p. 9)

Termina dejando un mal sabor de boca. Por lo menos me lo dejó a mí, porque la última frase dice:

> Todos los de esta provincia de la Nueva España, y aun los de otras provincias comen carne humana, y la tienen en más estima que cualquier otro alimento, tanto que muchas veces van a la guerra y ponen sus vidas en peligro, sólo por matar a alguno y comérselo. Son comúnmente sodomitas, como dejo dicho, y beben sin medida. (p. 22)

Dante Medina: Pero eso todos los viajeros lo dicen... Los reportes escritos testificando la práctica de la sodomía, son muchos, pero más abundantes —casi generalizados— son los testimonios de la antropofagia. Pareciera como si la sodomía fuese una costumbre en ciertas zonas y etnias, mientras que el consumo de carne humana, al contrario, se extendiese a lo largo de todas las tierras recientemente descubiertas.

José Brú: Sí, claro, pero digo que, aquí, El Conquistador, que empieza como muy elogioso y echándoles flores a los nativos, acaba como muy cortante y muy seco; pero es un libro que se lee muy rápido y es muy ameno.

Dante Medina: Pasemos a Bernal Díaz del Castillo y su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España.* La primera edición es de 1632, lo que lo hace un libro tardíamente publicado, y sólo se conocían los manuscritos a través de copias a mano. *El Conquistador Anónimo* es un texto de curiosidades, son viñetas, prácticamente apuntes de viajero interesado; la obra de Bernal es una relación, una *historia verdadera*, un documento destinado a convencer, a presentar un *informe* oficial y definitivo, a la vez que un testimonio directo destinado a desenmascarar la *falsa* historia contada por Francisco López de Gómara en su *Historia General de Las Indias*, a quien Bernal le reprocha impostura por no haber sido testigo presencial como él. Este libro, como muchos otros de la historia de la literatura, se escribe casi por venganza, se escribe porque aparece el libro de Gómara, donde cuenta la historia de México una persona que no participó ni en las aventuras ni en los hechos de armas, lo que enfurece al viejo Bernal, y que lo llevaría sin duda a exclamar: "¡Pero cómo se atreve! ¿Cómo alguien puede hacer historia si no la vivió? Yo fui testigo y partícipe, y lo que él relata no es cierto, y el libro está mal hecho y falta a la verdad; yo sí sé", y se pone a contar.

José Brú: Y a cada tanto lo refuta.

Dante Medina: Sí, sí, claro, claro. Ataca mucho a Gómara. A menudo inserta aclaraciones del tipo: "él no sabe, es un mentiroso, aquí se equivoca, yo estuve ahí, yo lo vi con estos ojos"; insiste mucho en ser testigo presencial aunque...

Alumno: Perdón, Dante, ¿quién era el que escribió el libro?

Dante Medina: Francisco López de Gómara (1511-1566).

Aunque, sin que Bernal lo pretenda —porque lo que quiere él hacer es una historia verdadera, un libro de relación, un documento oficial— finalmente, acaba haciendo un libro fabulatorio, y esto es muy importante para que sea un fundador. La realidad que estaba acostumbrada la lengua española a escribir, no es la realidad que aparecía para ser escrita en el Nuevo Mundo; la lengua tiene que adaptarse a cosas que no estaba acostumbrada a decir, porque las maravillas descubiertas no existen en Europa. Por si hiciera falta algún pequeño ejemplo: en Europa no hay pájaros de colores tan vistosos, la mayoría son grises y en blanco y negro; cuando los europeos vieron por primera vez un papagayo les pareció una alucinación, un portento, y un milagro. La sola irrupción del color es ya un reto para la escritura. ¡Qué impresión asombrosa e inusitada recibieron los primeros cronistas, qué reto a la descripción cuando se toparon con los azules del quetzal, los verdes de los pericos, la policromía de los tucanes, el estallido de la firme pluralidad cromática de los papagayos! La sencilla relación de los hechos no basta: es indispensable ser fabulatorio; y, efectivamente, Bernal emprende un libro exacerbado, una narración hiperbólica, un relato que se complace en la exa-

geración, unas memorias personales propensas a la maravilla y a deslumbrar a su auditorio, con un registro de voz que busca ser cautivante y convincente, entre la epopeya, el cuaderno de viaje, el legado de honor a sus descendientes ("lo escribiré [...] y por mi ventura no tengo otra cosa que dejar a mis hijos y descendientes"), y el libro de caballería ("el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito", afirma Alejo Carpentier en su ensayo "De lo real maravilloso americano").

Lo suyo, piensa Bernal, es superior en imaginación —porque es *real*— a lo antes visto por los Caballeros Andantes clásicos. En diversos momentos, para ponderar lo maravilloso de sus hazañas y lo novedoso de sus hallazgos, dice (lo pongo con palabras mías): "esto ni Amadís lo vio, yo soy más heroico que él, llegué más lejos... esto ni en la Arcadia estaba", etcétera, etcétera. Insiste en esas referencias, para recalcar: "lo que estoy contando es algo nuevo, nunca jamás visto, ni siquiera en la ficción". Por esto El Conquistador Anónimo y Bernal Díaz del Castillo, los dos son fundadores de la novela moderna o, más allá, de la fabulación moderna. No se puede entender a García Márquez o a Alejo Carpentier si no se entiende a Bernal Díaz del Castillo, el gran fabulador; de hecho, Carlos Fuentes lo considera algo así como el abuelo de la narración moderna.

Bernal, sin embargo, está preocupado por la autenticidad: quiere supeditar su entusiasmo verbal a la verdad histórica. En la página uno del Capítulo Primero, se apresura a aclarar: "Bernal Díaz del Castillo, vecino y regidor de la muy leal ciudad de Santiago de Guatemala, uno de los primeros descubridores y conquistadores de la Nueva España y sus provincias, y Cabo de Honduras e Higueras, que en esta tierra así se nombra". Empieza diciendo: "miren quién soy yo, cuidado"; está muy preocupado por eso, y está tan preocupado que en la portadilla, antes de que empiece el libro, insiste en que fue testigo de vista: "Yo lo escribiré, con el ayuda de Dios, muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra, y porque soy viejo de más de ochenta y cuatro años y he perdido la vista y el oír". Empezó a escribir su Historia a los ochenta y cuatro años.

Hagamos un resumen hasta aquí: 1) El libro de El Conquistador Anónimo se acerca más a los apuntes de viajero. Es un libro escueto, delgado, correcta y contenidamente escrito; 2) el libro de Bernal es un libro de historiador y relatista, lleno de grandilocuencia, exageración y lenguaje cortesano (estaba destinado a que lo leyeran los reyes), con desbordamientos lingüísticos, pero, además, son sus memorias, el alegato de su grandeza y la de Hernán Cortés y sus acompañantes; "es un abuelo que cuenta". El tercer y cuarto libros de esta serie: 3) el de Antonio Pigafetta, *Primo viaggio in torno al Globo Terracqueo* (*Primer viaje alrededor del Globo*), 4) el de Américo Vespucio, *Mundus Novus* (*El Nuevo Mundo*)...

José Brú: Déjame nomás hacer un par de comentarios acerca de Bernal.

Dante Medina: Sí, cómo no.

José Brú: Es un libro descomunal, doscientos catorce capítulos en la versión completa; en algunas ediciones no está completa, y, obviamente, escrito desde el

punto de vista de un soldado que está defendiendo la Conquista, está atendiendo el derecho de conquistar de los españoles y el ser uno de los testigos. Me llamó la atención, y quiero aprovechar, simplemente un detalle en la nota preliminar, de la que ya les leyó un fragmento Dante; el autor, antes de que empiece a decir que es Bernal Díaz del Castillo, y a darse más ínfulas, aquí está como muy recatado y empieza diciendo:

> Notando [he] estado como los muy afamados cronistas antes que comiencen a escrebir sus historias hacen primero su prólogo y preámbulo con razones y retórica muy subida para dar luz y crédito a sus razones, porque los curiosos letores que las leyeren tomen melodía y sabor dellas, y yo, como no soy latino, no me atrevo a hacer preámbulo ni prólogo dello. (p. 2)

Y hace simplemente una nota preliminar.

Dante Medina: Que es apenas un tercio de página.

José Brú: Sí, es un fragmento muy pequeño, que dice algo así: "no me atrevo a llamarle ni prólogo, ni nada, porque, además, no soy latino". Lo que yo quiero decir, es que eso me recordó a Gonzalo de Berceo, uno de los primeros poetas con nombre español, de fines del siglo XII, en su *Vida de Santo Domingo de Silos*, cuando escribe:

> En el nomne del Padre, que fizo toda cosa,
> Et de don Ihesuchristo, fijo de la Gloriosa,
> Et del Spíritu Sancto, que egual d'ellos posa,
> De un confesor sancto quiero fer una prosa.
>
> Quiero fer una prosa en román paladino,
> En qual suele el pueblo fablar á su veçino,
> Ca non so tan letrado por fer otro latino:
> Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino. (p. 180)

Se disculpa por escribir en español, ya que no es letrado y no escribe en latín, y a lo único que aspira —y creo que lo logró, porque yo varias veces me he tomado una copa de buen vino a su salud— es a que brindemos por lo que hizo, y es todo.

Dante Medina: Pero Bernal nos engaña, porque hace un prologuito diciendo: "yo ni sé escribir, ni nada", así, de un tercio de página, y luego redacta un libro estupendo... Literalmente afirma: "para poderlo escribir tan sublimadamente como es digno fuera menester otra elocuencia y retórica mejor que no la mía".

José Brú: Doscientos catorce capítulos.

Dante Medina: Y donde El Conquistador Anónimo escribe una paginita sobre un tema, Bernal se explaya y precisa: "y fulano dijo, y zutano contestó, y el

otro dijo, y yo vi, y fulano que era primo de tal persona en España y que, por cierto, es el que les vendió unas tierras a tal otra persona"; es decir, es toda la historia de todos. Mientras —como aclaré— el libro de El Conquistador Anónimo es escueto, una especie de notas de viaje, el de Bernal es una relación y un informe completo; por su parte, el libro de Antonio Pigafetta *Primo viaggio in torno al Globo* (*Primer viaje alrededor del Globo*), es el libro de un aventurero, gran diferencia: un aventurero que, habiéndose salvado, cuenta su viaje: se salvó milagrosamente, ahora verán por qué. En cuanto a la obra de Américo, es la noticia de un expedicionario, un observador culto y curioso, con ojo de etnólogo y naturalista. Así pues, *El Conquistador Anónimo* es una especie de cuaderno de viajes, Bernal es un informe, Antonio Pigafetta es el relato de un aventurero que se salvó de la muerte, Américo Vespucio es la noticia de un expedicionario, de un hombre culto, "deseoso de ver el mundo", como él mismo dice; más en la línea de Humboldt, en la línea que posteriormente trazaría Humboldt, eso es Américo Vespucio.

Son cuatro libros. El tercero, entonces, es el de Antonio Pigafetta, *Primer viaje alrededor del Globo*. Se publicó la primera edición en 1536, y a partir de 1819 se le conoce y reconoce con este título. ¿De qué se trata? De algo aparentemente muy sencillo: el 20 de septiembre de 1519, salen de San Lucas de Barrameda, 5 navíos con 265 pasajeros[10] de varias nacionalidades (españoles, alemanes, italianos, flamencos, portugueses...) bajo las órdenes de Hernando de Magallanes, que era portugués; tres años más tarde, el 6 de septiembre de 1522, regresa, al mismo punto, una embarcación, al mando de Juan Sebastián Elcano, con 18 personas. De 265 viajeros regresan 18; de 5 navíos sólo regresa 1, y maltrecho. Había muerto en el camino Magallanes, y comandaba Sebastián Elcano el regreso; fue lo que aprendimos en la escuela: el primer viaje alrededor del mundo lo empezó Fernando de Magallanes y lo terminó Sebastián Elcano. Entre esos 18 sobrevivientes estaba un tal Antonio Pigafetta, italiano, que escribe la única crónica de que disponemos del primer viaje alrededor del mundo, del que dice (Libro Segundo): "No pienso que nadie en el porvenir ha de querer emprender semejante viaje". ¿Su importancia?... explica por qué el Océano Pacífico se llama Pacífico...

José Brú: Cuando no es pacífico.

Dante Medina: Pues no es pacífico de nada. Lo que sucede —y lo cuenta Pigafetta— es que al extremo sur del continente americano, la flota expedicionaria se ve atrapada en el mal tiempo: tormenta, borrasca, huracán. Y están al punto del naufragio y de la muerte en aguas del Atlántico. Por fortuna, al pasar hacia el otro mar, hacia el otro océano, se topan con una calma tranquilizante y salvadora: "éste, claro, —se dijeron— tiene que llamarse el Mar Pacífico, por lo tranquilo que está".

[10] Uso intencionalmente la palabra "pasajeros", en lugar de "tripulantes", que me sugirió Pancho Madrigal por parecerle más correcta, por dos razones: para agrupar a aquéllos que no formaban parte del oficio de la navegación (sacerdote, despensero, representante oficial, etcétera) y como un homenaje a los estudios de José Luis Martínez, quien tituló su obra sobre este tema *Pasajeros de Indias*.

José Brú: Les tocó de casualidad que estuviera pacífico.

Dante Medina: Les tocó de casualidad.

Éste es un libro de maravillas; las resumo: Antonio Pigafetta era un lector de Marco Polo, lo traía en la cabeza, así como Bernal traía en la cabeza los libros de caballerías; en su imaginario habitaba *Il Milione* de Marco Polo. Nos habla en el Libro Primero de aves sin patas de las que "la hembra pone e incuba sus huevos sobre el lomo del macho en medio del mar" (como no tienen patas, en algún lado deben de poner los huevos, y entonces optan por ponerlos en el lomo de los machos en medio del mar, porque él supone que no paran nunca de volar: yo creo que vio esos pájaros que esconden las patas al volar. Todo tiene una explicación); nos habla de gigantes a los que "apenas les llegábamos a la cintura"; nos habla de moribundos a los que sanan con el bautizo. Recuerden ustedes que lo mismo cuenta Álvar Núñez Cabeza de Vaca en su libro *Naufragios,* donde, en un momento dado, le dicen: "o salva a los moribundos o lo matamos", entonces reza, se encomienda a Dios, a la Virgen, y a todos los santos... y como el desahuciado no muere, Álvar Núñez se salva. Llega a exclamar que el Creador lo protegía tanto que hasta revivió a un muerto. Pigafetta —anterior a Cabeza de Vaca— cuenta lo mismo de una manera enfática, entusiasta y extraordinaria: gracias al bautizo salvan de la muerte a un moribundo. Asegura que los nativos le dieron a entender "por gestos" la infinita cantidad de sus riquezas que equivalía a "más oro que cabellos teníamos en la cabeza" (Libro Tercero). Vayan ustedes a saber qué les estaban diciendo, porque ese navío con dieciocho que regresaron, regresaron muertos de hambre y sin nada. Entonces...

José Brú: Calvos.

Dante Medina: Calvos.

José Brú: Por eso había más oro que cabellos. En serio, no se rían.

Dante Medina: Nos habla de hojas de árbol que caminan y cuando se les toca huyen (Libro Tercero): "Lo que he encontrado de más extraordinario son árboles cuyas hojas caídas tienen cierta vida. [...] [tienen] dos pies: si se les toca se escapan. [...] Metí una de ellas en una caja y cuando abrí ésta después de nueve días, la hoja se paseaba por todo el interior: pienso que se mantienen del aire". Claro, como no faltan los irrespetuosos del imaginario, vienen a explicarnos que se trataba de insectos... no, no, para Pigafetta son hojas de árbol que caminan, eso es seguro, y así pasarán a la historia de la literatura... O de lo contrario, ¿no habremos de creerle cuando nos habla de feroces antropófagos desnudos, y de mujeres a las que fecunda el viento? Díganme si no empieza aquí la literatura contemporánea.

José Brú: El realismo mágico.

Dante Medina: El realismo mágico, evidentemente, de aquí se nutre. Y lo real maravilloso también. Tanto el realismo mágico de García Márquez, y toda su escuela, como lo real maravilloso de Alejo Carpentier y su escuela.

Pigafetta reproduce mitos antiguos en el imaginario de su discurso. Reproduce, por ejemplo, el mito de las amazonas, porque dice haber visto una isla, por la zona de las Molucas, ya no en América sino al otro lado del mundo, en la que no había hombres porque las mujeres, cuando nacía un niño varón lo mataban, pero si nacía una niña la criaban. La repetición del mito de las amazonas. Aunque esta gente no leyera, en el Medioevo y el Renacimiento, todo un sustrato fabulatorio estaba en la memoria popular y se contaba y repetía, proveniente, quizás, de un primo, de un tío, de un cuñado, que tuvo acceso a manuscritos, y que lo leyó o se lo leyeron de un libro en latín, y que se lo cuenta al primo del primo del cuñado de la abuelita, y todo mundo se entera.

José Brú: Las leyendas urbanas de la época.

Dante Medina: Así es, exactamente. Y, por último —perdonen que aquí me entretuve un poco más, luego recuperaré el tiempo en los otros libros— Américo Vespucio, *El Nuevo Mundo*. Américo nace en Italia el hermosísimo año de 1454... (No es por presumirles, pero nacer en el 54 es una fregonería: Américo Vespucio nace en 1454, Arthur Rimbaud nace en 1854, y yo nací en 1954; es una cosa premonitoria nacer en el 54). Y muere en 1512, en Sevilla. Es florentino, es un expedicionario culto, hizo cuatro viajes a América y escribió cuatro cartas en italiano fechadas en 1500, 1501, 1502 y 1503, y una quinta, que es un resumen de todos los viajes, y que se titula "Carta de Américo Vespucio sobre las islas recién halladas en cuatro viajes suyos", fechada en 1504, texto que es una especie de resumen de todo lo que hizo. Las cuatro primeras cartas van dirigidas a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, el primo de Lorenzo el Magnífico; le decían *Il Popolano,* porque estaba más cerca de la gente, y Américo, de alguna manera, era deudo de él, trabajaba para su familia: de hecho, fue enviado a Sevilla para cuidar los intereses de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. La quinta carta está dirigida a Piero Soderini, el gonfaloniero de Florencia. La carta de 1503 es la que conocemos como *Mundus Novus*, porque en ella Américo habla de nuevos países y ahí hace una afirmación fundamental: "Nuevos países, los cuales mundo nuevo nos es lícito llamar". Tal cual. Contrariamente a Cristóbal Colón, quien se empecinaba en afirmar que estas tierras eran la India, Cipango, Catai. Recuerden ustedes aquella anécdota histórica famosa, cuando en Cuba Cristobal Colón les dijo a todos: "esto no es una isla, es un continente, y al que diga que es una isla, denle cien azotes"; entonces todos aceptaron que la isla era un continente para escapar al castigo.

Américo es el primero en afirmar: "es un Nuevo Mundo nunca visto". A diferencia de Cristóbal Colón, que cree en un "viejo mundo". Las cartas de Américo Vespucio son un éxito, las ediciones y las traducciones a todas las lenguas europeas se suceden, asombran sus noticias a toda la inteligencia de Europa. Sus escritos llegan a las manos de Martin Waldseemüller, un intelectual alemán establecido en Francia, quien publica en 1507 un libro —Martin Waldseemüller había sido incluso alumno del inventor de la imprenta, Gutenberg, de tal manera

que sabía manejar los tipos de imprenta— que titula *Nuova Cosmografiae Introductio* (una suerte de reconsideración de la cosmografía de Ptolomeo), donde afirma que el Nuevo Mundo debe llevar el nombre de su descubridor, Américo, en femenino como se usa para los continentes, y de ahí que nuestro continente se llame América, así de simple. Su argumento es: "este Nuevo Mundo debe llamarse América, puesto que el que lo descubrió se llamaba Américo". Él no tenía noticia de que existiera Cristóbal Colón, ni mucho menos; a él le cayó en las manos la Carta de Américo, en latín, su Cosmografía está en latín, la entonces lengua oficial de la ciencia, y le pareció congruente concluir: "el nuevo mundo tiene que llamarse América, porque Américo se llama el que lo descubrió y punto". Dibuja en su libro un mapamundi, y sobre el territorio americano del mapa escribe la palabra "América". A partir de ahí, toda la inteligencia europea, que se nutría de libros, empezó a llamarle América a nuestro continente. España se ponía reacia, pero no le valió de nada.

La obra de Américo es el resultado de la observación de un florentino culto, humanista, hombre del Renacimiento, con una enorme curiosidad por ver el mundo, interesado en la ciencia, las costumbres, que observa sin demasiados prejuicios la naturaleza y las personas. Especie de etnógrafo y naturalista, igual nota la sanidad del clima, la fertilidad de la tierra o la diferencia de estrellas en la bóveda celeste al cambiar de hemisferio, que la sensación bellísima de sentirse *como si* se estuviera en el paraíso terrenal. Américo nunca dice: "es el paraíso terrenal" como Colón, sino "parece". Anota que los nativos van desnudos, que hay gigantes, y que son antropófagos; pero aunque comen carne humana, no se comen a las mujeres. Vespucio habla también de la abundancia de especias y perlas —perlas, no oro—; Cristóbal Colón siempre habla de oro, abundancia de oro. Colón es español (o pretende serlo), Américo Vespucio es florentino. Los invito a que vean la iconografía de la época en Florencia y notarán que los Medici se adornan con perlas, hasta los caballos van adornados con perlas, más que con oro, por eso Américo insiste en las perlas, de ahí que se refiera a "las islas de las perlas" y no a las islas del oro; y fueron fructíferos sus viajes porque era más fácil encontrar perlas que oro.

La gran difusión y fama de sus cartas (verdaderos informes) se debe a su capacidad narrativa, su redacción elegante, su inteligencia, y el sabor anecdótico con numerosas historias de asombro y cierta picardía. Además, escribe en italiano y sus misivas van a Florencia (a Lorenzo de Pierfrancesco de' Medici o a Piero Soderini), centro de cultura y de arte, punto focal del Renacimiento, y paso obligado de los acontecimientos científicos, ideológicos, artísticos y filosóficos en el siglo XV y XVI. Se decía que descubrimiento que no llegara a Florencia no era sabido en el resto de Europa. Gracias a esa efervescencia cultural, las cartas de Américo fueron inmediatamente traducidas al latín y a diversas lenguas, lo que le permitió a Waldseemüller leerlas y bautizar con su nombre a América.

Cito algunos fragmentos de su obra:

> Aunque, como te he dicho, las mujeres andan desnudas y son libidinosas, a pesar de ello sus cuerpos son hermosos y limpios, ni tampoco son tan feas como alguno quizá podría suponer, porque aunque son carnosas, sin embargo no se aparece la "fealdad", la cual en la mayor parte está disimulada por la buena complexión. Una cosa nos ha parecido milagrosa, que entre ellas ninguna tuviera los pechos caídos, y las que habían parido, por la forma y la estrechura del vientre no se diferenciaban en nada de las vírgenes, y en las otras partes del cuerpo, las cuales por honestidad no menciono, parecían lo mismo. Cuando con los cristianos podían unirse, llevadas de su mucha lujuria, todo el pudor manchaban y abatían. Viven 150 años y pocas veces se enferman, y si caen en una mala enfermedad a sí mismos se sanan con ciertas raíces de hierbas. (p. 95)

Cito otro pasaje:

> Otra costumbre hay entre ellos muy atroz y fuera de toda credulidad humana, pues, siendo sus mujeres lujuriosas, hacen hinchar los miembros de sus maridos de tal modo que parecen deformes y brutales, y esto con cierto artificio suyo y la mordedura de ciertos animales venenosos, y por causa de esto muchos de ellos lo pierden y quedan eunucos. (pp. 93-94)

Con esto termino. Paso la palabra a Pepe.

José Brú: Tengo la misma cita, la misma.

Dante Medina: ¡No es posible! Siempre nos reímos de que tenemos los mismos gustos: ¡Pepe trae la misma cita que yo! Querías apantallarme.

De este libro hay que decir que, por una razón personal (tengo años estudiando a Américo y a su esposa andaluza María Cerezo), yo tenía los documentos en italiano muy leídos, muy subrayados, tan llenos de líneas y anotaciones que no sirven para el escáner. Un día, deambulando por Sevilla (hace mucho tiempo que viajo a Sevilla anualmente), me topé con una librería especializada en historia, y ahí estaba, como esperándome, una edición en español de *El Nuevo Mundo* de Américo, sus cartas. Entonces me dije: "¡Bueno!, pues lo compro a ver qué dice el prólogo". Así que si hay consenso está disponible para el escaneo; sin ningún problema podemos pasarles el texto completo que son, solamente, las treintaitrés o treintaicuatro páginas que se convirtieron en el primer *best seller* de los tiempos modernos, y que le dieron fama y perdurabilidad a Amerigo Vespucci y nombre a nuestro continente.

Traté de ser muy breve y rápido, porque, mis amigos, de los que hay muchos en esta sala, saben que si me dejan hablar de Américo, hablo sin parar seis horas cuando menos, así que por eso me contuve. Sólo quiero agregar que Américo

fue el primer Piloto Mayor de la Casa de Contratación de Sevilla, es decir, fue el primer director de la NASA del Nuevo Mundo (exactamente a eso corresponde), siendo italiano; y fue, también, el primer hombre que tuvo una "franquicia", por orden directa de su majestad Fernando el Católico, para fundar administrar, monopólicamente, una Universidad Tecnológica donde enseñaba a navegar a todo aquel que quisiera un permiso para venir a América, como piloto o como capitán, sin cuyo aprendizaje —en cátedra teórica y práctica que el propio Américo dictaba— no se le otorgaba el documento que le permitiera embarcarse —documento que el propio Américo libraba como Piloto Mayor de la Casa de Contratación de Las Indias... Pero eso sería motivo de una gran plática... Me detengo porque sigue Pepe y supongo que no haremos pausa el día de hoy, si nos perdonan, para darle salida a tan ambicioso programa.

José Brú: El siguiente libro es el *Don Juan*, de Tirso de Molina; de hecho, se llama *El Burlador de Sevilla* y, como dice Dante en cuanto a Américo, éste es un tema, igual que *El Quijote*, que veremos a continuación, en el que la dificultad está en resumir en diez minutos un libro que daría para un curso quizá de seis meses. Don Juan es un personaje que, desde que hizo su aparición literaria en Barcelona en 1630, gracias a la pluma de Tirso de Molina —Fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina era su *nom de plume*, su seudónimo literario—, Don Juan nos ha acompañado siempre, recorriendo gran parte del Mundo con distintos ropajes. En casi todos los países: España, Francia, Italia, Alemania, Rusia, México, por citar sólo algunos pocos; y en todos los tiempos: desde 1630, Tirso de Molina con *El Burlador de Sevilla*, y antes, en forma oral, hasta nuestro siglo, más bien el siglo pasado, siglo XX, con la obra de Dante Medina acerca del Don Juan: *Yo soy Don Juan, para servir a usted*. Una gran cantidad de autores se han ocupado de esta figura, además, los autores que han escrito sobre este personaje, son de los más importantes en cada país, y sus escritos son, algunas veces, las obras mayores de cada nación. Como les adelantaba un poco, cuando veíamos el tema de *Hamlet*, Don Juan es uno de los pocos personajes de ficción, personaje literario, que ha pasado al lenguaje popular y cotidiano como un adjetivo: Don Juan, La Celestina, El Quijote, El Cid, Fausto —no en nuestro idioma pero sí en alemán—, Romeo, Otelo, y quizá algun otro que se me escape, han servido para calificar personas y comportamientos; así, de alguien idealista y soñador, decimos que es un Quijote, o es una empresa quijotesca.

Dante Medina: Es una Celestina.

José Brú: Es una Celestina, se dice de la mujer con comportamiento de alcahueta; un Don Juan, de un hombre mujeriego; un Romeo, de alguien galante y amoroso; un Otelo, de un hombre celoso. Sin embargo, no todos los personajes, como decía respecto a Hamlet, han pasado a ser calificativos; de nadie se dice que es un Hamlet, aunque se la pase dudando, o que tenga una actitud hamletesca; es más, se pueden hacer chistes: "—¿Es cierto que tú dudas mucho? —Pues sí y no",

contesta el otro, porque es el indeciso. Sí se han hecho en cuanto al *Hamlet*, no a su nombre, aunque sí a su famosa frase de *"to be or not to be"* ("ser o no ser"); se utiliza en muchísimas ocasiones, en forma de broma o en forma no tan bromística; si, por ejemplo, tenemos un ascenso en el trabajo, pero no estamos seguros si se trata de un premio o de un castigo, podemos decir: "subí o no subí"; o si no recordamos algo, si lo teníamos en nuestra posesión, podemos dudar: "tuve o no tuve"; o la proposición que hacen las jóvenes actualmente a sus parejas: "to bed or not to bed".

Es interesante destacar que de los personajes literarios citados, tres nacieron en España; de hecho, Ramiro de Maeztu, en un libro habla de esos tres personajes: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Don Juan no sólo ha sido el protagonista de múltiples novelas, cuentos, obras de teatro, óperas, pinturas, etcétera, sino que se han escrito sobre él innumerables estudios, artículos y ensayos. Ha sido descrito como burlador de mujeres, como blasfemo, como santo, como moralista, con ironía, con erotismo, con admiración, como desobediente social, como individualista, y, si hacemos caso a Gregorio Marañón en su ensayo sobre el *Don Juan*, incluso como homosexual; Gregorio Marañón, en este ensayo, dice que el amor de Don Juan por las mujeres es una forma de encubrir su homosexualidad latente, ¿quién se lo iba a imaginar? Con todo, hay elementos del mito y del personaje que perduran de una forma u otra; en la mayoría de las obras en las que aparece, en casi todas ellas, sale un Convidado de Piedra, las cenas, que pueden ser una o dos, y la desobediencia social, el enfrentamiento religioso, Doña Elvira, Doña Inés y/o Doña Ana, etcétera. ¿Por qué la trascendencia de este personaje?, tal vez, porque combina amor y muerte, además de otros elementos, como la religión y la desobediencia social; amor y muerte son, según dijo alguna vez Juan Rulfo, los únicos dos temas de la literatura universal, y aunque se trata, obviamente, de una simplificación, no deja de tener razón nuestro escritor jalisciense: amor y muerte, junto con sus polos opuestos, odio y vida, son las energías fundamentales que mueven a todo ser humano, y aunque pudiera ser extraño, se encuentran relacionadas íntimamente, como lo demuestra el hecho, por ejemplo, de que los franceses denominen al orgasmo como *la petite mort*, la pequeña muerte, un modo de relacionar la muerte y el amor. Otro modo de relacionar muerte y amor, está aquí en el Parque Funeral Colonias. Si van ustedes a donde están las urnas, ahí hay una, que según yo, enlaza amor y muerte, ya que nos habla de una probable relación amorosa:

Aquí yaces
y haces bien,
tú descansas
y yo también.

La figura de Don Juan ha sido tratada de literatura en diversas formas: como tragedia, como comedia, como *tramodia*: combinación de tragedia, comedia, y tramoya;[11] absorbiéndolo, condenándolo, obligándolo a permanecer eternamente en el escenario. El *Don Juan Tenorio* que más conocemos es el de Zorrilla, es el que más se representa en México, y ahí, al final, Don Juan se salva. Ésa es una excepción, dado que normalmente, en casi todos los autores, Don Juan se condena; Zorrilla, como buen romántico, lo salva, traicionando, pues, el espíritu de Don Juan; y, curiosamente, aunque es el más conocido, no es el más bueno; quizá el mejor sea, obviamente, el primero, el de Tirso de Molina y posteriormente el de Molière, aunque es difícil decidirse por uno.

Dante Medina: Es más moderno el de Molière y, por lo tanto, más cercano a nosotros. Para el lector actual, es más atractivo el *Don Juan* de Molière que el de Tirso, que ha envejecido un poquito, más que el de Molière, porque el de Molière es ya más contemporáneo, más con problemas que, hoy en día, nos atañen a nosotros: es un descreído total; en el momento en que Sganarelle le dice: "tú, ¿en qué crees?", Don Juan responde: "pues en nada, no creo ni en el hombre lobo"; eso, para empezar, así que menos cree en Dios.

José Brú: Y eso por citar Don Juanes antiguos; hay un Don Juan de un escritor francés, Henry de Montherlant, del siglo XX.

Dante Medina: De 1954. ¡Buen año!

José Brú: 1954, exactamente, que se llama *La Mort qui fait le trottoir*, la muerte que hace la calle; la muerte, prostituta callejera. En español, se tradujo simplemente como *Don Juan*. Se trata de un Don Juan muy peculiar, porque es un Don Juan de sesenta y seis años, que se enamora de Doña Ana de Ulloa de diecisiete años.

Dante Medina: Le gustan las jovencitas.

José Brú: Le gustan todas; igual enamora a Linda, que tiene quince años, que a la condesa de Ulloa de sesenta años. Además, es un Don Juan que es consciente de ser un mito y que ya ha aparecido en otras obras literarias; un Don Juan, además, escrito con mucho sentido del humor. Y no me extiendo más, porque lo veremos con detalle en alguna de las sesiones posteriores.

Otro Don Juan, también del siglo XX, humorístico, es el de Enrique Jardiel Poncela, titulado *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?*, se subtitula "Novela del Donjuanismo", y maneja de forma irónica el personaje, narrando la historia de un Don Juan llamado Pedro que tiene un fichero de treinta y seis mil ochocientos cincuenta y siete conquistas, en donde anota, además, la exclamación de cada una de sus conquistas en el momento del orgasmo; y se burla, de pasada, hasta del propio Marañón, que les cité hace poco; eso no es raro en Jardiel Poncela, quien es uno de los pocos escritores humoristas que hay en español, quizá él,

[11] Es el caso de la obra de teatro citada de Dante Medina. La palabra *tramodia* es un neologismo suyo.

Ibargüengoitia y un par más, y del que no me resisto, siempre que puedo, a citar algunas de sus frases humorísticas que él llama *Máximas mínimas*, jugando con el nombre de "máximas". Les voy a citar nada más tres. Una que dice: "El amor es como los columpios porque casi siempre empieza siendo diversión y casi siempre acaba dando náuseas" (p.12); la segunda: "Las piernas de las mujeres son como los sacerdotes, prometen la felicidad más arriba" (no recuerdo de cuál de sus obras la copié, así que la cito de memoria).

Dante Medina: Muy buena, muy buena.

José Brú: Y la tercera: "Las mujeres son como las espadas, cuando más respeto inspiran es cuando están desnudas". (p. 33)

Bueno, un Don Juan más conocido, fuera del de Montherlant y del de Jardiel Poncela, es el de Molière; a mí, el de Molière, entre otras muchas cosas, me llama mucho la atención y me gusta mucho porque el inicio de la obra empieza con unas palabras de Sganarelle, que viene a ser el Ciutti de Zorrilla, y en esas palabras —ahorita se van a dar cuenta de por qué me gustan tanto—, dice Sganarelle:

> Digan lo que digan Aristóteles y todos los filósofos, nada hay comparable al tabaco, es la pasión de las gentes honradas y quien de él se priva, no merece vivir. No sólo alegra y purifica las mentes, sino que también acostumbra las almas a la virtud y gracias a él se aprende a ser hombre de mundo. ¿No ves, en cuanto lo tomamos, de qué amable manera nos conducimos con todo el mundo y cuán dichosos nos sentimos de ofrecerlo en toda ocasión y en todo lugar?, ni siquiera esperamos a que nos lo pidan, nos adelantamos al deseo de las gentes. Hasta tal punto es cierto que el tabaco inspira a cuantos lo toman sentimientos honorables y virtuosos. (p. 47)

Dante —como a lo mejor no lo dice el propio Dante, lo digo yo— ha hecho un estudio muy completo, una bibliografía del mito del Don Juan en todas las artes en forma de un disco compacto, donde aparecen seis mil ochocientas cuarenta y ocho fichas, en las que habla de los distintos Don Juan en literatura, pintura, música, cine; en todas las artes.

Dante Medina: www.don-juan.com, en Internet. Aunque me lo *jaquearon* y lo perdí. Ahora queda www.dantemedina.com.

José Brú: Además, como les dije, en 1996 publicó y se representó su obra *Yo soy Don Juan para servir a Usted*, uno de los Don Juan más recientes.

Antes de terminar con Don Juan, me gustaría citar una frase, que me parece particularmente cierta, cuando el Don Juan termina condenado, que es en la mayoría de los casos; se trata de una afirmación de un escritor de nuestra localidad, Arturo Suárez, el famoso escritor de *Los periquetes*, quien asevera que "En Jalisco, se quiere a la buena, porque es peligroso querer a la amada". Ya que estamos en teatro, y estamos en el Siglo de Oro, la siguiente obra de la que voy a hablar; bueno, no sé si quieres decir algo, Dante... Tienes mucho qué decir de Don Juan.

Dante Medina: No, no, con Don Juan no acabaríamos nunca. Sí, lo que sucede es que, de repente, como para la explicación del porqué el Don Juan perdura, siendo un tema tan sencillo: un hombre que enamora a muchas; lo que, en sí mismo, no tiene gracia. Entonces, ¿de dónde viene esa popularidad que ya parece haber tenido en 1630?, ¿de dónde viene el éxito y el gusto de tantos espectadores por ese tema y personaje? Me encuentro un libro poco conocido —poco conocido, aunque los eruditos lo conocen muy bien, pero no es de los libros de divulgación—: Miguel de Cervantes Saavedra no solamente publicó en 1615 la segunda parte del Quijote, sino que publicó también un libro que se titula *Ocho comedias, y ocho entremeses, nuevos, nunca representados*; conocemos los entremeses, las ocho comedias no. Yo no sé si ustedes saben que Cervantes escribió ocho comedias además de los ocho entremeses que publicó en 1615, un año antes de su muerte. Ahí tiene algo que a mí me llama la atención —porque el Don Juan de Tirso es de 1630— algo muy curioso: "No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas". (Tomo I, p. 54) Con esta observación, Cervantes nos está dando la clave del éxito del Don Juan: el Don Juan llama la atención porque, al final, se va al infierno y sale esa cosa de ultratumba, o sea que sale la tramoya, los efectos especiales; lo que quiere Cervantes en esta cita de 1615: "cuando yo veía obras de Lope de Rueda, y que era jovencito, y de Lope de Vega, no había estas cosas que es lo que le está dando vida al teatro y llamando la atención". Parte del interés del Don Juan es su espectacularidad que, hoy en día, ha resurgido en el cine, y esa espectacularidad creo que es lo que ha revivido a Don Juan, tan es así que Max Frisch, el dramaturgo de expresión alemana, suizo, tiene un Don Juan que se llama *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (*Don Juan o el amor de la geometría*), en donde Don Juan se da cuenta de su "destino" de Don Juan en el asedio a Granada de 1491, y él no quiere ser Don Juan porque su verdadera pasión es la geometría, él está enamorado de la geometría no de las mujeres, y para que lo dejen estudiar geometría, inventa como subterfugio toda la historia de Don Juan y hace una trampa móvil en el escenario, utilizando todos los recursos de tramoya: el fuego, el doble fondo del escenario, y desaparece, y finge irse al infierno para que lo dejen en paz, y poder refugiarse en un monasterio a estudiar geometría (similar a lo que hizo Carlos V, que abdicó para recluirse en el monasterio de Yuste a dedicarse a la glotonería). Así que yo pienso que Cervantes apunta, desde 1615, lo que iba a ser el éxito del Don Juan futuro, partiendo de Tirso de Molina, cuando afirma que lo que le hace falta a la escena española, en este momento, es tramoya; por eso, cuando yo escribí mi Don Juan, hace algunos años (1996), utilicé la palabra "tramodia", porque el Don Juan es tramoya. Me parece que ésta es una aportación

de Cervantes que no ha sido suficientemente valorada, porque el prólogo a esas ocho comedias y esos ocho entremeses, no ha sido suficientemente estudiado, ni citado (salvo, quizás, por "esa especie entomológica rara que se autonombra 'cervantista'", según palabras de Jorge Edwards).

No sé si tú, Pepe, tenías muchas referencias de ese prólogo, pero viene a cuento con el *Don Juan*.

José Brú: Ya más rápidamente, como decía, estamos en el Siglo de Oro español, en teatro, hay una obra de Lope de Vega, no muy conocida, que se llama *La dama boba*. No es de las más representadas de él, de hecho, a lo mejor *Fuente Ovejuna* es de las más conocidas, pero es una obra muy, muy, divertida, muy simpática, no suficientemente valorada. Lope de Vega da rienda suelta a su ingenio y al sentido del humor en esta obra, en la que el equívoco y la confusión alcanzan su máxima expresión. Es una obra con una serie de enredos, de juegos, de situaciones, que trata de representar, algo parecido a la máxima ésa tan común entre nosotros de "la suerte de la fea, la bonita la desea"; una serie de galanes están en el dilema de ver qué es preferible a la hora de tomar pareja: si elegir una persona agraciada físicamente, pero ignorante desde el punto de vista intelectual, y que además es engreída y caprichosa, o a otra en quien la belleza está en el interior, como se suele decir, para decir que no es muy agraciada exteriormente, pero que es inteligente y sensata.

Dante Medina: ¿Y cómo se mete uno adentro?

José Brú: Pues es lo que tratan de hacer estos personajes. En pocas palabras, en esta obra, aunque no estamos mucho por contar los argumentos, sino como darles *flashazos* para que después la lean ustedes, son dos hermanas, Finea y Nise, una que es boba y pedante, pero guapa, y la otra que no es muy agraciada, pero es muy sensata. Es una obra que hace mucho que no leía. De nuevo me volvió a asombrar.

Dante Medina: Hay que decir que tuvimos una larga discusión sobre cuáles incluir de entre las mil y tantas obras de Lope de Vega, que desde luego no conocemos todas; de las alrededor de cuarenta que hemos leído, nos preguntamos: "¿qué poner y por qué?". *Fuente Ovejuna*, desde luego no, porque es un alegato político, ya medio pasado de moda... y empezamos a descartar, y, de repente, dijimos: "¡hombre!, *La dama boba* es una aportación interesantísima", y de eso es lo que está hablando Pepe, de la aportación que conlleva escribir una obra acerca de una dama boba, mucho antes de que se le ocurriera a Molière escribir *Las preciosas ridículas.*

José Brú: Y que, además, con un tema que yo no me acordaba haberlo visto, pero siempre he tenido la teoría de que lo único que todo el mundo piensa que está bien repartido, que nadie tiene envidia, es la inteligencia: "¡Hombre!, fulano tiene más suerte que yo, perengano tiene más lana que yo, zutano tiene mujer más bonita que la mía, pero nadie es más inteligente que yo; ahí sí estoy de acuerdo con Dios, me la repartió muy bien". Fíjense cómo lo dice Lope de Vega, es un diálogo entre el papá de estas dos chicas.

Dante Medina: El papá que se jala los pelos, y exclama: "¿por qué me salió ésta tan pendeja?", y se desespera, se desespera muchísimo.

José Brú: Él se llama Octavio, y dice:

OCTAVIO: Aquí el oficio
de padre y dueño alarga el pensamiento.
Caso a Finea; que es notable indicio
de las leyes del mundo, al oro atento.
Nise, tan sabia, docta y entendida,
apenas halla un hombre que la pida;
y por Finea, simple, por instantes
me solicitan tantos pretendientes,
del oro, más que del ingenio, amantes,
que me cansan amigos y parientes.
MISENO: Razones hay, al parecer, bastantes.
OCTAVIO: Una hallo yo, sin muchas aparentes,
y es el buscar un hombre en todo estado,
lo que le falta más, con más cuidado.
MISENO: Eso no entiendo bien.
OCTAVIO: Estadme atento.
Ningún hombre nacido a pensar viene
que le falta, Miseno, entendimiento,
y con esto no busca lo que tiene;
ve que el oro le falta y el sustento,
y piensa que buscalle le conviene,
pues como ser la falta el oro entienda,
deja el entendimiento y busca hacienda. (II, p. 1103)

¿Qué nos está diciendo?, que buscan el dinero, que es lo que no tienen, no buscan la inteligencia en la pretendiente inteligente, porque piensan que ellos tienen bastante. Para que se den cuenta, un par de citas que muestran la bobería de Finea, de la dama boba; está el padre pensando, en un aparte de los que se usan en el teatro:

OCTAVIO: De tu ignorancia, mi desdicha temo.
¿Esto trujo a mi casa el ser discreta
Nise? El galán, el músico, el poeta,
el lindo, el que se precia de oloroso,
el afeitado, el loco y el ocioso.
¿Hate pasado más con éste, acaso?
FINEA: Ayer, en la escalera, al primer paso,
me dio un abrazo.

OCTAVIO: **(Aparte)** ¡En buenos pasos anda
mi pobre honor, por una y otra banda!
La discreta, con necios en concetos,
y la boba, en amores con discretos.
A ésta no hay que llevarla por castigo,
y más que lo podrá entender su esposo.
(Alto) Hija, sabed que estoy muy enojado.
No os dejéis abrazar. ¿Entendéis, hija?
FINEA: Sí, señor padre; y cierto que me pesa
Aunque me pareció muy bien entonces. (II, p. 1117)

Y entonces, lo que se le ocurre a la dama boba, es decirle a su pretendiente que su papá se enojó por el abrazo, y que la desabrace.

Dante Medina: Y se lo dice al papá, y el papá dice: "¡pero no!, por favor".

José Brú: Primero se lo dice al pretendiente, y el pretendiente dice: "¿cómo que te desabrace?", "pues sí, me abrazaste, desabrázame"; "¡ah!, pues mira, te puse un brazo así y luego el otro así, ahora te quito éste y luego te quito éste y ya"; se lo cuenta al papá y dice: "¡pero cómo es posible tanta babosada de esta niña!, ni que te abrace, ni que te desabrace".

Dante Medina: Es que está en juego el honor, porque, como ella se deja abrazar, el papá se preocupa pensando: "a esta boba le van a quitar el honor, y después cómo la caso". Eso es lo que hay de fondo: no le molesta que no sea inteligente, le molesta que pueda perder el honor, la virginidad, por boba.

José Brú: Con esto acabo, y sigue el bloque dantesco.

Dante Medina: Entonces me adelanté. Yo quería decir que, en esta época, es interesantísimo ver que, precisamente, no se escogía a las mujeres (y por eso nos gustó la historia de *La dama boba*) por inteligentes ni mucho menos; los matrimonios se arreglaban entre los padres, por condición social, que significaba también condición económica, y lo que menos importaba era la inteligencia. Es una gran aportación de Lope de Vega poner en escena a una tonta a la que se dificulte el casamiento, insisto, no tanto por ser boba, sino porque, de repente, puede perder esa dignidad, ese honor que se identifica con la virginidad, y también con dejarse toquetear, por eso la idea del abrazo; pero también hay un elemento más: que esta boba —y tú lo tenías en el tintero, porque lo platicamos, aunque no lo dijiste—: que a esta boba se le quita lo boba con el amor, ¿recuerdas que hablamos de eso?, y, curiosamente, la idea del amor del siglo XVII español es que el amor apendeja, no da inteligencia.

José Brú: Pero a las pendejas las alista.

Dante Medina: Ésta es una aportación; es un caso único.

José Brú: No que las haga listas, las alista.

Dante Medina: Lope de Vega es muy astuto. Sabemos muy bien que Cervantes lo llamaba "El Fénix de los Ingenios", pero también lo llama "Monstruo de

la Naturaleza". En el prólogo de 1615 que cité lo llama "Monstruo de la Naturaleza", es decir que, según Cervantes, es un escritor que no tiene límites. Cervantes, el genio de la escritura, ve en Lope al superior, y eso habla muy bien de Cervantes como una persona que es capaz de reconocer a un superior y de admirarlo.

José Brú: Bueno, escribir más de mil obras teatrales, sin contar los poemas; que para el libro que hicimos de *Hablando con Dios en Español*, que ya hemos mencionado, nos costó trabajo decidir cuáles incluir.

Dante Medina: Claro, tiene tres volúmenes muy buenos de poemas. Pero lo interesante es esto, pues, la nueva idea del amor, de la retórica del amor, que el amor no atonta, que el amor ilumina, es decir, guía, y yo, aquí, lo quiero ligar con lo que tratamos la sesión anterior de Guido Cavalcanti y la imagen de la Virgen en el Medioevo, con la construcción de las catedrales, como la intercesora de Dios, que acaba siendo la iluminada, la enamorada. La iluminada, la "luz de donde el sol la toma" del *Tenorio* de Zorrilla (aunque parezca tontería, porque ya dijimos que el *Don Juan* de Zorrilla no es nuestro preferido), pero, precisamente, la mujer es antorcha y guía desde *La Divina Comedia* hasta ese momento en que esta boba se vuelve inteligente, porque el amor la ilumina, y por lo tanto ella se ilumina al amar.

Creo que podríamos seguir hablando del tema, pero lo dejaremos aquí, porque pasaremos a otro tema. Voy a darme un poco de prisa, y perdón que cada vez nos vayamos quedando atrás, pero preferimos —yo no sé si a ustedes les importe que al final nos veamos una semana más; a nosotros no—. Es mejor esto a brincarnos algunos temas.

El tema que sigue es particularmente interesante, porque vamos a hablar de Alonso Fernández de Avellaneda, un estupendo autor del siglo XVII, que escribió, con este seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, obra que se piensa siempre que la escribió Cervantes, y resulta que no, que también lo escribió Alonso Fernández, o, como le decimos siempre, Avellaneda. Avellaneda escribe la segunda parte de *El Quijote* partiendo de la primera de Cervantes, y la publica en 1614. La primera edición de *El Quijote*, de Cervantes, como ustedes saben, es de 1605; nueve años después, la de Avellaneda, *El Quijote*, 1614; y en la portada de su edición dice claramente Avellaneda —ojo, esto es muy importante— "Segundo tomo". Cervantes publica el segundo tomo de *El Quijote* en 1615. En 1614, Avellaneda dice: "Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida, y es la quinta parte de sus aventuras". No está mintiendo. Y luego agrega en la portada: "Compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas". "Tarragona 1614". Es decir, se publicó en Tarragona. En realidad, Avellaneda es un seudónimo, y de la identidad del autor sólo tenemos conjeturas, ninguna de ellas concluyente, lo cual me parece muy astuto: poder esconderse, un hombre letrado de época; porque, además, pudo haberse beneficiado de una

enorme fama. Desde el principio se tachó rápidamente a este libro de "apócrifo", y, posteriormente, se le conocía como "el falso Quijote". Para que tengan ustedes una idea, un erudito llamado De Vargas, en una obra de 1624, sólo diez años después, titulada *Junta de libros, la maior que España ha visto en su lengua hasta el año 1624*, anota que Avellaneda: "sacó con desigual gracia de la primera, la segunda parte del *Quixote*" (Avellaneda, *ed. cit.*, p. IX); yo me pregunto: De Vargas ¿lo habrá leído?, que es la pregunta que nos haremos hoy: yo tengo la impresión de que, en esta sala, nadie ha leído la segunda parte del Quijote de Avellaneda, y no es su culpa, sino que les han dicho que no había que leerla...

José Brú: Porque "es malísima".

Dante Medina: "Es malísima", les han dicho. Y fue una pregunta que nos hicimos Pepe y yo, hace unos meses, en esta reflexión a la que nos condujo nuestra selección de Fundamentales. Yo le dije: "Pepe, ¿tú has leído el Quijote de Avellaneda?". "No". "¿Y por qué?". Entonces, lo que seguía era: "Hay que leerlo, vamos a ver qué hay ahí", y lo leímos con gran entusiasmo.

Alumno: Perdón, ¿él publicó la Segunda Parte antes que Cervantes?

Dante Medina: Sí, desde luego.

José Brú: 1605: Primera Parte, de Cervantes; 1614: Segunda Parte, de Avellaneda; 1615: Segunda Parte de Cervantes. *El Quijote* se publicó en dos partes, aunque lo conocemos como un solo libro, pero en realidad eran dos.

Dante Medina: Cervantes lo estaba redactando.

José Brú: Y probablemente aceleró.

Dante Medina: Aceleró, y Cervantes lo menciona.

José Brú: E hizo que lo publicara, porque un año después, muere Cervantes. Si no hubiera salido el de Avellaneda, quizá no se hubiera publicado el de Cervantes.

Dante Medina: Cerca del capítulo cincuenta de la Segunda Parte, Cervantes lo menciona encabronado, y en el prólogo lo menciona encabronado, que es de lo que voy a hablar ahora. Se le trató de apócrifo, y más cuando Cervantes se va durísima e injustamente contra su autor, llamándole ladrón y plagiario, y poniendo en boca de Avellaneda palabras que nunca escribió en su *Quijote*. Las ediciones de este *Quijote* apócrifo son escasas; hasta 1906 había seis: 1614, 1732, 1805, 1851, y la de 1906, que es la edición que usamos hoy en día casi todos.[12]

En la edición de 1906 (para que vean ustedes cómo nació con mala estrella este pobre *Quijote*), en el prólogo, Marcelino Menéndez Pelayo, el erudito más respetado de su época, *le dice de todo* a Avellaneda. Fíjense lo que le dice (entresaco de esa edición de 1906 los insultos): libro de "una categoría inferior"; hay

[12] Aparte de que René Lesage, autor de la novela picaresca *Gil Blas de Santillana*, había hecho un *remake*, un *d'après* diríamos, en francés, con mucho éxito, pero eso en realidad es una especie de reescritura.

en él un "bajo y miserable concepto que su autor muestra de la vida"; es una "caricatura grosera"; las manos de sus personajes, don Quijote y Sancho, "tienen el don de manchar y ensuciar todo lo que tocan"; y se imita la obra de Cervantes "como remeda el mono las obras del ser racional"... En la cólera sigue el comparativo del "bastardo parentesco" de la obra de quien "es un novelista mediano", porque "Avellaneda es un escritor continuamente sucio, y algunas veces torpe y libidinoso". Esto último —como lo anterior— es tan falso, que la puta que traen con ellos, (porque traen una puta con ellos dos, don Quijote y Sancho), les dice en repetidas ocasiones algo así como: "oye, vente en la noche a mi cama", y no le entienden, ninguno de los dos, ninguno; a ambos les hace avances: "oye —le dice a Sancho— vente a mi cama, hace frío", y Sancho le responde: "pues pide otra cobija". Así que no es un libro libidinoso para nada, en absoluto.

La inquina de Menéndez Pelayo sigue: "El autor del falso *Quijote* era un literato envidioso, mal criado y atrabiliario, que ofendió sin mesura ni decoro las canas de Cervantes", es un autor de villano gusto, "soez y desvergonzado", (¡tan alejado del "príncipe de nuestros ingenios"!), de "brutalidad y grosería", sin erudición ni buenas letras. Otra vez Menéndez Pelayo está mintiendo: en el último capítulo, el autor de *El Quijote*, Avellaneda, cita a clásicos griegos y latinos; un personaje loco, que es un erudito, cita a Aristóteles, a Ptolomeo, a Galeno, a Homero, a Horacio y a Ovidio, y los cita en latín. Así que Avellaneda no es un ignorante. Y para darle curso a su odio y a sus prejuicios, Menéndez Pelayo tacha a la obra y al autor de "torpe grosería" y "brutal realismo"; y, para él, en suma, es el autor de "*Don Quijote* el Malo", y ya con eso cree que lo acaba, porque entre sus culpas está, ojo, haber osado: "la tentativa audaz del que intentó suplantar a Cervantes y arrebatarle su gloria". Está defendiendo a un Cervantes identificado con la hispanidad, con la gloria nacional, y, paradójica e involuntariamente, a un Cervantes que no necesita defensores.

Por eso, en la escuela, hoy en día, repudian al *Quijote* de Avellaneda sin leerlo y hacen de él un enemigo: "es un imitador, es un copión, es un impostor y un ladrón de ingenios". Sin embargo, como vimos en la carátula de la primera edición que cité, Avellaneda no engaña, y aclara y explicita en el prólogo sus intenciones: "desta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó" (Cervantes). Fíjense nomás: "no podrá, por lo menos, dejar de confesar tenemos ambos [es decir, Cervantes y yo] un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías"; luego pide: "Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos [...] Las *Arcadias*, diferentes las han escrito. La *Diana* no es toda de una mano". Aunque, aclara que: "En algo diferencia esta parte, de la primera suya; porque tengo opuesto humor también al suyo". Entonces, ¿por qué se enojó tanto Cervantes?, y así lo escribió en su prólogo a su Segunda Parte de *El Quijote* de 1615, ¿por qué se enojó? Ustedes recuerdan, en la Segunda Parte

de *El Quijote*, hay un ataque a Avellaneda, un duro y amargo ataque. Bueno, Avellaneda le dice un par de cosillas a Cervantes en su prólogo, que a nuestros ojos no son tan graves como Cervantes las tomó; escribió su *Quijote* Cervantes, según Avellaneda, con: "fieles relaciones que a su mano llegaron —y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una; y hablando tanto de todos, hemos de decir dél que, como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos—"; está haciendo una jiribilla: "él dice que la escribió de una mano, voy a hacer un *Quijote* de segunda mano, pero con dos manos; él declara haber sido muy brioso en su juventud, pero ahora dice que es viejo, entonces...". Es un jueguito: "Y, pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos". Lo que Avellaneda está diciendo es: "anda amargado, tiene mal carácter", lo que además es cierto: Cervantes creía que merecía más y no se lo daban, y estaba enojado. Cervantes, como es sabido, le responde furioso, con inteligencia, le dedica casi todo el Prólogo al Lector de la Segunda Parte de *El Quijote*, oigan lo que dice:

> ¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*, digo de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he dar este contento [falso, porque luego se lo da], que puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido; pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma, y allá se lo haya.

Hasta ahí dice: "no lo voy a chingar", y luego, ¡toma!:

> Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros.

Más adelante, continúa:

> Paréceme que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia, sabiendo que no se ha de añadir aflición al afligido, y que la que debe tener este señor sin duda es grande, pues no osa parecer a campo abierto [es decir, le dice: "te presentas con seudónimo", enmascarado] y al cielo claro, encubriendo su nombre, fingiendo su patria, como si hubiera hecho alguna traición de lesa majestad.

Y luego, le manda recadito con el lector:

> Si, por ventura, llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado: que bien sé lo que son tentaciones del demonio [fíjense, Cervantes es un maloso y tiene mal carácter], y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama, y, para confirmación desto, quiero que en tu buen donaire y gracia le cuentes este cuento:

Y en seguida, le cuenta el cuento aquel del perro y el cañuto: que había un loco en Sevilla que agarraba un perro, le metía un cañuto por el trasero y lo inflaba, y cuando la gente le peguntaba: "pero, ¿por qué hace eso?", él les respondía: "pero ¿creerá vuestra merced que es poco trabajo inflar un perro?", a lo que Cervantes concluye: "¿creerá vuestra merced que es poco trabajo hacer un libro?". Ésa es la historia. Pero a Cervantes no le basta ese recado, y continúa: "Y si este cuento no le cuadrare, dirásle, lector amigo, éste, que también es de loco y de perro:", y le narra otro cuento de loco y de perro... ojo, en la época, "perro" significaba impío, significaba árabe y significaba judío, y le cuenta cuentos de perros, así que está insultándolo con todo lo que puede. Y todavía le cuenta el cuento del loco que traía una piedra y se le echaba a un perro cuando se le arrimaba, etcétera, hasta que le ponen una paliza, que Cervantes remata con su defensora diatriba:

> Y no le digas más [todavía sigue, todo el prólogo se lo dedica], ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote*, que te ofrezco, es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantar nuevos testimonios. (pp. 483-485)

José Brú: Por eso mata al Quijote.

Dante Medina: Claro, por eso lo mata. Es decir, probablemente no lo hubiera matado, porque, además, Avellaneda no lo mata. Cervantes es bravo y colérico, no era buen enemigo. Uno dice: "bueno, ya, lo hizo pedazos, bien", pero ahí no detiene su furia Cervantes, no lo limita al prólogo de *El Quijote*. En la edición que cité hace un rato de las *Ocho comedias, y ocho entremeses, nuevos, nunca representados* de 1615, el mismo año de la edición de *El Quijote*, en la Dedicatoria al Conde de Lemos —como ustedes saben, mucho le dedicaba sus libros al Conde de Lemos, que era su protector— le escribe algo más sutil y no notado por nosotros, que somos unos amantes o *amateurs*, seguramente notado por todos los cervantistas que han dedicado su vida a esto. Oigan lo que dice:

> Don Quijote de la Mancha queda calzadas las espuelas de su *Segunda parte* para ir a besar los pies a V. E. Creo que llegará quejoso, porque en Tarragona le han asendereado y malparado, [es decir, lo llevaron por mal camino y lo maltrataron] aunque, por sí o por no, lleva información hecha de que no es él el contenido en aquella historia, sino otro supuesto, que quiso ser él y no acertó a serlo. (p. 57)

¡No, no, es que está defendiendo su personaje, sigue defendiéndolo con testarudez increíble! Y más todavía. En la "Dedicatoria al Conde de Lemos" de la Segunda Parte de *El Quijote*, retoma el tema, indignado:

> Enviando a Vuestra Excelencia los días pasados mis comedias [...] si bien me acuerdo, dije que Don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos de Vuestra Excelencia, y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino [...] porque es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe, para quitar el amago y la náusea que ha causado el otro Don Quijote que [...] se ha disfrazado y corrido por el orbe. (p. 481)

Voy, y termino, porque creo que ya me excedí, es hora de terminar, y ¿cómo es *El Quijote* de Avellaneda, ese supuesto que quiso ser el *Quijote* original y no acertó a serlo? En pocas palabras, es ingenioso y divertido, simpático y ameno, con anécdotas para morirse de risa. Inicialmente, está cuerdo, pero la llegada de unos caballeros que van a la justa de Zaragoza, que es donde lo dejó Cervantes, lo vuelve a chiflar y sale vestido con armas verdaderas que le encargaron en custodia los verdaderos caballeros, así que ya no está ridículamente vestido con falsas armaduras sino con armas verdaderas y, por lo tanto, es muy peligroso. Con el nombre de El Caballero Desamorado, porque Dulcinea no lo quiere, piensa y declara: "ya no la quiero yo tampoco, entonces seré El Caballero Desamorado". Acuérdense de que antes era El Caballero Enamorado, y luego, El Caballero de la Triste Figura; ahora es El Caballero Desamorado.

Sancho, por su parte, es verdaderamente gracioso, y las aventuras divertidísimas abundan. Realmente, las ocurrencias son numerosas. Basten dos gracejadas: convencen a Sancho de que se quede a trabajar con dos señores, que le dicen: "¡Hombre!, quédate aquí, estás muy bien, eres muy chistoso", casi como payaso, y él responde: "¿Y mi mujer, Teresa Panza?". "Pues escríbele una carta". "No sé escribir". "Pues díctala". Y ya que la dicta, la carta empieza diciendo: "Vieja [lo digo en español de hoy en día, y en mexicano], creo que hace el mismo tiempo que yo no te veo que tú no me ves a mí", así empieza, y luego, ya que termina la carta, propone: "Oigan, ¿y por qué no se la llevo yo a mi mujer si yo sé llegar?, ¿para qué se le mandan con otro que puede perderse?". "Entonces, ¿para qué escribiste la carta, menso?". Este tipo de chistes son geniales. Otro: rescatan a una prostituta en el camino, y don Quijote insiste en que es una reina, y la sube en un borrico, y entonces

van Sancho en un borrico, la mujer ésta en otro borrico, vestida de verde (además: de verde decolorado), y don Quijote; así que la imagen, la idea visual, es genial. Y Sancho va tratándola siempre de puta vieja, y don Quijote afirmando que es una princesa y pagándole el hospedaje, porque don Quijote sale con una maletita de dinero y lo van gastando, es decir, van como señores, es otra historia, realmente extraordinario, ¿no? Finalmente, a don Quijote lo mandan a una especie de asilo de locos, la casa del Nuncio, en Toledo, en donde sana, y, después, regresará a su casa... Último capítulo (y esto apenas en una página, es muy importante, estoy hablando ya de la página final, me salté muchas anécdotas, porque son una enorme cantidad de anécdotas graciosísimas): lo sanan, lo regresan a su casa, y uno dice: "pues ya, se acabó la historia", pero en una página, el autor cuenta, de repente, que Don Quijote vuelve a su locura, compra un caballo, sale, toma a un escudero que se encuentra, que en realidad es una mujer disfrazada de hombre que huía de su amo que la había preñado, pare en medio del camino, ante el asombro de don Quijote, que sigue sin escudero y se hace llamar El Caballero de los Trabajos, y termina diciendo Avellaneda: "Los cuales [los trabajos], no faltará mejor pluma que los celebre", y con esta frase concluye dejando una puerta abierta para una tercera parte, ya que en esta última página don Quijote agarra un escudero que es mujer disfrazada de hombre, pare en el camino —ojo, aquí está la historia de la Papisa Juana, que pare en público— y luego, dice: "ahora se llama El Caballero de los Trabajos y el que quiera, siga contando su historia", o sea que estaba abriendo una saga a la manera de los libros de caballería, sugiriendo que "otro Avellaneda" —que no sería Cervantes, no pensaba que fuera Cervantes— le siga de aquí para adelante; entonces, la Primera Parte del *Quijote* la hizo Cervantes; la Segunda, de Avellaneda; la Tercera, Juan de los Palotes; él iba por ahí, y nunca pensó que Cervantes publicaría la Segunda Parte, más bien creyó que ya había abandonado la idea de seguir con esa historia; Avellaneda no lo hizo con la mala intención que nos dicen, no es verdad. Y los elogios a Cervantes y al Quijote en el "falso *Quijote*" de Avellaneda, como suele llamársele, son numerosos; fiel a sus convicciones de que las historias pueden pasar de una mano a otra, deja abierto el relato para que un sucesor futuro escriba sobre el porvenir de don Quijote, aunque Cervantes, celoso de su personaje, clausura esa posibilidad matando a don Quijote (¿realmente la clausura? No, veremos más adelante que no).

José Brú: De hecho es una especie de homenaje, el del *Quijote* de Avellaneda. Hay que recordar que el propio Cervantes, también al final de la primera parte, había dejado la puerta abierta, terminaba con la esperanza de la tercera salida de don Quijote: "quizá otro cantará con mejor plectro", es decir, el propio Cervantes, probablemente por modestia, pero decía: "bueno, la tercera parte, a lo mejor alguien la cuenta mejor que yo". Pues la contaron, y luego se enoja. Otra cosa interesante, es que Cervantes se queja de que le robaron a su personaje, pero Cervantes le roba un personaje a Avellaneda: Álvaro Tarfe, que es uno de

los protagonistas de *El Quijote* de Avellaneda, aparece en la Segunda Parte de *El Quijote* de Cervantes.

Dante Medina: Don Álvaro Tarfe es este caballero que pasa por la casa de don Quijote, bueno, por el pueblo de don Quijote, rumbo a las justas de Zaragoza, que eran una especie de juegos florales de la caballería, eran realmente —aunque sin ningún peligro— rememoración de las justas donde se arriesgaba la vida en la Edad Media. Esto incluye una especie de desfile, de parada jocosa, un poco emparentada con la tauromaquia, un peregrinar festivo; llega la comitiva vestida de luces, se hospedan en diversas casas, y a uno de ellos, Álvaro Tarfe, le toca hospedarse con don Quijote, a quien le dice: "guárdeme estas armas hasta mi regreso, me sobran". Y don Quijote piensa para sí mismo: "ya tengo las armas", y se las pone. Y, efectivamente, a Álvaro Tarfe, que es este caballero amigo en todo el libro de don Quijote, quien lo encuentra en Zaragoza y lo protege, y quien al final lo manda a la casa del Nuncio, que es la casa de los locos, Cervantes lo usará después en el capítulo cincuenta de la Segunda Parte, y nunca dirá que lo tomó de Avellaneda. Ahí Cervantes se porta malicioso, y bastante "ojo por ojo".

José Brú: Le roba un personaje al ladrón; al ladrón Avellaneda, le roba un personaje Cervantes.

Alumno: ¿No podría ser el mismo Cervantes el tal Avellaneda?

Dante Medina: No, en absoluto, no hay ninguna posibilidad. Incluso, estilísticamente no tiene nada qué ver.

José Brú: Ahora, lo curioso es que, en el capítulo cincuenta y dos, donde aparece Álvaro Tarfe, viene de encontrarse con el falso Quijote.

Dante Medina: Atención: en el capítulo cincuenta se confirma que leyó, que se enteró del *Quijote* de Avellaneda, en el cincuenta. En el terreno de la ficción, porque en el prólogo, como vimos antes, Cervantes lo dice claramente.

José Brú: Sí, en el capítulo cincuenta, habla de él, pero cuando don Quijote y Sancho se encuentran con Álvaro Tarfe, éste viene de ver al falso Quijote y al falso Sancho. Entonces, si Cervantes hubiera tenido un poco más de sentido del humor, hubiera hecho un duelo entre los dos Quijotes.

Dante Medina: Claro, y se hubiera reído mucho.

José Brú: A ver quién ganaba.

Dante Medina: Pero, también es cierto que, probablemente, gracias a Avellaneda, tenemos la Segunda Parte de *El Quijote*, porque al ritmo que iba Cervantes... que, además, estaba escribiendo sus ocho comedias... Y como casi siempre, Cervantes se equivocó: las obras suyas que creía importantes eran malas; estas ocho comedias son bastante medianas.

José Brú: *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, que, según él, era el máximo; no consideraba que su mejor obra fuera *El Quijote.*

Dante Medina: Probablemente, si Avellaneda no hubiera publicado su obra en 1614, su "falso *Quijote*", cuando Cervantes iba por el capítulo cincuenta (supo-

nemos), Cervantes no se hubiera encabritado y apresurado a terminar su Segunda Parte y a publicarlo (estamos hablando de 1615, o sea, del 1614 al 15, y muere en el 16), a lo mejor se muere sin haber concluido *El Quijote* y no tendríamos la gran novela que tenemos hoy en día, que es *El Quijote* completo, y lo que tendríamos sería un *Quijote* incompleto. Eso, cuando menos, se lo tenemos que agradecer, enormemente, a Avellaneda, diciéndole: "qué bueno que lo acicateaste, para que trabajara", y para que trabajara una obra que él consideraba menor, porque al *Quijote* nunca lo consideró su obra mayor, era como un proyecto destinado a ganar dinero y hacerse notar, pero nunca pensó que *El Quijote* fuera una obra maestra: la quería porque era de su pluma, pero para Cervantes *El Quijote* no era su obra mayor.

José Brú: Se puso envidioso ya que vio que el otro...

Dante Medina: Y, además, como Avellaneda dice: "a lo mejor, le quito algunas ganancias de dinero", lo dice en el prólogo; y Cervantes sin duda pensó: "tan poquito que gané y encima este tal Avellaneda me va a quitar ganancias; mejor me apresuro a terminarlo, lo publico, y explico que él es un farsante y que el verdadero y auténtico autor soy yo".

José Brú: Para terminar, yo me divertí mucho leyéndolo, que en este caso no fue relectura, fue primera lectura de nosotros dos.

Dante Medina: Que fue ese despertar nuestro, de decir: "¿por qué no leemos a ciertos autores que nos dicen que no son buenos?, ¡no nos echen a perder la vida!".

José Brú: Como muestra, para que vean el humorismo de Sancho, cito un fragmento muy pequeño. Está hablando Álvaro Tarfe:

> —Tirá, hermano Sancho, bien, y tened paciencia.
>
> —Sí tendrán —respondió Sancho—; que no son bestias; y, aunque no soy don, mi padre lo era.
>
> —¿Cómo es eso? —dijo don Álvaro—. ¡Vuestro padre tenía don!
>
> —Sí, señor —dijo Sancho—, pero teníale a la postre.
>
> —¿Cómo a la postre? — replicó don Álvaro— ¿Llamábase Francisco Don, Juan Don o Diego Don?
>
> —No, señor —dijo Sancho—, sino Pedro el Remendón. (p. 23)

Dante Medina: Gracias, con eso terminamos.

José Brú: Hasta la próxima sesión.

Bibliografía JB

Anónimo, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en *Teatro Medieval 2: Castilla*, Barcelona, Editorial Crítica, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Berceo, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora* / *Vida de Santo Domingo de Silos* / *Vida de San Millán de la Cogolla* / *Vida de Santa Oria* / *Martirio de San Lorenzo*, México, Porrúa, 1973.

Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991. Traducción de Ramón Buenaventura.

Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1986.

Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, México, CONACYT, 1982. Traducción de Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi.

Jardiel Poncela, Enrique, *Máximas mínimas y otros aforismos*, Barcelona, Edhasa, 2000.

Jardiel Poncela, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, México, Editora Latino Americana, 1971.

Lope de Vega, Félix, *La dama boba*, en *Obras Selectas*, México, Aguilar, 1991. 3 vols.

Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1967.

Maeztu, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral), 1972.

Medina, Dante, *Yo soy Don Juan, para servir a Usted*, Guadalajara, Ágata, 1996.

Molière, *Don Juan o el convidado de piedra*, en *Comedias*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1973. Traducción de Ignacio Gaos.

Molina, Tirso de, *El vergonzoso en palacio* / *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral), 1981.

Montherlant, Henry de, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, París, Gallimard (Colección Folio), 1972.

Montherlant, Henry de, *Don Juan* / *Hijo de nadie*, Madrid, Cátedra, 1989. Traducción de Mauro Armiño.

Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Madrid, Alianza, 1970. Prólogo de Julio Caro Baroja, traducción y notas de José Luis Cano.

Shakespeare, William, *Tragedias. Romeo y Julieta* / *Hamlet* / *Otelo* / *El Rey Lear*, Buenos Aires, Clásicos Jackson, 1949. Traducciones de Jaime Clark y Jacinto Benavente.

Teatro Medieval 2: Castilla, Barcelona, Editorial Crítica, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio* / *El puñal del godo*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1970.

Bibliografía DM

Anónimo, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en *Teatro Medieval 2: Castilla*, Barcelona, Editorial Crítica, Barcelona, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Carpentier, Alejo, "De lo real maravilloso americano", en Carpentier, Alejo, *Tientos y Diferencias*, Buenos Aires, Editorial Calicanto, 1967.

Cervantes, Miguel de, *Comedias*, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001. 3 vols. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Castilla, 1967. Con grabados de Gustave Doré, comentarios de Clemencín, estudio crítico de Luis Astrana Marín, índices y comentarios de Justo García Morales.

D'Andelí, Henri, *El Lay de Aristóteles*, México, AUIEO Ediciones, 2011. Traducción de José Luis Rivas.

Díaz del Castillo Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos...), 1976. Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas.

Fernández de Avellaneda, Alonso, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha,* México. Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos... no. 503), 1986.

Frisch, Max, *Don Juan ou l'amour de la Géometrie*. «Comédie en cinq actes» (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*), Paris, Gallimard, 1969. Traducción del alemán de Henry Bergerot.

Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, México, CONACYT, 1982. Traducción de Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi.

Lope de Vega, Félix, *La dama boba*, en *Obras Selectas*, México, Aguilar, 1991. 3 vols.

Molina, Tirso de, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1976. Introducción y cuidado de la edición de Pedro Henríquez Ureña. 4ª edición.

Montherlant, Henry de, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, París, Gallimard (Colección Folio), 1972.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, *Naufragios*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1982.

Pigafetta, Antonio, *Primer viaje alrededor del Globo,* Barcelona, Editorial Orbis, 1986. Traducción de José Toribio Medina, estudio preliminar de Nelson Martínez Díaz.

Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza,* Madrid, Alianza Editorial, 1996. Prólogo De Julio Caro Baroja, traducción y notas de José Luis Cano.

Teatro Medieval 2: Castilla, Barcelona, Editorial Crítica, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Vespucio, Américo, *Cartas de viaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. Traducción de Ana María R. de Aznar. Introducción y notas de Luciano Formisano.

SESIÓN 3

Los Fundadores

La fabulación en inglés, el imaginario en español, y la provocación en francés

Obras:

Geoffrey Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*, Inglaterra, 1343-1400
Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Estados Unidos, 1819-1892
Graham Greene, *Monseñor Quijote*, Inglaterra, 1904-1991
Fernando de Rojas, *La Celestina* o *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, España, 1470-1541
Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, España, 1547-1616
Francisco de Quevedo, *Poemas*, España, 1580-1645
Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Francia, 1854-1891
André Breton, *Antología*, Francia, 1896-1966

Dante Medina: La vez pasada, habíamos visto dos bloques conmigo, que iban juntos. Recuerden ustedes que el esquema es el de un autor principal y uno o dos colgándose a él para hacer una comparación. Habíamos hablado de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda, el famoso "Quijote Apócrifo". *El Quijote* de Cervantes, ése lo va a tratar Pepe Brú dentro de un momento, y lo tenemos en pareja, digamos, con Geoffrey Chaucer, el autor de *Los Cuentos de Canterbury*, cuentos del siglo XIV, de Inglaterra. La primera pregunta es: ¿qué está haciendo en esta comparación *El Quijote* de Avellaneda, un libro de principios del siglo XVII, que se escribió como la Segunda Parte de *El Quijote* de Miguel de Cervantes, con un libro de cuentos de Inglaterra del siglo XIV?, ¿a qué viene esta comparación? La respuesta es: compararlo con *El Quijote* de Cervantes sería fácil; pero esto que vamos a hacer con *Los cuentos de Canterbury* nos parece una comparación menos evidente; desde luego que Chaucer es pariente cercano y epocal de Boccaccio, a quien, personalmente, Chaucer conoció en Florencia, lo que derrumba muchos mitos sobre la escasez de los viajes en el Medioevo, que nos hacen pensar que, en pleno siglo XIV, a un florentino y a un inglés les resultaría muy difícil conocerse. Eso no es cierto, la gente en la Edad Media viajaba mucho más de lo que

creemos, se comunicaba mucho más de lo que suponemos a veces, y tenía correspondencia directa o indirecta, noticias unos de otros, de una manera muy eficaz.

También serían muy parientes *Los cuentos de Canterbury* e *Il Novellino*... Todo eso es evidente, ya se sabe: El *Decamerón*, *Il Novellino*, *Los cuentos de Canterbury*, no solamente son parientes en época, sino también en tipo de libro. Su parentesco con *El Quijote* es completamente diferente, su parentesco está en las ocurrencias, en las gracejadas y en la cantidad de anécdotas que cuentan, y una actitud pícara, disfrazada de intenciones aleccionadoras, algo muy común en la Edad Media: hacer cosas terribles y pícaras afirmando: "les digo para que no hagan ustedes esos pecados, conozcan el pecado para que no lo cometan", por lo tanto, estoy aleccionando. Sólo que el lector no era tonto y en realidad lo tomaba por el lado del morbo, lo que le interesaba mucho, porque el mensaje camuflado era para la Iglesia, a la que se le decía: "fíjate cómo estoy yo aleccionando gente, y te estoy ayudando a que se porten bien moralmente". Ese doble discurso, que funcionaba para el lector común, también funcionaba, de manera diferente, para el censor posible.

José Brú: Cuidándose de la Inquisición.

Dante Medina: Cuidándose mucho de la Inquisición, que fue fundada después, pero que para efectos prácticos sus mecanismos ya funcionaban desde antes. Oficialmente, fue fundada en el siglo XV, ¡pero vaya que previamente funcionaba!, y funcionaba de una manera muy estratégica: haciendo pregón en la puerta de la iglesia: "Fulano no se portó bien esta semana". De ahí viene la palabra "amonestaciones", que se sigue usando para aquéllos que se quieren casar por la iglesia católica que, en realidad, es una especie de anuncio del soltero que pretende casarse, para que si alguien lo conoce, y sabe que es casado, lo denuncie; la palabra "amonestación", aquí, nomás se corrió de lugar, porque sí suena raro que, para casarse, se "amoneste" a los novios. Bueno, esa amonestación era: "descubrimos que alguien se portó mal".

Esta actitud picaresca desembocará, como ustedes saben, siglos después, en lo que conocemos como la Novela Picaresca, de la que se nutre Avellaneda. *El Quijote* de Avellaneda no solamente viene directamente de la Primera Parte de Cervantes, sino también procede de La Picaresca. En Cervantes sucede lo mismo: la Primera y Segunda Parte de *El Quijote* se nutren de la Novela Picaresca, un género novelesco que él también había cultivado: recuerden ustedes que varias de sus *Novelas ejemplares* son novelas picarescas, aunque de menor volumen que sus congéneres: *Rinconete y Cortadillo, La ilustre fregona, El casamiento engañoso, Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*.

De los 24 *Cuentos de Canterbury*, 23 los cuentan los peregrinos, y Chaucer, como autor, cuenta uno más, uno extra, es decir, cuenta doble, por eso son 24. 24 cuentos más 26 descripciones, son contados en 10 secciones: otra vez el 10 y el 100, el 10 en *El Decamerón*, y el 100 del *Il Novellino*. Siguiendo, creo yo, el ejemplo de Boccaccio, durante una peregrinación hacia Canterbury que hace un grupo que se reúne fortuitamente, con 33 peregrinos de la más diversa índole y oficios: de un

monje a un jurista, de un terrateniente a un arquero, etcétera. Y desde luego, es también una miscelánea de relatos, relatos para *entretenerse* y *aprender*; *entretenerse* únicamente no es lícito en esta época, hay que entretenerse y aprender, por eso los libros de caballería *son malos* según los sacerdotes y educadores, porque solamente entretienen, pero no enseñan, y el entretenimiento fortuito, desde el punto de vista oficial de la Iglesia católica del Medioevo, es dañino, porque es una especie de ocio que lleva al pecado. *Entretener* y *aprender*, todo un programa cultural, una negociación entre el poder ideológico y el artista.

En este libro hay una de las primeras burlas que yo recuerde, feroces, a los alquimistas; los trata de "falsarios", "mentirosos", "tramposos", "inútiles" "engañabobos"... Por último, añadiré dos cosas sobre *Los cuentos de Canterbury* (la edición que les proporcionamos a ustedes es muy interesante, porque en la portada vienen varios de los oficios de los personajes que viajan, precisamente, hacia el monasterio dedicado al culto de Thomas Beckett, de quien, en el siglo XX, haría Jean Anouilh, una estupenda obra de teatro, *Beckett o el honor de Dios*)... Por último, dije, agregaré dos cosas: la primera, son cuentos tomados, como *Il Novellino*, de todos los rumbos de la tradición oral y libresca medieval, es una especie de *summum* desde Inglaterra: de consejas, historias, relatos llenos del placer de contar por contar, por divertir y agradar, mientras se desarrolla la peregrinación; y como en el caso de *El Quijote* de Avellaneda, también se cuenta por pasar el tiempo, por estar bien; la segunda cosa que añadiré, es que son textos que de aquí migrarán a la literatura posterior, por eso lo tenemos como un *Fundador*; por ejemplo: "El cuento del bulero", de la sección sexta de este libro, se repetirá siglos después, casi cuatro siglos después, en el narrador alemán Grimmelshausen, en su novela picaresca titulada *Simplicius Simplicissimus*, que pronto estudiaremos aquí. En este sentido, es un libro fundador. Evitaré las citas. Dejo a ustedes, espero, el entusiasmo de echarle una ojeada, de leerlo, y si no, que también es muy válido, de ver la película *Los cuentos de Canterbury*, que es muy fácil de conseguir en cualquier video club o en cualquier tianguis donde venden discos piratas... Además, es una adaptación de Pier Paolo Pasolini, así que vale la pena.

José Brú: Simplemente, para complementar un poquito, no sólo hay influencia en los autores que dice Dante, sino en autores de completa actualidad. La autora de *Harry Potter*, J. K. Rowling, dice que se inspiró precisamente en "El cuento del bulero" para una parte de su último libro de *Harry Potter*.

Dante Medina: Ésa sí necesitaba "buleros" para nadar, ¿verdad?, imagínate.

José Brú: La otra cuestión es que la idea de Chaucer era hacer alrededor de 120 cuentos, no nada más 24; si se fijan, en todos los demás que hemos visto, *Il Novellino*, y Boccaccio, son 100, la idea de Chaucer era hacer cuentos en los viajes de ida y vuelta, no alcanzó a completarlos y, bueno, ahí quedó. Pasamos entonces...

Dante Medina: Espérame un momento, aquí nos están preguntando de qué trata "El cuento del bulero".

José Brú: Es el de los 3 hermanos.

Dante Medina: En pocas palabras, son tres trasnochadores que: "Mucho antes de que la campana tocase para las oraciones de las seis, ya hacía rato que estaban bebiendo en la taberna" (p. 381). Ven que pasa gente llevando un cadáver, y envalentonados por el vino deciden ir a buscar a la Muerte. Encuentran a un anciano que les informa que la Muerte está sentada bajo un roble. Al pie de ese árbol encuentran "un montón de florines recién acuñados", y se ponen felices, sin saber que *eso* es la Muerte. Precavidos, acuerdan esperar la noche para transportar con seguridad el tesoro. Uno de los tres debe de ir al pueblo a traer comida y bebida. Los dos que se quedan vigilando deciden matarlo a su regreso para repartirse el botín sólo entre ellos dos. El que va al pueblo piensa en apropiarse de todo el tesoro y compra veneno que vierte en botellas. A su regreso, los dos amigos lo acuchillan, y luego deciden beber antes de enterrarlo, se toman el veneno de las botellas, y mueren también.

Ése es el núcleo del cuento, y se halla en la edición que ustedes tienen, en las páginas 377-388.[13]

José Brú: No sé si es la misma edición.

Dante Medina: No, si yo lo capturé, ¿ah, no?, entonces no es la misma edición, de todas maneras es la Sección Sexta, en el Apartado 4, y además, se titula así "El cuento del bulero"; y, precisamente, hacia la quinta página del relato, está la historia que se repite en *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen ("El peor de los 3 fue el primero en hablar", etcétera).

José Brú: Pasamos al "Avellaneda apócrifo", o sea, al *Quijote* auténtico, al de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que es un libro interesante por muchos aspectos. Se dice que Cervantes funda la novela moderna, no porque antes no hubiera novela, sino por las características que tiene a partir de Cervantes; algunas venían desde la novela italiana, pero ¿qué pasa?, que empieza a meter más complicaciones, a tener una estructura episódica, a que sea algo verosímil lo que se está narrando, no necesariamente es verdad, pero sí verosímil, que suene a verdadero; y tiene multitud de juegos, empezando con quién cuenta, quién narra *El Quijote*. ¿Recuerdan cómo empieza *El Quijote*? "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme". (Primera Parte, Cap. I, p. 27). Alguien está hablando en primera persona, ¿quién es ese narrador? En varios lados Cervantes declara ser el único autor, pero al mismo tiempo, también dice que *El Quijote* es un manuscrito y que su autor es Cide Hamete Benengeli. Juega con la paternidad del propio autor.

Es un libro del que estamos un poco vacunados para su lectura, ya que, al ser un clásico, nos obligan a que lo leamos desde la secundaria o la preparatoria,

[13] Aquí hace Chaucer una reprobación de la gula, el juego, y particularmente del vino que acostumbran los jóvenes protagonistas, acudiendo a la *Biblia*: es tan malo el vino que hasta Lot, bajo sus efectos, se acostó con sus dos hijas, "contra naturaleza". (*Génesis*, XIX: 30-38)

aunque muchas veces no sea la mejor edad para hacerlo. Nos dejan un poco escarmentados con eso. Aquí viene al caso hablar también un poquito de eso: que haya que leer a los clásicos. No es que haya que leer a los clásicos, es que hay libros que se siguen leyendo aunque pasen mil o dos mil años, y como se siguen leyendo, porque siguen diciendo cosas, por eso son clásicos. No es que haya que leerlos porque son clásicos, son clásicos porque se siguen leyendo. Pero estamos escarmentados no sólo por la vacuna ésa que nos dan en secundaria o preparatoria, sino por su tamaño. De hecho, aunque un poco en broma, el poeta peruano Manuel González Prada, que vivió de 1848 a 1918, tiene una serie de versos humorísticos a los que les llama "grafitos". Dedica uno a Cervantes, que dice así:

> Aunque chillen los pedantes
> y arruguen todos el ceño,
> lo declaro yo: Cervantes
> suele producirme sueño.
>
> El *Quijote* se volviera
> *Obra divina en verdad*,
> si otro Cervantes pudiera
> reducirla a la mitad.[14]

Está medio en broma, obviamente, porque reducirla a la mitad, sería dejarla como apareció, con sólo la Primera Parte. Ya comentó Dante, cuando hablamos de *El Quijote* de Avellaneda, que la Primera Parte se publicó en 1605 —celebramos el cuarto centenario hace unos años—; casi 10 años después se publica la Segunda Parte —precisamente a resultas de *El Quijote* de Avellaneda—, en 1615. Si la Primera Parte del *Quijote* era buena, era excelente, la Segunda Parte —un poco apresurada quizás por esa misma aparición del *Quijote* de Avellaneda— continúa la historia todavía mejor, porque multiplica los juegos. En esta Segunda Parte es donde aparece robado el personaje que ya mencionamos —Álvaro Tarfe—, que viene de ver al Quijote y Sancho falsos, y entonces, empieza un juego como de espejos y de multiplicaciones. Cervantes es uno de los autores más importantes, y *El Quijote*, una de las obras más importantes de la literatura española. De hecho, recordarán ustedes, que el equivalente al Premio Nobel para lengua española es el Premio Cervantes; el instituto que se dedica a difundir la cultura de España alrededor del mundo, es el Instituto Cervantes; al español se le llama lengua de Cervantes; el día mundial del libro es el 23 de abril, fecha en que murió Cervantes —y también fecha en que murió Shakespeare—. Aunque esa fecha, el 23 de abril

[14] Englekirk, John E. *et al*, *An Anthology of Spanish American Literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, vol. 2, p. 371.

de 1616 —lo había mencionado ya la vez pasada—, no era el mismo día para españoles e ingleses, porque tenían distinto calendario. Los ingleses no habían hecho el ajuste de días que supuso el cambio del calendario juliano al gregoriano, y había una diferencia de 10 días.

Cuando hablé de Don Juan y Hamlet, ya dije que Don Quijote fue un personaje que ha llegado a ser adjetivo, por lo que ya no abundo más en eso, pero acuérdense de que es uno de los pocos personajes que han pasado al lenguaje común y corriente como adjetivo. En la misma Segunda Parte ya se habla del éxito que tuvo la Primera; de hecho, en la Segunda Parte, en el capitulo III, Sansón Carrasco dice, hablando de la Primera Parte del *Quijote*: "[...] los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: '¡Allí va Rocinante!'. Y los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*". El propio Don Quijote, en esta misma Segunda Parte, afirma con orgullo y algo de exageración: "[...] treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino a imprimirse treinta mil veces de millares" (Segunda Parte, Cap. XVI). Algo exagerado, porque el propio Sansón Carrasco también dice: "[...] el día de hoy están impresos más de doce mil libros de tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga". (Segunda Parte, Cap. III). En eso sí le atinó, porque prácticamente está traducido a todos los idiomas.

Otra de las características importantes de este libro es que está lleno de pequeñas novelas y de cuentos, incluso de distintos géneros, entremezclados en la trama principal. Se trata de una novela en que los personajes, Don Quijote y Sancho Panza, son conscientes de que son personajes literarios, y como dije, en la Segunda Parte ellos saben que se ha publicado un libro acerca de sus aventuras. Respecto a la autoría, y el juego que hace Cervantes atribuyéndosela a Cide Hamete Benengeli, hay que acordarnos que en el siglo XX, Borges también hizo un juego en su libro *Ficciones*, en el cuento titulado "Pierre Menard, autor del Quijote", donde habla de un individuo, Pierre Menard, que escribe *El Quijote* copiándolo textualmente, las mismas frases: "En un lugar de la Mancha...", y que, sin embargo, es un autor distinto, porque cuando Cervantes lo escribió, eso que viene ahí, era el lenguaje de la época; al escribirlo Pierre Menard, está lleno de arcaísmos, de un lenguaje que ya no se usa hoy en día. El significado que tenía en la época de Cervantes "X" o "Y" expresión, es distinto al que tiene en la época de Pierre Menard; entonces, es curioso cómo ese juego puesto en la autoría lo lleva al limite el propio Borges, al que también le gustaban mucho este tipo de juegos.

El mismo Borges, cuando habla de la novela policial, un género al que era muy aficionado —igual que un servidor—, lo pone como ejemplo para decir que

hay un nuevo tipo de lector, el lector que lee novelas policiacas. Dice: "Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policíacas", que es un lector un tanto especial y muy suspicaz, y que muchas veces, los libros que leemos, los elegimos por la portada, o por lo que nos han dicho de ellos. Continúo citando a Borges:

> [...] una persona a quien le dicen que el *Quijote* es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el *Quijote*. Entonces, ¿qué lee?
>
> "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un hidalgo..." y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policíacas es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.
>
> Por ejemplo, si lee "En un lugar de la Mancha...", desde luego supone que aquello no ocurrió en la Mancha. Luego, "...de cuyo nombre no quiero acordarme...", ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda, Cervantes era el asesino, el culpable.[15]

Otro aspecto importante del *Quijote* es que, como todas las obras clásicas, continúa teniendo vigencia. Cada lector y cada lectura proporcionan diferentes significados. De esta forma, una novela escrita hace casi 400 años tiene actualidad, y todavía le dice algo a un lector de nuestra época. Esto se debe a que Cervantes supo crear un perfecto equilibrio entre el idealismo de Quijote y el realismo de Sancho Panza, tal vez porque eran dos aspectos que remitían a la propia vida de Cervantes, como podrá constatar el que lea acerca de su vida. Don Quijote representa el lado ideal y puro de la vida, en tanto que Sancho Panza es el lado realista y práctico de la misma, con un refrán para cada ocasión. Don Quijote es también el loco, el derrotado, el caballero de la triste figura, es al que se refiere Simón Bolívar en sus últimos días, al decir: "Los tres más insignes majaderos del mundo hemos sido Jesucristo, Don Quijote y yo".

Ahora bien, ¿cómo no iba a enloquecer Don Quijote al leer en los libros de caballería frases como la que sigue?: "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura". (Primera Parte, Cap. I).

Veamos algunas de las citas donde se muestran aspectos acerca de los dos personajes, y cómo la novela todavía nos dice algo a los lectores actuales. Por ejemplo, el idealismo de Don Quijote, en el discurso acerca de la libertad: "La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida,

[15] Borges, Jorge Luis, "El cuento policial", en *Borges oral,* Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 64.

y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres". (Segunda Parte, Cap. LVIII). Y ante este idealismo, podemos ver la realidad y lo práctico de Sancho, cuando preocupado por su sueldo —porque Don Quijote le promete pagarle, pero Sancho nunca ve claro—, lleno de refranes, le dice:

> [...] vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague de su hacienda; que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde o mal o nunca; con lo mío me ayude Dios. En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea, que sobre un huevo pone la gallina, y muchos pocos hacen un mucho, y mientras se gana algo no se pierde nada. (Segunda Parte, Cap. VII).

O en esta otra cita, también de Sancho Panza:

> [...] tanto vales cuanto tienes, y tanto tienes cuanto vales. Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una abuela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al del tener se atenía; y el día de hoy, mi señor don Quijote, antes se toma el pulso al haber que al saber: un asno cubierto de oro parece mejor que un caballo enalbardado. (Primera Parte, Cap. XX).

Lo práctico de Sancho Panza no va en demérito de su bonhomía, como se puede apreciar en la cita de cuando acaba de dejar la ínsula Barataria, de la que llega a ser el gobernador, y es una cita que ojalá y se pudiera aplicar a los políticos actualmente. Sancho dice, saliendo de la ínsula Barataria:

> [...] Vuestras mercedes se queden con Dios y digan al duque mi señor que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir que sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas. (Segunda Parte, Cap. LIII).

Y de cómo salen los políticos actuales, agregaría yo.

Vi que les gustó mucho cuando hable de *Las mil y una noches*, las tres "C" para ser feliz: capital, comodidad, y culo. En el *Quijote*, una de las mozas que aparecen habla de las cuatro "S" que deben tener los enamorados:

> [...] que no sólo tiene las cuatro eses que dicen que han de tener los buenos enamorados,[16] sino todo un abecé entero: si no, escúchame, y verás como te lo digo de coro. Él es, según yo veo y a mí me parece, agradecido, bueno, caballero, dadivoso, enamorado, firme, gallardo, honrado, ilustre, leal, mozo, noble, honesto, principal,

[16] **S**abio, **s**olo, **s**olícito y **s**ecreto.

> quantioso, rico, y las eses que dicen, y luego, tácito, verdadero. La *X* no le cuadra, porque es letra áspera; la *Y* ya está dicha; la *Z*, zelador de tu honra. (Primera Parte, Cap. XXXIV).

También hay juegos de palabras, donde don Quijote habla con Sancho, y Sancho dice:

> [...] —Y cuando lleguemos a esa leña que vuestra merced dice —preguntó Sancho—, ¿cuánto habremos caminado?
>
> —Mucho —replicó don Quijote—, porque de trescientos y sesenta grados que contiene el globo, del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho.
>
> —Por Dios —dijo Sancho—, que vuestra merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo. (Segunda Parte, Cap. XXIX).

Sancho nada más tomó los finales de las palabras.

Dante Medina: Recordarán ustedes que la vez pasada explicamos por qué América se llama América, a partir de la edición corregida de la *Nuova Cosmographiae Introductio* que hizo Martín Waldseemüller en Lorena, corrigiendo la *Geografía* de Ptolomeo, la maestría de maestrías, y en 1507 se hace esta nueva, corrigiendo la *Cosmographiae Introductio*, la cosmografía ptolomeana que provenía de la Antigüedad, que ahora se convierte en la *Nueva Cosmografía*, donde ya aparece América, continente que no estaba antes; allí estamos hablando de 1507; aquí estamos hablando de 1615, y sigue apareciendo Ptolomeo como el prototipo del mayor geógrafo que ha habido en la historia.

José Brú: Termino con una cita de una pequeña página. Les estoy poniendo exceso de citas, para que se den cuenta de la vigencia que tiene actualmente el *Quijote*; es decir, lo puede uno leer y encontrar cosas que se pueden aplicar en la actualidad. En esta cita es todavía cuando Sancho está gobernando Barataria, y llega una mujer:

> Luego acabado este pleito, entró en el juzgado una mujer asida fuertemente de un hombre vestido de ganadero rico, la cual venía dando grandes voces, diciendo:
>
> —¡Justicia, señor gobernador, justicia, y si no la hallo en la tierra, la iré a buscar al cielo! Señor gobernador de mi ánima, este mal hombre me ha cogido en la mitad de ese campo, y se ha aprovechado de mi cuerpo como si fuera trapo mal lavado, y, ¡desdichada de mí!, me ha llevado lo que yo tenía guardado más de veinte y tres años ha, defendiéndolo de moros y cristianos, de naturales y extranjeros, y yo, siempre dura como un alcornoque, conservándome entera como la salamanquesa en el fuego

o como la lana entre las zarzas, para que este buen hombre llegase ahora con sus manos limpias a manosearme.

—Aun eso está por averiguar, si tiene limpias o no las manos este galán —dijo Sancho.

Y, volviéndose al hombre, le dijo qué decía y respondía a la querella de aquella mujer. El cual, todo turbado, respondió:

—Señores, yo soy un pobre ganadero de ganado de cerda, y esta mañana salía de este lugar de vender, con perdón sea dicho, cuatro puercos, que me llevaron de alcabalas y socaliñas poco menos de lo que ellos valían. Volvíame a mi aldea, topé en el camino a esta buena dueña, y el diablo, que todo lo añasca y todo lo cuece, hizo que yogásemos juntos; paguele lo suficiente, y ella, mal contenta, asió de mí, y no me ha dejado hasta traerme a este puesto. Dice que la forcé, y miente, para el juramento que hago o pienso hacer; y ésta es toda la verdad, sin faltar meaja.

Entonces el gobernador le preguntó si traía consigo algún dinero en plata; él dijo que hasta veinte ducados tenía en el seno, en una bolsa de cuero. Mandó que la sacase y se la entregase, así como estaba, a la querellante; él lo hizo temblando; tomola la mujer, y, haciendo mil zalemas a todos y rogando a Dios por la vida y salud del señor gobernador, que así miraba por las huérfanas menesterosas y doncellas; y con esto se salió del juzgado, llevando la bolsa asida con entrambas manos, aunque primero miró si era de plata la moneda que llevaba dentro.

Apenas salió, cuando Sancho dijo al ganadero, que ya se le saltaban las lágrimas, y los ojos y el corazón se iban tras su bolsa:

—Buen hombre, id tras aquella mujer y quitadle la bolsa, aunque no quiera, y volved aquí con ella.

Y no lo dijo a tonto ni a sordo, porque luego partió como un rayo y fue a lo que se le mandaba. Todos los presentes estaban suspensos, esperando el fin de aquel pleito, y de allí a poco volvieron el hombre y la mujer más asidos y aferrados que la vez primera, ella la saya levantada y en el regazo puesta la bolsa, y el hombre pugnando por quitársela; mas no era posible, según la mujer la defendía, la cual daba voces diciendo:

—¡Justicia de Dios y del mundo! Mire vuestra merced, señor gobernador, la poca vergüenza y el poco temor de este desalmado, que en mitad de poblado y en mitad de la calle me ha querido quitar la bolsa que vuestra merced mandó darme.

—Y ¿háosla quitado? —preguntó el gobernador.

—¿Cómo quitar? —respondió la mujer—. Antes me dejara yo quitar la vida que me quiten la bolsa. ¡Bonita es la niña! ¡Otros gatos me han de echar a las barbas, que no este desventurado y asqueroso! ¡Tenazas y martillos, mazos y escoplos no serán bastantes a sacármela de las uñas, ni aun garras de leones!: ¡antes el ánima de en mitad de las carnes!

—Ella tiene razón —dijo el hombre—, y yo me doy por rendido y sin fuerzas, y confieso que las mías no son bastantes para quitársela, y déjola.

> Entonces el gobernador dijo a la mujer:
>
> —Mostrad, honrada y valiente, esa bolsa.
>
> Ella se la dio luego, y el gobernador se la volvió al hombre, y dijo a la esforzada y no forzada:
>
> —Hermana mía, si el mismo aliento y valor que habéis mostrado para defender esta bolsa le mostrárades, y aun la mitad menos, para defender vuestro cuerpo, las fuerzas de Hércules no os hicieran fuerza. Andad con Dios, y mucho de enhoramala, y no paréis en toda esta ínsula ni en seis leguas a la redonda, so pena de docientos azotes. ¡Andad luego digo, churrillera, desvergonzada y embaidora! (Segunda Parte, Cap. XLV).

Salomónica la decisión de Sancho, para que vean lo práctico que era en su gobierno de la isla.

Bien, simplemente para mostrar la actualidad que sigue teniendo el *Quijote*, un filósofo español, Fernando Savater, escribió hace poco tiempo un libro que se llama *Instrucciones para olvidar el Quijote*. Obviamente, no pretende que se olvide, sino más bien que lo recordemos, de todas formas, con intención paradójica; y entre nosotros, hace tres o cuatro años, Fernando del Paso escribió *Un viaje alrededor del Quijote*, donde habla de varios aspectos de *El Quijote*, de lecturas, de su propia lectura del *Quijote*.

Con esto terminaría, con este aspecto de *El Quijote* de Miguel de Cervantes.

Dante Medina: Pensaba que ibas a hablar de Graham Greene... Pero mientras, quiero hacer algunos agregados: uno de ellos es esa conocida explicación que se fue dando, por mucho tiempo, en torno a la famosísima, conocidísima frase: "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme", que nos recuerda mucho a aquella de "*To be or not to be*" de Hamlet, y que nos recuerda también a "Aquella mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto" (sigo la traducción, aunque de memoria, que se nos hizo creer que era de Borges, de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, de la que años después Borges afirmó algo así: "Yo nunca traduje *La Metamorfosis* de Kafka, el editor dijo eso, pero para empezar, yo no la hubiera traducido como 'La Metamorfosis', sino que la hubiera traducido con el título 'La transformación', que es la palabra correcta en alemán"). Esta frase, "de cuyo nombre no quiero acordarme", hizo correr tinta entre el siglo XVII y el XIX, sobre por qué Cervantes "no quería acordarse" de ese lugar, contiene una primera confusión: no es Cervantes el que dice "de cuyo nombre no quiero acordarme", es el narrador, "diferente" a Cervantes; y luego, consideremos que es el principio de una parodia: mientras que en los libros de caballería se dice "en aquella ciudad" y aparece un nombre rimbombante, "en aquella región", "aquellas planicies", y se va exagerando, Cervantes dice: en la Mancha, "esa porquería de lugar, insignificante, perdido en una región olvidada de España, a tal punto sin interés, que ni me acuerdo del olvidable

pueblo". Eso significa "de cuyo nombre no quiero acordarme", no es otra cosa más que una parodia, es decir, no se trata de Hierofante de Hircania ni de Belianís de Grecia, es *de un lugar* de la Mancha, y ni siquiera me acuerdo del lugar; pero, ojo, en ese "no quiero acordarme" también ha sido mal interpretado el verbo "querer" —esos verbos modales que hay en muchas de las lenguas modernas—; en realidad, ese "querer" tiene la misma función que conserva hoy en día la expresión "me quiero enfermar", que no es, verdaderamente, *me quiero* enfermar, ¿quién carajos *se quiere* enfermar? Lo que esta frase significa es: "está a punto de caerme una enfermedad"; ese "de cuyo nombre no quiero acordarme" significa: "no puedo, no me acuerdo en este momento" (¿o quizás: "no tiene importancia"?), y la interpretación literal errónea que ha hecho la crítica apresurada y simplista del "de cuyo nombre no quiero acordarme", ha sido: "que me enoja acordarme de eso, estoy molesto con eso", y no es cierto, lo que el narrador está diciendo es: "no me acuerdo ahora, no puedo acordarme, no se me viene al espíritu, a la mente".

Alumno: También significa, "no me da la gana decir".

Dante Medina: Hay algo de eso: "no me da la gana". Pero también significa (yo lo atribuyo más a) "no puedo", es decir, "no se me da". "Me quiere dar un catarro", no es que haya alguien o algo *que me quiera dar* un catarro, no me lo está dando, simplemente, *como que me va a dar*, y eso es precisamente lo que significa "de cuyo nombre no me acuerdo, no me acuerdo porque en este momento no se me viene a la memoria". Yo creo que no es otra la interpretación correcta —evidentemente, no es mía, sino de Martín de Riquer, en su edición anotada de *El Quijote*.

José Brú: Este libro, en este bloque, lo ligo con un libro de Graham Greene —escritor inglés del siglo XX—, *Monseñor Quijote*, para que vean cómo se sigue recreando *El Quijote*, aún prácticamente en nuestros días. Este libro habla de las aventuras de un cura, un padre Quijote —precisamente, ése es su apellido—, que dice que es descendiente de don Quijote de la Mancha —incluso ahí hay un diálogo en el que dice: "¿cómo puede ser descendiente de un personaje de ficción?", ahí lo justifican diciendo "que cosas más raras se dan en el mundo que ésa"—, y que en compañía de su Sancho Panza, que en este caso, es un alcalde comunista, el alcalde Enrique Zancas, ex alcalde del Toboso —de donde era Dulcinea—, y emprenden un viaje y se suben en su Rocinante. El Rocinante, en este caso, es un coche *Seat* —el equivalente al *Fiat*, que hacen en España—, todo destartalado, igual que Rocinante, que en vez de ser un caballo de pura sangre, era un rocín viejo; y empiezan a viajar por España, emulando un poco las aventuras de Don Quijote. De hecho, los capítulos traen, a la usanza de aquella época, una explicación: "Capitulo I. De cómo el padre Quijote se convirtió en monseñor", "Capítulo IV. De cómo Sancho, a su vez, arrojó nueva luz sobre una antigua fe", etcétera. Les van pasando una serie de aventuras y tienen unas discusiones bastante interesantes, debido a la ideología de los dos, precisamente: uno, cura católico; el otro, comunista; cómo entre lo que dice uno y el otro, se van clarificando sus posturas

y llegando hasta el final a la muerte, igual que en el caso del Quijote, en este caso a la muerte de monseñor Quijote. Se llama monseñor porque a ese cura, hace poco, lo acaban de hacer monseñor aunque, obviamente, el obispo se arrepiente porque lo ve que anda por veinte mil lados. De hecho, pasan una noche en una casa de prostitución, y el padrecito, el Quijote, que ni idea tenía de todo eso, exclama: "¡Qué cantidad de mujeres lindas en un hotel tan pequeño!". Obviamente, todo eso llega a oídos del obispo y se muere de coraje de que un cura esté metido en burdeles y en peregrinaciones, porque son mercaderes, venden la procesión.

Dante Medina: Es este capitulo: "VII. De cómo monseñor Quijote prosiguió sus estudios en Salamanca".

José Brú: De hecho, acaba peleándose con indianos (los indianos son los españoles que han venido a América, se hacen ricos y regresan allá) que en la peregrinación de un pueblo venden los lugares a los que más dinero den. El padre Quijote, monseñor Quijote, cual nuevo Jesucristo, los quiere correr a latigazos del templo, y acaban echándosele encima.

Hay que leerlo, se van a divertir. Es un Quijote actual.

Dante Medina: La guardia civil dice que está loco, y lo van a encerrar en el manicomio si sigue con esas historias, y él contesta: "Bueno, no hay nada malo en ello", también pensaron que su antepasado estaba loco, el Quijote de antes.

De hecho, en la Primera Parte de *El Quijote*, está la intención de seguirlo escribiendo; cuando Cervantes se queja de que Avellaneda haga una Segunda Parte, como dijimos la vez pasada, es una queja un tanto injustificada, porque él había anunciado que habría una Segunda Parte, pero habían pasado ya 10 años y no aparecía esa Segunda Parte, y es entonces cuando aparece la de Avellaneda. Termina *Don Quijote* su Primera Parte diciendo el narrador que si todo sale bien, como eran sus intenciones en esta historia: "se animará a sacar y buscar otras [aventuras], si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo". Es decir, a lo mejor en la Segunda Parte del Quijote no van a ser aventuras tan verdaderas, dice Cervantes, pero van a tener mucho pasatiempo y mucha invención... Cuando Pepe hablaba de las consonantes en *El Quijote*, es porque el gusto de Cervantes por la lengua es estupendo; cualquier obra suya que uno vea se va a encontrar que es un genio de la invención de los nombres, porque los nombres corresponden de una manera casi automática al personaje: Sancho Panza es un glotón y es medio menso, sancho, pero también es panzón; en el caso de Dulcinea, hay una transpolación muy interesante, porque, ustedes recordarán que Dulcinea se llama Aldonza Lorenzo: Dulcinea y Aldonza son correspondientes, sólo que Aldonza es un nombre más de filiación árabe y Dulcinea un nombre más de filiación latina: Dulcinea y Aldonza significan "edulcorada", diríamos hoy en día "endulzante".

Luego, para responder a lo que tú decías, José, del "Pierre Menard, autor del Quijote", de Borges, es muy curioso porque mientras está escribiendo de nuevo *El Quijote*, Pierre Menard, se enlista entre las obras de Pierre Menard dos artículos

(letras "i" y "j" de su enumeración), publicados en dos números de 1909 (octubre y diciembre), de la *Revue des langues romanes*. Yo, en aquella época, mientras estaba leyendo eso, me di cuenta de que en el piso de abajo de mi oficina (la mía era la A200, la de la *Société de langues romanes* era la A109), en la Universidad de Montpellier, estaban las oficinas de la *Revue des langues romanes*, y me dije: "¡Hombre, voy a ir a consultar esas obras de Pierre Menard!", quien, evidentemente, es un autor de ficción, pero quise saber qué estaba pasando ahí, y corrí escaleras abajo a ver y, precisamente, en los meses en que Pierre Menard "publica" en esa revista, son los meses en que la revista no se publicó por razones de índole económica: la revista pasaba por un mal momento de dinero; es decir, no existen ni los textos de Pierre Menard ni las entregas de la revista de 1909 que cita Borges.[17]

José Brú: Las falsas citas de Borges, que ya habíamos mencionado, cuando hablamos de la noche 602 de *Las mil y una noches*.

Dante Medina: En 1978, Alejo Carpentier, cuando recibe el Premio Cervantes de Literatura (como bien dijo Pepe, nuestro Nobel de la lengua), en su discurso de recepción, dice:

> Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, y hasta la crítica literaria.
> [...]
> Cervantes, con el *Quijote* instala la Dimensión Imaginaria dentro del hombre, con todas sus implicaciones terribles o magníficas, destructoras o poéticas, novedosas o inventivas, haciendo de ese nuevo *yo* un medio de indagación y conocimiento del hombre.[18]

Que es con lo que empezó Pepe diciendo, ese "yo" del narrador en el Quijote, es de por sí una invención, no es Cervantes, finge ser Cide Hamete Benengeli; ese distanciamiento del narrador está inaugurando la novela moderna con *El Quijote*; no es una exageración decir que *El Quijote* es un fundador de la novela moderna.

José Brú: Y para terminar el bloque, una obra también de otro de los personajes, de los tres personajes, el Don Juan, el Quijote y la Celestina, que han pasado a la lengua popular. *La Celestina* o *La tragicomedia de Calixto y Melibea* de Fernando de Rojas, que la voy a comentar muy rápidamente.

Tres aspectos, un poco a destacar, es que en un acróstico inicial en los versos, viene el nombre del autor; se publica en forma anónima, pero en los versos iniciales —el acróstico es cuando se toma la primera letra de cada verso y se lee

[17] Véase mi artículo: "Diez años de Terra Nostra", en revista Vuelta, no. 109, diciembre 1985, pp. 64-66.

[18] Carpentier, Alejo, *Cervantes en el alba de hoy*. "Discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad Complutense (Alcalá de Henares) en el acto de recepción del Premio de Literatura en Lengua Castellana 'Miguel de Cervantes' 1977".

en forma vertical— dice: "El bachiller Fernando de Rojas", que escribió *La tragicomedia de Calixto y Melibea*.

Recordarán que Calixto es un joven enamorado que quiere conquistar a Melibea, una joven muchacha de la clase alta, y contrata los favores de una vieja alcahueta, llamada Celestina, que es dueña de un burdel al que es asiduo Calixto; Melibea es el símbolo del amor idealizado, y es corrompida por la intervención de Celestina, y de Calixto, y de los criados, que con las apetencias de poder y de riquezas, participan del engaño y de las dádivas que va repartiendo Celestina, un poco al igual que la Trotaconventos de *El libro del buen amor*. Simplemente, a mí no me da tiempo para comentar tantas obras tan interesantes, pero aquí viene una de las declaraciones de amor más extraordinarias que yo he leído, cuando le dice Sempronio a Calixto:

SEMPRONIO	¿Tú no eres cristiano?
CALISTO	¿Yo? Melibeo soy e a Melibea adoro e en Melibea creo, e a Melibea amo. (p. 14)

Yo creo que no hay mejor declaración de amor. Luego veremos algunas otras, también extraordinarias.

Alumno: ¿Todo mundo adora a Cervantes?

José Brú: Excepto el que les dije al principio, Manuel González Prada. ¡Ah, no!, perdón, Nabokov, el escritor ruso que luego estuvo mucho tiempo en Estados Unidos y que daba varios cursos sobre Cervantes, decía que era un libro que no ameritaba la fama, ni el autor, ni el libro; pero no convencen sus argumentos.

Dante Medina: El año pasado[19] apareció un artículo en "El País", el periódico español, que empezó a circular mucho por internet, donde había un tipo detractor de *El Quijote*, impresionante, pero impresionante de feroz, eran unas 8 o 9 páginas; evidentemente, eran argumentos que a nosotros nos parecen premodernos, porque *El Quijote* precisamente es un libro de la modernidad. El artículo hablaba del desenfado en la escritura, de los descuidos de lengua, de algunos errores ortográficos de la edición príncipe, del famoso error de la perdida del burro y su recuperación, el nombre de la esposa de Sancho que tanto se llama Teresa como se llama María, etcétera, etcétera. Sí, de repente aparecen, de vez en vez, este tipo de artículos que a mí me gustan porque pertenecen al género del panfleto y el panfleto es extraordinario; cuando alguien se va contra un libro muy fuerte, a mí se me antoja leer ese libro. Yo tengo un libelo anónimo del siglo XX ("firmado" por M. A. S., una persona culta) que me gusta mucho, que se llama *Contra los franceses*, "O sobre su nefasta influencia"; es un texto de 131 páginas, sin colofón (Ediciones del Equilibrista), precisamente contra los franceses, estupendo: una

[19] Recordemos que esta sesión tuvo lugar en el invierno del año 2007.

lección de historia de la cultura, de la cultura francesa, atacándola, pero gracias a eso yo me entero de lo que sí es positivo leyendo al detractor.[20]

En efecto, sí, con *El Quijote* nos pasa como a los franceses les pasa con *Madame Bovary*: están hartos de oír hablar de *Madame Bovary*, ya no la quieren ni leer, es que los tiene hasta el gorro; a nosotros también nos tienen hasta el gorro de *El Quijote*, es más, nos hablan tanto de *El Quijote* que no nos dejan leerlo.

José Brú: Eso de los panfletos es parecido a lo que sucede aún hoy en día; la prohibición de la película *El crimen del padre Amaro*, hace que todo mundo la vea.

Dante Medina: Que, por cierto, la anécdota de la película *El crimen del padre Amaro*, ya muy adelgazada, es una novela de Eça do Queiroz, del siglo XIX, a quien vamos a ver con *El primo Basilio* en este curso.

Quizás, lo que no dijimos de *El Quijote*, y creo que conviene decirlo, es que, en el fondo, *El Quijote* es un libro para divertir, un libro humorístico; con la distancia de los años y de los chistes de época, nos reímos menos aunque todavía nos reímos, pero en aquella época la gente se doblaba de risa. Pero el propio Cervantes, lo dijimos aquí la vez pasada, no consideraba que fuese su gran obra inmortal, para él sus grandes obras inmortales eran los libros serios, como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *Viaje del Parnaso*, que no son, para nosotros, hoy en día, obras tan valiosas, en cambio, *El Quijote*...

José Brú: Lo otro de *El Quijote* es que, por ejemplo, esta edición de Aguilar, papel cebolla, es de 1850 páginas, con una letrita chiquitita; la última, la del Cuarto Centenario, es un librote, hasta asusta. Hace algún tiempo salió y no tuvo demasiado éxito —yo pensé que iba ser muy bueno—, una edición del Fondo de Cultura, dividido en 20 libritos. Tomaba uno un librito, —la veinteava parte de eso podía uno leerlo sin problemas—, y no lo veía tan apabullante como decir de la versión completa: "voy empezar a leer *El Quijote*, y lo voy a acabar dentro de no sé cuántas semanas o meses".

Dante Medina: A lo mejor de *El Quijote* habría que decir lo que André Gide dijo de Marcel Proust, a propósito de su *En busca del tiempo perdido*, en 6 volúmenes de cerca de 700 páginas cada uno, más el séptimo, *El tiempo recobrado*: "La vida es muy corta, y Proust es muy largo".[21]

Si les parece, abordaremos otro tema completamente diferente. Como aquí no estamos haciendo una revisión de la literatura de forma histórica, y mucho menos historiográfica, pasaremos al siglo XIX, a uno de *Los Fundadores* dentro de *Los Fundamentales*, de la literatura contemporánea. En este bloque tenemos a Arthur Rimbaud, con *Una temporada en el infierno*; tenemos a Walt Whitman en Estados

[20] En la novela picaresca *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, en el cortejo de Fortuna va la Lisonja, así: "Esotra es la Lisonja, vestida a la francesa". (Tranco VII)

[21] El joven Samuel Beckett escribió en 1930 un libro que publicó en Londres en 1931 titulado *Proust*. En él afirma de En busca del tiempo perdido: "La memoria y la costumbre pertenecen a ese cáncer que es el tiempo".

Unidos, con sus famosas *Hojas de hierba*; y a Dante Alighieri, en la Edad Media, con sus poemas. Dante Alighieri, tan famoso por *La Divina Comedia*, tan olvidado como excelente poeta; no dejo de lado que, efectivamente, *La Divina Comedia* está escrita en verso y se puede considerar un gran poema laudatorio y propiciatorio, no lo dejo de lado, pero aquí simplemente quiero hablar de su poesía, como digo, un tanto olvidada, porque *La Divina Comedia*[22] ha apabullado con su gran fama, como probablemente en Cervantes *El Quijote* ha apabullado, y sin embargo de él hay que leer *Las novelas ejemplares*, que son extraordinarias, simpatiquísimas, o *Los entremeses*, que son cortos, y se leen rapidísimamente y con mucha diversión.

En cuanto a Rimbaud, voy a ser muy breve y muy escueto, y trataré de resumir. Rimbaud es, como muchos de los autores que vemos aquí, alguien a quien le puede dedicar uno toda una tarde gozosa y placentera, porque Rimbaud, además de ser un gran poeta, es todo un mito que permea mucho en la juventud interesada en la literatura o que quiere estudiar Letras: de inmediato se pegan a Rimbaud, lo dan como el gran genio, y aparece como un milagro en la literatura que un jovenzuelo escriba una obra maestra y después deje de escribir, ¿por qué? Porque la literatura es, probablemente, la única arte donde no hay niños genios, en todas las demás artes hay niños genios, particularmente en la música y en la pintura; en la literatura no hay genios niños, y a pesar de todo a Rimbaud se le reconoce su precocidad, lo que le ganó el apodo de *l'enfant terrible*, "el niño terrible".

Rimbaud nace en 1854 y muere en 1891, joven, de escasamente 37 años. Rimbaud encarna un mito, el mito del poeta precoz, el poseído, el que tiene el don de la poesía desde la juventud, y al que o se le acaba ese don o él abandona la poesía: concluye su obra poética muy joven, hacia los 20 años, época en la que empieza una existencia errante y no vuelve a escribir jamás hasta su muerte. Rimbaud decidió no volver a escribir. Hay en su vida y en su obra una rebeldía; vive, según palabras de Jacques Rivière: "en estado de legítima ofensa". ¡Qué bonita definición de la personalidad de Rimbaud! Jacques Rivière es uno de sus biógrafos más importantes. Rimbaud siempre vivió en estado de legítima ofensa, como un adolescente. Los que tienen hijos adolescentes saben que los adolescentes siempre están en estado de legítima ofensa, sobre todo contra los padres. Lo suyo, en Rimbaud, es la cólera, el insulto, la irritación, el ataque fortuito y gratuito, y el escándalo: es una grosería de adolescente, que va aún más allá: es un intolerante, un rebelde metafísico. Se define a sí mismo en una carta, de las muchas que escribió en su

[22] Cuyo título original es, simplemente, *Commedia*. Boccaccio, probablemente el primero, le dio el epíteto de "Divina", que luego fue adoptado por los editores (la usa ya Ludovico Dolce, quien la publicó en Venecia en 1555). Dar el nombre de "comedia", que nos desconcierta tanto, a una obra terrible, profunda, y dramática, lo explica el propio Dante Alighieri en su "Epístola al Can Grande della Scala": merece el nombre de comedia, dice, porque es una historia que "*comincia male e finisce bene*" ("empieza mal y termina bien") con el famosísimo verso último: "*l'amor che move il sole e l'altre stelle*" ("el amor que mueve el sol y las otras estrellas").

vida: firma la carta como "el sin corazón, Rimbaud", tal cual; y remata sobre sí mismo, en otra carta: "la causa de mi superioridad es que no tengo corazón". Fíjense, en el siglo XIX, recién acabado el posromanticismo español, ya terminado el romanticismo alemán, en donde todo era corazón, pasión, etcétera, él afirma: "yo soy superior a todos ésos porque yo no tengo corazón, así que me salgo de ese juego". En su poema "Alquimia del verbo", que es uno de sus grandes poemas, escribe: "acabé por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu". Mientras los místicos españoles y alemanes, en el siglo XVII, estaban buscando el orden del espíritu, la identificación con la divinidad, el uno con Dios, es decir, finalmente, el equilibrio de la paz, en una suerte de nirvana o en una especie de limbo, en el que uno convive con Dios en un deseado encuentro y convivio con la divinidad, a la manera de la tercera parte de *La Divina Comedia*, en Rimbaud el estado metafísico perfecto es el desorden de su espíritu. En uno de sus versos famosos, lanza: "Car je est un autre" ("Porque yo es otro"). El desorden del espíritu, la desubicación del "yo". Fiel a su proyecto, que define así en sus obras poéticas que cita Michel Décaudin en este libro ("Préface", *Rimbaud. Oeuvres poétiques*, París, Garnier-Flammarion, 1964) dice de sí mismo: "un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos". Una especie de grito de batalla que Rimbaud siempre usaba era: "Pour le dérèglement de tous les sens" ("por el desarreglo de todos los sentidos"), "vayamos por el desarreglo de los sentidos", y vaya que los desarregló... con la droga, con la homosexualidad voluntaria... recordarán ustedes en la anécdota, que fue amante de Paul Verlaine, quien le dio un balazo... y hasta hay por ahí una película que se titula "Rimbaud-Verlaine", donde un actor de moda, jovencito, Leonardo Di Caprio, hace el papel de Rimbaud; película estupenda, "Rimbaud-Verlaine", y muy fuerte.

Este *enfant terrible* asombra a todos. Paul Claudel lo llama "místico en estado salvaje". Paul Claudel es un pensador religioso católico y un gran poeta. Albert Camus, premio Nobel de Literatura, lo apostrofa como "el poeta de la rebelión y el más grande". Precisamente, uno de los ensayos básicos del pensamiento de Camus es *El hombre rebelde*, lo que agranda el elogio de calificar a Rimbaud: "el poeta de la rebeldía". André Breton, el fundador del surrealismo, le testimonia siempre su admiración diciendo: "es un vidente", y el propio Rimbaud, ahora lo recuerdo, dice: "Il faut être voyant, se faire voyant": "hay que ser vidente, volverse vidente". *Vidente* en el sentido que se usa para la adivinación.

Yo retengo, para entenderlo mejor, algunos datos: es un estupendo alumno, en Pascuas de 1865 está en lo que en Francia se llama *Septième*, es decir, séptimo año (en Francia van hacia atrás, hasta llegar a *Première*, cuentan al revés la escuela), así que, en Pascuas de 1865 está en séptimo, en octubre en sexto, y al año entrante, ya está en cuarto, es decir, avanza en la escuela rapidísimo. En 1869, a los 15 años, gana el primer premio de versos en latín en su escuela, a los 16 publica su primer poema: "Los estrenos de los huérfanos"; a los 19 años termina y edita *Una tempo-*

rada en el infierno, el libro que estamos estudiando más de un siglo después, un libro escrito y publicado a los 19 años... ya no hay duda de su precocidad genial.

Retengo también un detalle, para mí. De Rimbaud nos pintan su constante fuga, sus múltiples viajes; como yo sé que es un poeta de rito y mito y es un poeta de devoción para muchos jóvenes, y para otros que no son jóvenes, para mí la imagen de Rimbaud es ésta: en 1871, en marzo, va de París a Charleville; en mayo de 1875 va de Stuttgart a Milán; en 1878, en octubre, va de Charleville a Italia; nada extraordinario. Nada extraordinario si se compara con sus viajes a Chipre, Egipto, Alejandría, Batalia, Alemania, Somalia y Abisinia. Sólo que estos primeros tres viajes que cité los hace a pie; eso es lo extraordinario: un jovencito que agarra la maleta y se va a pie, de Charleville, el norte de Francia, a Italia, como si dijera: "ahorita vengo, voy a Italia", y echa a andar. A mí esto me parece extraordinario, porque yo sé que caminar hace pensar, y viajar también, y él junta las dos cosas: viaja y piensa. Es un jovencito que podría morirse de hambre durante el trayecto. Sin duda la cólera y la rabia, la furia, son buenos energéticos para Rimbaud; ni que lo diga Dante Alighieri, quien de eso nutrió la escritura de su *Comedia*, o Cervantes escribiendo la Segunda Parte de su *Quijote*.

Quiero citarles el fragmento de un poema (sé que lo conocen muy bien) en la estupenda traducción que tienen ustedes en sus manos, de Gabriel Celaya, poeta español, "La alquimia del verbo":

> ¡A mí! La historia de una de mis locuras.
>
> Desde hacía mucho tiempo me vanagloriaba de poseer todos los paisajes posibles, y encontraba irrisorias todas las celebridades de la pintura y de la poesía moderna.
>
> Me gustaban las pinturas idiotas, rótulos, decoraciones, telones de saltimbanquis, enseñas, cromos populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos con faltas de ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, viejas óperas, estribillos bobos, ritmos ingenuos.
>
> Soñaba cruzadas, viajes de descubrimientos de los que no se conservaba relación, repúblicas sin historias, guerras de religión ahogadas, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes: creía en todos los encantamientos. (p. 73)

Fíjense en un elemento más: es fundatorio, fabulatorio, y al mismo tiempo apocalíptico; "quítenme a mí esas historias de la gran cultura, lo mío son los calendarios que regala la cigarrera La Moderna", eso está diciendo, los cromos de calendario, esa cultura popular, chafa. Rimbaud es un detonador de la poesía moderna, funda y abre caminos por la vía de la rebeldía, rompe con la poesía gloriosa, con la sencillamente de amor y con la de las conveniencias sociales. Rimbaud es un dinamitero formidable, y siempre que hay dinamita, algo sale, a veces salen las minas de oro cuando explota la dinamita, que para eso también se usa... ¿Al resul-

tado de esa dinamitación se referirá Michel Décaudin cuando afirmaba: "Quizás nadie haya aceptado con tanta libertad la imagen en estado bruto y haya buscado expresarla con tanta pureza"?

Yo, ya que empiezo a toser, como ahora, o me dan un "cigarro" o algo. Así que te cedo un poquito la palabra, antes de pasar a Walt Whitman, el segundo de este bloque, y luego al tercero, un poema de Dante Alighieri, así que, Pepe, di algo mientras me chingo un "cigarrito".[23]

José Brú: Nomás acordarnos que de él es también el famoso "Soneto de las vocales", donde a cada una de las vocales le asigna un color, lo que menos se nos ocurriría; entonces dice que la "A" es de un color, la "E" es de otro, etcétera. "Sinestesia" se llama esa figura literaria.

Dante Medina: Del otro lado del mundo, al mismo tiempo, tenemos otra imagen iconográfica: la del viejo, el anciano. A Rimbaud lo recordamos siempre como un jovenzuelo, un jovenzuelo desgarbado, que curiosamente (aquí el cine tiene razón) sí se parece a Leonardo Di Caprio; era bonito Rimbaud, y lo que conservamos de su iconografía es un joven guapo, un bello adolescente, un Adonis, digamos; no me extraña que Verlaine se acostara con él en la propia casa de sus suegros, donde vivía con su esposa, y que haya tenido periodos de abandono a su esposa para irse con Rimbaud, y que además, un buen día le pegara un balazo a esa "aparición fatal", "demonio de belleza". Verlaine estuvo en la cárcel por haberle dado un balazo a Rimbaud, porque además se agarraban a golpes y a balazos, y Rimbaud una vez le dio una puñalada a Verlaine, que era mucho mayor que él, y le llegó a decir en algún momento: "viejo decrépito, tienes poesía de cadáver, estuve contigo para aprender a medir los versos, para luego destruirlos; tú eres un maestro del vacío, mi poesía sí es auténtica y profunda"; un dinamitero total. Efectivamente, al verlo hoy en día, Verlaine es un poeta de la época de los simbolistas, muy bien escrito, muy perfecto, pero, para nuestro gusto, un tanto "vacío"; y Rimbaud es vida, carne, sangre, ferocidad de la vida, insulto pleno.

Lo opuesto a Rimbaud, iconográficamente hablando, es Walt Whitman, en Estados Unidos, coincidente en las fechas, siglo XIX; mueren muy cercanamente en el tiempo. Rimbaud es el joven, Whitman es "el viejo". En la poesía de América siempre se le está recordando como "el buen viejo". Si Rimbaud es "el poeta joven", Whitman es "el poeta viejo". "Abuelo de América", le llegan a llamar.

Walt Whitman es un cantor de los nuevos tiempos, frente a Rimbaud: especie de sepulturero del pasado. Whitman entona un canto de los nuevos tiempos, Rimbaud abomina del pasado e impreca el futuro. El joven se contrapone al viejo: el joven Rimbaud trae la voz del Apocalipsis y el Diluvio, el viejo trae la voz del Nuevo Mundo; desesperanza adolescente contra esperanza senil. Rimbaud dice

[23] Dante Medina no fuma. José Brú sí fuma. Dante bebe. Un "cigarrito" es la clave para tomarse un trago, "porque el humo del cigarro de José lo hace toser".

"mi vida está gastada" ("Ma vie est usée"), en un poema titulado "El Relámpago" ("L'Éclair" de *Une saison en enfer*). Y, en "Mala Sangre" ("Mauvais Sang"), es completamente explícito: "Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie" ("Ahora estoy maldito, detesto a la patria"). Rimbaud se alegra cuando los alemanes invaden Francia, y parece exclamar: "órale, para que se les quite lo ranchero", lo digo yo con mis palabras, en traducción contemporánea libre. Mientras Rimbaud dice: "detesto la patria, la patria me horroriza", Whitman contesta: "oigo cantar a América". Fíjense la gran diferencia. Whitman exclama en su poema "Oigo cantar a América", de *Hojas de hierba*:

> Oigo cantar a América, oigo los cánticos variados.
> Los de los artesanos, gozosos y enérgicos,
> El carpintero canta su canción mientras mide sus tablas y sus vigas,
> El albañil canta al disponerse a trabajar o al suspender su trabajo,
> El botero canta en su bote de lo que le pertenece, el estibador canta en la cubierta del vapor,
> El zapatero canta sentado en su banco, el sombrerero canta de pie,
> La canción del leñador, la del labrador, que va por su camino, en la mañana o durante el descanso del mediodía, o a la puesta del sol,
> La canción deliciosa de la madre o de la recién casada en sus faenas, o de la muchacha mientras cose o se lava,
> Todo hombre o mujer cantan de lo que les pertenece a ellos únicamente. (p. 94-95)

Whitman es la fundación de un nuevo mundo que Rimbaud enterró. Si Rimbaud es el dinamitero en la vieja Europa, como dije, Whitman es el sembrador de flores en la Nueva Tierra, América. Al tan apátrida de Rimbaud, que hasta se enrola en el ejército holandés, y tan apátrida que luego deserta también del ejército holandés, se opone el patriota Whitman, con un canto nacionalista, lleno de ecos del imperialismo norteamericano. Ojo, para mí Whitman es la voz del imperialismo norteamericano: la primera vez que expresé esta idea ante José Brú y Raúl Bañuelos, me miraron como si yo fuera una especie de extraterrestre; hasta que los invité a leerlo con esa óptica. Whitman es la voz del imperialismo, es la doctrina Monroe hecha poesía, es "América para los norteamericanos"; y cuando él dice "América" está diciendo United States of America, y está diciendo: "lo demás, bueno, pues es una serie de reservas indias del sur, así que convendría avanzar para el sur, para írnoslas quedando, 'fundacionándolas', cuando vayamos lo suficientemente al sur". Whitman es, finalmente, el poeta oficial del imperialismo, del imperialismo yanqui; esto no tiene nada que ver con su calidad de poeta, como no tiene nada que ver con su calidad de poeta que Pablo Neruda, un poeta muy whitmaniano, le cante a Estalingrado y a la Revolución Rusa, o que Nicolás Guillén —poeta cubano, completamente de izquierda y Fidelcastrista— escriba:

"tengo lo que tenía que tener", en un elogio ideológicamente desmesurado a la falsa independencia de su patria.

Whitman, el poeta que le da voz al imperio yanqui, es el fundador de una retórica y una actitud hacia el Nuevo Mundo, tierra por conquistar, habitar y poseer.[24] Al centro, yo, yo mismo. En su famosísimo poema "Canto a mí mismo", es impresionante cómo, en un éxtasis de la autoalabanza, se hace un canto a sí mismo, en muchas páginas, que ensalzan el ego del yo imperialista:

> Me celebro y me canto,
> Y aquello que yo me apropio habrás de apropiarte,
> Porque todos los átomos que me pertenecen también te pertenecen.
>
> Me entrego al ocio y agasajo a mi alma;
> Me tiendo a mis anchas a observar un tallo de hierba veraniega.
>
> Mi lengua, todos los átomos de mi sangre, formados de esta tierra y de este aire,
> Nacido aquí de padres que nacieron aquí, lo mismo que sus padres: (p. 113)

Es decir, se está apropiando de un territorio que no es suyo: ni los padres de sus padres de los padres de Whitman son americanos: él es un migrante, un invasor. Lo que está afirmando es: "el derecho es mío, quienes hayan estado aquí antes [los indios nativos] ya lo perdieron todo, ahora es mío porque 'aquí nacieron los padres de mis padres de mis padres', miembros de una cultura que no se mestizó con los indígenas".

Esta lectura que yo hago no es para denostar a Whitman, y quitarle lo gran poeta, es para decir que los imperios se acompañan con la lengua, y la poesía, a veces suele justificarlos y darles "voces de nobleza", ¿o "letras"? Ya lo vivimos recientemente en el siglo XV, cuando se hizo escribir la primera gramática del español a Nebrija, con el argumento de que "el imperio debe ser acompañado por la lengua; si ordenamos la lengua ordenamos el imperio". La primera gramática del español se escribió por encargo real —fue un acto político de Estado, y no una necesitad popular o intelectual—: Los reyes de España, Isabel y Fernando, trajeron de Italia a Nebrija, donde estaba de migrante dando clases, para que "fijara" la movediza lengua española, para que con la lengua "ordenada" contribuyera a "ordenar" el imperio. Yo creo que, de alguna manera, Whitman es el *ordenador* de una retórica que acompaña al imperio norteamericano.

[24] A tal punto, que el irónico y sarcástico Ambrose Bierce, lo dice bien, en su ácido *Diccionario del Diablo*: "Incompatible, adj. Incapaz de existir en presencia de otra cosa. Dos cosas son incompatibles cuando el mundo del ser tiene espacio suficiente para una, pero no para las dos: por ejemplo, la poesía de Walt Whitman y la misericordia de Dios con el hombre".

Finalmente (con esto voy rápido): Dante Alighieri. Sus poemas pertenecen a la Italia del siglo XIII, a la lengua toscana. Ya vimos a dos gigantes enfrentándose en la tormenta del siglo XIX: uno, para mi gusto, sería Adonis, Rimbaud; y el otro, sería Zeus, es decir, Whitman. En cambio, Dante, sería "el idílico", quien hace en el siglo XIII un acto conciliador: ni el odio a la patria, ni el amor a la patria, ni la destrucción y la invasión. Dante, contrariamente a la furia de Rimbaud y al optimismo de Whitman de en el futuro apoderarse de América para los norteamericanos, propone un concepto medieval, y sin embargo, moderno: Dante propone la piedad en uno de sus poemas. Es muy interesante porque Dante es un feroz, es un maloso: *La Divina Comedia* es un acto de venganza contra todos los florentinos y no se le escapa ninguno... bueno, a veces elogia a alguno. Pero, en fin, es un acto político *La Divina Comedia*, y es un acto de construcción y apuntalamiento del monolito de la religión católica, en pleno corazón de la Edad Media. En cambio, en este poema, propone *la piedad*; frente a estos dos "monstruos" (Rimbaud y Whitman), me parece muy bien el equilibrio. Leo un soneto de Dante, y aquí acabo:

Hablan de Amor mis muchos pensamientos,
pero con varia y múltiple tendencia,
pues mientras uno alega su potencia,
otro halla en la virtud sus argumentos;

ni oculta la esperanza sus contentos,
ni dejo de llorar con gran frecuencia.
Sólo al pedir piedad tienen tangencia
dentro del corazón tantos acentos.

Puesto en el trance de escoger, me pierdo;
cuando pretendo hablar, no sé qué diga;
y con ello me encuentro siempre en duda.

Por eso, si deseo algún acuerdo,
conviéneme apelar a mi enemiga,
la Piedad, gran señora, por mi ayuda. (p. 9)

Con esto concluyo: tres grandes de la poesía, tres *Fundadores*, cada uno a su manera.

José Brú: Bien, seguimos con otros dos poetas, para terminar el bloque de *Los Fundadores*. Son André Breton, el intelectual francés, fundador del surrealismo, del movimiento surrealista que empezó como un movimiento literario, aunque luego tuvo una importantísma expresión en la pintura, en Picasso y en otros. Hay que acordarnos, además, que normalmente se malinterpreta la etimo-

logía de "surrealismo", como "abajo del realismo", como si fuera "sub-realismo", y en realidad viene del francés *surréalisme*, arriba del realismo.

Dante Medina: Por eso en España se dice *suprarrealismo*, contrariamente a nosotros, España dice "suprarrealistas", que es una traducción más correcta, o al menos más cercana al original.

José Brú: Lo interesante de Breton —aparte de fundar el movimiento surrealista—, es que viajó también a México, era un enamorado de México, y de Guadalajara. De Breton es la frase: "México es el surrealismo".

Dante Medina: Lo publicó en la revista "Minotaure", en 1938. Ahí afirma: "Le Mexique c'est le surréalisme". Una revista —ya que estamos en este ambiente— en donde las fotografías que acompañaban el artículo eran de Manuel Álvarez Bravo. El artículo de Breton es el resultado de un viaje que hizo con Frida Kahlo y Diego Rivera a Guadalajara, pasando por Pátzcuaro y Morelia.

José Brú: Lo importante, entonces, son los manifiestos surrealistas que, de hecho, son varios, creo que son tres los manifiestos surrealistas que, de algún modo, empiezan a influir en la poesía posterior. Estaba buscando, y no encuentro, un poema que es una prefiguración de los famosos, posteriormente, caligramas de Apollinaire —aunque murió en 1918, se hizo famoso póstumamente—, porque ya juega con la tipografía y el tamaño de las letras, etcétera —viene en el material que les dimos—; y, obviamente, el movimiento surrealista, que es sumamente amplio y complicado, luego pasó a la pintura, con muchísimo éxito en la pintura, entre otras cosas porque la pintura tenía que cambiar, tenía que evolucionar; ya había aparecido la cámara fotográfica, la pintura ya no debía seguir haciendo lo que podría hacer una cámara fotográfica, es decir, captar la realidad y hacer un retrato, que era lo que muchos pintores anteriormente habían hecho; entonces viene todo lo simbólico, viene todo lo surrealista, vienen todas las vanguardias, viene Picasso, viene Dalí, viene Duchamps, viene Magritte, vienen todos los pintores, y es en donde tiene una gran acogida el movimiento surrealista. Además, con todas sus implicaciones en el inconsciente y el subconsciente, a ellos les cayeron de perlas todas las teorías freudianas, e igual que Dalí las aplicó en sus pinturas, conociendo perfectamente la teoría freudiana, los surrealistas las aplicaron en la escritura automática, en los "cadáveres exquisitos". La escritura automática consiste en ponerse a escribir sin pensar, a ver qué sale. Los "cadáveres exquisitos" es que se haga un poema escribiendo una línea, el siguiente autor oculta esa línea y escribe otra, y las van ocultando, de modo que entre varios escriban un poema y a ver al final qué es lo que resulta, porque no se está leyendo lo que hay antes.

Dejo aquí rápidamente a Breton, no me entretengo más, porque quiero dedicarle un poco más de tiempo a un magnífico poeta que es Francisco de Quevedo, un autor del Siglo de Oro español, quien además de escribir otras obras, una de ellas la veremos cuando abordemos la Novela Picaresca, que es el próximo bloque, y hablemos de *La vida del buscón llamado don Pablos*. Es un extraordinario

poeta que va desde lo más exquisito hasta lo más vulgar, pero todo con una poesía extraordinaria; hay que acordarnos, como muestra de su procacidad o vulgaridad, de que abordaba todos los temas; que escribió un libro titulado *Gracias y desgracias del ojo del culo*, donde todo el libro está dedicado a esa parte anatómica.

Bueno, citaré algunos poemas. Voy a empezar con uno que no es de Quevedo —aunque yo siempre pensé que sí lo era—, sino de nada menos que de don Miguel de Cervantes:

Un valentón

Un valentón de espátula y greguesco
que a la muerte mil vidas sacrifica,
cansado del oficio de la pica
mas no del ejercicio picaresco,

retorciendo el mostacho soldadesco
por ver que ya su bolsa le repica,
a un corrillo llegó de gente rica
y en el nombre de Dios pidió refresco.

"Den voacedes, por Dios, a mi pobreza
—les dice—, donde no, por ocho santos
que haré lo que suelo hacer sin tardanza".

Mas uno que a sacar la espada empieza
"¿Con quién habla? —le dice al tira cantos—.
¡Cuerpo de Dios con él y su crianza!

Si limosna no alcanza,
¿qué es lo que suele hacer en tal querella?".
Respondió el bravonel: "Irme sin ella".[25]

Parece que el valentón está amenazando: "si no me dan limosna, voy a hacer lo que acostumbro a hacer". El otro empieza a sacar la espada: "Pues ¿qué acostumbras a hacer cuando no te dan limosna?". "Pues me voy sin limosna". Humorístico cien por ciento este poema.

Este otro, sí es de Quevedo, está en un tono completamente distinto:

[25] Aquí no he puesto la página de libro ni la edición, porque es un texto que se halla en internet, muy fácil de encontrar.

Desengaño de las mujeres

Puto es el hombre que de putas fía,
y puto el que sus gustos apetece;
puto es el estipendio que se ofrece
en pago de su puta compañía.

Puto es el gusto, y puta la alegría
que el rato putaril nos encarece;
y yo diré que es puto a quien parece
que no sois puta vos, señora mía.

Mas llámenme a mí puto enamorado,
si al cabo para puta no os dejare;
y como puto muera yo quemado

si de otras tales putas me pagare,
porque las putas graves son costosas,
y las putillas viles, afrentosas. (p. 545)

O este otro:

Donde pronuncia con sus nombres los trastos y miserias de la vida

La vida empieza en lágrimas y caca,
Luego viene la "mu", con "mama" y "coco";
Síguense las viruelas, baba y moco,
Y luego llega el trompo y la matraca.

En creciendo, la amiga y la sonsaca
(Con ella embiste el apetito loco).
En subiendo a mancebo, todo es poco,
Y después la intención peca en bellaca.

Llega a ser hombre y todo lo trabuca:
Soltero sigue toda Perendeca,
Casado se convierte en mala cuca.

Viejo encanece, arrúgase y se seca;
Llega la muerte, todo lo bazuca,
Y lo que deja paga, y lo que peca. (p. 362)

Y junto a estos culos y cacas y mocos, y todas esas cosas, un poema, quizá el mejor poema amoroso de la literatura española:

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
Sombra que me llevare el blanco día,
Y podrá desatar esta alma mía
Hora a su afán ansioso lisonjera;

Mas no de esotra parte en la ribera,
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
Venas, que humor a tanto fuego han dado,
Medulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado. (pp. 255-256)

Dante Medina: Borges asegura que ese verso es el verso más amoroso de la literatura española: "polvo serán, mas polvo enamorado".

José Brú: Aquí ven el contraste.

El siguiente poema está lleno de una figura que se llama "oxímoron", que es cuando a un sustantivo se le pega un adjetivo que lo contradice. Ahora lo van a ver en el poema:

Definiendo el amor

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada
que dura hasta el postrero paroxismo,
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño amor, éste es su abismo:
¡mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo! (p. 491)

Se fijan: "el hielo abrasador", "el fuego helado", el adjetivo contradiciendo al sustantivo. Eso es lo que se llama "oxímoron".

Y este último poema, que es una curiosidad, porque todas las palabras empiezan con la letra "A". Obviamente, el título no: "Celebra a una dama poeta, llamada Antonia". Y como se llama Antonia, le dedica un poema, y todas las palabras empiezan con "A":

Celebra a una dama poeta, llamada Antonia

Antes alegre andaba; agora apenas
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;
armas a Antandra aumento acobardado;
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas.

Al áspid adormido, a las amenas
ascuas acerco atrevimiento alado;
alabanzas acuerdo al aclamado
aspecto, a quien admira antigua Atenas.

Agora, amenazándome atrevido,
Amor aprieta aprisa arcos, aljaba;
aguardo al arrogante agradecido.

Apunta airado; al fin, amando, acaba
aqueste amante al árbol alto asido,
adonde alegre, ardiendo, antes amaba. (p. 126)

Tiene únicamente tres palabras que no empiezan con "A": "las", "quien" y "fin".

Con esto acabo Quevedo, y acabamos con este bloque —fuera de los comentarios que nos haga Dante—, el bloque de *Los Fundadores*.

Dante Medina: Insistiendo en lo que tú has dicho, tiene un "Epitafio a un bujarrón", es decir, a un puto, que dice:

Aquí yace Misser de la Florida,
y dicen que le hizo buen provecho
a Satanás su vida.

Y termina diciendo:

y pues tanta lisonja se le hace,
di: "*Requiescat in culo*, mas no *in pace*".

Y un gran detalle: es un escritor inmenso. Yo sí comprendo que Lope de Vega, en esta época, sea llamado "El Fénix de los Ingenios", o, como le decía Cervantes, "Monstruo de la Naturaleza", de tan inventivo. Pero Quevedo es otro "Monstruo de la Naturaleza"; es impactante la obra de Quevedo, quien, además, va de la novela a la poesía, a la sátira, al panfleto, etcétera. Me asombró, Pepe, que no citaras aquello de "Su majestad escoja", ya que esa anécdota es tuya y no mía, por eso la estaba esperando de ti.

José Brú: Es una apuesta que le hicieron a Quevedo, le apostaron a que a la infanta, la princesa, la hija del rey, que cojeaba de una pierna, no le decía que era coja en su cara. Es decir, personalmente. Quevedo acepta la apuesta y llega ante la infanta con dos flores: un clavel y una rosa, y le dice: "Entre el clavel y la rosa, su majestad escoja".

Dante Medina: Porque, además, Quevedo salvó el pellejo con la literatura. Para los que dicen que la literatura no sirve de nada: Entre las muchas cosas que hacía Quevedo, una era vagar por Europa; como dije, los escritores viajaban bastante en la época. En una conjura en Milán, atrapan a los conjurados y los van a pasar a cuchillo; pero Quevedo, que era bastante malhechito, "contrahecho" como se decía elegantemente entonces —jorobado y cojo, y además era feo—, se puso a pedir limosna en dialecto napolitano, y eso hizo que lo dejaran pasar, y fue ahí, todo cojito, echando rezos en napolitano, en dialecto, y los enemigos se dijeron: "éste es de aquí, es uno de los pordioseros de la iglesia", y lo dejaron salir y salvó la vida.

Otro detalle en Quevedo es su capacidad de poeta moderno: hace poesía de las mínimas cosas, que es una característica moderna. Sólo cito el título de un soneto suyo que se titula: "A Lisi, que en su cabello rubio tenía sembrados claveles carmesíes por el cuello"; un detallito, y hace un soneto que no viene a cuento ahora, pero hace un soneto.

José Brú: O aquel soneto de la nariz: "Érase un hombre a una nariz pegado", muy famoso.

Dante Medina: O la burla a los médicos, en su "Romance Satírico", donde dice: "Pues me hacéis casamentero, / Ángela de Mondragón / escuchad de vuestro esposo / la grandeza y el valor"; le dice: cásate con él, "él es un médico honrado /

por la gracia del señor", y "que nunca la misma muerte / se oyó decir que murió"; y luego: "no se le ha muerto ninguno" al médico, "de los que cura hasta hoy, / porque antes de que se mueran / los mata sin confesión"; no se le muere ninguno, pero, sin embargo: "ha muerto más hombres vivos / que mató el Cid Campeador". Es un médico de veras terrible.

Y respecto a André Breton, dos cosas. En un artículo suyo, "Discurso por la libertad de la cultura", dice algo extraordinario, dice que "los artistas debemos vivir siempre en estado de alarma". Me parece genial: ya no dice que debamos vivir "alertas", ya no dice que debamos ser "videntes", dice que debemos vivir en estado "de alarma". En código rojo. Me encanta esa idea de Breton y, atención, aunque fuimos muy rápido, hoy el curso va muy rápido de por sí: el movimiento del pensamiento artístico y de la invención de Breton, es el mayor movimiento inventivo del siglo XX: si en física tenemos a Einstein, y en psicoanálisis tenemos a Freud, en arte tenemos a Breton; probablemente, como bien lo dijo Pepe, los frutos bretonianos no son tan extraordinarios en su propia obra, las raíces bretonianas demolieron pero hicieron florecer el siglo XX de una manera sorprendente: no se explica el siglo XX sin el surrealismo, de ninguna manera, es absolutamente extraordinaria su aportación. El surrealismo es verdaderamente el detonador del pensamiento artístico del siglo XX: el único que no lo vio fue Freud, porque cuando Breton fue a visitarlo ni siquiera lo quiso recibir... Pero eso ya es parte de la anécdota.

Acaban ustedes de recibir el primer bloque de la segunda parte de *Los Héroes*; la segunda parte se compone de dos sesiones.

Ahora que le toca la palabra a Pepe, en esta última parte de hoy, quisiera que dejáramos el pequeño espacio que nos han pedido desde la primera vez, para la intervención de ustedes, después de lo que Pepe tiene que decir del material.

José Brú: Además del disco, donde viene todo el tema completo de *Los Héroes* de las siguientes dos sesiones (vienen ahí 30 libros), les añadimos algunas copias en papel, que no vienen en los discos: la cita de Paul Valéry del *Cementerio marino*, de que no hay verdaderos sentidos de un texto, sino el sentido que le da el lector. En un segundo par de hojas, vienen las referencias a la noche aquella famosa, la 602, en donde empieza sin fin la historia de Sherezada, ahí vienen las referencias de Borges, etcétera, y la puesta en abismo; el poema que leí la vez pasada de Lope de Vega, "Los varios efectos del amor", que algunos de ustedes querían tener, viene ahí incluido; y añadí, acerca de las puestas en abismo, un texto que no leímos ni comentamos, que es un texto un poco juguetón: "La más larga historia de ciencia ficción jamás contada", de un autor de ciencia ficción, Arthur C. Clarke, el de *2001: Odisea del espacio* y muchas otras obras, en donde habla de un texto infinito; de hecho, muestra un texto infinito.

Dante Medina: Y también es el autor de "Los Nueve Mil Millones de Nombres de Dios", Arthur C. Clarke, a quien Borges admiraba.

José Brú: Tiene muchísimas obras Arthur C. Clarke, quien es una de las figuras grandes de la ciencia ficción. Está en una sola hoja, el texto más largo jamás escrito de ciencia ficción.

Dante Medina: No sé si recuerdan ustedes, "Los Nueve Mil Millones de Nombres de Dios". Es un cuento que incluyeron Louis Pauwels y Jacques Bergier, en *El retorno de los brujos*; en él un grupo de monjes tibetanos decide que la verdadera función de la especie humana era escribir los nombres de Dios, y los nombres de Dios son nueve mil millones de nombres, combinando ciertas letras de cierto alfabeto.

José Brú: Se obtiene por algunas profecías y libros antiguos. Saben que el nombre de Dios no puede tener más de seis o siete letras; entonces, es cosa de hacer combinaciones con las 27 letras del abecedario, en cada uno de los 6 o 7 lugares, y eso, como combinación, les da nueve mil millones de posibilidades; y en ese monasterio de monjes tibetanos, su labor era ir escribiendo cada una de las posibles combinaciones. Cuando aparecen las computadoras, se dan cuenta de que eso lo puede hacer una computadora, y contratan a un técnico para que haga un programa.

Dante Medina: A un ingeniero que viene hasta el Tíbet, aterriza en una avioneta, lo sube al monasterio un burrito; les instala la computadora, les cobra carísimo, y luego se dice: "pues me voy, porque dentro de una hora va a acabar la computadora lo que a éstos les hubiera llevado mil años, entonces me van a matar, porque van a ver que no es el fin del universo, porque el universo no se acabará cuando acabemos de escribir, los humanos, los nueve mil millones de nombres de Dios". Entonces baja rápidamente de la montaña, la computadora está a punto de terminar su tarea; el ingeniero va inquieto, voltea al cielo, cae la tarde, desciende la avioneta que viene por él, y poco a poco ve cómo las estrellas se apagan una a una, lentamente. El cuento termina con estas palabras: "Arriba, sin ninguna conmoción, las estrellas se estaban apagando".

José Brú: O sea, sí se acababa. Pero es un libro extraordinario, con cosas muy interesantes.

Dante Medina: Un libro extraordinario, *El retorno de los brujos*, una especie de recuento de la cultura reciente: de la alquimia a la cartomancia contemporánea.

Alumno: ¿Cuál era el autor de *El retorno de los brujos*?

Dante Medina: Louis Pauwels y Jacques Bergier.

José Brú: Comentarios, preguntas... porras.

Alumno: El pudridero de reyes, cuando habla de El Escorial, ¿quién es ése?

José Brú: En el Escorial está el pudridero, donde dejaron ahí los cuerpos, hasta que...

Alumno: Desaparecieron.

José Brú: ¡Ah!, ése es Bécquer, Gustavo Adolfo Bécquer. *El miserere*, de Gustavo Adolfo Bécquer.

Dante Medina: Hay que recordar que Felipe II construye El Escorial, para hacer el gran monumento a la sangre real española. Aquí, entre nosotros, está Pancho Madrigal, que vivió en El Escorial muchos años, y debe tener más ideas que nosotros: ¿los lebreles de Felipe II rondan por la noche en el monasterio todavía?

José Brú: San Lorenzo de El Escorial, claro.

Dante Medina: Y El Escorial, según nos cuenta Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*, es el culpable de la devastación de los bosques de Cuba, porque ventanas y puertas se fabricaron con madera de Cuba, que es muy resistente a la intemperie, porque El Escorial fue construido para que fuera eterno. Lo más extraordinario, es que todos los cadáveres de los reyes de España, la sangre real, se llevaron al El Escorial, y por eso el pueblo lo conocía como "el pudridero" de El Escorial, que es una exageración de índole ideológica medieval llamarle al pueblo de San Lorenzo, fundado gracias al monasterio, El Escorial, es decir: "el lugar de la escoria"... Hoy en día nos suena bonito, pero para una persona de la época...

José Brú: El basurero.

Dante Medina: Por eso lo llaman "el pudridero" de El Escorial. Que contó para el lujo con pintores que tenían que elogiar El Escorial y a sus personajes, entre ellos Zurbarán. Acuérdense ustedes que Felipe II solía afirmar: "no hay nada más importante que oír misa"; a su muerte, dejó un testamento donde ordena que se digan 20 mil misas en honor a su alma, porque él tiene que entrar al cielo a como dé lugar, por eso conmina a sus herederos y deudos con esta frase: "¡Hágase violencia al cielo!" —Es lo mismo de "no hay general que aguante un cañonazo de 50 mil pesos", a la mexicana.

José Brú: No hay Dios que aguante veinte mil misas.

Dante Medina: Ése es su testamento: "hágase violencia al cielo", o sea: con 20 mil misas me tienen que dejar entrar al cielo. El Escorial es el proyecto de salvación de Felipe II.

José Brú: Acuérdense que acabó sus últimos días en un monasterio, en Yuste.

Dante Medina: Ése fue Carlos V. Se encerró en el monasterio de Yuste, pero con su cocinero (que por cierto se apellidaba Bañuelos): se encerró a hartarse de golosinas y postres; no por nada hay una marca de chocolate Carlos V. Las recetas del cocinero Bañuelos de Carlos V, incluso, las conservamos. Era un extraordinario repostero; hacía alta repostería para Carlos V, que sí era chonchito, chaparrito y teutón, como en el dibujo de los chocolates.

José Brú: ¡Ah!, teutón.

Dante Medina: Teutón, no dije otra cosa.

Para no dejar inconcluso lo de El Escorial y Felipe II, quiero agregar que Felipe II es un seguidor de la teología de San Agustín; y para mí, la teología de San Agustín, tiene una nuez bárbaramente rústica (yo la resumo con mis palabras): "sálvese quien pueda"; empezando por él mismo. Felipe II quería salvarse a como

diera lugar, y punto; por encima de todos, pisoteando a quien fuera: lo único que cuenta en esta vida y en el Más Allá es la salvación eterna. Dentro de su lógica medieval, mientras más se pudriera la carne mucho más el espíritu se elevaría; en este sentido, hay una filiación con una creencia teológica de época, popular, que Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, el fundador de la Orden y Hospital de la Caridad de Sevilla, expresa en sus reflexiones contenidas en su obra *Discurso de la Verdad* (si uno no se salva: "mejor fuera que no hubieras nacido, ni tu madre te hubiera arrojado al mundo", Discurso XXI; "si el amor no te obliga, oblíguete el temor", Discurso XXVI). Es el mismo Miguel de Mañara al que se atribuye, falsamente, haber inspirado su personaje de Don Juan a Tirso de Molina (Miguel nació en 1627 y la primera edición de *El Burlador de Sevilla* es de 1630: ¡bien precoz licencioso hubiera tenido que ser este pecador!); el mismo Mañara que, como Felipe II, preparó su muerte y entierro con vías a la salvación, pero él con humildad y denigrándose: mandó en su testamento que lo llevaran a la Iglesia de la Caridad, pero, indigno de ser enterrado en sagrado, pide que lo depositen: "a la entrada de la iglesia, fuera de la puerta, para que todos me pisen y me huellen; y allí sea sepultado mi sucio cuerpo, indigno de estar dentro del templo de Dios". Y, para rematar, redacta su humillante y esperanzador epitafio, que debe ser escrito sobre la losa: "Aquí yacen los huesos del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen a Dios por él".

Alumno: Dos o tres comentarios, uno en cuanto a Dulcinea del Toboso, o sea, a qué grado llega la trascendencia, la riqueza de la literatura, que en el pueblo del Toboso hay una casa que hicieron para Dulcinea, para el personaje; y te enseñan el patio, la fuente, la cocina, la recámara, etcétera.

José Brú: *¡Aquí vivió Dulcinea!*

Dante Medina: Eso se llama "malicia del turismo nuevo". Así como hacen turismo ecológico: donde antes pasaba uno y veía un lago y se maravillaba, hoy en día lo pone en su agenda con la anotación: "lago maravilloso no contaminado", así pasa con los personajes de la literatura, que por cierto, es una buena treta; aquí en Jalisco, los Villalvazo de San Gabriel, están haciendo (entre ellos don Virginio Villalvazo) una cosa muy interesante: "El paseo rulfiano", en el que enseñan en qué casa estuvo cada uno de los personajes de Juan Rulfo, claro, ¿no sabías, Yolanda? Tienen años haciéndolo y es maravilloso; porque te dicen, seriamente: "Aquí vivió Eduviges Dyada"... Es maravilloso, porque durante ese paseo va uno caminando, y se detiene en cada "estación", a la manera del *Vía Crucis*, y se lee el fragmento de *Pedro Páramo* correspondiente. Y al turista le piden participar: "a ver, usted, por favor, léase el pasaje donde suenan las campanas, porque ahí se oye la campana de esta iglesia frente a la que estamos", es maravilloso... También contamos con la Casa de Julieta, con balcón y todo, en Verona, Italia.

Alumno: Que hace milagros, le soban el pecho derecho, lo tiene más brillante que el izquierdo.

Dante Medina: ¡Para el turista ingenuo o con buen sentido del humor es muy placentero! Recuerdo un sitio en el sur de Francia, que se llama Pézenas; va uno por la autopista o por la carretera —es una región donde yo viví, la conozco muy bien— y se topa con múltiples letreros anunciando: "El Pueblo de Molière", pero si Molière era parisino, se dice uno. Cuando familiariza el viajero con los lugareños, le confiesan, ya con un pastis, no sin cierta picardía: "Sólo estuvo una noche aquí, de paso, en casa de un amigo suyo". Pero eso no impide que los turistas se detengan en "El Pueblo de Molière". Tendríamos que copiarles, y nombrar a Yahualica "El Pueblo de Agustín Yáñez".

José Brú: Acuérdense que aquí en México, en Oaxaca, hay un museo donde tienen el cráneo de Benito Juárez cuando era niño.

Dante Medina: Yo creo que ese turismo poético o turismo literario habría que fomentarlo. Puede llegar a contribuir al interés por la literatura.

José Brú: Y le sirve a la literatura, porque, de algún modo, el que va ahí conoce eso y dice: "Bueno, déjame leer la obra, déjame leer el libro".

Dante Medina: Si nos dicen que Yahualica es la ciudad de Agustín Yáñez, nos interesa. Cuando nos enseñan la casa donde nació Rulfo, en Sayula, o Juan José Arreola en Zapotlán, o Antonio Alatorre en Autlán, o José Luis Martínez en Atoyac, estamos volviendo más interesante el turismo en Jalisco, y contribuyendo a poner la literatura en el mapa.

José Brú: Yahualica no es sólo donde se dice que nació Yáñez, sino que es el pueblo de *Al filo del agua*.[26]

Dante Medina: Entonces, yo creo que sí tienen mucho sentido ese tipo de cosas: ¿a quién no le gustaría ir a ver la casa de Julieta?, ¡qué bonito!; la de Dulcinea, ¡qué bonito! Así sea un deseo estético o de ficción: "yo quiero saber en qué museo está la lanza de Don Quijote, para ir a verla"; la tumba también; la tumba del Comendador de Ulloa, la de Don Juan; ¿dónde descansan Los Amantes de Teruel?, ¿dónde el castillo del Conde Drácula? ¡Qué maravilla! Digo, entre eso y Walt Disney yo prefiero eso. Creo que vale la pena haber convertido a Alcalá de Henares en un sitio muy importante para la lengua española, porque ahí nació Cervantes, me parece estupendo; Stratford-upon-Avon, el lugar de nacimiento de Shakespeare; Frankfurt am Main, donde nació Goethe... qué importante.

José Brú: Jilotlán de los Dolores.

Dante Medina: ¡Ah!, Jilotlán de los Dolores es importantísimo porque ahí nací yo. Eso lo dice Pepe porque él nació en Ax-les-Thermes, lo que en español son: "aguas termales".

José Brú: Ah, ¿y Jilotlán de los Dolores, qué?

Dante Medina: "Gilotlan del Douleur". Traducción contra traducción, ¿no? Es que sí tiene mucho sentido; por ejemplo, en Madrid hay un barrio donde la

[26] Por esto y por muchas referencias biográfias y recuerdos de Agustín Yáñez, se le identifica con Yahualica aunque, en realidad, él nació en Guadalajara.

calle se llama Lope de Vega, Miguel de Cervantes, etcétera, y es porque ellos vivieron ahí.

José Brú: Nosotros fuimos al café Gijón y al café Pombo, porque ahí se reunían Ramón Gómez de la Serna y los intelectuales de la época; o el café de París donde tomaba su café Julio Cortázar.

Dante Medina: Bueno, el café *Les Deux Magots*, que es importantísimo en la historia de la cultura, o *La Coupole*, donde se peleaban en público Juan-Paul Sartre y Simone de Beauvoir.

José Brú: ¿O el café *Madoka* en Guadalajara?

Dante Medina: Imitando a García Lorca, que decía: "Nunca fui a Granada", yo voy a cantar, en el arreglo de Paco Ibáñez: "Nunca fui al *Madoka*".

Bibliografía JB

Borges, Jorge Luis, "El cuento policial", en Borges, Jorge Luis, *Borges oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, autor del Quijote", en Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

Borges, Jorge Luis, *Borges oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

Breton, André, *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1994. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004.

Greene, Graham, *Monseñor Quijote*, México, Edivisión, 1983. Traducción de Jaime Zulaika.

Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Madrid, Austral, 1967.

Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1989.

Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, México, Editorial Rei, 1990.

Quevedo, Francisco de, *Poesía y prosa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1976.

Rojas, Fernando de, *La Celestina* o *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, México, Editorial Porrúa, 1990.

Bibliografía DM

Anónimo, *Il Novellino*, "Las cien novelas antiguas", Toluca, Instituto mexiquense de cultura, 2000. Traducción de Guillermo Fernández.

Anouilh, Jean, *Becket o el Honor De Dios,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1967. Traducción de Olga Orozco.

Avellaneda, Alonso Fernández de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha,* México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos... no. 503), 1986.

Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, Bogotá, Editorial Panamericana, 2001. Prólogo de Diego Ojeda Ortiz. [Sin datos del traductor]. 4ª edición.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

Breton, André, *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1994. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Castilla, 1967. Con grabados de Gustave Doré, comentarios de Clemencín, estudio crítico de Luis Astrana Marín, índices y comentarios de Justo García Morales.

Chaucer, Geoffrey, C*uentos de Canterbury*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001. Edición y traducción de Pedro Guardia Massó.

Greene, Graham, *Monseñor Quijote,* México, Editorial Edivision, 1983. Traducción de Jaime Zulaika.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Simplicius Simplicissimus,* México, Editorial Rei, 1988.

Mañara, Miguel de, *Discour de la vérité*, Grenoble, Jerôme Millon, 1990. Edición bilingüe de Michel Hubert Lépicouché.

Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972. Introducción y traducción de Gabriel Celaya, prólogo de Jacques Rivière.

Rimbaud, Arthur, *Oeuvres poétiques*, París, Garnier-Flamarion, 1964. Chronologie et préface par Michel Décaudin.

Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, Barcelona, Organización Editorial Novaro, 1974.

SESIÓN 4

Los Héroes

Del héroe colectivo de los Cantares de Gesta al héroe individual de la narrativa policiaca

Obras:

Anónimo, *Cantar de la hueste de Ígor*, Rusia, S. XII
Anónimo, *Beowulf*, Inglaterra, S. VIII
Anónimo, *Poema de Mío Cid*, España, S. XII
Poe, Edgar Allan, "La carta robada" y "El doble asesinato de la calle Morgue", Estados Unidos, 1809-1849
Chesterton, G. K., *La cruz azul* [Padre Brown], Inglaterra, 1874-1936
Simenon, Georges, *El hombre de la calle* [Inspector Maigret], Bélgica, 1903-1989

Dante Medina: Aprovechen mientras desempaco, si hay alguna pregunta de la sesión pasada u opinión, crítica, o lo que sea. Estamos en un sector sumamente interesante, porque nos han enseñado ideas, que yo estoy a punto de calificar de tontas, de la Edad Media, sobre el hecho de que no solamente eran ignorantes, sino atrasados y poco imaginativos; en efecto, tecnológicamente la Edad Media no se puede destacar, pero en lo imaginativo, inventivo y creador de formas de la literatura y el arte alcanzaron momentos magistrales. Si pensamos en la pintura medieval, hoy en día aún nos asombran los magníficos frescos de Luca Signorelli, del siglo XV. La literatura de la Edad Media es inventiva sin necesidad de tecnología, porque bastaba la pluma; nos equivocamos creyendo que si no hay tecnología no hay invención: eso es mentira, la invención es anterior a la tecnología y previa a la mecánica. Por eso decidimos, en este curso poco convencional, incluir algunos cantares de gesta; en ellos *está* la fundación de la nacionalidad en la Edad Media, a veces muy temprana como el caso del *Beowulf* en el siglo XIII, o en el caso de *El cantar de la hueste de Ígor*, que es del siglo XII, o en el caso del *Poema de Mío Cid*, cuya escritura es también del XII.

De entrada, quisiera hablar, en este apartado de *Los Héroes* —segunda etapa del curso que estamos presentando— de *El cantar de la hueste de Ígor*, de Rusia, un cantar de gesta atípico frente a los cantares de gesta del resto de Europa, que

son gordos, monumentales, a veces llenos de retórica; éste es un librito pequeño. *El cantar de la hueste de Ígor*, comparado con los demás cantares de gesta —el *Poema de Mío Cid*, el *Beowulf, El Cantar de Roldán*, el *Orlando furioso*, *El Cantar de los Nibelungos*— es un texto breve.

Algunas versiones lo traducen como "las huestes" de Ígor, y no como "el cantar de la hueste" de Ígor. Ígor nació en el año 1150, las huestes es una aventura de 1185; todo se sitúa en el siglo XII. Es uno de los cantares de gesta que proliferan durante la Edad Media; son un poco como los libros de caballería que vendrían después, pero, en este caso, es una vertiente de calidad literaria, y algunos de los libros de caballería caen en la carencia de la calidad literaria —que es lo que luego critica *El Quijote*—, mientras que los cantares de gesta son verdaderamente poesía auténtica, limpia, pura, bien intencionada...

Tenemos el *Cid* en España, el *Beowulf* en Inglaterra, la canción o *El Cantar de Roldán* (*La chanson de Roland*) en Francia, el *Orlando Furioso* en Italia, y *El Cantar de los Nibelungos* en Alemania. Éste que estamos estudiando hoy, es un libro forzosamente escrito entre 1185 (fecha en la que suceden los hechos) y 1196 (fecha del manuscrito), o sea, finales del siglo XII. Por la cercanía de los hechos, pudo tratarse de un testigo o, al menos, de una persona que tuvo informantes directos; por documentos de época, sabemos que tuvo apego a la Historia; es un poema que no divaga, importantísimo: es el único poema de gesta medieval que no divaga, y que fabula, es decir, inventa, da la vuelta a la historia emocionante lo estrictamente necesario para volver a la narración épica: es decir, sólo fabula para darnos dimensión épica, con el paisaje y los elementos animales y plantas que dan el necesario tono poético. La obra misma, tomando conciencia de sí, desde el principio, desde el primer canto, se queja de los poetas que inventan, y los trata de mentirosos y casi de bufones; yo les pido a ustedes, puesto que tienen el documento, que lean el primer canto y verán que, prácticamente, dice: "esos bufones cuentan historias, yo voy a decir la verdad". Tiene pretensiones de historiador, pero de historiador agrandando las cosas en el tono épico.

Todos los cantares de gesta se basan en hechos históricos, más o menos, según los países, pero mistificados y mitificados, fabulados y con un elemento principal, que llamaríamos —es importantísimo esto— la idiosincrasia nacional, el imaginario y el espíritu del pueblo a cuya retórica responde; cada pueblo tiene un cantar de gesta, y cada cantar de gesta corresponde a una idiosincrasia, a una manera de verse a sí mismo ante el espejo de la identidad nacional para hacer que esa fabulación se identifique con lo que yo creo que soy. Los límites autoimpuestos por el poeta serían el ridículo y la heroicidad; todos los pueblos le tienen miedo al ridículo, todos los pueblos tienden hacia la heroicidad; en el caso de los cantares de gesta, que son fundadores de una nación, tienden hacia la heroicidad, y el ridículo no tiene lugar; cualquiera en México todavía se ofende si le decimos

que el mito de los Niños Héroes es una farsa, porque estamos destruyendo la idea de heroicidad que aglutina a un pueblo.

El texto del *Cantar de la hueste de Ígor* fue descubierto en el Monasterio del Salvador, en la ciudad de Jaroslav, por el conde Alexéi Ivanovič Mušin-Pušhkin (nada que ver Aleksandr Pushkin, el poeta y prosista del siglo XIX), en 1787, ojo: 1787. Asombrado por su calidad, Mušin-Pušhkin le regala, apenas tres años después, en 1790, a la emperatriz Catalina II un ejemplar en ruso moderno de este libro, y en 1800 lo publica. Es un gesto, junto con miles de otros, de la curiosidad y el interés y la recuperación folclórica, etnológica, antropológica, artística, que movió a todo el siglo XIX, siglo que escarbó en los mitos y los documentos y testimonios del pasado, y muy interesado en lo antiguo: el siglo XIX descubrió el mundo inca, el mundo azteca, el mundo egipcio, el mundo griego; en esto el siglo XIX es un gran siglo.

El *Cantar de la hueste de Ígor* es un libro muy escueto, son treinta cantos, de menos de una página cada uno, con apenas doscientos dieciocho versículos. Es un cantar de gesta parco si lo comparamos, como ya dije, con *Roldán* en Francia, con el *Cid* en España, con *Los Nibelungos* en Alemania, con el *Beowulf* en Inglaterra, con el *Orlando Furioso* en Italia, poemas, todos estos, que intentan articular un pasado heroico común para cimentar una identidad nacional; la diferencia grande es que este cantar de gesta narra, no la hazaña de un héroe de Rusia, sino la gesta de una derrota, la derrota de un héroe, el héroe nacional ruso; narra la gesta de una derrota en breves y dolorosas palabras. El escritor que lo redactó es anónimo, desconocemos su identidad, pero reconocemos en él a un autor: era culto, sabía escribir, tenía lecturas, probablemente se trataba de un clérigo porque conocía el latín. La idea de autor es diferente en esa época a la de hoy, lo importante entonces era lo cantado, no el cantor; hoy en día, lo importante es el cantor, no lo cantado; es decir, hoy en día, lo importante es la fama, no el texto; entonces el autor se escondía detrás del texto de calidad, y hoy en día los malos autores se esconden detrás de los malos textos.

Este libro está marcado por una mística en la que los elementos y los seres de la naturaleza juegan un papel primordial; en el versículo tres del canto primero, dice: "el lobo gris sobre la tierra, o como el águila azul bajo las nubes.", lobos y tierra son elementos de abajo, de lo que nos ata al planeta, mientras que el águila y la nubes es lo que nos acerca al cielo. Cito de nuevo: "el lobo gris sobre la tierra, o como el águila azul bajo las nubes". *La hueste de Ígor* es la lucha de los rusos contra los polovcanos, lucha entre cristianos e infieles. Desde el capítulo uno, versículo cuatro, se ve el animismo: "lanzaba diez halcones contra una bandada de cisnes"... para los rusos los cisnes eran considerados animales impuros, ¡cuidado!, para nosotros el cisne es un animal puro, para los rusos son animales impuros, los buenos aquí son los halcones, los malos son los cisnes: "lanzaba diez halcones contra una bandada de cisnes" quiere decir poquitos

valientes puros de nuestro lado estaban derrotando a un montón de blancos malosos, enemigos e impuros. No es "tuércele el cuello al cisne" de González Martínez, es otra cosa.

José Brú: Es "mátalo".

Dante Medina: Es "mátalo". Sí, sí. No se trataba del cisne de Rubén Darío, ni del de González Martínez.

En este libro, los malos agüeros abundan... Abundan anuncios que provienen de un eclipse que realmente sucedió históricamente en los años en que se redacta este libro. En los versos ocho al trece, aparece un agüero o augurio que realmente aconteció: una mala predicción, y dice... Tengo que brincarme las páginas de cronologías y bibliografía.

José Brú: Página treinta y cinco: "Malos agüeros II".

Dante Medina: Tal cual. Dice:

8. Y he aquí que Ígor alzó sus ojos hacia el claro sol y vio que todo su ejército era ocultado por su sombra.
9. Y dijo Ígor a su mesnada:
10. "¡Hermanos y mesnada! En verdad, es mejor morir que caer en la esclavitud.
11. ¡Montemos ya, hermanos, sobre nuestros rápidos corceles para ver el azul Don!".
12. El ardiente deseo consumía la razón del príncipe, y por su pasión de ver el gran Don fueron destruidas sus banderas.
13. "Quebraré una lanza —dijo Ígor— con vosotros, hijos de Rusia, en la vanguardia del campo polovcano; o moriré en la contienda, o con mi yelmo beberé del Don. (pp. 35-36)

Esos malos agüeros están en todo el libro, y el Don (Donec), el gran río que a nosotros nos suena lejano y extraño. Tengo aquí un libro, de 1925, que se llama *Cuentos del Don*, de Mijaíl Shólojov, premio Nobel de Literatura en 1965. Uno lee este libro y parece que está leyendo a Juan Rulfo. Estos *Cuentos del Don*, de Shólojov, son de alguien a quien admiró Rulfo, y en esa admiración directa hay el tema de la miseria, la pobreza, el drama y la muerte —si ustedes quieren hacer una tesis de maestría y toman a Shólojov y a Rulfo les van a decir: "cien, estupendo, son buenos"—, y ese tono heroico que retoman los personajes de ambos, de Rulfo y de Shólojov, al crecerse sobre sí mismos cuando el destino los abate: los personajes de Rulfo cuando el destino los abate quedan héroes; los personajes de Shólojov cuando el destino los abate también quedan héroes. El *Cantar de la hueste de Ígor* es el de un héroe al que el destino lo abate y, sin embargo, no pierde su calidad de héroe, pierde la batalla y sigue siendo héroe. En *La hueste* y en Shólojov estamos delante de la misma cosa: de la Rusia medieval a la Rusia de la Revolución del 14 al 17, el mismo tono trágico, los dolores

de un pueblo en el canto de la derrota. En el capítulo que cité, "Malos agüeros II", hay presagios en el canto dos, en el cuatro y en el siete; y en el doce se ve la derrota: es apenas la primera batalla del héroe; en ningún otro momento ha peleado, en la primera batalla el héroe es derrotado y, además, nunca deja de ser héroe, pierde su única batalla, la primera y única, y el poema no mengua en fuerza. Cantar al vencedor, qué sencillo; cantar al derrotado aceptando que sigue siendo héroe en la derrota, qué estupendo. En el canto trece describe la derrota, en el quince da noticias de la derrota, y en el dieciséis aparece el lamento de su padre, Svjatoslav, que opaca el canto quinto, prácticamente, el único canto glorioso, el único canto en donde no tenemos al héroe derrotado, el canto quinto, como dije (página treinta y nueve de su edición):

33. Larga es la noche, se despereza el alba.
34. La aurora, muy de madrugada, luce; sobre los campos aún se extiende la niebla.
35. El trino de los ruiseñores se ha adormecido, y se ha despertado el croajar de las chovas.
36. Con sus escudos escarlata, los hijos de Rusia cortaban los vastos campos; buscaban para sí el honor, y para el Príncipe la gloria. (p. 39)

Gloria que nunca consiguen. En la llamada de auxilio a los príncipes rusos, el versículo 136 ruega:

136. Pero por Ígor, ¡oh Príncipe!, ya ha empalidecido la luz del sol, y los árboles dolorosamente han dejado caer sus hojas. (p. 53)

Fíjense qué metáfora: "si ustedes no ayudan a Ígor, al que han vapuleando los polovcanos", por él "ha empalidecido la luz del sol" (está haciendo alusión al eclipse de la época), "y los árboles dolorosamente han dejado caer sus hojas"... cuando un árbol deja caer sus hojas es que acaba de claudicar. Si ustedes dicen: "bueno, es el otoño", sí, el problema es que tenemos las fechas, y las fechas son mayo, el eclipse es el 2 de mayo, estamos hablando como del 14 de mayo, no hay manera de que los árboles en Rusia dejen caer las hojas, a menos que creamos lo que dijimos aquí la vez anterior, que las hojas caminan, siguiendo a Antonio Pigafetta; "bueno, serán insectos que se mimetizaban en hojas y él no entendió eso", y las hojas efectivamente caminaban.

A diferencia del *Cid* español, éste es un libro inserto en la magia de las leyendas, así, en el canto veinticuatro, aparece Vseslav, el príncipe licántropo; les ahorro la descripción del príncipe licántropo, les doy la referencia, versos 56, 57; habla del príncipe que se convierte en lobo y en las noches, con sus garras, de una manera muy erótica, va y seduce a las mujeres de la región; es un toque que

no puede tener la literatura española medieval, esa maravilla del que se convierte en lobo para seducir y, de alguna manera, violentar.

Y luego, como desde los malos presagios del inicio del poema, todo son derrotas y tragedias; en el canto veinticinco es el lamento de la tierra rusa, la tierra rusa dice: "cómo lo lamento". Mientras en el *Cid* los nobles son los que se lamentan, en Rusia es la Tierra, la Madre Tierra, la que se lamenta. En el veintiséis, el canto de Jaroslavna, la esposa, y de Ígor, en donde se ve que la culpa de la derrota no es de la valentía del héroe sino de los elementos; nos dice, entre el verso 173 y 176, que la culpa es del sol: perdió la batalla porque el sol avasalló de tal manera que fue impío con las huestes de Ígor, en lugar de ser agresivo con los enemigos. Y para completar ese panorama animista, en el canto veintiocho hay un coloquio entre Ígor y los ríos, un río y él se elogian mutuamente... Esto sí lo voy a citar, en la página sesenta, fíjense que animismo tan extraordinario:

192. El Donec dijo:
193. "¡Príncipe Ígor! ¡No pocos triunfos para ti, no poca rabia para Končak, y no poca gloria para la tierra rusa!".
194. Ígor dijo:

(Hablándole al río, aclaro yo).

195. "¡Oh Donec! ¡No poco triunfo para ti, que meciste al Príncipe sobre tus ondas, que le tendiste en la hierba sobre tus plateadas riberas, que le cubriste con cálidas brumas bajo la sombra de los árboles verdosos!
196. Tú lo protegiste como al somormujo en el agua, como a la gaviota sobre la corriente, como el ánade negro entre los vientos". (pp. 60-61)

Puro elogio. Luego, el siguiente versículo le canta a otro río, pero en contra de él:

197. No, no se pueden decir las mismas palabras del río Stugná, que pese a su escasa corriente, acrecentada por riachuelos ajenos y torrentes, hizo desaparecer entre dos arbustos al joven príncipe Rostislav, y lo engulló en un remolino cerca de la oscura orilla. (p. 61)

Es decir, los ríos tienen su fuerza, su vida propia. Finalmente, en el canto veintisiete se da la huída de Ígor, el héroe que estaba preso, y en el treinta se concluye con el regreso glorioso del héroe derrotado; estamos en los versos 210, 211:

210. "Si penoso para la cabeza es no tener hombros, peor es para el cuerpo no tener cabeza; así es para la tierra rusa la ausencia de Ígor.
211. El sol luce en el cielo, el príncipe Ígor está en la tierra rusa. (p. 62)

Y aquí se ve lo que apuntamos antes: son los rusos contra los polovcanos, pero también, verdaderamente, son los cristianos contra los paganos. Ésos son los cantares de las huestes medievales, que luego se van a convertir en el hálito intelectual del pueblo de las huestes por la recuperación de Jerusalén, es decir, el encono para derrotar a los paganos, para recuperar la Jerusalén invadida.

El *Cantar de la hueste de Ígor* acordamos que lo compararíamos con *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y parece que no hay línea entre ambos que se quiebre, es impactante; yo siento que me pierdo algo no sabiendo ruso medieval, eso me queda claro, pero sí sé mexicano de principios de siglo, y lo transpolo y digo: "es que es la misma onda", son los mismos "pa", los mismos "chingá", los mismos "pa ónde", los mismos "no jodas"; y cuando leo de nuevo, a mi edad, *Los de abajo* de Mariano Azuela, me doy cuenta de que hay, para empezar, una identificación con la naturaleza a la manera animista de *la hueste*... Y aquí sí tengo que poner una cita exacta, cuando Micaela "y rompió a llorar". Micaela rompió a llorar —se acordarán que es la chica que se enamora del gran héroe, Demetrio Macías—: Micaela rompió a llorar y "Meciéndose en una rama seca, una torcaz lloró también". (Cap. XIV). Es el mismo animismo ruso, es decir, la naturaleza responde a los sentimientos humanos de los héroes que están sufriendo.

En el anónimo del *Mío Cid*, que también estamos estudiando, se describe lo que era entonces España en 1081, cuando el rey Alfonso VI desterró al Cid, y en el año 1087 lo perdonó, por lo que estamos hablando de seis años de gesta; en 1099, doce años después, muere el Cid. El *Poema de Mío Cid* fue escrito hacia 1140, setenta años después, casi al mismo tiempo que *La hueste de Ígor*. Mientras —es importantísimo— entre que el Cid es desterrado en 1081 y que en 1140 se escribe su poema, en 1095 el papa Urbano II (que actuó por malas influencias de Pedro el Ermitaño), en Francia hace un discurso sobre la necesidad de las Cruzadas; y en el año 1096 parte la primera Cruzada —siempre hablamos de las Cruzadas pero no sabemos qué son de hecho—. Pedro el Ermitaño, aval de las Cruzadas, es un personaje que merece una novela. Dos siglos después, en el siglo XIII, sale la octava Cruzada y la última; en realidad, cuando hablamos de las Cruzadas, pensamos que fueron muchas, aunque en dos siglos sólo hubo ocho Cruzadas. Es más el mito que el hecho militar, es más el mito que el hecho de armas, que el hecho histórico, pero es más el hecho de la historia de mentalidades y el hecho fundamental en las personas y en la cultura, que el intento de recuperar Jerusalén; era casi una empresa de ilusos.

A principios del siglo XIII parten dos Cruzadas, o una que son dos; las animaba el mismo espíritu que a todas las otras: rescatar el Santo Sepulcro. Una sale de Alemania y otra sale de Francia; no llevaban más armas que la fe en Cristo y la seguridad de hacer lo indispensable por la fe: todos estos Cruzados eran niños. Se dice o se cree, que los niños franceses fueron capturados por esclavistas egipcios que los vendieron a los mercaderes en ciudades del Mediterráneo, y que los niños alemanes sucumbieron a los ataques del tiempo y la geografía, el clima,

el cansancio, el hambre, y quién sabe si a alguno de los influjos brujeriles que dieron origen al mito aquél del *Flautista de Hamelin*. Este hecho dio origen en el siglo XIX a un libro estupendo, *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob; este libro cuenta la historia de la Cruzada de los niños, esos niños que atravesaron el Mediterráneo y las tierras bárbaras en busca de rescatar el Santo Sepulcro sin más armas que la fe. Julio Torri, en México, dijo que era un libro genial, y Juan José Arreola —Yolanda Zamora no me dejará mentir, porque ya saben que lo entrevistó muchas veces— hablaba de *La cruzada de los niños* con arrobo; reconocía a Marcel Schwob como uno de sus maestros en la escritura.[27]

Diríamos entonces, a partir de aquí, en esta reflexión nueva, que el siglo XIX nos está recuperando una gran cantidad de cosas que en el siglo XX disfrutamos. Por último, son dos y un mismo proyecto el Cid y las Cruzadas, viven tiempos de gesta, tiempos de héroes, es la misma lucha en diferentes frentes contra un mismo enemigo: hacia el Este los Cruzados rumbo a Jerusalén, hacia el Oeste la reconquista de España, que finalmente terminará cuatro siglos después con Isabel la Católica, cuando se da la caída de Granada el 1 de enero de 1492, en el año 897 de la Hégira del calendario musulmán.

El *Cid* —terminamos esta parte; perdóname, Pepe, me estoy alargando, pero tres poemas de gesta así de gordos, excepto *Ígor* que es así de delgadito, me toman tiempo—; el *Cid* es un largo poema en tres cantares: el cantar primero habla del destierro del Cid; el cantar segundo, de las bodas de las hijas del Cid; y el tercer cantar, de la afrenta de Corpes. Son 152 capítulos y se compone de 3,730 versos; compárenlo con los 218 de *Ígor*. *El Cid* cuenta tres momentos importantes de la vida del Cid: el destierro, las bodas de sus hijas doña Elvira y doña Sol, y la afrenta que les hacen sus maridos, afrenta originada por una cobardía, que es ésta: las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol, se casan con los Infantes de Carrión; un día se escapa un león que tenían cautivo y los Infantes de Carrión se mueren de miedo. El Cid llega y dice: "a un león, un superleón que soy yo", y lo acaricia y el león parece decir, sumiso: "sí, jefe, usted es superior por su valentía", y los otros están temblando detrás de las faldas de sus mujeres. Esto nos remite al capítulo de *El Quijote* cuando don Quijote va, y todo flaco, en un caballo lastimoso y con una lanza inútil, ve pasar a un pobre león viejo en un carruaje que llevan a un circo, sin duda de tercera, y entonces, Don Quijote le dice al conductor: "oiga, yo me quiero pelear con este león", y el otro responde: "no se meta en líos, no se meta en problemas, nada le ha hecho el león". Necio, don Quijote insiste en que él quiere ser valiente como el Cid, y le ordena que abra la puerta de la jaula, y el conductor, temeroso, se dice: "pues le voy a abrir, porque si no este loco me va

[27] En su breve autobiografía "De memoria y olvido", publicada en su libro *Confabulario*, Juan José Arreola afirma: "Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob".

a atacar", y aun así, le ruega que no se arriesgue, ¿qué necesidad? Don Quijote terquea que le abra. Amedrentado, el conductor abre la puerta, y don Quijote se dirige al león como diciéndole: "a ver, gran león, como el león del Cid, yo soy tan valiente como el Cid y no soy cobarde como los Infantes de Carrión, sal y lucha para agregar este hecho a mis hazañas, y que Dulcinea sepa que vencí a un león". Y Cervantes cuenta que el león vio a aquella extraña figura que lo retaba y se dijo: "pobre flaco indefenso, ¿para qué lo ataco?", y se volteó y se durmió, menospreciándolo. Don Quijote, orgulloso de su coraje, que lo equipara al Cid, se dice: "que quede testimonio de que el león no tuvo la valentía de enfrentarme". (Parece un corrido cómico de los de Pancho Madrigal...). Bueno, los Infantes de Carrión tienen miedo y el Cid apacigua al león, y éstos se quedan con la vergüenza pública, y un buen día se las arreglan para humillar a las hijas del Cid en lo que se conoce como "La afrenta de Corpes": se las llevan a un bosque, ahí las desvisten, las atan a un árbol y les dicen: "Tenemos que vengarnos de lo que nos hicieron", y las golpean hasta dejarlas moribundas y desnudas. Es un acto difícil de entender hoy en día: en sus esposas se vengan de la burla de su propia cobardía, que les hizo padecer una humillación y deshonra ante el caballero valeroso que era el padre de ellas. Esto sólo empezamos a entenderlo si entendemos cómo se percibe en la época el sentido del honor, y cómo un padre es capaz de matar al enamorado de su hija, si tuvo amoríos con ella, porque le quitó el honor.

Alejo Carpentier, en 1930 —brinquemos un poco en el tiempo—, escribe un artículo, "El Cid Campeador de Vicente Huidobro", sobre una novela casi desconocida de Vicente Huidobro, el escritor chileno, el gran poeta del creacionismo, y esa novela se llama *Mío Cid Campeador*. En esta novela recupera Vicente Huidobro, desde el punto de vista del surrealismo, la idea del campeador medieval, que ya de por sí era surrealista, y lo convierte en mito contemporáneo que se une al mito medieval. Escribe Alejo Carpentier: "Y sin embargo, el Babieca y el Cid de Huidobro —Babieca es el caballo del Cid— pertenecen a nuestro mundo... Aunque Babieca suela pararse en dos patas para morder una estrella"; ése es el Babieca de Huidobro, un Babieca que se para en dos patas para *morder una estrella*, esto no le impide comerse los arcos de flores de la puerta de la Iglesia en que su amo es armado Caballero. El Cid ama a Jimena y aunque la 'poesía mala' quiera atribuirle 'cuerpo de palmera, cuello de cisne, manos de lirio y labios de coral', el héroe se encarga de decirnos que su esposa era simplemente una 'belleza española' y tenía cuerpo de mujer hermosa, anchas caderas, y senos potentes con nada de ánfora ni de mármol". (pp. 187-188)

José Brú: Para complementar un poquito esto del *Poema de Mío Cid*, hay que acordarnos de que el Cid sale desterrado porque obliga al Rey Alfonso, antes de rendirle vasallaje, antes de aceptarlo como rey, a que jure que no participó en la muerte de su hermano. Alfonso no iba a ser el rey, el rey iba a ser Sancho; Sancho es traicionado y las malas lenguas decían que había sido víctima de un complot

orquestado por Alfonso; de hecho, en el *Romancero*, escrito posteriormente, hay un romance que se llama "Romance del juramento que tomó el Cid al rey don Alonso", conocido también como "Romance de la jura de Santa Gadea", que se los voy a leer; es cortito, y ahí se ve el porqué del destierro:

En Santa Gadea de Burgos,
do juran los hijosdalgo,
allí le toma la jura
el Cid al rey castellano.
Las juras eran tan fuertes
que al buen rey ponen espanto;
sobre un cerrojo de hierro
y una ballesta de palo:

—Villanos mátente, Alonso,
villanos, que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo,
que no sean Castellanos;
mátente con aguijadas,
no con lanzas ni con dardos;
con cuchillos cachicuernos,
no con puñales dorados;
abarcas traigan calzadas,
que no zapatos con lazo;
capas traigan aguaderas,
no de contray ni frisado;
con camisones de estopa,
no de holanda ni labrados;
vengan cabalgando en burras,
que no en mulas ni en caballos;
frenos traigan de cordel,
que no cueros fogueados.
Mátente por las aradas,
que no en villas ni en poblado;
sáquente el corazón vivo
por el siniestro costado;
si no dijeres la verdad
de lo que eres preguntado,
si fuiste ni consentiste
en la muerte de tu hermano.

Jurado había el rey
que en tal nunca se ha hallado,
pero allí hablara el rey
malamente y enojado:

—Muy mal me conjuras, Cid,
Cid, muy mal me has conjurado;
mas hoy me tomas la jura,
luego besarme has la mano.
—Por besar mano de rey
no me tengo por honrado,
porque la besó mi padre
me tengo por afrentado.
—Vete de mis tierras, Cid,
mal caballero probado,
y no vengas más a ellas
desde este día en un año.
—Pláceme, dijo el buen Cid,
pláceme, dijo, de grado,
tú me destierras por uno,
yo me destierro por cuatro.

Ya se parte el buen Cid,
sin al rey besar la mano,
con trescientos caballeros,
todos eran hijosdalgo,
todos son hombres mancebos,
ninguno no había cano;
todos llevan lanza en puño
y el hierro acicalado,
y llevan sendas adargas,
con borlas de colorado;
mas no le faltó al buen Cid
adonde asentar su campo. (pp. 45-47)[28]

Es decir, el Cid, con gran temple, hace jurar a Alfonso con juras muy fuertes y él responde: "Bueno, voy a jurar pero luego me vas a besar la mano". "No creas que me importa mucho besar la mano de reyes; es más, porque la besó mi padre me

[28] "Romance del juramento que tomó el Cid al rey don Alonso", en Frenk Alatorre, Margit, *Cancionero de Romances Viejos,* México, UNAM, 1972.

tengo por humillado". "Ah, pues te voy a desterrar un año". "Pues yo me destierro por cuatro". Y entonces, se va el Cid, supuestamente solo, al destierro; cuando va saliendo se encuentra con trescientos caballeros que le dicen: "Nosotros te acompañamos".

Esto, además, me parece muy interesante, porque un hecho histórico es que en el reino de Aragón, en el siglo XIII, un siglo después, había un personaje ahí que se llamaba el "Justicia", era una especie de *ombudsman* actual, era el que representaba al pueblo, era el defensor del pueblo, y al prestar juramento los reyes antes de que los coronaran —esto es histórico—, el Justicia se dirigía al rey en nombre de los aragoneses con la siguiente fórmula protocolaria: "Nos, que cada uno somos tanto como vos y todos juntos más que vos, os hacemos rey de Aragón si juráis nuestros fueros y privilegios y si no, no". Es decir, en el siglo XIII el Justicia proclamaba: "Cada uno del pueblo vale tanto como tú, rey, y todos juntos valemos más que tú; te hacemos rey si juras respetar nuestros fueros —los derechos que tenían—, y si no, no", y el rey tenía que jurar, si no, no era rey.

Dante Medina: En el *Poema de Mío Cid*, el fragmento que recordamos todos, es aquél del hombre injustamente desterrado, el Cid:

Mío Çid Roy Díaz por Burgos entróve,
en sue compaña sessaenta pendones;
exien lo veer mugieres e varones,
burgeses e burgesas, por las finiestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
De las sus bocas todos dizían una razóne:
"¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!". (vv. 15-20)

Este fragmento es famosísimo, el dolor del pueblo ante la injusticia.
José Brú: En castellano moderno sería:

Mío Cid Ruy Díaz, por Burgos entró,
en su compañía sesenta pendones;
salían a verlo mujeres y varones,
burgueses y burguesas en las ventanas están,
llorando de los ojos, tan gran dolor sentían.
Por sus bocas todos decían la misma sentencia:
"¡Dios, qué buen vasallo, si tuviese buen señor!".

Dante Medina: Lo destierran, pero lo admira y lo quiere la gente, y, finalmente, el Cid alcanza el perdón de su rey y muere en paz; los últimos versos, que no leeré, del 3,713 al 3,730, hablan de una muerte en paz y tranquila. En el fondo, lo que hay es la guerra contra los moros al servicio de los Reyes cristianos

—cristianos contra infieles, como en el caso de *Ígor*—, lo que significa la famosa Reconquista de España, que sólo termina cuatro siglos después con la toma de Granada. Tzvetan Todorov, en su libro *La conquête de L'Amérique* (*La conquista de América*), afirma que las religiones han matado más que las pestes y son más culpables de genocidio que la mayoría de las guerras que la historia ha creado en el mundo de Occidente. Este cantar de gesta, el *Mío Cid*, ensalza la gloria de un gran guerrero que mata moros y mata infieles, es un triunfador en la batalla, contrariamente a Ígor, que como vimos, es alguien que pierde en su primera batalla. *El Cid* es una secuencia, una saga; saga que emana e hizo emanar otro libro que aparece siglos después, hacia el XVI, de la tradición oral, que se titula el *Romancero del Cid*. Este Romancero hace tan grande al Cid que incluso lo convierte en alguien que gana una batalla después de muerto; si ustedes tienen la edición que hemos puesto aquí, en el imaginario colectivo, la exageración, el Cid, el *Mío Cid*, termina como un hombre vengado de la afrenta hecha a sus hijas que muere en su cama en Valencia tranquilamente. Mientras el *Romancero del Cid* cuenta una historia en la que iban venciendo los moros, y los cristianos tenían tanto miedo, que en la batalla dijeron: "Nos van a destrozar", porque ya no cuentan con el Cid; entonces, muerto, lo suben al caballo, lo arman para que parezca que está vivo y azuzan a Babieca, su caballo, y los moros se dicen: "No murió, ahí viene adelante y nos va a destruir". Pierden la batalla por lo que llamaríamos hoy en día ataque psicológico, publicidad; pero eso no está en el *Poema de Mío Cid,* eso está en el *Romancero del Cid,* que es un texto que va desgranándose desde el siglo XII, en 1140, hasta el siglo XVI, cuando ya disponemos de la primera edición de estos textos recogidos de la tradición oral; este texto no está escrito en el verso que oyeron ustedes hace un rato, cuando yo lo decía en el original, que luego Pepe recitó en español contemporáneo, sino que está en romance, es decir, en una forma que se parece, para entendernos entre nosotros rápidamente, al corrido mexicano: "romance" quiere decir ese tipo de verso, muy bien punteado, de una forma que casi siempre va en octosílabos, y a veces va en nueve o en siete sílabas.

Alumno: Hay mucha similitud también con este cantar y el de *Roldán*: también es la lucha entre los cristianos y los moros y también muere el protagonista, es un héroe que no gana la batalla.

Dante Medina: Quizás los únicos que no traen este impulso sean *Los Nibelungos* y el *Beowulf*. En el lado del mundo donde se da la invasión musulmana —que empieza en el momento en el que Alá dicta los textos sagrados a Mahoma— todo el cantar de gesta es la recuperación nacional contra ésos, contra ellos, contra el otro, "la cuestión del otro" como dice Todorov.

Yo termino con el anónimo del *Beowulf*. No se conoce mucho entre nosotros el cantar de gesta de Inglaterra, aunque Inglaterra también tiene su cantar de gesta, gordo, como debe ser, el famoso *Beowulf* que ustedes tienen en sus discos. El *Beowulf* es, para decirlo simplemente, el cantar de gesta inglés, pero es muy

curioso, porque es un cantar del siglo VIII y disponemos de un manuscrito del año 1000, por lo tanto, es el más viejo de todos los cantares de gesta; tenemos una traducción única, ésa que les pasamos a ustedes, medida, rítmica, extraordinaria, de un intelectual español que se llama Luis Lerate, realmente a mí me asombra. El *Beowulf* consta de 3,182 versos, muy cercano a los 3,730 del *Cid*, y muy distante a los humildes 218 versos del *Cantar de la hueste de Ígor*. Esta crónica de gesta, la gesta de Beowulf, el héroe, se divide en cuatro partes: "Gréndel", "La madre de Gréndel", "El regreso del Beowulf", que vuelve a su patria, y "El Dragón" —impresionante este capítulo—. Es realmente fundamental el capítulo cuatro, porque ningún otro cantar de gesta tiene la lucha de un héroe contra un dragón. El final del poema es la muerte, y lo incineran con sus armas. Interesante, diferente de los otros cantares de gesta, la aparición, como dije, del dragón; el dragón custodia un tesoro, Beowulf decide enfrentarlo, la lucha es cruenta, viene en su ayuda su amigo Wíglaf y consiguen matar al dragón. Wíglaf, después de todo, se lleva el tesoro, pero el héroe Beowulf muere en la batalla.

En esta Edad Media guerrera, con el culto a la valentía y al heroísmo, y aunque parecen ser aventuras de los pueblos (que en el fondo lo son) en realidad, lo que hace esta Edad Media es resaltar la valentía de los héroes individuales, es decir, que el *comic* y el cine de Hollywood no inventaron nada, están sacando agua del pozo de la Edad Media. Ígor es derrotado pero no muerto en batalla, muere de viejo; el Cid jamás es derrotado (recuerdan la frase del Quijote "invicto vencedor jamás vencido"), y aunque es desterrado injustamente por intrigas palaciegas, también muere de viejo; mientras que Beowulf es el más epopéyico: en una fuerte escena muere heroicamente peleando con el dragón, es un héroe que muere en la batalla, vence a lo sobrenatural aunque le cueste la vida. Y cierro citándoles la muerte de Beowulf, que vale la pena. Vale la pena ver los versos 2,678 a 2,693, en la página noventa y uno; cito, y con esto hago una pausa: "Su tercer embestida inició la serpiente", noten el hemistiquio; es decir, en medio hay un silencio para el canto:

2688	Su tercera embestida	inició la serpiente,
2689	el dragón fogueante	enemigo del pueblo;
2690	cuando tuvo ocasión	se lanzó sobre el héroe
2691	con rabia y con llamas:	su cuello completo
2692	atrapó entre sus dientes.	Cubrióse de sangre,
2693	con fuerza brotó	el sudor de la herida. (p. 91)

Lo mató ahí, y eso no significa que no sea un héroe Beowulf. Resumidas cuentas, tres héroes medievales: Beowulf, Ígor y el Cid; al lado citamos a *Los Nibelungos*, el *Cantar de Roldán* (*La Chanson de Roland*), *Orlando furioso*.

José Brú: Que luego veremos con detalle.

Dante Medina: Que luego veremos con detalle en otro capítulo, que no toca ahora. Uno de ellos derrotado, que es Ígor, el cantar más delgado; los más voluminosos, en realidad, son héroes vencedores, y lo extraordinario es que provocan *cantos* y hacen una literatura del héroe que todavía no se acaba, sólo que en la literatura contemporánea de divulgación, el héroe es más importante que el texto, y en la literatura medieval, es tan importante el héroe como el texto, el canto y la hazaña, la memoria y el lenguaje.

Con eso dejo la palabra a Pepe.

Alumno: Cuando decías que Inglaterra no tenía su cantar de gesta...

Dante Medina: Si dije eso, me expliqué mal; puntualizo: Inglaterra tiene el primer cantar de gesta de Europa de la Edad Media, el *Beowulf* es el primer cantar de gesta; si decimos siglo VIII, y el que sigue es siglo XI, *Ígor,* y el que sigue es siglo XII, el *Cid*, realmente Inglaterra es fundadora en esto.

Alumno: Dante, pensando en la sombra que podría haber de la *Ilíada* sobre los cantares de gesta, yo no sé si hay en la Edad Media alguien que repita lo que hizo Homero, que ponderó tanto a los troyanos como a los aqueos... Hace que te emociones con los dos bandos, y sabes que van a perder los troyanos finalmente, porque así lo deciden los dioses, pero de las dos partes te enamoras, con los dos héroes logras emocionarte.

José Brú: Claro. Aquiles y Héctor, similares; Aquiles y Héctor, uno de un lado y otro del otro.

Lo que sí podemos decir es que muchos de los héroes de estos cantares tienen rasgos parecidos a los héroes de las tragedias griegas, héroes trágicos en ese sentido; con cosas distintas, porque allá es la fuerza del destino y aquí son otros elementos.

Dante Medina: Que permeaba. La literatura griega estuvo presente oralmente, estuvo presente siempre. Siempre estuvo presente, porque pasaban del griego al copto, del copto al persa, del persa al árabe, del árabe a cualquier otra lengua mediterránea, siempre estuvo presente. El Mediterráneo es el patio interior, no el patio trasero, no confundamos, hacia el que daban las ventanas de la cultura, y las autopistas de hoy en día son menos eficaces que el mecanismo de transporte del Mediterráneo de entonces.

José Brú: El "Mare nostrum", el "mar nuestro", por eso le decían el mar nuestro, era el mar de todos.

Dante Medina: Y con esa bonita idea hay que hacer un cambio.

Vamos con Edgar Allan Poe, el gran Poe.

José Brú: Efectivamente, vamos a dar un brinco de varios siglos para situarnos a mediados del siglo XIX, donde Edgar Allan Poe, ese genial cuentista norteamericano, inaugura un nuevo género, un género dentro de la prosa. Acuérdense que los géneros clásicos son: prosa (que comprende cuento, novela y ensayo), teatro y poesía, y dentro de la prosa hay muchos géneros. En 1841, se

publica una novela corta, o un cuento largo de Edgar Allan Poe, *El doble asesinato de la calle Morgue*, con lo cual da inicio al género policiaco. Género policiaco, novela policiaca, cuento policiaco, o policial, o de detectives, o de crímenes, o de suspenso, o de novela negra (que será una de las subdivisiones que luego tendrá), o *thriller*, en donde aparece un nuevo héroe que es el investigador, el detective, que puede ser detective policial, miembro de la policía, de las fuerzas policiacas, o detective privado, o detective aficionado, que es como empieza en realidad el género. Poe murió en 1849; vivió de 1809 a 1849. En vida, publica solamente tres cuentos, cuentos largos, en este género: *El doble asesinato de la calle Morgue* en 1841; *El misterio de María Roget*, en 1841 también; y *La carta robada* en 1845. Como muere poco después, ya no alcanzó a publicar más cuentos de este género, pero dejó, de hecho, varios fundamentos sobre los que luego otros autores abundarían para generar la novela policiaca y el cuento policiaco. Reinventa el método deductivo, es decir, el aficionado, el detective, el investigador, con base en deducciones, con base en usar el cerebro, resuelve el crimen, el asesinato, el robo, la infracción que se cometió; de hecho, Edgar Allan Poe no sólo pone en marcha el método deductivo, sino que su detective, Auguste Dupin, un francés, lo explica en alguno de estos cuentos y, de hecho, se basa en unas reglas sobre cómo debe de ser este género policiaco. Son seis reglas que luego otros autores las convierten en 20, 30, 40, 50; reglas que, como todas las reglas, luego sirven para que autores más geniales no les hagan caso y las rompan. Las reglas en las que se inspira Poe son seis:[29] la primera es: "El caso que constituye la anécdota es un caso aparentemente inexplicable". En el caso de *El doble asesinato de la calle Morgue,* en el piso alto de un hostal en Francia hay un asesinato y las puertas están cerradas por dentro, aparentemente es inexplicable cómo pudo cometerse el asesinato de una señora y de su hija.

Dante Medina: Hay una ventana inalcanzable para un ser humano.

José Brú: Hay una ventana inalcanzable, y entonces, pues dicen: "no, por aquí no puede entrar", por la ventana, porque son dos o tres pisos o no sé cuántos pisos altos de los de París.

Aunque es una subdivisión del género fantástico, no es fantasioso, sino que trata de pasar como real. Segunda regla: "Un personaje, o varios en forma simultánea sucesiva, es considerado erróneamente culpable porque los indicios parecen delatarle". Así, hay gran cantidad de películas, de series televisivas...

Dante Medina: Conan Doyle se regodeó con eso.

José Brú: Así es, y muchos más; a Conan Doyle luego lo veremos con más detalle. Entonces, ¿qué pasa?: hay algo aparentemente inexplicable, hay distintos sospechosos, nos van haciendo creer que cada uno de ellos es el culpable.

[29] Boileau-Narcejac, *La novela policial,* Buenos Aires, Paidós, 1968, pp. 39-40.

La tercera regla: "Una observación minuciosa de los hechos materiales y psicológicos, a la que sigue la discusión de los testimonios, y ante todo un riguroso método de razonamiento, triunfan sobre las teorías apresuradas". El analista no adivina nunca: observa y razona; es decir, no se vale que el detective, por una corazonada, o por pura intuición, descubra al asesino; tiene que ser con base en un raciocinio, y con eso llegar a la solución. Cuarta regla: "La solución que concuerda perfectamente con los hechos es totalmente imprevista". El autor, de algún modo, nos tiene que sorprender. Quinta regla: "Cuanto más extraordinario parece un caso, más fácil es de resolver". Más fácil es de resolver, una vez que ya vemos la solución, mientras tanto está enredosísimo el asunto. La sexta regla es muy importante: "Una vez eliminadas todas las imposibilidades, lo que queda es la solución justa aunque parezca increíble". Eso luego se ve también en Conan Doyle, que fue uno de los seguidores...

Dante Medina: Y es convincente, que es lo importante, no es una simple ocurrencia.

José Brú: Y en algún otro sitio, algunas de las reglas que pusieron posteriormente, es: "La solución no tiene que ser más complicada que el crimen", porque si no, es una especie de círculo vicioso, es decir, tiene que ser, una vez que se ve la solución, que digamos: "¡Caramba!, cómo no se me ocurrió, cómo no lo pensé, por qué no lo vi".

Entonces, hay una serie de cosas que se valen y no se valen en esto de la novela policiaca; es una especie de juego entre el autor y el lector. El autor tiene que esconder las cosas de modo que el lector no las adivine, pero, al mismo tiempo, tiene que dar todas las pistas para que, una vez que se descubre cómo estuvo el asunto, el lector pueda decir: "¡Vaya!, sí, aquí estaban las pistas", o algo parecido; y cuando eso está bien hecho, no queda ningún cabo suelto. Obviamente, tanto en la literatura como en el cine, hay obras que no dejan ningún cabo suelto y hay obras en las que uno se queda: "¿y por qué pasó esto?, eso no lo explicaron". Un ejemplo de una película en donde está todo perfectamente bien amarrado es *Sexto sentido*; al final nos damos cuenta de que el personaje en realidad estaba muerto; a veces, uno tiene que volver a ver la película y decir: "¡Ah, caray!, pero si yo había visto que hablaba con los demás", y ve de nuevo la película, y ve que, en realidad, no hablaba con los demás, hablaba solo.

Dante Medina: Es que eso nos lo dijo.

José Brú: Y nos lo había dicho desde el principio, y el niño ya había dicho: "es que yo veo muertos", ahí están todas las pistas, nomás que no nos damos cuenta hasta el final, cuando se cae el anillo, y, entonces, nos llega de sopetón el asunto.

Allan Poe, además, hace un par de cosas más interesantes: uno, para dar oportunidad al detective, el analista, de que explique las cosas, se hace acompañar de alguien más tonto, para que le pueda explicar el detective al tontito cómo está lo que va elucubrando, obviamente haciéndolo un poquito bolas, diciéndole

cosas que sí, cosas que no, pero sin ocultar nada; en el caso de Edgar Allan Poe, es el narrador el que acompaña a Auguste Dupin, y Auguste Dupin le va explicando cómo son las situaciones; en el caso más conocido, Sherlock Holmes con Watson, como Watson no es muy brillante, entonces Sherlock Holmes le tiene que explicar todo el asunto; eso, además, es una especie de juego con el lector, porque el lector se siente más listo que el comparsa tonto, aunque no tan listo como Sherlock Holmes.

Dante Medina: El patiño, ¿no?

José Brú: Leemos a Sherlock Holmes y nos sentimos más listos que Watson. Y, obviamente, no se vale que resulte, al final, que el asesino es alguien que no había aparecido para nada en la novela; el famoso "el mayordomo fue el asesino" se debe de haber exagerado muchísimo en las primeras novelas policiacas, y luego dijeron: "no, que ya no se valga que el mayordomo sea el asesino".

Dante Medina: Bueno, la broma tú la descubriste: llega un momento en el que Enrique Jardiel Poncela escribe una trama, parodiando a Sherlock Holmes y a Conan Doyle, en la que dice: "ya descubrí, estoy en un castillo en donde han ido matando a todos, soy el único sobreviviente, el asesino soy yo", que es genial: "es que ¿qué otra conclusión me queda?", y él es el detective, pero como es el único sobreviviente, es lógico que él sea el asesino.[30] A esa burla se refiere Pepe, que no se vale hacer trampa respecto a los *tips* que marcan para dónde va la ruta, se vale "desrutar", no se vale dar rutas falsas a sabiendas de que las vamos a cruzar para luego destruirlas; se vale difuminarlas, pero no cortarlas.

José Brú: O que salga al final que el asesino es alguien que no nos habían dicho, era un desconocido que pasó por ahí de camino; no, no, tiene que ser uno de los que intervinieron en toda la narración, que nos lo hicieron parecer como sospechoso, luego no, luego sí, en fin, los hacen parecer sospechosos a todos. Todo esto es la parte, al iniciarse el género, que luego se conoció como novela enigma, policiaco-enigma, o policiaco clásico, donde se trata de descubrir al asesino o al criminal; eso luego se fue agotando, hubo infinidad de novelas policiacas, de misterios de cuartos cerrados, ni siquiera con ventana abierta, sino con ventana cerrada y cerrado por dentro, y con soluciones ingeniosísimas; a veces, al abrir el cuarto era cuando se cometía el asesinato, infinidad de soluciones, pero eso se fue agotando y, además, fueron sucediendo más cosas: llegamos al siglo XX, y apareció una nueva subdivisión del género policiaco que es el que se llamó "novela negra", en parte porque era medio pesimista, y en parte porque uno de los autores...

Dante Medina: La cubierta de Gallimard era negra.

[30] Jardiel Poncela, Enrique, "Los treinta y ocho asesinatos y medio del Castillo de Hull (Novísimas aventuras de Sherlock Holmes)".

José Brú: Y varios de los autores escribieron obras que tenían el "negro" en el título: *La cortina negra*, *La novia vestía de negro.*

Dante Medina: Claro, pero también porque en la editorial francesa Gallimard la portada era negra.

José Brú: De hecho, en italiano se le llama "novela amarilla", porque la portada era amarilla.[31] Y ahí, desde el principio, se sabe quién es el asesino, ya no es un enigma, sino que se trata de cómo es el procedimiento, y cuáles fueron las motivaciones psicológicas, sociales, económicas que llevaron a que hubiera esos crímenes. Este primer caso, *El doble asesinato de la calle Morgue*... Es pésimo contar una novela o un cuento policiaco, porque se le quita todo el chiste al asunto, pero yo creo que es tan conocido que vale la pena detenernos un poquito en él.

Dante Medina: Y todo el mundo lo ha leído.

José Brú: O lo sabe, y si no, bueno, se los voy a...

Dante Medina: No, no, porque no se ha llevado mucho a la televisión.

José Brú: En el cine hay muchas versiones.

Dante Medina: Sí, pero en la televisión no.

José Brú: Ah, no, en la televisión no tanto.

Dante Medina: No es lo mismo que el *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, que todo el mundo conoce; de *El doble asesinato de la calle Morgue* no todo mundo conoce el resultado, ¿verdad que no todo mundo lo conoce? Entonces sí vale la pena contarlo; y échale suspenso.

José Brú: Hay ese asesinato de dos mujeres, madre e hija, que son las dueñas de una posada... Ah, bueno, el otro aspecto que hace Edgar Allan Poe, no es sólo de ponerle el acompañante tonto, sino situar la acción en el extranjero, para que no tenga nada que ver con la realidad del lector, o sea, es parte del género fantástico, pero no salen duendes, etcétera, sino que está en una calle en Francia, incluso...

Dante Medina: Él vive en Nueva York.

José Brú: Se trata de que no se pueda comparar con la realidad; todo está basado en el enigma y en cómo descubrirlo, y cualquier cosa que estorbe a eso, pues... No hay complicaciones, ni románticas, ni demasiada definición de los personajes en otros aspectos, sino nada más lo que sirva para el crimen y el enigma. Hay ese asesinato, la puerta está cerrada, hay una serie de sospechosos, Auguste Dupin empieza a interrogarlos.

Dante Medina: La puerta está cerrada por dentro.

José Brú: Obviamente, si estuviera cerrada por fuera no tendría ningún chiste; la ventana está abierta, pero es inalcanzable.

Dante Medina: Abierta por fuera.

[31] Además, en Italia la nota roja es nota amarilla. Curiosamente, en español tenemos la palabra "amarillismo" para las notas periodísticas escandalosas y exageradas. La exprexión "yellow journalism", periodismo amarillista, se acuñó en 1896, en Nueva York.

José Brú: Abierta por dentro también. Y empieza a descartar sospechosos, para acabar en que, al final, dice: "bueno, esto no lo pudo haber cometido ningún ser humano", y les dije, no es cosa fantástica de que vaya a salir un extraterrestre, un fantasma, un gnomo; alguien que vuele no es un ser humano.

Dante Medina: Pepe, hay un movimiento en medio en el que la gente dice: "hablaban polaco, hablaban ruso, hablaban alemán, yo oí hablar en..."

José Brú: Ah, se oyen voces que no se entendían.

Dante Medina: O sea, el asesino hablaba lenguas extranjeras para parisinos que no sabían lenguas extranjeras, eso es muy importante.

José Brú: Interrogan a un polaco, a un español, a un francés, etcétera, y cada uno dice: "yo oí algo que no entendí porque no era en mi idioma".

Dante Medina: Es decir, oía una lengua extranjera, una lengua *que no era la suya*.

José Brú: No es español, no es francés, no es polaco, no es ruso, no es ninguna de ésas.

Dante Medina: Se llaman prototipos lingüísticos extranjeros.

José Brú: Son unos trece sospechosos, entonces, no pudo ser ningún ser humano. Aunque empieza a descartar, este detective, y llega a la conclusión... había por ahí un circo.

Alumno: No, no digas el final; yo no lo he leído.

José Brú: Y el cirquero.

Dante Medina: La jirafa.

José Brú: El payaso.

Dante Medina: ¡Lotería!

José Brú: Ustedes ya leen el final, ya dejamos el final hasta ahí.

La segunda novela, *El misterio de María Roget,* es todavía más interesante por un aspecto: Edgar Allan Poe la escribió basada en un hecho real, un asesinato que hubo en Nueva York, en Estados Unidos. Lo vuelve a situar fuera, en París. Y, antes de que la policía descubriera el autor del crimen, a la conclusión que llega Auguste Dupin, usando el raciocinio, fue la solución del crimen real, publicada antes de que la descubriera la policía; es decir, recrea literariamente ese asesinato que hubo aún no solucionado en el momento de su publicación, y la solución a la que llega el detective, es la solución que realmente encontró la policía.

Y el tercer cuento no trata de un asesinato, *La carta robada,* muy conocida también, pero tampoco les voy a contar todo el...

Dante Medina: Perdón, la aportación de *La carta robada* es: *no ves lo que se ve*.

José Brú: *La carta robada* no trata de un asesinato, sino que hay una carta que está en la casa de un funcionario parisino que compromete a un alto personaje político, y la buscan desarmando las patas de las sillas y de las mesas, volteando el colchón, etcétera, la buscan por todos lados y no aparece, y, sin embargo, ahí está la carta; la solución es muy ingeniosa, se ha usado después en muchísimas

otras ocasiones, y con eso queda instalado el género. Como les digo, después se fue agotando con cosas muy...

Dante Medina: Di por qué la carta estaba escondida.

José Brú: Porque comprometía a un...

Dante Medina: Sí, por eso, pero di cómo la encontraron.

José Brú: ¿Dónde estaba? ¿Y no quieren leerlo?

Alumno: No, no lo digas.

José Brú: Luego se los digo en secreto. Es un cuento muy corto, vale la pena leerlo.

Dante Medina: Ésa es la gran aportación, la gran aportación es dónde estaba: di dónde estaba, o sea, el concepto *dónde estaba*.

José Brú: La carta estaba en donde se ponen las cartas.

Dante Medina: Estaba a la vista.

José Brú: Con otras cinco o seis.

Dante Medina: El concepto es *a la vista*.

José Brú: Como nadie se imaginaba que esconderla fuera ponerla a la vista, la buscaban por todos los escondites posibles; nunca se les ocurrió que iba a estar ahí, a la vista.

Dante Medina: Por eso te pedí que lo dijeras: estaban buscando algo escondido, la carta no estaba escondida, por eso se llama *La carta robada*.

José Brú: Entonces, eso, les digo que es muy recurrente: hay que poner visibles las cosas si las quieres esconder.

Dante Medina: La carta, si alguien no piensa que está escondida, la encuentra; todos los policías que entraron a la casa, detectives y grandes sabuesos, entraron buscando algo escondido, no algo visible. Se inaugura una serie interesantísima de la novela policiaca, se inaugura la búsqueda de lo escondido, es decir, la percepción de lo oculto, en lugar de buscar la percepción de lo visible; la carta robada estaba ahí, donde se ponen las cartas, y nadie buscó ahí, porque eso no era estar escondida, ellos estaban buscando algo escondido.

José Brú: ¿Cómo la iba a dejar ahí visible?

Dante Medina: Eso es lo genial, por eso te empujé a que dijeras cuál era el resultado. La astucia y la lección es: si la quieres ocultar, no la escondas.

José Brú: Estaba muy visible.

¿Cómo presenta Edgar Allan Poe a Auguste Dupin? Es interesante, lo presenta en *El doble asesinato de la calle Morgue*... que ya un poquito en nuestra época, a la mejor por haberlo visto o por haber oído eso de que sea un orangután el asesino, pues no se nos hace tan impactante.

Dante Medina: No lo habías dicho.

José Brú: Por eso, lo estaba poniendo visible para que pensaran que estaba escondido.

Dante Medina: Ya dijiste que era el orangután.

José Brú: Cómo lo presenta, sí es muy interesante. En *El doble asesinato de la calle Morgue*, al presentar al personaje Auguste Dupin, dice que va el narrador caminando por las calles de París con Auguste Dupin, y llega un momento en el que, después de una plática, se hace un silencio de esos que se suelen hacer entre amigos que van caminando, por unos quince o veinte minutos, y el narrador va pensando distintas cosas, y, de repente, como si le leyera el pensamiento, el acompañante, Auguste Dupin, dice: "sí, efectivamente, yo creo que no es correcto esto", y el otro se queda todo sorprendido: "¿cómo sabes lo que iba pensando?, ¿qué?, ¿sabes leer el pensamiento?". Y acuérdense que no es novela fantástica, Auguste Dupin le dice: "Es que nos quedamos callados cuando íbamos pasando por tal sitio y eso provoca esta sucesión de ideas, y esto otro, y eso otro, vi que movías los ojos para ver este anuncio, por lo tanto, ibas pensando tal cosa, por eso te dije que no", y el otro se queda todo confundido... entonces Dupin le explica el método deductivo.

Como les digo, este tipo de novela enigma se fue complicando con cosas muy ingeniosas; la más popular en esto es una inglesa, Agatha Christie, que en sus novelas policiacas, que no son literatura de altos vuelos, son para leer en un momento y ya, hay soluciones muy ingeniosas; hay novelas de esta autora en donde el asesino es el narrador, relatado en primera persona, y no nos damos cuenta hasta el final; hay novelas de Agatha Christie en las que el asesino son todos los sospechosos que intervinieron en el asesinato; hay novelas de Agatha Christie donde, como decías tú, en el cuento de Jardiel Poncela, se mueren todos, todos, en una isla desierta, "diez inditos", entonces, ¿quién fue el asesino si todos se mueren?

Dante Medina: El lector.

José Brú: Eso sería la historia interminable.

Dante Medina: El lector, ¿por qué no?

José Brú: Incluso, en la última... Bueno, los dos personajes famosísimos de Agatha Christie, aunque no es el tema, son Hércules Poirot, un detective belga, que resuelve todo con sus "células grises" (él está orgulloso de sus "células grises", y de su bigote que encera constantemente), y la señorita Marple, una viejecita de ochenta años, que también descubre quiénes son los criminales, haciendo relaciones con su pueblecito, por ejemplo: "Mataron a fulano —Ay, esto me recuerda a la tía de la hermana de no sé quién, cuando su hijo se fue y le robó algo. —¿Y eso qué tiene que ver en el asunto?". Bueno, luego ya explica por qué encuentra esa relación. Aparecen en cincuenta o sesenta novelas cada uno de estos dos personajes; les voy a decir una, que tampoco tiene mucha importancia que lo diga porque, bueno, tiene sesenta o más obras por leer; el último caso de Hércules Poirot, que se llama *Telón*, que fue escrito para que se publicara después de muerta Agatha Christie, narra todo el asesinato, y el asesino es Hércules Poirot, el asesino es el detective famosísimo que ya está condenado a muerte por una enfermedad, y, entonces, decide asesinar, y lo que menos imaginaría uno, después de leer sesenta novelas en donde el protagonista es Hércules Poirot y es el que

descubre a los asesinos, es que ahora él vaya a ser el asesino. Bueno, como les digo, todo eso luego cambió al género negro, lo que me da pie para pasar a otro autor, que es Chesterton, salvo que Dante quiera decir algo acerca de Edgar Allan Poe.

Dante Medina: Lo que quiero decir de Edgar Allan Poe es que, finalmente, entre Maupassant, que es como el fundador del cuento contemporáneo, y Edgar Allan Poe, que lo redirige, estamos ante las dos personalidades que dijeron de qué se trataba. Y en el caso de Chesterton, yo sé que lo vamos a tratar en seguida y te me voy a adelantar, si me perdonas, vamos a hablar de Chesterton, y de "El hombre de la calle" de Simenon; Georges Simenon, otro de los grandes del cuento; y Chesterton que, entre muchísimos méritos más, es el autor del Padre Brown, un nuevo detective, diferente al que nos presentó Pepe: el detective astuto, conocedor, inteligente, y hasta con placa; el detective que presenta Chesterton es un detective sacerdote insignificante, barrigón, pequeño, con cara de pendejo, y al que todos menosprecian, pero en realidad es una eminencia.

José Brú: Bien, en el caso de Chesterton, éste es una especie de mezcla de la novela clásica, la novela enigma, y el género negro, porque ya intervienen más aspectos, aspectos psicológicos, aspectos sociales, es más redondeado, y, efectivamente, el investigador es un padrecito que aparece por primera vez en un cuento que se llama "La cruz azul", donde ni nos imaginamos que vaya a ser el protagonista, porque es un cura que va en el tren llevando una joya valiosa y se nos presenta a dos personajes: al inspector de policía Valentin, y al ladrón Flambeau, y el lector se dice: "éstos van a ser los protagonistas". Bueno, el ladrón Flambeau se hace pasar también por sacerdote y va acompañando al Padre Brown, un tipo insignificante el Padre Brown, que nadie daría un quinto por él; los va siguiendo el inspector Valentin que dice: "bueno, es que a este pobre —estaba enterado que el padre llevaba la cruz azul— lo van a robar, tenemos que identificar al posible ladrón", y empieza a buscarlo, sin saber ni por dónde va, pero se empieza a encontrar con cosas rarísimas, como que se sientan a tomar un café, se sirven el azúcar, él lo toma y lo escupe, porque en la azucarera había sal, les pone una regañiza a los meseros, pasa por otro lado y le sucede también otra cosa rara, entonces, dice: "éstas son pistas de algo, vamos a ir siguiéndolas a ver qué otras pistas encontramos"; y llegan al punto, que es cuando está precisamente Flambeau diciéndole al Padre Brown: "pues sí, yo soy un ladrón y te voy a robar la cruz". Les voy a leer el final (las cursivas entre corchetes son comentarios míos):

> —Pues bien —continuó el padre Brown con pausada lucidez—, como usted no dejaba rastro a la Policía, era necesario que alguien lo dejara en su lugar. Y adondequiera que fuimos juntos, procuré hacer algo que diera motivo a que se hablara de nosotros para todo el resto del día. [*O sea, el Padre Brown iba dejando las pistas, fue quien puso sal en la azucarera...*] No causé daños muy graves por lo demás; una pared manchada [*Donde tiraron un café imbebible.*], unas manzanas por el suelo, una vidriera rota... Pero, en todo caso, salvé la cruz, porque hay que salvar siempre

la cruz. A esta hora está en Westminster. Yo hasta me maravillo de que no lo haya usted estorbado con el "silbido del asno".

—¿El qué? —preguntó Flambeau.

—Vamos, me alegro de que nunca haya usted oído hablar de eso —dijo el sacerdote con una muequecilla—. Es una atrocidad. Ya estaba yo seguro de que usted era demasiado bueno, en el fondo, para ser un "silbador". [*Es decir, hasta le menciona técnicas que el ladrón desconoce... Y a la hora que le dice el ladrón: "no, bueno, es que no las conozco, le contesta: —Ah, bueno, señal de que no estás tan corrompido todavía"*.] Yo no hubiera podido en tal caso contrarrestarlo, ni siquiera con el procedimiento de las "marcas"; no tengo bastante fuerza en las piernas.

—Pero, ¿de qué me está usted hablando? —preguntó el otro.

—Hombre, creí que conocía usted las "marcas" —dijo el padre Brown agradablemente sorprendido—. Ya veo que no está usted tan envilecido.

—Pero, ¿cómo diablos está usted al cabo de tantos horrores? —gritó Flambeau.

La sombra de una sonrisa cruzó por la cara redonda y sencillota del clérigo.

—¡Oh, probablemente a causa de ser un borrico célibe! —repuso—. ¿No se le ha ocurrido a usted pensar que un hombre que casi no hace más que oír los pecados de los demás no puede menos de ser un poco entendido en la materia? [*Genial esto, un padre católico que oye infinidad de pecados en confesión, pues es un experto en el mal, por todo lo que ha oído.*] Además, debo confesarle a usted que otra condición de mi oficio me convenció de que usted no era un sacerdote.

—¿Y qué fue ello? —preguntó el ladrón, alelado.

—Que usted atacó la razón; y eso es de mala teología.

Y como se volviera en este instante para recoger sus paquetes, los tres policías salieron de entre los árboles penumbrosos. Flambeau era un artista, y también un *deportista*. Dio un paso atrás y saludó con una cortés reverencia a Valentin.

—No; a mí, no, *mon ami* —dijo éste con nitidez argentina—. Inclinémonos los dos ante nuestro común maestro. [*Y los dos se inclinan ante el padre Brown.*] (pp. 23-24)

Éste es el primero de una serie de cuentos acerca del Padre Brown, cuatro o cinco libros completos de cuentos, muy cortitos algunos de ellos, aparentemente con soluciones sobrenaturales. "El martillo de Dios" es el título de uno de ellos, y siempre el Padre Brown con su candor —de hecho, así se llama uno de los libros: *El candor del Padre Brown*—, lo resuelve todo. Incluso, en el segundo cuento de este libro, Valentin, que aparentemente iba a ser el protagonista, muere, y Flambeau, que iba a ser un ladrón e iba a acabar prisionero, se hace amiguísimo del Padre Brown y pasa a ser una especie de protagonista con él, asesor técnico. Ahora sí, Dante.

Dante Medina: Curiosamente, Chesterton, en este cuento de "La cruz azul", tiene esta anécdota que acaba de citar Pepe, en la que habla del cambio del azúcar y de la sal sobre una mesa; efectivamente, se trata de un cuento del siglo XX, donde, como gesto para que el perseguidor nos encuentre, cambia el azúcar y la sal de

lugar, y cuando prueba la sal en el café, siente que hay un error: es una anécdota de Chesterton, refabricada después por el fundador de MENSA...

José Brú: La asociación para los súper inteligentes, para el CI (Cociente Intelectual) más alto en cuanto a inteligencia de la población mundial.

Dante Medina: Te me adelantaste. Para ingresar a MENSA hace falta, solamente, tener un Cociente Intelectual superior a la media mundial; los que ingresan ahí tienen que ser muy inteligentes; y lo dice en este libro que tengo aquí, este libro es un libro para los MENSA, para los sobresalientes.

Alumno: Para los mensos.

Dante Medina: Pues estos superinteligentes nunca entendieron que "MENSA", en México, significa lo contrario a inteligente.

José Brú: Es como abreviatura de *Men sapiens*, o algo por el estilo.

Dante Medina: Éste es un libro del 2002 y dice, muy claro, en la página cinco, traduzco: "Si le gustan los rompecabezas, le va a encantar este club que está dedicado a la gente con capacidades especiales para resolverlos. Todos los MENSA tienen una cosa en común, su IQ (Intelligence Quotient) es dos por ciento más por encima del promedio de la población mundial".

José Brú: No, es el dos por ciento superior.

Dante Medina: A ver, traduce mejor: "top two per cent of the population".

José Brú: Si se divide en percentiles, los que estén en el dos por ciento superior, no el dos por ciento arriba de la media, o sea, el dos por ciento más inteligente del mundo.

Dante Medina: Gracias por la aclaración. La mitad de estos miembros está en Estados Unidos, dice este texto en inglés, y yo digo: "bueno, porque ahí es donde más miden". La interesante anécdota de MENSA está tomada de Chesterton, por eso la traigo a colación. La anécdota de MENSA es que cuentan que para probar que ellos son extremadamente inteligentes fueron a un café en Estados Unidos (este grupo de gente mucho más inteligente que todos nosotros), y descubrieron que estaba la sal donde debía de estar el azúcar, y, entonces, en esa inteligencia mayor, destaparon un recipiente, lo vaciaron en una servilleta, destaparon otro recipiente, lo vaciaron en otra servilleta, y los pusieron en el recipiente correspondiente, que eran similares. Le explicaron a la mesera que había habido un error al llenar los recipientes, y la mesera, que era una tonta, dijo: "¡hombre!, discúlpenme ustedes", y se fue a las demás mesas cambiando *los tapones*. Esto viene de Chesterton, Chesterton inventó esto, ésa es la anécdota de Chesterton, porque toda la literatura de fines del siglo XIX, Chesterton y un montón más que todavía no hemos estudiado aquí, es una literatura de la inteligencia, y es la literatura de la astucia, que hace de la astucia una broma, como es el caso de Groucho Marx, y el heredero más directo de Groucho Marx es Woody Allen.

Alumno: ¿Quién?

José Brú: Groucho Marx.

Dante Medina: Groucho Marx es heredero de los grandes escritores del XIX, porque la literatura inglesa del siglo XIX es la literatura de la inteligencia; estoy hablando de Sir Arthur Conan Doyle, estoy hablando de... bueno, la lista es enorme, de todos los escritores del siglo XIX que nos sorprenden con los resultados a través de la inteligencia; mientras la literatura francesa de principios del XX es la literatura de la sensibilidad, la literatura inglesa del XIX es la de la inteligencia. La literatura inglesa del siglo XIX impacta en el cine norteamericano del siglo XX de una manera impresionante, digo, hasta Woody Allen, a través de Groucho Marx, uno de los fundadores del humorismo en el cine, después de todo.

José Brú: De Groucho Marx, para ubicarnos, hay libros completos con frases de él; una de ellas dice: "Perdón que les diga caballeros, pero es que no los conozco muy bien"; otra dice: "Yo nunca olvido una cara, pero, en su caso, haré una excepción".

Dante Medina: O: "Yo nunca aceptaría pertenecer a un club donde aceptaran gente como yo". Y está en ese club.

José Brú: Pasando de Edgar Allan Poe a Chesterton, a medias entre la novela enigma y el género negro, llegamos a un representante del género negro: Georges Simenon. Georges Simenon es el inventor de un inspector de policía francés, el inspector Maigret,[32] que intervino en infinidad de películas, episodios de televisión, novelas, etcétera. Curiosamente, mientras la literatura inglesa y norteamericana se iba por el prototipo de los investigadores privados o de detectives aficionados, la francesa se fue por el prototipo de los investigadores policiacos, del lado del *establishment,* del sistema, pero de un sistema muy especial, porque Maigret es un inspector muy humano. En estas novelas de Simenon, sabemos desde el principio quién es el asesino, entonces, la trama está, más bien, en cómo lo va a ir cazando, con qué métodos, cómo lo va a ir siguiendo Maigret, y, muchas veces, Maigret al final lo deja libre, porque concuerda con que no había otra más que cometer ese crimen: "no tengo por qué juzgarte". En el material les pusimos un cuento muy cortito, "El hombre de la calle", que es uno de los cuentos cortos, quizás de los primeros —no el primero—, en que aparece el inspector Maigret, en donde vemos cómo va buscando a ese hombre de la calle que cometió un delito, y, al final, lo encuentra, y, bueno, ahí el narrador no dice que lo deje libre, pero, pero sí acaba diciendo que ese culpable, ese sospechoso, y posteriormente culpable, se convirtió en amiguísimo de Maigret, de modo que jugaban partidas interminables de ajedrez.

Dante Medina: Le enseñó a jugar ajedrez.

José Brú: Y le brinda su amistad, porque se identificó con él. Simenon es un caso especial por muchas cosas, sus obras, sus novelas, hacen referencia a mil ochocientos lugares en el mundo entero, dan vida a más de nueve mil personajes,

[32] Curiosamente, el regordete Maigret, tiene en la etimología de su nombre el significado de "flaco" (*maigre* en francés es *flaco* en español), así que *maigret* equivaldría a algo así como *flacucho*.

escribió setenta y cinco con Maigret y veintiocho novelas cortas. Escribió, en total, doscientas doce novelas con su nombre, y más de trescientas con alrededor de veinte seudónimos. Sus obras completas están en veintisiete volúmenes, más de quinientos millones de libros vendidos, traducciones en cincuenta y cinco lenguas, publicado en cuarenta y cuatro países, más de cincuenta películas basadas en su obra, sólo en el cine francés, millares de reportajes alrededor del mundo y millares de artículos; de hecho, se compró con sus regalías un castillo en Suiza, lugar donde finalmente murió.

Dante Medina: Son soprendentes los datos de que disponemos de su asombrosa capacidad de producción literaria (equiparable a Corín Tellado, que publicó alrededor de 2500 obras). En las palabras preliminares de su novela *Les suicidé* (Gallimard, Folio 935) se afirma que: "En diciembre de 1922 llega a París. [...] Se pone a escribir cuentos para los periódicos: más de mil en diez años". (p. 6)

José Brú: SÍ... En una de sus novelas, incluso hace que Maigret se encuentre con Simenon, con Georges Sim, que era el seudónimo que usaba al principio Simenon; entonces, Maigret se encuentra con Sim, con Georges Sim, al principio de la carrera de Georges Sim, y un poco le reclama que por qué lo usa como personaje, si además él no es así como lo pinta en sus novelas; es una especie de puesta en abismo medio rara.

Con eso terminaría ese bloque dedicado a ese nuevo héroe del siglo XIX, XX y XXI que es el detective privado, público, oficial o aficionado, que nos dará pie para luego retomarlo con Conan Doyle, que está en este mismo bloque, para ver un héroe especial que es Sherlock Holmes, pero lo veremos más adelante.

Dante Medina: No sé si abrimos una sección de preguntas.

Alumno: ¿Simenon es, entonces, como el primer *best seller* o escritor *best seller*?

José Brú: No, no sé si es el primero, porque no tengo ahora la línea del tiempo para ver lo de todos los países, pero sí es de los que vendieron más, y no sólo *best sellers*; fue exitoso y publicó muchísimos libros, muchísimos, porque hay otros autores que han escrito *best sellers*, pero no han publicado tantos libros; no sabría decirte si fue el primero.

Dante Medina: En todo caso, se dice en Francia, y es que la sección novela negra, que estaba en el sótano de la editorial Gallimard, gracias a Simenon, pasó a estar en el primer piso físicamente; porque lo consideraban inferior, lo confinaron al sótano, y cuando empezó a dejar dinero, para que los visitantes vieran que era importante, lo pasaron al primer piso; y el género apuntaló económicamente a que Gallimard no quebrara cuando empezó a publicar buenos libros, digo, desde el principio publicó buenos libros, pero cuando ya había problemas de dinero, los libros de Simenon salvaron a Gallimard de la bancarrota. Simenon, con mucho de queja, se dolía de la división —hecha por él mismo— entre sus "novelas de éxito" y sus "novelas duras", a las que consideraba gran literatura. Y se quejaba de que

lo clasificaran de novelista de segunda, debido a que la novela policiaca suele ser considerada únicamente como comercio y no como arte.

José Brú: Un subgénero.

Dante Medina: Era un poco triste, y él quería subir un piso para llegar a la "novela novela", y tiene cuando menos tres "novelas novelas", como él las llamaría, impactantes.

José Brú: Y aún en las policiacas, es un tipo de buena literatura; no experimental, pues.

Dante Medina: No es Agatha Christie.

José Brú: Es mucho mejor, es el más literato de este género; por eso tampoco me animé a decir que fuera un autor de *best sellers,* tuvo éxito, aunque no fueran *best sellers*. Es que, normalmente, llamamos *best seller* no nada más a lo que se vende mucho, sino al libro malo, hecho a la carrera, al que se le notan las costuras.

Dante Medina: Fabricado para venderse.

José Brú: Que no vuelves a leer, que está hecho para el mercado, tipo *El Código da Vinci*, de Dan Brown, de este tipo, que lo empiezas a analizar y se le notan las costuras, con cosas absurdas, y no me refiero a la cosa teológica de Magdalena o Cristo, eso no me parece tan absurdo, sino a que se sorprendan —lo hemos comentado tú y yo, Dante—, el profesor y la parisina del tamaño de los automóviles en Francia.

Dante Medina: O que sean especialistas en criptología y no conozcan la serie de Fibonacci.

José Brú: Cosas absurdas, literariamente hablando.

Alumno: Comentabas que los tres cuentos que vienen de Edgar Allan Poe son los únicos que escribió en ese género.

José Brú: Sí, tiene infinidad de cuentos, pero los otros son más fantásticos, o más de terror o de horror: "El gato negro", "El corazón delator", "La barrica de amontillado".

Alumno: ¿Y son, más o menos, igual de buenos?

José Brú: Excelentes, quizás hasta mejores.

Dante Medina: Sin embargo, en el fondo, es el fundador del cuento policiaco; y en el caso del horror, junto con Lovecraft, Hoffman y Maupassant; y en el cuento policiaco, prácticamente, le toca ser el fundador.

José Brú: Sí, de horror no tanto, porque ya venía del género gótico; en el policiaco es el fundador único. Oye, ibas a comentar algo de lo de André Breton.

Dante Medina: Sí, quería decir una cosa que quedó en el aire, y con esto terminamos, si nos permiten cinco minutos, sobre cuál es la importancia en el siglo XX del surrealismo. El surrealismo hizo un quiebre con la cultura europea, que heredamos nosotros en América Latina, extremadamente importante. La cultura europea, centrada en Francia, era una cultura cartesiana, en la que solamente el pensamiento tenía un valor maravilloso y extraordinario, y seguimos en

esto hasta el siglo XIX, incluso con poetas tan fundamentales como Mallarmé, Verlaine o Rimbaud. André Breton hizo un descubrimiento artístico, paralelo a las ideas científicas de Sigmund Freud: en el sentido, el ser humano no es una unidad, sino que está dividido, cuando menos, en dos partes: una el consciente y otra el subconsciente, y afirmó, de una manera tácita, que el consciente del mundo era el despierto y el subconsciente era el mundo del dormido, y, de repente, decidió que el mundo del despierto era el mundo de la vida cotidiana y el mundo del dormido era el mundo del arte. (Estoy simplificando muy rápido, porque sólo les pedí cinco minutos). Breton dijo que el problema con el arte era el problema de las inhibiciones, como es el problema de los complejos psicológicos, o de las enfermedades psiquiátricas; a partir de ahí, decretó —porque Breton era un hombre de decretos, él siempre decretaba— en dos manifiestos surrealistas que el verdadero mundo era el mundo donde la inhibición no está presente, por lo tanto, es el mundo del consciente no inhibido, es decir, de la libertad del subconsciente pasando por encima del consciente, al que había que anular; ¿cómo anularlo?, suprimiéndolo, de ahí la escritura automática. En la lengua costó mucho trabajo, porque la lengua es un mecanismo consciente, no preconsciente, y, entonces, la escritura surrealista, a mi juicio, esa forma de escritura automática, tiene algo de artificial; en la pintura resultó extraordinario, porque es muy fácil quitar lo no aprendido de la lengua social y remitirse a las imágenes preconscientes, es decir, a las que no tienen que toparse con la aduana del consciente e ir directamente al subconsciente, que son palabras de Breton, "ir al subconsciente". Cuando uno revisa los resultados, los resultados del surrealismo son estupendos en las artes plásticas. El surrealismo es un movimiento estupendo, sobre todo porque dinamitó el racionalismo francés, en el que se pensaba que todo había que pasar por el tamiz de la inteligencia, para los franceses la inteligencia es un dios, y Breton dijo: "no, hay que dinamitar la inteligencia y privilegiar el imaginario". Por eso, la vez pasada, yo dije que el movimiento del surrealismo es el gran movimiento del siglo XX, porque aportó una nueva forma de ver la creatividad, esa nueva forma es: dinamitemos la inteligencia, privilegiemos la invención; ¿cómo se hace eso?, quitando la aduana del consciente, privilegiando el espacio del inconsciente, que no tiene aduanas. Ésta es la aclaración que quería hacer.

José Brú: Hasta la próxima sesión.

Bibliografía JB

Chesterton, G. K., "La cruz azul", en Chesterton, G. K., *Obras completas*, Barcelona, José Janés, 1952. Traducción de Alfonso Reyes.

Chesterton, G. K., *Obras completas*, Barcelona, José Janés, 1952.

Poe, Edgar Allan, "La carta robada" y "El doble asesinato de la calle Morgue", en Poe, Edgar Allan, *Cuentos*, 2 tomos, Madrid, Aguilar, 1970.
Poe, Edgar Allan, *Cuentos*, 2 tomos, Madrid, Aguilar, 1970.
Simenon, Georges, *El hombre de la calle*, Barcelona, Tusquets, 1994. Traducción de Carlos Pujol.

Bibliografía DM

Allen, Robert (editor), *The MENSA boardgames pack*, New York, Barnes & Noble books, 2002.
Anónimo, *Cantar de la hueste de Ígor,* Editorial Gredos, Madrid, 1997. Traducción de Antonio Contreras Martin.
Anónimo, *Poema de Mío Cid*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos..., no. 85), 1977. Versión antigua con prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla.
Anónimo, *Beowulf y otros poemas épicos antiguos germánicos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974. Texto original y traducción, prólogo y notas de Luis Lerate.
Anónimo, *El Cantar de Roldán,* Madrid, Editorial Espasa-Calpe (Colección Austral), 1975. Edición de Martín de Riquer.
Anónimo, *El Cantar de los Nibelungos*, México, Editorial Porrúa, 2006.
Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002. 2 tomos. Traducción de Jerónimo de Urrea (1549). Edición bilingüe de Cesare Segre y Mª de las Nieves Muñiz.
Carpentier Alejo, "El Cid Campeador de Vicente Huidobro", en Carpentier, Alejo, *Crónicas*, Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1975. Tomo 1.
Carpentier Alejo, *Crónicas*, Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1975. Tomo 1.
Poe, Edgar Allan, *Narraciones Completas,* La Habana, Ediciones Huracán, 1973.
Sholojov, Mijail, *Cuentos del Don,* Madrid, Editorial Alianza, 1987.
Schwob Marcel, *La Cruzada de los Niños,* Buenos Aires, 1949. Prólogo de Jorge Luis Borges.
Todorov, Tzvetan, *La conquête de L'Amérique,* París, Seuil, 1982.

SESIÓN 5

Los Héroes

El mundo de lo maravilloso, el mundo de la realidad, el mundo de la lógica

Obras:

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Cuba, 1904-1980
Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, 1873-1952
Conan Doyle, Arthur, *Un estudio en escarlata* [Sherlock Holmes], Escocia, 1859-1930

Dante Medina: Hoy me toca hablar de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Es un libro que podemos datar en 1969 aunque, en realidad, se editó en 1949, veinte años antes, pero el año que verdaderamente lo lanzó fue el '69, porque se editó como si fuese una primera edición, con 29,000 ejemplares (una de 14 mil y otra de 15 mil), lo que, para el '69 y para ser un libro en español de un escritor latinoamericano, francamente era una apuesta grande, que tuvo éxito, porque es un buen libro.

No me voy a detener mucho en la biografía de Alejo Carpentier... Yo hice mis tesis de licenciatura y de maestría sobre Carpentier. La bibliografía abunda, así que sólo diré que es hijo de un arquitecto francés, el que construyó el famosísimo Centro Gallego de La Habana (del que tanto habla Rudecindo Caldeiro en el programa radiofónico "La tremenda corte"), que hoy en día, desde luego, ya no es el Centro Gallego sino el Centro Nacional de las Artes, en pleno corazón de La Habana. Carpentier es un hombre culto, con filiaciones políticas muy de izquierda, y desde muy joven luchó contra el dictador Gerardo Machado, al que él y sus contemporáneos llamaron "el asno con garras". Su activismo hace que lo encarcelen, lo que luego provocaría en él la siguiente reflexión: "yo he hecho mis estudios completos de escritor latinoamericano: la escuela primaria, la escuela secundaria, y la escuela carcelaria". Por influencias de su familia lo excarcelan, pero eso no lo deja completamente fuera de peligro; es entonces cuando conoce al surrealista Robert Desnos, amigo de André Breton, que se encontraba en Cuba, y quien curiosamente se parece mucho a Carpentier, por lo que le presta su pasaporte para que escape de La Habana con la identidad de Robert Desnos.[33] Como

[33] Su amistad con Desnos perdura: en 1931 traduce dos textos de él al español, que se publican en la revista "Imán"; textos que luego vuelve a publicar, en 1976, en *Tientos y diferencias*, por considerarlos desconocidos incluso por los especialistas franceses, con el título de "Dos textos inéditos de Robert Desnos".

Carpentier había cursado la secundaria en Francia, hablaba perfectamente francés. Su padre era francés y su madre de origen ruso, tan de origen ruso que había sido amiga de los grandes músicos rusos y bailarines: la misma Ana Pávlova estuvo en casa de Carpentier. Creció en un ambiente artístico; Carpentier cuenta que a los 11 años interpretaba convenientemente en el chelo a Johan Sebastian Bach: el calificativo "convenientemente" en boca de un musicólogo como él quiere decir que lo hacía muy bien. Su mamá, pianista; su papá, arquitecto; pertenecían a esa burguesía refinada de principios del siglo XX cubano. Recuerden que Alejo nació en 1904. Si ustedes tienen mucha curiosidad, pueden ver un retrato de su mundo en la novela *La consagración de la primavera*, que es un homenaje, desde luego, a Stravinsky.

En esta época, se va a vivir a Francia, huyendo de la dictadura de Machado. Luego, durante la dictadura de Batista, se iría a vivir a Caracas. Cuando Fidel Castro derroca a Batista, Carpentier se adhiere intelectualmente a Castro, y entonces vuelve a vivir en París, pero como embajador de Cuba, donde reside hasta su muerte. Hubo un período intermedio en el que colaboró con la Radio Nacional de Cuba, e hizo programas memorables, entre ellos su clásico "La ciudad de las columnas", que luego se convirtió en un libro, con fotografías y textos sobre La Habana.[34]

Alumno: ¿En qué año murió?

Dante Medina: En 1980.

Esta novela, *El reino de este mundo*, la escribe en Caracas en 1948. Es en Venezuela donde Carpentier redescubre la grandeza del continente americano, su naturaleza y sus maravillas, su calidad de mundo primigenio. El origen de la música. Carpentier vive en París en los tiempos en que el músico Erik Satie está haciendo sus grandes experimentos con la acústica; Carpentier es un gran admirador de músicos vanguardistas, como el brasileño Héctor Villa-Lobos o el francés Edgar Varese. Carpentier es amigo de André Breton y de todos los amigos de André Breton; por eso Carpentier, a partir de su estancia en Venezuela, declara: "el surrealismo no va, América Latina es muy superior al surrealismo". Es uno de los grandes detractores del surrealismo en América Latina. Es uno de los fundadores del movimiento del *Boom*. Y es el fundador de lo que llamamos lo *real maravilloso*, que no es lo mismo que el *realismo mágico* de García Márquez.

Alumno: ¿Qué diferencia hay entre el *realismo mágico* y lo *real maravilloso*?

Dante Medina: Es muy sencillo. Lo real maravilloso dice de manera simple: "no hay que manipular la realidad, basta verla, la realidad es en sí misma maravillosa"; en América Latina basta describir lo que pasa para asombrarnos, no hay que ser ni magos, ni inventores, ni saltimbanquis, ni taumaturgos, basta saber ver la realidad, la realidad en sí misma es maravillosa. En cambio, el realismo mágico, sin hacer trampas —no quiero decir nada que no sea un elogio a García

[34] Carpentier, Alejo, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982. Fotografías de Gradal.

Márquez—, propone —con un pequeño guiño de ojo, diría yo—: "convirtamos a la realidad en mágica con la escritura"; ese "convirtamos" es el quiebre. Ésa es la diferencia entre lo *real maravilloso* y el *realismo mágico*.

Lo real maravilloso, en Carpentier, es como una aparición de la realidad que, por cierto, se liga directamente con la novela que estamos estudiando hoy. Escribe, en su ensayo "De lo real maravilloso americano", incluido en *Tientos y diferencias*: "Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe —las ruinas tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela de La Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el *Cap Français* de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte". (p. 94) "A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio de Haití, sino patrimonio de la América entera". (p. 98)

En 1978, Carpentier gana el premio Cervantes (tengo por aquí su discurso de recepción del premio Cervantes, "Cervantes en el alba de hoy"), y hace algo muy peculiar: manda un telegrama a Fidel Castro donde le dice que él todo se lo debe a la revolución cubana, de la que Fidel es el líder, y que los cien mil dólares del premio se los regala al pueblo de Cuba, que él sabrá mejor a qué destinarlos, una escuela, un hospital, lo que Fidel decida en beneficio del pueblo cubano.

La historia de *El reino de este mundo* sucede a finales del siglo XVIII y principios del XIX en Haití, y, alguna pequeña parte, en Cuba. Recuerden ustedes que Haití era una colonia francesa. La obra cuenta las revueltas negras contra los blancos en favor de la libertad que había conseguido la revolución francesa en el papel, en 1789, pero que en la práctica no se aplicaba en Haití. La insurrección la encabeza Mackandal; revuelta que, curiosamente, es de negros contra un rey negro, Henri Christophe, el primer rey negro de América. Un cocinero trasmutado en tirano: "Sans-Souci, la residencia predilecta del rey Henri Christophe, aquél que fuera antaño cocinero en la calle de los Españoles, dueño del albergue de *La Corona*, y que hoy fundía monedas con sus iniciales, con la orgullosa divisa de *Dios, mi causa y mi espada*". (p. 90)

A mí me hace mucha gracia este paralelismo, porque el primer visitador que mandan los reyes de España a Cuba, para poner en orden a Cristóbal Colón, es un cocinero también: Bobadilla. Bobadilla va a juzgar y a condenar a Cristóbal Colón por las muchas quejas que llegaban a la Corte, y, finalmente, el cocinero Bobadilla se convierte en una especie de virrey sin título o de primer caudillo sin título, pero apoyado por la Corona. En el caso de Francia, Henri Christophe es un cocinero, un cocinero que funda un reino; es un hecho curioso este primer reinado negro de América que resulta más principesco, palaciego y de boato que los reinados blancos de Europa: el rey Henri Christophe —Enrique Cristóbal, si

quieren ustedes—, es más tirano que los blancos, a él no le importa que mueran los negros trabajando en la construcción de su palacio y fortaleza de Sans-Souci —que podremos traducir como "sin preocupación", "sin afán"—, porque los negros para él son gratis, que no es lo mismo que para los que se los compran a los negreros, y por lo tanto cuestan; para él son gratis los negros, y además se encuentran desprotegidos porque los conjuros del vudú haitiano funcionan de negros contra blancos, no funcionan en negros contra negros, y como Henri Christophe es negro, pues no le hacen nada, topan con pared, o sea: topan con negro. La insurrección contra él contiene un elemento más y es lo que hace que lo derroquen: que los blancos sean amos y abusivos, ¡bien!, es parte de la historia social de América, y tiene que ver con la historia social de Europa y la historia de África, pero que un negro se atreva a ser tirano, no se lo merece, dicen los negros, porque es negro. Fíjense en el doble juego ideológico: a Henri Christophe no le importa que mueran los negros, que a fin de cuentas son negros y no valen nada; y a los negros les parece que los blancos tienen derecho a esclavizar a los negros, pero este rey es negro y se atreve a quererlos pisotear sin ningún derecho.

Hay una idea constante en toda obra literaria de Carpentier: América es barroca; la naturaleza, el arte, las culturas populares, las personas, en América son barrocas. En su libro *Tientos y diferencias*, afirma: "El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo". (p. 35)

José Brú: Hay que acordarnos que una obra de él es, precisamente, *Concierto Barroco*.

Dante Medina: Absolutamente. A este libro él lo califica de noveleta, la novela corta *Concierto barroco*. Con un alarde de virtuosismo, el concierto barroco sucede en los mismos tiempos exactos en que sucede la obra: mientras se interpreta el concierto sucede; eso es muy barroco. Para Carpentier, "América es auténtica y profunda", "América es barroca", "América es auténtica y profunda, mientras que Europa es falsa y artificial", "en América está lo real maravilloso porque la realidad en sí misma es maravillosa".

Alumno: Glosa un poco todo esto.

Dante Medina: En Europa tienen que inventar lo asombroso y, aún así, lo asombroso es inconsistente, son abalorios del imaginario. Recuerdo el menosprecio de Alejo Carpentier por el surrealismo, del que se burla en algún sitio diciendo que los surrealistas sueñan con violar doncellas muertas, eso dice Carpentier "sueñan con violar doncellas muertas", y luego replica: "no saben que lo maravilloso sería violarlas vivas"; ésa es la verdadera diferencia entre Europa y América. A Carpentier, el surrealismo se le presenta como algo artificial; el surrealismo, según Breton (siguiendo a Lautréamont), "es el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de un paraguas y una maquina de coser"; "es el encuentro fortuito"... es

importante la palabra "fortuito", es decir, no provocado, (las palabras son mías), "de un paraguas y una máquina de coser". Carpentier apunta: "eso es freudianismo barato, la máquina de coser es femenina, el paraguas es masculino... lástima que tengan que inventar estos pobres, qué pena me dan". Ésa es la postura de Carpentier. Le rogaban, particularmente Robert Desnos —tan amigo que le prestó su pasaporte—, le rogaron que se uniera al surrealismo, y respondió no, no me interesa, yo tengo otras fuentes de inspiración: la realidad maravillosa de América.

La obra de Carpentier es barroca, él nos recuerda que hasta los camiones y los altares son adornados barrocamente en América; habla del adorno de los camiones urbanos y foráneos. Habla de la riqueza verbal, su enorme registro de palabras y vocablos, su sonido, los tonos de la lengua americana son exuberantes. La familia de Carpentier era de músicos y, como ya lo recordó Pepe Brú, él tiene varios libros de música como especialista, uno se titula *La música en Cuba*, publicado por el Fondo de Cultura Económica, otro se titula *Ese músico que llevo dentro*; y dos de sus grandes novelas se titulan *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*, y él, hasta cierta edad cercana a los treinta años, fecha en que escribió su primera novela, en 1933, *¡Ecue-Yamba-O!*, pensaba que iba a ser músico. En un momento de su vida hubo un cambio de dirección hacia la literatura.

La obra de Carpentier es un monumental esfuerzo por explicar y exponer la América profunda, la América que él llama *ancestral*, desde su libro *Los pasos perdidos* en que rastrea el origen de la música —su nacimiento en el alto Orinoco—, hasta *El recurso del método* en el que un cultísimo dictador nos deletrea naturalmente América, y *La consagración de la primavera*, en donde habla de la revolución cubana y el valor artístico de los negros. Su escritura toda está encaminada a probar la autenticidad vital de América; en *Los pasos perdidos* un par de etnólogos, antropólogos, musicólogos, viajeros, diletantes, se meten al fondo del Orinoco, hasta el confín de la Amazonía y encuentran el origen de la música. (Carpentier tuvo, en Caracas, una columna periodística que se llamaba "Letra y solfa").

Yo tengo que ir rápido aquí, porque sobre Carpentier me puedo quedar no horas, sino meses. *La consagración de la primavera* es una unión entre la revolución rusa y la revolución cubana, con un proyecto muy interesante: hacia finales del periodo de Batista, años '50, donde a una coreógrafa rusa, alumna de Ana Pávlova, la gran bailarina, se le ocurrió... —porque Carpentier dice que en su casa había una zapatilla de Ana Pávlova dedicada a su madre— se le ocurrió montar *La consagración de la primavera* de Stravinsky en ballet, con negros, y eso al régimen de Batista le pareció un atentado total a las buenas costumbres, porque consideraba a los negros como desecho, personas impensablemente aceptables en la fina cultura del ballet.

El reino de este mundo es una novela barroca sobre las raíces profundas de América, la América en la que confluyen los europeos, los indios y los negros, y es real maravillosa. Ti Noel, un negro que quería contar la historia, es el testigo

de la obra, el mirón, el que nos guía por la narración, un negro sencillo que acaba siendo una especie de iluminado. Veamos un ejemplo entre la pacotilla europea y lo profundo del origen americano:

> Aquellos reyes, además, cargaban con la lanza a la cabeza de sus hordas, hechos invulnerables por la ciencia de los Preparadores, y sólo caían heridos si de alguna manera hubieran ofendido a las divinidades del Rayo o las divinidades de la Forja. Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón. Más oían esos soberanos blancos las sinfonías de sus violones y las chifonías de los libelos, los chismes de sus queridas y los cantos de sus pájaros de cuerda, que el estampido de cañones disparando sobre el espolón de una media luna. Aunque sus luces fueran pocas, Ti Noel había sido instruido en esas verdades por el profundo saber de Mackandal. En el África, el rey era guerrero, cazador, juez *y* sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia, en España, en cambio, el rey enviaba sus generales a combatir, era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan inofensivo y frívolo como era el delfín. Allá, en cambio —el *Gran Allá*—, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (pp. 12-13)

Ésa es la verdadera diferencia, en Carpentier, entre los amariconados de la corte europea y los verdaderos príncipes que nos heredaron la América haitiana y caribeña, es decir, esos príncipes a los que sí reconocemos y admiramos porque son verdaderos dueños de la naturaleza, no aquellos petulantes pavoneándose entre queridas y Cortes y pelos prestados o pelos falsos, dice. Mackandal, un cimarrón sin un brazo, se propone acabar con los blancos, y funda El Imperio de los Hombres Libres, convertido en El Señor del Veneno, y crea redes de revolucionarios que se comunican con tambores, y asola a los blancos envenenándolos. Es maravilloso cómo en los tambores de la noche hay una comunicación inmediata —como en el Internet de hoy en día—. En una tierra donde existen los zombis del vudú, página 32, dice: "Jacmel, donde muchos hombres que habían muerto trabajaban la tierra, mientras no tuvieran oportunidad de probar la sal". Recuerden ustedes que la única manera de destruir a los zombis es con sal, si comen sal se acaba el proceso de *zombilización* del vudú. Nos sorprende lo real maravilloso de que Mackandal pueda metamorfosearse, en la página 33 Mackandal se va metamorfoseando en animal: "Todos sabían que la iguana ver-

de, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, en pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso". Esta transformación no es lo mismo que la metáfora del nahual de las culturas mesoamericanas, ni las huicholas, ni las del sur de México, es más bien la metamorfosis que tiene que ver con África y con el vudú, con el animal identificatorio, que no es mi *alter ego* sino es el que me presta su esencia. Lo real maravilloso hay que saber verlo, se necesita ver con ojos limpios que lo maravilloso está en lo real, para ver lo que otros no ven; en la pagina 40-41, hay la ejecución de Mackandal, y los blancos ven cómo atrapan a Mackandal y cómo lo queman y lo destruyen, y se asombran de que los negros no estén abatidos por el sacrificio de su líder, quien está siendo quemado en la esquina de una plaza, porque los blancos están viendo una cosa y los negros otra, es decir: los negros están viendo lo real maravilloso, y los blancos, criados en Europa, no lo pueden ver. Los blancos están viendo la ejecución de un negro que es un revolucionario cimarrón, que ha envenenado, que a través de las aguas envenenó a muchas familias poderosas y que es el *Señor Veneno*, y entonces, están acabando con él, por lo tanto están acabando con un problema social real y un enemigo público; y los negros están viendo que en realidad Mackandal, mientras los otros lo creen quemado, se ha convertido en animal y se va volando o se va reptando, y no le hicieron nada. Ése es un eje de lo real maravilloso, que ustedes deben tener en esta versión en la página 40-41. Luego el propio Ti Noel, habiéndose sumergido en lo hondo de la cultura negra, negra africana, también puede transformase en lo que él quiere, por eso digo que la diferencia con el nahual —el nahual es mi *alter ego*, el animal que representa mi yo— es que no puedo transformarme más que en ese nahual, y a menudo es de ida y vuelta; y lo que corresponde es que el nahual venga aparejado conmigo desde mi nacimiento, mientras que en este caso llega a tal grado la capacidad de asimilación que Ti Noel ya es dueño de:

> Ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella por un tiempo, siguiendo los acontecimientos de la Llanura bajo aspectos menos llamativos. Tomada esa decisión, Ti Noel se sorprendió de lo fácil que es transformarse en animal cuando se tienen poderes para ello. Como prueba se trepó a un árbol, quiso ser ave, y al punto fue ave. Miró a los Agrimensores desde lo alto de una rama, metiendo el pico en la pulpa violada de un caimito. Al día siguiente quiso ser garañón y fue garañón; mas tuvo que huir prestamente de un mulato que le arrojaba lazos para castrarlo con un cuchillo de cocina. Hecho avispa, se hastió pronto de la monótona geometría de las edificaciones de cera. Transformado en hormiga por mala idea suya, fue obligado a llevar cargas enormes, en interminables caminos, bajo la vigilancia de unos cabezotas que demasiado le recordaban los mayorales de Lenormand de Mezy. (p. 139)

Vean ustedes, aves, cuadrúpedos, insectos... En cambio, el nahual es el mío, sólo corresponde al animal que me toca. Lo real maravilloso, en América, aparece en todas partes, en el mundo, en las cosas, página 84: "Ti Noel nunca estaba solo aunque estuviese solo. Desde hacía mucho tiempo había adquirido el arte de conversar con las sillas, las ollas, o bien con una vaca, una guitarra, o con su propia sombra". En el *Popol Vuh*, las cosas se rebelan contra los hombres, y las mesas se ponen a golpear a los hombres, y los cazos se ponen a golpear a los hombres. Carpentier es un gran especialista en la América precolombina y en la América de los Descubrimientos, en el mundo de las modificaciones y los trastornos, y en lo apocalíptico: en el capítulo 7 tienen ustedes un ejemplo, en el universo del erotismo con Paulina Bonaparte: en las páginas 72-73 de mi edición hay un pasaje de un erotismo que yo llamo "erotismo barroco latinoamericano", de lo real maravilloso impactante: ahí narra cómo Paulina Bonaparte se solaza descubriendo que el erotismo se encuentra en la raza africana y en el mundo de los perros, los perros intervienen a la manera cervantina, convirtiéndose en una cosa absolutamente maravillosa, pero es real (real maravilloso). El asombro está por todas partes, hay que saber ver la realidad para poder acceder a la maravilla que contiene, y puede uno incluso toparse en el Caribe con la licantropía de la que hablaba, en el siglo XII en Rusia, *El cantar de la hueste de Ígor*, es decir, en este libro podemos ver la licantropía del Caribe, la misma de la que hablaba *El cantar de la hueste de Ígor* en el siglo XII; dice en la página 21:

> A veces, se hablaba de animales egregios que habían tenido descendencia humana. Y también de hombres que ciertos ensalmos dotaban de poderes licantrópicos. Se sabía de mujeres violadas por grandes felinos que habían trocado, en la noche, la palabra por el rugido.

Por último, diré que esta asombrosa, extraordinaria, interesante novela, casi no tiene diálogos. Aquí me detengo a recordar que un crítico majadero, al que yo leí hace como treinta años, decía que leer a Carpentier era desesperante porque no había diálogos, lo que equivale a decir que ver una película de Bergman es desesperante porque va despacio, que los dibujos de Doré son repetitivos porque son a pluma negra únicamente, o yo que sé, cualquier majadería de ésas.

José Brú: Una novela de Manuel Puig, que tiene puros diálogos, es maravillosa: *El beso de la mujer araña*.

Dante Medina: Interesante novela, *El reino de este mundo*, de Carpentier, huérfana de diálogos, y es posible que el lector ni lo note. Hay únicamente dos frases de intervención (página 91), y una de ellas de una sola frase (página 119), en todo lo demás no hay diálogos y uno ni se entera, lo recogí como una curiosidad; si ustedes lo leen ni cuenta se dan de que no hay diálogos, ni siquiera discurso indirecto. En esta novela hay narración y sólo hay dos frases de intervención,

como ya dije, en la página 91, y una que dice una frase en la pagina 119, que por cierto, dice algo muy sencillo, dice: "—En país de blancos, cuando muere un jefe se corta la cabeza a su mujer", es todo lo que dice, es un verdadero alarde de técnica, y un detalle que contribuye a hacerla barroca, una novela que es pura narración. En cambio, *Los de abajo*, aquí tengo que seguir con la comparación con *Los de abajo*... pero, me gustaría que prosiguieras tú, Pepe.

José Brú: No, en un momento más sigues con *Los de abajo*. Sólo quisiera decir unas cosas de esta novela de Carpentier, que aunque no es el tema propiamente la tiranía en sí, sino todo el aspecto de Haití y de la lucha de liberación, de algún modo sirve de eslabón entre lo que inició, a principios del siglo XX, Valle-Inclán con *Tirano Banderas*, las novelas de los tiranos en América Latina, que luego retomaría Miguel Ángel Asturias con *El señor presidente*. Aquí Carpentier de algún modo vuelve a tomar el tema, aunque sea como fondo, para luego volver a servir de eslabón a lo que vendrá después: todos los grandes novelistas de lo que llamamos el *Boom* latinoamericano hacen su gran novela de los dictadores; el propio Carpentier con *El recurso del método*, García Márquez con *El Otoño del Patriarca*, Roa Bastos con *Yo el supremo*, y muy recientemente, se incorporó a ellos, tardíamente, Vargas Llosa con *La fiesta del chivo*. Todos ellos son escritores del *Boom*, de hecho, una vez se pusieron de acuerdo en que tendrían que hacer una novela sobre algún dictador, y casi todas ellas son paradigmas de varios dictadores al mismo tiempo, y aunque estén basadas propiamente en el dictador de su país, toman rasgos de otros dictadores, de los que desgraciadamente ha habido muchos en América.

Dante Medina: Es ahí donde hay que decir que el que verdaderamente no tomó uno solo, sino todos, fue Carpentier, que es el más barroco. Carpentier tomó dictadores de varios países de América Latina. Vargas Llosa toma la República Dominicana, concretamente Rafael Leónidas Trujillo; Roa Bastos toma Paraguay, el Doctor Francia (Gaspar Rodríguez de Francia); en el caso de Guatemala, en *El señor presidente*, Miguel Ángel Asturias toma a Manuel Estrada Cabrera... En cambio, Carpentier toma varios dictadores de la historia de América Latina, de tal forma que hay diálogos del dictador de Carpentier de *El recurso del método*, en que habla y dice: "denme una soga, lazo, pita, cuerda, piola, mecate", y lo dice en 7 o 10 sociolectos, diríamos, de varios países, porque el personaje está conformado por el habla de muchos modelos latinoamericanos de dictadores históricos.

Entonces, sigo con la comparación con *Los de abajo*. *Los de abajo* es una verdadera epopeya mestiza, una obra inaugural de una novelística en el sentido carpenteriano, y una narrativa novedosa en sí misma. Recordarán que Carpentier aseguraba: "Para hablar de la novela es menester que haya una novelística". (p. 7) Por un lado están las novelas y por el otro la novelística: *Los de abajo* prefigura e inaugura una novelística. El ciclo hispanoamericano de la novela de dictadores es una novelística, la novela picaresca es una novelística, la novela burguesa a lo Balzac o la novela costumbrista tanto como la novela policiaca son una novelís-

tica. En el caso de la Revolución Mexicana, además de una novelística, genera una cuentística: el Cuento de la Revolución Mexicana. En cuanto a la Novela de la Revolución Mexicana que va desde *Los de abajo* de Mariano Azuela hasta Jorge Ibargüengoitia —al menos—, aunque parezca que Ibargüengoitia escribe la antinovela (o la parodia) de la Novela de la Revolución Mexicana.

Antonio Castro Leal, en su edición en dos volúmenes de *La novela de la revolución mexicana*, sitúa a *Los de abajo* como la primera novela de este género, y abre con ella en el primer volumen. De esta novelística, dije, podemos hablar como se habla de la novela picaresca o de las novelas de caballería. Hay una diferencia entre esta "novela de la revolución mexicana", una novela que está "del lado" de los pobres, los del pueblo, *los de abajo*, y repudia a *los de arriba*; y las novelas de caballería, donde es el caballero andante (un noble, de la clase privilegiada) peleando contra los que cometen fechorías o los injustos: justicia contra los injustos; y por su parte, en la picaresca, es el astuto, el sobreviviente y víctima del sistema, contra los bobos, los ingenuos: el marginado, utilizando su ingenio, toma lo que la sociedad le niega.

Los de abajo fue publicada por entregas en 1915, en el periódico *El Paso del Norte*. Gracias a mi lectura de esta edición crítica, que es la que yo les recomiendo, la hecha por Jorge Ruffinelli en Archivos de la UNESCO, destinada al mercado internacional, me di cuenta —es importantísimo— de la gran cantidad de mexicanismos que contiene, la mayoría incomprensibles para los mexicanos de ciudad. En la página 9, luego luego, no tenemos que ir muy lejos, me encuentro: "tortillas", "tacos", "petate", esas palabras ya no se entienden fuera de México, al menos como las entendemos los mexicanos; en la página 10, encuentro: "soyate", "huaraches", "chamaco", "chapetes"; en dos páginas apenas, y así le puedo seguir. Si yo no la leo en una edición crítica, con la nota que dice: "chapetes significa...", ni me entero que no entienden eso en otro país; así que esta edición crítica, para los mexicanos, tiene la ventaja de que nos muestra la abundancia de mexicanismos, la gran cantidad de mexicanismos que hay ahí, porque es una novela que abre otra ruta, la otra ruta: podemos escribir en mexicano. Esto fue lo que poco a poco se dijeron muchos países de América Latina: podemos escribir en argentino, podemos escribir en peruano, podemos escribir en paraguayo..., lo que significa atreverse a despojarse de la lengua culta del siglo XIX, de la retórica y el bagaje lingüístico de la novelística inglesa, francesa y española precedente. Lengua a la que ya había empezado a destetarnos un tanto Fernández de Lizardi en *El Periquillo Sarniento*, quien no duda en utilizar la lengua nacional: ¿por qué servirse siempre de los parámetros cultos de la lengua, si tenemos una riqueza oral que hay que explotar? Yo no sé si les conté la anécdota de la lingüista cubana que se fue a vivir a Estado Unidos, a quien en su juventud, recién llegada a ese país, su profesor le encargó: "Lee la *Biografía de un cimarrón* y dime qué cubanismos encuentras en ella"; no encontró ninguno, y su maestro le hizo notar que la obra entera está escrita con cubanismos. Para ella ninguna pala-

bra era un cubanismo porque las entendía, *naturalmente*, todas; a mí me pasa lo mismo con *Los de abajo*, y estoy seguro de que a ustedes también. Por ejemplo, en la página 143, hay algo curioso: la nota 84 contiene la expresión "jijos de un...", pues yo ya entendí todo, pero para otros hispanohablantes hace falta la explicación de la nota: "'jijos de un...', expresión popular insultante...". A mí esto no me dice nada, los puntos suspensivos ahorran eufemísticamente la mala palabra en el estilo de época, "jijo" es hijo, pero no me dice qué ahorran los puntos suspensivos, no me entero de nada, "jijo" es hijo, ya lo entendí aunque sea yo peruano, cubano o argentino, ya entendí, dice: "eufemismo en los puntos suspensivos, se elimina la mala palabra", ¿cuál es?, o sea: ¡realmente me lleva la chingada con éste!, es que no la quiso decir.

Yo les recomiendo la versión anotada, porque los mexicanos, insisto, no nos enteramos de eso; además, la edición está hecha por Jorge Ruffinelli, un uruguayo que vivió muchos años en México y que es muy cuidadoso y conocedor de la literatura mexicana.

José Brú: Y en general todos estos libros de la UNESCO son extraordinarios, vale la pena tenerlos.

Dante Medina: Estas ediciones tan buenas llegan a tener sus pequeñas fallitas que enriquecen el anecdotario de la literatura. En el volumen dedicado a Juan Rulfo, hay una pifia simpatiquísima. Amos Segala, el editor, se tiraba desesperadamente de los pelos frente a mí, demasiado tarde, porque el corrector, cuando le pasaron el libro para una última revisión, vio que decía que Juan Rulfo había nacido en la hacienda de Apulco... "¿Cómo Apulco?", se dijo el corrector, "Tiene que ser Acapulco", y cambió la palabra, "corrigió el error", y así aparece en la edición: *Juan Rulfo nació en la hacienda de Acapulco*.

José Brú: Fue el último libro que corrigió ahí, en esta editorial.

Alumno: No, pero los que sí están plagadísimos de localismos son *Mala hierba* y *Esa Sangre*, los dos; cada página te la encuentras muy abigarrada.

Dante Medina: Porque aquí todavía hay un narrador culto, que va explicando y da la palabra, y allá deja la palabra narrativa a los personajes. Mariano Azuela era un hombre culto, médico, bilingüe, y se atrevió a escribir *Los de abajo* como una novela popular, una obra popular para un periódico; yo creo que le pasó lo mismo que a Cervantes escribiendo *El Quijote*: esta obra que era como para la plebe, no pensada para el público culto sino para el pueblo, acabó siendo una obra maestra, porque abrió un camino escribiendo para la gente común, como dice Nicanor Parra: "perdonen que escriba como habla la gente".

Para darnos una completa idea de la cantidad de mexicanismos, que es una de las aportaciones en México de esta novelística, el atrevimiento al uso del registro popular, del lenguaje ajeno al canon culto que se le destinaba a la novela, en esta edición hay 289 notas, quitando algunas que son aclaraciones históricas y geográficas, siguen siendo muchos los mexicanismos: de esas 289 notas calculo que 250 son aclaraciones de mexicanismos... y *Los de abajo* es una novela delgadita.

Mientras que en *El reino de este mundo* son los tambores los que marcan la comunicación entre los insurrectos cimarrones (las acciones están pactadas por el sonar de los tambores en la lejanía), en *Los de abajo* es el cuerno el que comunica: en el capítulo 1 de la primera parte, página 8, Demetrio Macías llega a una loma, se anuncia con un cuerno y le responden; en el capítulo 3 de la primera parte, página 10, Pancracio los despierta con un cuerno, porque van a ser atacados, con un cuerno de caza.

Es una obra épica y trágica, pero dentro de la tragedia hay fiesta: cantan, beben, fornican, se divierten; "La Codorniz", en el capítulo 3 de la primera parte, se quita los calzones para atajar las balas de los enemigos, encuerado, jugando y jugándose la vida.

José Brú: Hay que decir que "La Codorniz" es un hombre.

Dante Medina: Sí, perdón, voy muy de prisa. "La Codorniz" es el apodo de uno de los revolucionarios, gracias por recordarlo.

José Brú: "La Perra" es otro.

Dante Medina: Ahí mismo, cruzan apuestas sobre dónde le deben de pegar al enemigo —la cabeza, de preferencia—, unos y otros se gritan: "¡A ver, a aquel pelón le voy a dar en la cabeza, y te apuesto tal cosa!".

Los de abajo empieza épicamente y termina épicamente. Cito del capítulo 1:

> —Te digo que no es un animal... Oye cómo ladra el *Palomo*... Debe ser algún cristiano...
>
> La mujer fijaba sus pupilas en la oscuridad de la sierra. (p. 3)

Vimos que empieza ya con un tono altísimo y sigue épicamente con un tono local, característico de la narrativa de la revolución mexicana; cito un pedacito muy pequeño: "Demetrio lazaba las ametralladoras, tirando de ellas cual si fuesen toros bravos". (p. 71) Esto lo utilizó posteriormente el cine mexicano, como saben ustedes, viene de Azuela, de ahí lo tomó el cine; no sé si fue realmente histórico, pero Demetrio Macías se acerca a caballo a las ametralladoras y las laza como si fueran toros bravos.

Concluyo. Es una novela de una rapidez, de una eficacia en la narración, muy modernas, muy renovadoras; se despoja de la verbosidad de algunas novelas de la época y de las narraciones realistas y naturalistas del siglo XIX. Es moderna también en su volumen, porque es delgada; muy clásica en su corte, dividida en tres partes, muy contemporánea en su forma de novelar y en la englobación en el uso del lenguaje, carente de cualquier exceso retórico, y una mezcla de dramatismo, tragedia, comedia... vida cotidiana y epopeya narradas con extremada mesura narrativa.

Un par de detalles más, para tratar de retratarla en una instantánea: uno, la anécdota del hermano, del capítulo 16 y 17 de la primera parte, del hermano que

ayuda a los revolucionarios para tomar la plaza porque a su hermano se lo llevaron en la leva obligatoriamente, y él los ayuda para que salven al hermano y es el primero en caer muerto, curiosamente, degollado arriba de una muralla, esto es digno de Homero, realmente es digno de la tragedia griega. Dos, hay un discurso, en serio por parte del personaje, en tono satírico por el narrador, digno de las parodias posteriores de Jorge Ibargüengoitia —autor que estudiaremos más adelante—, que nos recuerda el cuento que posteriormente escribiría Rafael M. Muñoz, "El feroz cabecilla"... Este discurso está en el capítulo 16, este discurso tan posmoderno, diríamos que pudo haber sido escrito muchos años después por un escritor más satírico:

> Y, satisfecho, comenzó a dar vueltas, meditando la redacción del parte oficial que rendiría: "Señor ministro de la Guerra, general don Aureliano Blanquet. —México.— Hónrome, mi general, en poner en el superior conocimiento de usted que en la madrugada del día... una partida de quinientos hombres al mando del cabecilla H... osó atacar esta plaza. Con la violencia que el caso demandaba, me fortifiqué en las alturas de la población. El ataque comenzó al amanecer, durando más de dos horas un nutrido fuego. No obstante la superioridad numérica del enemigo, logré castigarlo severamente, infligiéndole completa derrota. El número de muertos fue el de veinte y mayor el de heridos, a juzgar por las huellas de sangre que dejaron en su precipitada fuga. En nuestras filas tuvimos la fortuna de no contar una sola baja. —Me honro en felicitar a usted, señor Ministro, por el triunfo de las armas del Gobierno. ¡Viva el señor general don Victoriano Huerta! ¡Viva México!".
>
> "Y luego —siguió pensando— mi ascenso seguro a 'mayor'". Y se apretó las manos con regocijo, en el mismo momento en que un estallido lo dejó con los oídos zumbando. (pp. 55-56)

Imagínense nomás: sacó la cuenta de los heridos porque había sangre en la fuga, esto lo hace muy bien Ibargüengoitia, y lo hace muy bien el cuento de "El feroz cabecilla" de Rafael F. Muñoz, un cuento de la revolución. O sea, ni siquiera se había acabado la batalla —esto es digno de Ibargüengoitia—: no es cierto que la novela de la revolución mexicana sea toda seria... claro que este capítulo es único.

Un detalle curioso e interesante para la historiografía de la literatura, en el capítulo 7 de la primera parte:

> Demetrio, como siempre, pensó y vaciló mucho antes de tomar una decisión.
>
> —A ver, Codorniz, ven acá. Mira, pregunta por una capilla que hay como a tres leguas de aquí. Anda y róbale la sotana al cura.
>
> —Pero ¿qué va a hacer, compadre? —preguntó Anastasio pasmado.
>
> —Si este curro viene a asesinarme, es muy fácil sacarle la verdad. Yo le digo que lo voy a fusilar. La Codorniz se viste de padre y lo confiesa. Si tiene pecado, lo trueno: si no, lo dejo libre.

> —¡Hum, cuánto requisito!... Yo lo quemaba y ya —exclamó Pancracio despectivo. (p. 25)

Tenemos en Jalisco algo que publicó, con un estudio y notas, el historiador Federico Munguía Cárdenas, de Sayula: *El asesinato de don José Bobadilla o El Crimen de Sayula*, de Manuel Cortina Rivera, donde se narra este sonado asesinato ocurrido en tiempos de Don Porfirio, finales del siglo XIX, en el que cuando atrapan al asesino material fingen que lo van a fusilar y uno de ellos se disfraza de cura que lo va a confesar, y en la fingida confesión informa todo, y con eso atrapan al autor intelectual, que es un ciudadano sofisticado de la burguesía del siglo XIX, y lo encierran en Guadalajara para, finalmente, fusilarlo por el crimen. Es un capítulo único para la historiografía mexicana porque lo más lógico es que Azuela, siendo de Jalisco, conociera esta historia que se convirtió en uno de los dos grandes escándalos estatales de la nota roja: el asesinato de Ramón Corona y el asesinato de Bobadilla, que llegó a oídos de Porfirio Díaz, dado que Porfirio Díaz mandó una carta al jefe militar de aquí.

José Brú: Hay que acordarnos también, que creo fue en una cruzada contra los cátaros donde matan a toda una población, y dicen: "bueno, vamos a matar herejes...", ahí también indican: "Mátenlos a todos, Dios escogerá a los suyos".

Dante Medina: Termino en el siglo XIX. Estoy contando lo del caso de Bobadilla, del que luego se dijo que le sirvió a Juan Rulfo como modelo iconográfico visual para describir la última escena de *Pedro Páramo*, la propia muerte de Pedro Páramo. Y si uno lee el libro de Federico Munguía, *El asesinato de Bobadilla*, encontrará los documentos, las actas, las declaraciones del asesino intelectual, que resultó que había mandado matar a su propio padre, en un portal de Sayula, y que se desploma de una manera similar a como se desploma Pedro Páramo. Efectivamente, sí parece que Rulfo pudo haber tomado esa iconografía y esa imagen del asesinato de Bobadilla.

José Brú: Completando un poco: como dijo Dante, esta novela inaugura el género, la novelística de la Novela de la Revolución, que no nomás fue novela, sino también cuento, que empieza desde 1916 con la publicación de esta novela y termina a mediados del siglo XX, con dos novelas magistrales; una de Agustín Yáñez, de 1947, *Al filo del agua*, que sigue el ciclo de la Novela de la Revolución Mexicana, curiosamente, situando la acción de esa novela antes de la revolución; y la otra, que veremos en uno de los siguientes apartados, es la de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, de 1962. Con esas dos obras se dejó de escribir Novela de la Revolución, porque ya estaba completo el ciclo; las dos muy diferentes, las dos muy grandes obras. No vamos a poder ver la de Yáñez, pero sí veremos la de Carlos Fuentes. Adelantando un poco: en cuanto a estilo es muy especial, porque en esta novela se van alternando los capítulos, de tres en tres, un capítulo narrado en

primera persona, uno en segunda, y uno en tercera; uno referido en presente, uno en pasado y uno en futuro; ahí Carlos Fuentes hace gala de estos artificios literarios.

Alumno: ¿Esos libros que traes son los de *La revolución mexicana* de Aguilar?

José Brú: Éstos son los libros de Castro Leal, que son dos volúmenes, de las novelas famosas de la revolución: Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*; José Vasconcelos con *El Ulises criollo*; Nelly Campobello con varias obras; Rafael Muñoz con *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el Cañón para Bachimba*... Aquí, en estos dos tomos, están recogidas unas 20 novelas, y es una selección. En esos 30 años, de 1916 a 1947, se han de haber escrito decenas de Novelas de la Revolución Mexicana; estamos viendo el inicio, en uno de los temas siguientes veremos el final de esa novelística.

Dante Medina: Es que hay una novelística tributaria a la Novela de la Revolución Mexicana, que yo creo, no ha sido suficientemente mencionada: la Novela Cristera, de la que tenemos estupendos ejemplos, entre ellos, José Guadalupe de Anda, que tiene cuando menos un par de estupendas novelas, no muy fáciles de conseguir, un tanto olvidadas (injustamente), obras de un grandísimo novelista: *Los cristeros*, "La guerra santa en Los Altos", y *Los bragados*. Lo mismo que la gran novela de Antonio Estrada: *Rescoldo*, "Los últimos cristeros".

José Brú: Bien, vamos a continuar con *Los Héroes*. Después de haber visto este héroe haitiano y al héroe mexicano, voy a continuar con algo que había empezado en la última sesión, que era la novela policial y un nuevo tipo de héroe: el detective. Había hablado de Edgar Allan Poe, había hablado de Chesterton con *El padre Brown* y de Simenon con *El inspector Maigret*, y hoy voy a hablar de Sherlock Holmes, el personaje de Arthur Conan Doyle, el cual pasó a ser, durante mucho tiempo, el prototipo del detective.

Arthur Conan Doyle, que vivió desde mediados del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, específicamente, de 1859 a 1930, crea su personaje, un detective *amateur*, un detective aficionado en su país, en Inglaterra. Se nos narran sus aventuras, la solución de los casos en los que participa, casi siempre por medio del comparsa, el doctor Watson, ¿se acuerdan? Les había dicho que en el caso de Edgar Allan Poe, inventa a su personaje, al señor Dupin, que siempre va acompañando al que narra en primera persona. Aquí, con Conan Doyle, los dos tienen nombre, tanto el detective como su pareja: Sherlock Holmes y el doctor Watson. Como les decía, el doctor Watson pasa a ser el prototipo del lector, siendo más tonto que el lector promedio, para que Sherlock Holmes le pueda explicar lo que va encontrando, lo que va descubriendo, y nosotros sintamos que nos van dando esa explicación y, al mismo tiempo, que somos un poquito más inteligentes que este tonto de Watson, al que hay que explicarle todo; algunas cosas nosotros, supuestamente, ya las veíamos y las sabíamos. Muchas de estas obras, muchas

de estas novelas, están narradas en primera persona, pocas son las que están en tercera persona con un narrador omnisciente que lo ve todo desde afuera.

Watson es un doctor en medicina retirado, que había estado en el ejército, conoce a Sherlock Holmes en la primera aventura, *Un estudio en escarlata*. Esto, entre paréntesis, me da pie para comentar los problemas de traducción. La editorial Porrúa, que normalmente tiene muy buenos prólogos en los libros que hace, tiene pésimos traductores. Sacó en tres volúmenes *Las aventuras de Sherlock Holmes*, y no aparece en ninguno *Un estudio en escarlata*. Sin embargo, aparece una aventura que se llama *Un crimen extraño*. Pues resulta que es la misma; yo no sé por qué la titularon *Un crimen extraño*, ya que, incluso en la misma novela, dos veces Watson hace referencia a que va escribir un libro que se llama *Un estudio en escarlata*, y cuando acaba dice: "El resultado de todo nuestro *Estudio en escarlata*" (p. 186), y eso, en la traducción, para no meterse en problemas, ni siquiera lo ponen; lo quitan para no tener que dar explicaciones, entonces ¡cuidado con esas traducciones!

Normalmente, la mayoría de las obras en que aparece Sherlock Holmes son cuentos, excepto cuatro o cinco que son novelas largas. De hecho, *Un estudio en escarlata* es una novela larga, que está dividida en dos partes, la primera parte se desarrolla en Londres, y la segunda en Estados Unidos —en Utah, específicamente—, donde se complementa, pero no nos damos cuenta sino hasta el final. Parece que fueran dos novelas distintas; en la primera se está investigando un asesinato, y de repente, todo eso queda a medias y el narrador nos traslada a Utah, a Salt Lake City, con los mormones. Empezamos a leer otra aventura completamente diferente, ni siquiera policial; y al final, vemos que están interrelacionadas las dos. De hecho, no es de las más importantes ésta, excepto por el hecho de ser la primera, y además de todo, se nos presentan personajes, se nos describen muchas de sus habilidades y características, como mencionaré a continuación.

Sherlock Holmes aparece en 4 novelas y 56 relatos, los relatos son relativamente cortos, no son misterios demasiados sofisticados. Este personaje llegó a ser muy popular pese a su autor, Conan Doyle, quien no pensaba que fuera lo mejor que había escrito. Él quería dedicarse a escribir —y escribía— otro tipo de obras, y le estorbaba seguir escribiendo sobre Sherlock Holmes, de tal modo que en uno de sus cuentos lo mata. Sherlock se pelea con su contraparte, con el doctor Moriarty, que es el "malo" en varios de estos relatos; igual de inteligente, igual de sagaz, igual de deductivo que él, y en una pelea que tienen, los dos caen por un precipicio; aparentemente, muere Sherlock. Digo aparentemente, porque se armó una polémica tremenda; empezaron a lloverle cartas a los periódicos donde publicaba, cartas a él específicamente, su propia madre le dijo que ya no lo recibiría en su casa si no volvía a escribir acerca de Sherlock Holmes, y entonces, lo que hace Conan Doyle, para salir un poco del paso, es que empieza a publicar algunos casos anteriores al caso en que había muerto Sherlock Holmes, pero eso no le daba mucha tela de donde cortar, y le decían: "queremos casos más actuales".

Nada de que: "Éste se me había olvidado contar"; entonces, decide revivir a Sherlock Holmes, y nos enteramos de que, gracias a unas técnicas orientales, cuando cayó por el precipicio aquél, no se mata, y reaparece. Había estado escondido para recuperarse de esa caída tan monstruosa que sufrió, y reaparece revivido.

Alumno: Perdón José, ¿no decae con eso, o sigue con la misma calidad al narrar? Es decir, ¿vale la pena esa etapa?

José Brú: Bueno, decae en el sentido de decir que, efectivamente, en un principio estaba escrito como que si hubiera muerto y ahí se acababa. Como no dice en ningún momento "murió", sino que se lee que caen por un precipicio, dice uno: "Bueno, ya parecen los finales de películas en las que ves que se mueren, y de repente el personaje vuelve a revivir"; entonces lo revive. Paco Ignacio Taibo II, que se ha dedicado a la narrativa policial en México, con su detective Héctor Belascoarán Shayne hace lo mismo: de repente, Taibo se harta de su detective y lo mata; y ahí sí dice Taibo, cuatro balazos y el personaje está muerto, tendido y todo. Y luego, cuando le pidieron que volviera a escribir obras de Belascoarán Shayne, hace lo mismo que Conan Doyle: escribe obras anteriores a su muerte, y en una de ellas dice, si a Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle lo pudo revivir, aquí en México, donde cualquier cosa es posible, yo revivo a Belascoarán Shayne sin más explicaciones; entonces lo revive y listo.[35]

Alumno: Es que también a Conan Doyle le ofrecieron una libra por palabra; por eso lo resucitó.

José Brú: No, cuando le ofrecieron ese dineral fue cuando decidió contar los casos anteriores, pero llegó el momento en que ya tampoco a los editores les interesó. Creo que la que le dio el empujón definitivo fue la mamá, a la hora que dijo: "Ya ni vengas a comer los domingos, porque mientras no revivas a Sherlock Holmes no te recibo".

Es de los casos, además, en que el personaje es más conocido que el autor, todo mundo sabe quién es Sherlock Holmes, y no todo mundo sabe quién es Conan Doyle.

Hay una frase famosísima de Sherlock Holmes: "Elemental, mi querido Watson". Watson, que no entiende de qué va el asunto, le pregunta: "Oye, ¿por qué tal cosa?", "¿Cómo esto?", y Holmes responde: "Elemental, mi querido Watson". Ahora, curiosamente, esa frase no aparece en ninguno de los cuentos, es un poco como ese mito de "Play it again, Sam" ("Tócala de nuevo, Sam"), en la película *Casablanca*, en donde nunca se dice esa frase, se dicen dos frases parecidas que juntándolas pueden ser la clave. En el caso de Humphrey Bogart, en la película *Casablanca*; en el caso de Sherlock Holmes, en varios cuentos. Muchas veces dice: "elemental", otras veces dice: "mi querido Watson". La frase junta es más bien de película, en

[35] Taibo II, Paco Ignacio, *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1989, p. 9.

una de las primeras películas —ya que es un personaje que ha pasado mucho a la filmografía—, dijo esa frase y se quedó como una de las clásicas de Holmes.

Hay muchas anécdotas en torno a Sherlock Holmes. En la actualidad se siguen recibiendo cartas enviadas a su domicilio, el 221 B de Baker Street; los empleados de Correos saben que si las cartas van dirigidas al 221 B de Baker Street, aunque no exista, son para Sherlock Holmes; son del tipo de las cartas enviadas a Santa Claus. Cuando las envían al Polo Norte, entonces las toman los empleados de Correos y no sé qué harán con ellas.

Dante Medina: "Señor Jesucristo, domicilio conocido, Israel, Jerusalén". Todas las navidades llegan esas cartas.

José Brú: Incluso, últimamente, alguien de la Sociedad Sherlock Holmes compró una casa ahí, en Baker Street y le puso el número 221 B. Ahí tienen una sociedad y hacen una serie de actividades...

Alumno: Es una tintorería.

José Brú: Era una tintorería, la tomó la Sociedad. Sherlock Holmes, además de ser un excelente detective, que usa la deducción, es decir, con base en lo que va observando, va deduciendo, va viendo cuáles son las posibilidades de que haya sido una cosa o haya sido otra, y trata de descubrir al delincuente. Es, además, un maestro del disfraz. En muchas de sus aventuras se tiene que disfrazar, incluso de tal forma que ni el propio Watson —quien no es muy brillante, como les decía— lo reconoce. En algunas, como en "El sabueso de los Baskerville", se mezcla algo de lo sobrenatural, sin ser sobrenatural. Aparentemente se trata de un mastín, un sabueso que asusta, el fantasma de un mastín, y resulta que no, que hay una explicación natural; en otro caso, por ejemplo, en "La estrella plateada", se roban un caballo; están hablando Watson y Sherlock Holmes y dice Holmes: "El curioso incidente del perro de aquella noche". Watson dice: "El perro no intervino para nada". Y replica Holmes: "Ése es precisamente el curioso incidente". (p. 105)

En *Un estudio en escarlata*, el propio Watson nos dice cómo son los conocimientos de Sherlock Holmes, y se los cito:

Área de sus conocimientos

1. Literatura: Cero.
2. Filosofía: Cero.
3. Astronomía: Cero.
4. Política: Ligeros.
5. Botánica: Desiguales. Al corriente sobre la belladona, el opio y los venenos en general. Ignora todo lo referente al cultivo práctico.
6. Geología: Conocimientos prácticos, pero limitados. Distingue de un golpe de vista la clase de tierra. Después de sus paseos me ha mostrado las salpicaduras

que había en sus pantalones, indicándome, por su color y consistencia, en qué parte de Londres le habían saltado.
7. Química: Exactos, pero no sistemáticos.
8. Anatomía: Profundos.
9. Literatura sensacionalista: Inmensos. Parece conocer con todo detalle todos los crímenes perpetrados en un siglo.
10. Toca el violín.
11. Experto boxeador y esgrimista de palo y espada.
12. Posee conocimientos prácticos de las leyes de Inglaterra. (pp. 29-30)

Además, en el transcurso de sus aventuras, nos damos cuenta, como dije, de que es especialista en disfraces; especialista en perros; tiene un conocimiento exacto de Londres; conoce de tipos de imprenta, de perfumes, de máquinas de escribir, de llantas de bicicletas; sabe los nombres de las principales marcas mundiales de pistola; no lo dice aquí, pero también sabe de tabaco, es decir, por las cenizas sabe si era un *Benson* o un *Kent*, qué tipo de cigarrillo se había fumado y en dónde lo fabrican, quién es quien lo fabrica y en dónde vive...

Watson, por su parte, como dije, es un doctor en medicina retirado, que acaba de venir de servicio de la India —cuando conoce a Sherlock Holmes—. Están buscando los dos dónde vivir en Londres, y rentan el 221 B.

El que viene a ser su antagonista, igual de inteligente, es el profesor Moriarty que aparece en 4 o 5 de las publicaciones. En una de las peleas entre los dos, es cuando mueren, aparentemente, ambos. Efectivamente, Moriarty no vuelve a aparecer; Sherlock Holmes, como les dije, sí.

En su paso por el cine, hay algunas películas interesantes de Sherlock Holmes basadas en el personaje, no en los escritos de Conan Doyle, pero que aportan elementos interesantes. Una de ellas está basada en una novela de Nicholas Meyer, escritor norteamericano, que se titula *Elemental, Dr. Freud... Solución al siete por ciento*; en inglés, *The Seven-per-cent solution*. La película, en español, se llamó simplemente *Elemental, doctor Freud*. Es una película interesante porque se conocen Sherlock Holmes y Freud, y el director en la película nos hace ver que tienen mucho que ver. Freud, quien con el psicoanálisis, con base en los sueños, tiene que deducir qué es lo que le pasa al paciente: es muy parecido a lo que hace Sherlock Holmes con los casos que resuelve. De hecho, aparentemente, la película nos muestra que, gracias a su encuentro con Sherlock Holmes, se le ocurre a Freud usar ese método, porque cuando Sherlock lo visita, todavía no está completo todo el aspecto del psicoanálisis, pero ya le han retirado a Freud los diplomas. Holmes va al consultorio de Freud y empieza a deducir, según su estilo. Le dice: "Oiga, usted debe ser un especialista muy famoso, pero le acaban de retirar todos sus títulos y diplomas porque ha de haber publicado algo que no les gustó". "¿Cómo lo sabe?". "Porque ahí se ve la huella de los cuadros. Además, es usted muy legal,

se los retiraron y bajó sus diplomas, y ahora ya no los muestra, y para que haya usted hecho eso, tiene que haber publicado algo que debe de haber sido de tal tipo, del otro y del otro". Freud está muy interesado: "Ahora sólo tengo que ver cómo incorporo esto en mi teoría psicoanalítica", se dice.

Alumno: Sherlock era cocainómano.

José Brú: Era cocainómano, igual que Freud, los dos usaban la cocaína y, además, no recuerdo si es en ésta o en otra película —creo que es en ésta—, los dos están persiguiendo a Jack "el destripador", que era más o menos contemporáneo de ellos, y también vivió en Londres.

Otra película que es muy interesante se llama *Sin pistas —Without a clue*, en inglés—; es muy interesante porque Sherlock Holmes y Watson son interpretados por Michael Caine y Ben Kingsley. Ahí vemos que están dando el resultado de una investigación en una rueda de prensa, con policía, periodistas, etcétera, y Sherlock hace todo el cierre del caso. Se van todos y Watson empieza a reprenderlo: "Te he dicho que no inventes, tú vas a decir nada más lo que yo te diga". Resulta que el listo era Watson, sólo que no tiene personalidad, y el otro es un actor que simplemente tiene el carisma, la personalidad, y es el que da la cara al público. En esta película se invierte la realidad de la obra literaria.

¿Cómo nos presenta Conan Doyle el encuentro de Watson con Sherlock Holmes? Dice:

> —El doctor Watson; el señor Sherlock Holmes —dijo Stamford, haciendo las presentaciones.
>
> —¿Cómo está usted? —dijo cordialmente, estrechando mi mano con una fuerza que yo habría estado lejos de suponerle—. Por lo que veo, ha estado usted en Afganistán.
>
> —¿Cómo diablos lo sabe? —pregunté, asombrado.
>
> —No se preocupe —dijo él, riendo por lo bajo—. (p. 19)

Sigue la trama, sigue la narración, enumera las habilidades que ya les dije que tiene, y en un momento dice:

> —Usted pareció sorprenderse cuando le dije, en nuestra primera entrevista, que había venido de Afganistán.
>
> —Alguien se lo habría dicho, sin duda alguna.
>
> —¡De ninguna manera! Yo descubrí que usted había venido de Afganistán. Por fuerza de un largo hábito, el curso de mis pensamientos es tan rígido en mi cerebro, que llegué a esa conclusión sin tener siquiera conciencia de las etapas intermedias. Sin embargo, pasé por esas etapas. El curso de mi razonamiento fue el siguiente: "He aquí a un caballero que responde al tipo del hombre de Medicina, pero que tiene un aire marcial. Es, por consiguiente, un médico militar con toda evidencia. Acaba

de llegar de países tropicales, porque su cara tiene un fuerte color oscuro, color que no es el natural de su cutis, dado que sus muñecas son blancas. Ha pasado por sufrimientos y enfermedades, como lo pregona su macilento rostro. Ha sufrido una herida en el brazo izquierdo. Lo mantiene rígido y de una manera forzada... ¿En qué país tropical ha podido un médico del Ejército inglés pasar por duros sufrimientos y resultar herido en un brazo? Evidentemente, en Afganistán". Toda esa trabazón de pensamientos no me llevó un segundo. Y entonces hice la observación de que usted había venido de Afganistán, lo cual lo dejó asombrado.

—Tal como usted lo explica, resulta bastante sencillo —dije, sonriendo—. Me hace usted pensar en Edgar Allan Poe y en Dupin. Nunca me imaginé que esa clase de personas existiese sino en las novelas.

Sherlock Holmes se puso en pie y encendió su pipa, haciéndome la siguiente observación:

—No me cabe duda de que usted cree hacerme una lisonja, comparándome con Dupin. Pero, en mi opinión, Dupin era un hombre que valía muy poco. Aquel truco suyo de romper los pensamientos de sus amigos con una observación que venía como anillo al dedo, después de un cuarto de hora de silencio, resulta en verdad muy petulante y superficial. Sin duda que poseía algo de genio analítico; pero no era, en modo alguno, un fenómeno, según parece imaginárselo Poe. (pp. 35-36)

Acaba haciendo una observación, y al final menciona a otros autores: Gaboriau, Lecoq, por ejemplo, autores a quienes, supuestamente, ha leído Sherlock Holmes, y termina Watson haciendo una reflexión: "Me fui hasta la ventana y permanecí contemplando el ajetreo de la calle. Y pensé para mis adentros: 'No dudo de que este hombre sea muy inteligente, pero es desde luego muy engreído'". (pp. 36-37)

Para finalizar con Sherlock Holmes, hay una novela de Paco Ignacio Taibo II, *Desvanecidos difuntos*, en donde aparece este detective, Belascoarán Shayne, que tiene algunas cosas parecidas —la muerte y posterior resurrección— con Sherlock Holmes, pero aquí hace una especie de burla; aunque son un par de hojas, vale la pena leerlas. Vamos a ver, a la mexicana, cómo es esto que les acabo de leer acerca de Watson y Poe. Está hablando el que quiere contratar al detective Belascoarán:

—¿Y tú eres de la escuela deductiva o inductiva?

—Soy de la teoría de la terquedad

—Coño, ésa es nueva. ¿Habrás leído un cuento de Conan Doyle que se llama *El bote oculto*, verdad? Uno de Sherlock Holmes.

—No —contestó Belascoarán con todo cinismo, porque lo había leído, aunque hacía tiempo, un par de veces.

—De ahí es donde saco todas mis desconfianzas con el método deductivo. Por culpa de ese pinche cuento le dije a mi abogada que ni loco te contratara sin antes estar seguro de que eras absolutamente irracional, compadre.

Héctor encendió un nuevo cigarrillo con la colilla del anterior y contempló las paredes blancas que rodeaban el patio. De cualquier manera, Medardo Rivera le iba a contar la historia. Así eran todos los maestros de escuela que había conocido, hasta los buenos.

—Un tipo entra al 221 B de Baker Street, Holmes lo invita a sentarse, lo contempla atentamente y ante un Watson totalmente apendejado, le dice: "Usted, pinche monito, es periodista, está casado con una pelirroja y está dejando el vicio del tabaco, lo que lo tiene muy angustiado. Es zurdo, católico, soldado que ha regresado recientemente de la guerra anglobóer, usa el reloj de su padre difunto y antes de pasar por aquí ha comido cerezas". Al tipo se le cae el fundillo al suelo y confiesa que sí. Que sí, que todo sí. Entonces, uno, de pendejo, adora a Holmes y ya te vale madre toda la explicación que el pinche cocainómano flaco te echa después. Sólo la realidad puede ser tan mamona como la literatura.

Rivera hizo una pausa, le pidió a Héctor un cigarrillo con un gesto y se acuclilló en el suelo. Los dos jugadores de frontón derrotados, que habían dejado paso a una retadora, se unieron al grupo. Héctor se recostó en la pared.

—Lo del reloj está fácil: lo trae en un bolsillo del chaleco y es de tamaño inadecuado, hay que esforzarse para meter el reloj de concha, los bordes del pequeño bolsillo delantero están levemente descosidos, nadie usaría un reloj así si no fuera una prenda de estima, sin duda familiar, de un padre, por ejemplo, y nadie usa el reloj de su padre si no es porque el pinche padre éste ha muerto recientemente y en un gesto de amor filial te lo encadenas a chaleco y... Lo de casado con una pelirroja, Holmes la tiene fácil, lo deduce de las hebras de pelo de una longitud no habitual que el personaje lleva adheridas en las solapas, y de que los puños de la camisa del ciudadano están cuidadosamente recosidos, del modo familiar que sólo la esposa haría, remendando una y otra vez la insalvable camisa, muy lejos del desaseo habitual que el pendejo de Conan Doyle atribuye a los solteros. Del bolsillo del chaleco en que lleva el reloj se deduce fácilmente que nos encontramos ante un zurdo y eso explica las manchas de tinta fresca de imprenta que ostenta en el dorso de la mano izquierda, cerca de la muñeca, mucho más atrás que en el punto en que habitualmente apoya la mano izquierda un diestro cuando escribe. Las manchas de tinta sugieren un corrector de galeras, un tipógrafo, un periodista, pero los tres diarios que el personaje lleva descuidadamente doblados en el bolsillo de la chaqueta lo hacen pensar en un periodista, uno de los pocos personajes en el mundo victoriano que se toma la molestia de leer más de un diario, ello sobre todo por razones profesionales; y esta idea se confirma por la libretita de notas que asoma del bolsillo donde habitualmente debería portarse un pañuelo. El vicio del tabaco se muestra en las manchas de nicotina entre los dedos índice y corazón de la mano izquierda, nuevamente un zurdo, pero manchas viejas, ya desteñidas, no recientes, lo cual, unido a la ansiedad que el personaje muestra y que se expresa en que no sabe qué hacer con las manos, cosa normal en alguien que ha dejado de fumar y que acostumbra a tenerlas ocupadas con el cigarrillo, lo hacen concluir que se trata

de un reciente ex fumador; la religiosidad ha sido detectada por la pequeña cruz que le cuelga del cuello y por el desgaste de la tela de la rodilla del pantalón, que obedece sin duda al nefasto hábito de ir a misa frecuentemente. ¿De dónde sale lo del soldado, la guerra anglobóer y demás? Muy sencillo, se dice Holmes, que ya está fumando en pipa, para hacer las desdichas del otro güey ex fumador: el tostado sobre la frente con la franja pálida, porque ahí no han dado los rayos del sol que produce un salacot; la reciente llegada a Inglaterra de heridos de guerra, lo que explicaría la leve cojera, y así hasta llegar a los huesos de cereza en las valencianas del pantalón...

—¿Y luego? —pregunta Héctor rompiendo el compás de espera.

—No, pues que al pobre tipo al que le adivinaron la vida, podrían habérsela adivinado mal, y todo es truco literario: podría no estar casado con una pelirroja sino ser puto y el pelo de la melena roja pertenecer a su amante que es pintor, y las manchas son de trementina o de amarillo de zinc o no sé qué pedo, y no ser periodista sino apostador en las carreras de galgos y el que se murió no fue su papá sino su padrote, y el que le cose los puños es el pintor que se le da muy bien la pinche costura, y no comió cerezas sino pinches ciruelas, y quién chingaos sabe cómo fue a dar un huesito de cereza a la valenciana de su pantalón, y no es católico, sino ateo pero le tiene miedo a los vampiros por eso trae la pinche crucecita y, de pinche soldado, nada, y menos que acaba llegar de la guerra bóer, que la mera verdad es que está tostado del sol del lado izquierdo de la cara porque se sienta del mismo lado en los galgódromos y la cojera obedece a que se rompió la pata estando bien pedo.[36]

Así acaba con el método deductivo de Sherlock Holmes. Dicho esto, dejo a Sherlock Holmes, no sé si quieras añadir algo, Dante.

Dante Medina: Lo curioso es que de eso ya se había burlado Enrique Jardiel Poncela en *Los treinta y ocho asesinatos y medio del Castillo de Hull (Novísimas aventuras de Sherlock Holmes)*; se burla del método deductivo, tal como se está burlando Paco Ignacio Taibo II. Recuerdo el encuentro de Sherlock Holmes con su nuevo Watson, que se llama Harry (por Enrique, el nombre del autor, supongo), en un banco de Hyde Park, donde Holmes pregunta al todavía desconocido: "Caballero, ¿no me conoce?", y el nuevo Watson, que se llama Harry, intenta varias veces: "Usted es Pacheco". [...] "Es usted Nogales". [...] "Es usted Peporro Lacovisa", hasta que el detective le dice, "con acento suave": "Soy Sherlock Holmes. ¿No recuerda?" (p. 179), como si le dijera "evidente, elemental, mi querido Watson". Este tipo de literatura seria, que tiene un método, genera la parodia del método; en el caso de la Literatura de la Revolución Mexicana, el parodiador de ese método es Jorge Ibargüengoitia, que se empieza a burlar de los excesos, de la heroicidad del discurso, de los héroes de la revolución; en el caso de Sherlock Holmes, Jardiel

[36] Taibo II, Paco Ignacio, *Desvanecidos difuntos,* México, Editorial Planeta Mexicana, 1991, pp. 42-47.

Poncela fue el primero en burlarse de Sherlock Holmes: se burla del excesivo uso de la deducción que Sir Arthur Conan Doyle le atribuye a Sherlock Holmes.

Y en cuanto al retrato de Sherlock Holmes, he aquí la parte física: "medía casi dos metros de estatura y su excesiva delgadez le hacía parecer aún más alto", es decir, yo me lo imagino como flaco, desgarbado. Lo que a mí más me asombra y me gusta de Sherlock Holmes, es que hace el gran mito de la inteligencia de la policía, es decir, Scotland Yard no sería lo que es en nuestro imaginario sin Sherlock Holmes, policía de la inteligencia, el que no riñe, no da golpes ni tira balazos, ni saca puñales, sino el que se sienta, toma un poco de cocaína, y entonces, se pone a pensar, toca tantito el violín y sale con la solución, porque la realidad es congruente, la realidad nunca se escapa a las leyes de la lógica aristotélica. En la literatura latinoamericana contemporánea, el realismo mágico y lo real maravilloso dicen: "no, la lógica no está en todo" y, desde luego, el surrealismo está inmediatamente diciendo: "cuidado con la lógica, la única lógica posible es la del sueño, que es caprichoso". Y en ese inserto, me gusta mucho que haya sobrevivido, de manera tan fuerte, la novela policiaca, de la que desde mi punto de vista es cofundador Conan Doyle, sobre todo con la idea del detective: a pesar de que el Auguste Dupin de Allan Poe haya tenido sus éxitos, en realidad nuestro prototipo es Sherlock Holmes.

José Brú: Es que Poe nada más publicó tres cuentos policiales, con eso inauguró el género, pero el que luego le dio continuidad y lo explotó y lo desarrolló, fue Conan Doyle. Me estaba acordando del Sherlock de Jardiel Poncela, es muy divertido porque son las nuevas aventuras de Sherlock Holmes, y empieza a deducir, y va descartando sospechosos, y en el último capítulo dice: "Bueno, ya quité a todos los sospechosos, por lo tanto, deduzco que el asesino soy yo"; y va y se entrega a la policía.

Dante Medina: El asesinato en el castillo, y cada vez que dice "fulano es el asesino", al día siguiente fulano amanece muerto, "entonces no fue él", lo tacha; y al día siguiente, "tiene que ser zutano", y zutano aparece muerto. Y al final se queda solo..., así que el asesino no puede ser otro sino él. Es estupendo.

José Brú: Hay una anécdota en la que están en el campo Sherlock Holmes y Watson tumbados, y Sherlock le dice a Watson: "¿Ves las estrellas?". "Sí", dijo Watson. "¿Qué deduces?". "Que hay muchos mundos, que el Señor es todopoderoso...". "No seas pendejo, nos robaron la tienda de campaña".

Alumno: Oye, hay un personaje de Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, el sacerdote éste famoso, que creo, incluso, se llama Baskerville, y también es muy deductivo, está basado en...

José Brú: Sí, de hecho, Umberto Eco tomó elementos de varias fuentes, algunos elementos medievales, toma por lo menos lo de Sherlock Holmes, así como el bibliotecario ciego, Jorge de Burgos, quien es obviamente Jorge Luis Borges; está tomando elementos de distintos lados, como buen lector; pero ahí lo

interesante de *El nombre de la rosa*, es toda la recreación que hace del Medioevo y del ambiente de esa época.

Dante Medina: Además es un personaje histórico, eso es lo interesante. Ahí el truco mayor de Umberto Eco es decir: "atención, yo finalmente estoy remitiendo el invento del personaje detective policiaco a la cultura medieval de la biblioteca", antes que Conan Doyle. Ésa es la malicia mayor de Umberto Eco en esta novela, porque las pesquisas son estrictamente policiacas, a la manera de Holmes. Además trae a su Watson...

Alumno: Es más, cuando llega al castillo, empieza a decir: "el caballo acaba de pasar y se escapó...".

Dante Medina: Y como es su aprendiz —su ayudante—, le va diciendo, "fíjate en esto", y el ayudante siempre objeta y duda: "oiga, pero..."; "no te equivoques", le replicará. Sólo que, a la manera del maestro e instructor, le está enseñando a su pupilo a vivir también. En el caso de Holmes, a Watson no le está enseñando a vivir, ni mucho menos, acá lo está educando para el pensamiento. En Eco, incluso hay diálogos donde el pobre jovencito dice: "tengo miedo", y el maestro le responde: "te voy a explicar cómo se domina el miedo". Es una historia de vida. Umberto Eco se porta muy astuto insinuando que en realidad el prototipo de Sherlock Holmes es un invento de la Edad Media culta. La lupa con la que se disfraza a Sherlock Holmes, la trae bajo la forma de un lente en la obra de Eco, Guillermo de Baskerville, el personaje central de *El nombre de la rosa*; diríamos que, finalmente, es una lupa de la época, unos lentes para poder ver, porque era viejo.

José Brú: Lo último que hay que resaltar de este tipo de novela policiaca (que es la novela policiaca clásica, la novela enigma, que es cuando se trata de descubrir a un asesino) es que, a diferencia de la novela policial negra, donde desde el principio ya se sabe quién es el asesino, como les decía en el caso de Simenon y su Maigret, en la que más bien se trata de la pesquisa y de los aspectos sociales en torno al crimen... Conan Doyle dejó implantada en la novela enigma la pareja: Watson y Holmes se repiten en prácticamente todos los demás escritores de novela policial; en el caso de Poirot, de Agatha Christie, el comparsa es un detective de la policía, el inspector Jaspers, que sirve para que se le muestren al lector pistas, deducciones, porque si al final, simplemente dijera: "deduje todo esto", resultaría demasiado rápido el desenlace; en cambio, eso permite que al ir explicando al acompañante, más tonto, nos vaya explicando al mismo tiempo a nosotros lectores lo que va encontrando, para ver si podemos seguir las pistas y descubrir al asesino.

Alumno: Hasta Belascoarán tiene a su tapicero.

José Brú: Sí, tiene a los otros dos personajes que viven con él, a los que les tiene que explicar.

Dante Medina: Pepe, Maigret ¿tiene a alguien?

José Brú: No, porque ésa ya es novela negra, ya no es novela clásica, no es novela enigma. En el caso de la novela enigma, como hay que descubrir el enigma

te tienen que dar pistas para ver si lo descubres... Ocultando y dando; en el caso de la novela negra no se necesita, desde el principio puedes saber quién es el asesino y se trata, simplemente, de saber cómo lo pescan.

Dante Medina: La novela negra iría sobre la línea del *thriller*.

José Brú: Es la línea del *thriller*, es la novela con aspectos más sociológicos, económicos, causas de los crímenes grupales, magia, etcétera.

Simplemente, con esto terminamos. Me voy a quedar con una última reflexión, en la primera novela en que aparece Sherlock Holmes, aparecen dos ciudades: Londres y Salt Lake. Esto va a dar pie para que la próxima sesión lo liguemos con una obra de Dickens, que es *Historia de dos ciudades*.

Dante Medina: Yo te pediría, Pepe, en nombre mío nomás, que la próxima vez hagas un resumen —porque tú eres el especialista— entre policiaca, negra, *thriller*, para que nos quede muy claro, porque de repente uno confunde entre enigma, gótica, negra, *thriller*, policiaca...

José Brú: Sí, cerramos lo policiaco con eso, y luego pasaremos a *Historia de dos ciudades*, que no tiene nada que ver con la novela policial, simplemente lo de las dos ciudades me dio pie para ligarlo con la obra de Dickens.

Bibliografía JB

Conan Doyle, Arthur, *Un estudio en escarlata*, Barcelona, RBA, 2010. Traducción de Armando Lázaro Ros.

Conan Doyle, "Estrella de plata", en *Memorias de Sherlock Holmes*, Barcelona, RBA, 2010. Traducción de Armando Lázaro Ros.

Meyer, Nicholas, *Elemental, Dr. Freud... Solución al siete por ciento*, Buenos Aires, Emecé, 1975. Traducción de Rolando Costa Picazo.

Taibo II, Paco Ignacio, *Desvanecidos difuntos*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1989.

Taibo II, *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1991.

Bibliografía DM

Anónimo, *Cantar de la hueste de Ígor,* Editorial Gredos, Madrid, 1997. Traducción de Antonio Contreras Martin.

Anónimo, *Popol Vuh, Las Antiguas Historias Del Quiche,* México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 10ª edición.

Azuela, Mariano, *Los de abajo*, Madrid, UNESCO (Colección Archivos no. 5) / Fondo de Cultura Económica, 1996. Edición crítica de Jorge Ruffinelli.

Barnet, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993. 3ª edición.

Carpentier, Alejo, *Consagración de la primavera*, México, Siglo XXI, 1978.

Carpentier, Alejo, *Tientos y Diferencias*, Buenos Aires, Editorial Calicanto, 1967.

Carpentier, Alejo, *Cervantes en el alba de hoy*, México, Impresión en talleres de la Imprimerie Cary, 1978. 200 ejemplares.

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972. 4ª edición.

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular no. 109), 1972.

Carpentier, Alejo, *Ese músico que llevo dentro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Carpentier, Alejo, *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, 1974.

Carpentier, Alejo, *¡Ecue-Yamba-O!*, México, Editorial Diez, 1974.

Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, México, Compañía General de Ediciones, 1974. 14ª edición.

Carpentier, Alejo, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1974.

Cortina Rivera, Manuel, *El asesinato de don José Bobadilla o El Crimen de Sayula*, Sayula, Editorial Tzaulán, 2010. Estudio preliminar y notas de Federico Munguía Cárdenas. 3ª edición.

De Anda, José Guadalupe, *Los cristeros*, "La guerra santa en Los Altos", México, Gustavo de Anda Editor, 1987. 6ª edición.

De Anda, José Guadalupe, *Los bragados*, México, Gustavo De Anda Editor, 1976. 3ª edición.

Estrada, Antonio, *Rescoldo*, "Los últimos cristeros", México / Madrid, Encuentro / Jus, 2010.

Fernández de Lizardi, Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos... no. 1), 1987. Prólogo de Jefferson Rea Spell. 19ª edición.

Jardiel Poncela, Enrique, "Los treinta y ocho asesinatos y medio del Castillo de Hull (Novísimas aventuras de Sherlock Holmes)", en Jardiel Poncela, Enrique, *5 kilos de cosas*, México, Editora Latino Americana, 1971. 4ª edición.

SESIÓN 6

Los Héroes

El heroísmo discreto, el heroísmo anónimo, el pequeño gran heroísmo

Obras:

Dickens, Charles, *Historia de dos ciudades*, Inglaterra, 1812-1879
Cardenal, Ernesto, "Economía de Tahuantinsuyo", Nicaragua, 1925
Becerra, José Carlos, "Batman", México, 1937-1970
Hölderlin, Federico, "Antología", Alemania, 1770-1843
Rilke, Rainer Maria, *Elegías del Duino*, Austria, 1875-1926
Gerbasi, Vicente, "Mi padre, el inmigrante", Venezuela, 1913-1992

José Brú: Vamos a empezar con algo que no estaba programado, pero como vimos a cuatro autores que pertenecen al género policiaco, voy a atender lo que dijo Dante al finalizar la sesión anterior, y haré un breve resumen de la novela policial.

Vimos a cuatro autores que tienen obras que se puede considerar que están dentro de este subgénero; los géneros clásicos, recuerdan, son el teatro, la poesía y la prosa; la prosa: cuento, novela y ensayo; y dentro de la prosa hay distintos subgéneros, uno de los subgéneros son los tipos de novela: romántica, de ciencia ficción, de aventuras, y la policial.

Vimos a cuatro autores, vimos a Edgar Allan Poe, vimos a G. K. Chesterton, vimos a Georges Simenon y vimos a Arthur Conan Doyle. Este subgénero es de los más recientes, aunque no es el más reciente, el más reciente quizá es la novela de ciencia ficción, que empezó a reconocerse como tal alrededor de 1920. Recuerden que dijimos que Edgar Allan Poe instauró el género al escribir los tres cuentos que le dieron inicio. A la novela policiaca se le conoce por distintos nombres: novela policiaca, novela policial, novela de detectives, detectivesca, de crimen, de suspenso, de espionaje, novela negra, incluso como *thriller*, palabra que ha venido del inglés y que también sirve para identificar a parte de este género.

¿Cómo nació el género? Como una especie de juego entre el autor y el lector; el juego era muy simple: se trataba de descubrir, tras numerosas peripecias, al misterioso culpable de un crimen, siguiendo un ritual: el de la investigación policiaca. La novela policial, en un inicio, es un relato consagrado, ante todo, al descubrimiento metódico y gradual por medio de instrumentos racionales y de circunstancias exactas

de un acontecimiento misterioso; trata de responder las preguntas: quién, cómo, cuándo, dónde y por qué; es decir, comúnmente se trata de un asesinato o de un robo, y se intenta descubrir el misterio: quién fue el autor de ese crimen. Este primer tipo de novela, que después fue evolucionando, es la que se conoce como novela policial clásica o novela enigma. Se trata de descubrir al autor del asesinato por medio de las pistas que nos da el autor de la novela o del cuento. Las pistas y las cortinas que teje alrededor de la narración para ir dando los datos, y al mismo tiempo, ir ocultándolos, y ser capaces de descubrir de qué se trata el asunto y quién es el culpable. En este tipo de novela enigma, clásica, todo tipo de elementos adicionales o de sub-relatos salen sobrando; por eso una de las máximas exponentes de este género, la inglesa Agatha Christie, no se preocupa mucho por la definición de los personajes, en el sentido de que no hay sub-tramas amorosas o de aventuras, porque todo eso estorbaría.

Poco a poco, el género fue evolucionando, y este tipo de novelas empezó a agotarse, porque ya estaban prácticamente descritas todas las posibilidades. Agatha Christie rompió las reglas y abarcó todas las posibilidades. Hay novelas suyas en las que el narrador en primera persona es el asesino y no lo sabemos sino hasta el final; hay novelas de ella en las que todos los personajes mueren, entonces: ¿quién era el asesino si todos están muertos?; hay otra novela suya en la que todos los personajes son asesinos, es decir, se confabulan para cometer el crimen. Se ha hecho una película (a lo mejor la conocen), es *El asesinato en el Expreso de Oriente*, en donde matan al autor del rapto de un bebé —algo muy similar al caso Lindbergh—, y Poirot, observa a los distintos personajes: uno había sido la niñera, otro el mayordomo, otro el tío, otro, cercano al niño asesinado; se habían puesto todos de acuerdo para, un día en la noche, precisamente en el Expreso de Oriente —ese mítico tren que atraviesa parte del este de Europa y llega a Estambul—, desfilar a su compartimiento para darle al raptor una puñalada cada uno.

Muchas novelas de este primer tipo, novelas enigma, además eran misterios de cuarto cerrado, como se les dio por llamar: un cuarto que está cerrado por dentro y ¿cómo se cometió el asesinato?; las soluciones eran muy ingeniosas, pero, poco a poco, se fue agotando el género, y otros nuevos acontecimientos hicieron que los autores pasaran a otro tipo de novela policial, que es lo que posteriormente se llamó novela negra.

La novela negra nace casi un siglo después de la novela enigma, alrededor de 1940, y se debe, entre varias cosas, a la Guerra Mundial, al pesimismo que había quedado, a las causas de por qué la guerra, por qué los crímenes, por qué la muerte, y eso mismo se va reforzando en las siguientes novelas que pasan a ser de este tipo, novela negra, en donde se trata de ver las causas que originan los crímenes, los actos fuera de la ley; y como ven ya no sólo se deben a un asesino solitario, sino al crimen organizado. Por ejemplo, la novela *El padrino* de Mario Puzo, que nos habla de una familia (todos habrán visto la película y algunos habrán leído la novela), es la historia de un mafioso en Estados Unidos.

Se le llama novela negra por varias causas: una, los títulos; muchos de ellos tenían la palabra "negra": *La novia vestía de negro*, *La cortina negra*, *El negro sendero del miedo*; por otro lado, el mismo pesimismo que inicia este tipo de novelas, se puede decir que era de un color negro; y por último, la colección donde empezaron a salir, se llamaba *La serie negra* (*La série noire*); y, poco a poco, se fue conociendo como novela negra. Esto lo comenté muy rápido.

Como todo subgénero, siempre al iniciarse trata de adquirir validez, porque si no, se piensa que es una especie de literatura de evasión; como si fuera malo, además, que la literatura fuera de evasión (qué bueno que haya literatura de evasión y nos podamos evadir de la vida cotidiana). Incluso, muchos autores de renombre en la literatura mundial se han interesado o por escribir este tipo de obra o por hablar de ella. Habla de ella, por ejemplo, Alfonso Reyes; en uno de sus ensayos dice:

> Hasta hace poco, la lectura de novelas policiacas era la más vergonzante de las formas del *escapismo*, cosa de puerta cerrada, de disimulo [*es lo que les decía, se veía como subliteratura*]. Se confesaba la adicción a estos libros con una sonrisa, como quien confesara que le divierten los problemas de palabras cruzadas. [...] ¿Por qué en efecto empeñarse en hacer un pecado de lo que no es pecado, por qué avergonzarse de una afición, por lo menos, inocua? Con toda su solemnidad a cuestas, ¿no ha confesado Claudel que, ante el desconcierto de las letras contemporáneas, a veces suspira por *Los tres mosqueteros*? (p. 413)[37]

Cosa muy similar a lo que puede pasar hoy en día; hay veces en que, aunque me gusta mucho la novela experimental, necesito leer algo que sea simplemente literatura para divertirme, de aventuras, volver a leer *Los tres mosqueteros* o *El conde de Montecristo*...

Entre los autores de renombre que han incursionado en el género policial, está el propio Jorge Luis Borges, con unos cuentos escritos a dúo con Bioy Casares —el famoso binomio que luego se llamó *Biorges*, por Bioy y por Borges—. Escribieron *Seis historias para don Isidro Parodi*, que son parte de la novela policial; incluso de la novela policial clásica. Isidro Parodi es un peluquero que está en la prisión por causas políticas; le achacan un crimen que no cometió, y como tenía que haber un chivo expiatorio —muy parecido a como sucede en la realidad—, lo encarcelan, y entonces van a visitarlo a la cárcel y le plantean problemas policiales y él, sin salir de ahí, con lo que le van diciendo, con lo que le van contando, resuelve el misterio. Esto también ya lo había hecho un autor norteamericano, Rex Stout, con su detective, Nero Wolfe, que es tan gordo que no puede salir de su departamento en Chicago, y tiene un ayudante que es el que va, y busca, y le trae las pistas, y entonces, basado en su cerebro y en sus deducciones, resuelve los casos.

[37] Reyes, Alfonso, "Algo más sobre la novela detectivesca", en *Obras completas de Alfonso Reyes,* tomo XXII, México, FCE, 1989.

Alumno: ¿Seis historias...?

José Brú: Para don Isidro Parodi.

Dante Medina: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, es el título exacto. Y Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges lo firmaron como Bustos Domecq.

José Brú: Están firmadas como Bustos Domecq, que era uno de los seudónimos que usaban.

Dante Medina: Aunque, posteriormente, el libro fue publicado con los nombres de Borges y Bioy Casares.

José Brú: A este tipo de géneros, cuando inician, se les busca antecedentes que los justifiquen y den validez y que hayan existido desde hace mucho tiempo. En el caso de la novela policial, se dice que ya el mismo *Edipo* de Sófocles es una especie de investigación policiaca, porque Edipo está tratando de descubrir quién mató a su padre, sin saber que él mismo es el asesino.

Dante Medina: La novela policial tiene que ver con la profesionalización de la policía: son especialistas en la búsqueda de asesinos y delincuentes.

José Brú: Sí, es tratar de buscar los antecedentes. En el caso de la novela de ciencia ficción, se buscan antecedentes en Voltaire, en Cyrano de Bergerac; en el caso de la policial, está muy claro, la inicia, en realidad, Edgar Allan Poe; de la novela de ciencia ficción, se puede decir que los abuelos son Julio Verne y H. G. Wells, son los antecedentes; en realidad, se inicia propiamente en Estados Unidos con el auge de las revistas que publicaban relatos de este tipo.

Dante Medina: Aunque, podemos decir que desde la Antigüedad ya se escribía ciencia ficción: ¿qué otra cosa son los *Relatos verídicos* del griego Luciano de Samósata (119, 126-190) donde se narra un viaje a la Luna?[38]

José Brú: Prácticamente, de los cuatro autores que vimos del género policial, tres de ellos están dentro del género clásico, dentro de la novela enigma: Conan Doyle, Edgar Allan Poe y Chesterton; hay otros más, como podrían ser Gaston Leroux o Agatha Christie, que era la reina de la novela policial de este tipo: la novela enigma.

Dante Medina: Georges Simenon también.

José Brú: Simenon ya está dentro de la que se considera novela negra, porque ya desde el principio de los casos sabemos quién es el asesino, y más bien se trata de buscar las causas y no tanto de perseguir al culpable y encontrarlo. Simenon sería el cuarto autor que vimos, y se situaría dentro de la novela negra. Y prácticamente toda la novela policiaca que se escribe hoy en día es novela negra; entre los mexicanos, Paco Ignacio Taibo II, de quien les leí el fragmento donde hace una parodia de Sherlock Holmes; el propio Fernando del Paso, con *Linda 67*, es otro ejemplo reciente de novela policial; y Carlos Fuentes, con *La cabeza de la hidra*.

[38] Samósata, Luciano de, *Relatos verídicos,* México, AUEIO, 2012. Traducción de Cristina Serna.

Lo que es propiamente la novela negra tiene, a su vez, varias subdivisiones: novela de detective privado; novela dura, con golpes, etcétera, ahí los detectives —si no la han leído por lo menos han de haber visto series policiales o películas— ya no tratan de usar el cerebro para resolver un enigma, que era el caso de la novela clásica, sino que a veces salen a golpear, y a veces hasta es difícil ver la diferencia entre los buenos y los malos, porque no se sabe, como cuando se juega a ladrones y policías, en que antes el personaje era ladrón o policía. Ahora los dos van juntos de un lado y del otro, y ya no se sabe bien quién es quién.

Una clase importante, aunque no muy explotada, es lo que se llamó novela testimonio. Es el caso de Truman Capote con *A sangre fría*, quien convierte un asesinato real en literatura. De hecho, se involucró muchísimo con uno de los asesinos. A los dos asesinos los descubrieron muy rápido; y esa investigación, que al mismo tiempo es una especie de reportaje, está consignada en su obra. Es parecido a lo que hizo Vicente Leñero en México con *Los asesinos*, donde escribe acerca del asesinato de un político y de su esposa, asesinados por el nieto. Jorge Ibargüengoitia escribe *Las muertas*, basado en el caso de las Poquianchis, y *Dos crímenes*, también una especie de novela policiaca. Dentro de este género, entrarían todas las obras que se desarrollan en los juzgados, todas las novelas de juicios. Creo que como resumen, eso sería una descripción de lo que es y ha sido la novela policial.

Alumno: Cuando la tecnología suple al pensamiento, ¿en qué categoría entra? Porque yo ahora veo que la tecnología, con unas máquinas maravillosas que dicen todo a partir del ADN, y todo... colores y sabores y sustancias...

José Brú: Eso ya no es género policial porque no hay...

Alumno: Yo me refería, más bien, a programas de televisión en los que los policías encuentran a los culpables a través de máquinas que resuelven el caso.

José Brú: Prácticamente es género negro, porque novela enigma, la novela clásica, cada vez hay menos. Es una la sociedad de cuando empezó la novela negra, 1945; y otra la sociedad de 60 años después. Ahora se utilizan distintos procedimientos, se usa el ADN para descubrir al criminal, etcétera, y ese tipo de novelas van mostrando los procedimientos policiales para capturar al criminal, pero no tanto porque no se sepa quién es, sino incluso aún sabiendo quién es... cómo probarlo.

Dante Medina: Y finalmente viene a ser lo mismo. Sherlock Holmes se fija en los detalles; o, falsificando un poco, usa la lupa para ver las huellas, y se fija que si la bota, que si el cigarro, que si los dedos, que si el sombrero, que si la lluvia, que si el color del traje... y lo hace empíricamente. Hay cierta literatura contemporánea que utiliza en el argumento la computadora, los avances de la medicina forense, de forma científica: instrumentos de comprobación para llegar a lo mismo que llegaba Holmes fiándose de su intuición. Es decir que lo que ahora hace la novela contemporánea (llevar a un laboratorio el libro que alguien estuvo hojeando para ver si dejó una gota de saliva y

obtener el ADN, por ejemplo) antes lo hacía Sherlock Holmes con su capacidad de observación, su inteligencia, y su habilidad deductiva. Pero el método es el mismo.

José Brú: Sería como el equivalente a la medicina. Yo recuerdo que cuando era chico había médicos que hacían un buen diagnóstico casi sólo con decirles los síntomas o simplemente con ver al paciente. Y ahora hay muchos procedimientos más para, sin necesidad de tener toda la experiencia que ellos tenían, poder llegar al mismo diagnóstico. Pero, bueno, Sherlock Holmes usaba la tecnología que había en su época: lupas.

Volviendo al tema de *Los Héroes*, la última vez nos quedamos precisamente con el tema de Conan Doyle, y les comentaba que su primera novela, *Un estudio en escarlata*, una de sus cuatro novelas largas, se desarrolla en dos ciudades, en Salt Lake City y en Londres, y eso me iba a dar pie para pasar a otro tipo de héroe, que es el héroe que aparece en una novela de Charles Dickens titulada *Historia de dos ciudades*, precisamente porque se desarrolla en dos ciudades, a fines del siglo XVIII, en Londres y en París. Probablemente sea una de las novelas más importantes, más bien logradas, bajo mi punto de vista, la mejor de Charles Dickens. Dickens fue un escritor muy importante, vivió de 1812 a 1879; entre otras novelas de él están *Oliverio Twist*, *El grillo del hogar, David Copperfield, Los papeles del club Pickwick*... En *Historia de dos ciudades* nos muestra una época muy agitada de la Historia, que es precisamente el tiempo posterior a la Revolución Francesa y al reinado del terror que se instaló en París. Arranca con uno de los *íncipit*, uno de los inicios, más extraordinarios; les voy a leer el primer párrafo:

> Era el mejor de los tiempos, y también el peor; la época de la sensatez y de la tontería; era la época de las creencias y, de igual modo, de la incredulidad; era la estación de la Luz y, al mismo tiempo, de la Oscuridad; era la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación; ante nosotros teníamos todo cuanto se pudiera apetecer, pero tampoco había nada; todos nos encaminábamos directamente al Cielo y, asimismo, seguíamos el camino opuesto. (p. 7)

Y así sigue hasta terminar el párrafo. ¿Se fijan?, como haciendo contraste entre dos antinomios, entre dos polaridades, y precisamente es lo que muestra en la novela, donde, tal y como es narrado, Londres es la ciudad civilizada, la ciudad con orden, y París es la ciudad donde está el terror posrevolucionario, el terror posterior a la toma de la Bastilla y del derrocamiento de los reyes. Es una trama donde un personaje está acusado de ser espía y es llevado a juicio.

En la primera parte, que está ambientada en el año 1775 en Francia, aparecen varios de los personajes, y Lucie, que es una muchacha de 18 años, quien cree que su padre ha muerto, lo reencuentra gracias a un abogado que sirve de intermediario, y logra reunirse con él y viajan a Inglaterra.

En la segunda parte, Charles Darnay es acusado de ser espía de Francia, y en medio del clima revolucionario que priva en París, se va tejiendo una historia de amor donde hay varios romances. Un abogado, que no es el mismo que logra el reencuentro de padre e hija; es un abogado inglés, Sydney Carton, es un héroe como probablemente no se había visto nunca antes en una novela, porque es un héroe que es borracho, un héroe que es todo lo contrario a un héroe, y sin embargo, es el que, a fin de cuentas, hasta da la vida para salvar al prometido de la protagonista; da la vida porque tiene un cierto parecido con el que está en la cárcel esperando a que lo lleven a la guillotina, como acaban todos —incluso el inventor de la guillotina, el doctor Guillotine, terminó siendo víctima de su propia máquina—, y debido al parecido que tiene, una noche va y cambia de lugar con él; sabe que si se queda en lugar del otro probablemente no se den cuenta, como efectivamente sucede, pero le va a costar que le corten la cabeza, entonces el borrachín bueno para nada acaba siendo el héroe de la novela.

Hay cosas interesantes, porque queda muy bien expuesto el clima sangriento que había y cómo se aprovechaba cualquier cosa para decapitar indiscriminadamente. Y resulta que al protagonista que encarcelan, al enamorado, lo llevan a juicio y, a fin de cuentas, lo que sirve para condenarlo es una carta del padre de la novia, una carta donde maldice a la estirpe a la que pertenecía él, sin saber que luego, poco tiempo después, el hijo de uno de los que había llevado al padre a la prisión va a ser encarcelado y probablemente ejecutado.

Se hicieron un par de películas muy buenas; una con Ronald Colman y otra con Dirk Bogarde sobre el tema, donde, al igual que en el libro, se ve que los llevan en la carreta en la que conducían a todos los condenados a la guillotina. Incluso, Sydney Carton, no sólo da la vida, sino que la da con entereza y va reconfortando a una muchachita que también iban a decapitar. Le dice: "Dame la mano y vamos juntos tranquilamente a que nos corten la cabeza".

No sé si quieras añadir algo, Dante.

Dante Medina: Sí, en el caso de Sydney Carton (*Historia de dos ciudades*), una especie de antihéroe que finalmente es un gran héroe, hay una trama interior interesantísima, porque este personaje, que es un borrachín, y un inútil, es el personaje genial de la historia, en el sentido de que gracias a él salva la vida en el juicio de Londres el esposo de Lucie, Charles Darnay. El abogado que lo defiende, es en realidad un abogado pretencioso, arribista y exitoso, porque utiliza la inteligencia y la astucia de Sydney Carton: durante largas noches, este abogado "listo" se reúne con el abogado aparentemente mediocre e inútil (dice de sí mismo: "Yo soy un desperdicio de la vida"), le da todo el alcohol que pide, y lo pone a examinar los expedientes; Sydney los lee sin descanso, mientras bebe —incluso se pone toallas húmedas para no dormirse—, los lee y luego concluye: "Anota. Ésta es la solución, vamos a ganar el juicio con esta estrategia", y le resuelve todos los casos.

Hacia el final de la novela, en París salva nuevamente de la muerte por guillotinamiento a Charles Darnay, el esposo de Lucie. Al mismo tiempo que le promete a Lucie rescatar a su marido, le confiesa que siempre ha estado enamorado de ella, le dice algo así: "Mira, yo no sirvo para nada, te vengo a decir que estoy enamorado de ti y nunca más lo volverás a oír. Punto. Ya está. Aquí acabo porque yo no sirvo para nada". Sydney idea un sofisticado plan, una trama verdaderamente policiaca, para poder entrar a la prisión de la *Conciergerie* —terrible cárcel de la época— con el pretexto de darle un último adiós al condenado a muerte, y en esa visita, decide intercambiarle la ropa, y para que no se oponga, le tapa la nariz y lo aprieta de la cintura con el fin de que se desmaye; una vez que le cambia la ropa, hace que lo saquen inconsciente de la celda como si fuera el visitante y él se convierte en el preso.

Sydney Carton es un personaje sumamente interesante porque, definiéndose a sí mismo como tremendamente mediocre e inútil para la vida, un fracasado, actúa como un personaje extremadamente inteligente y extremadamente hábil para urdir todas las redes de la verdadera defensa ante la justicia —que deberíamos llamar, por cierto, injusticia—. A mí este personaje me impresionó también, entre otras cosas, porque "el que no sirve para nada" hace la gran obra buena de su vida: dar su cabeza por el hombre que ama la mujer a quien él ama.

Este personaje es una caracterización psicologizante de lo que años después desarrollará Dostoievski. Hay en el personaje una congruencia psicológica que se tiende a situar en la novela de finales del siglo XIX, apoyada en los descubrimientos de la psicología y posteriormente del psicoanálisis, y la verdad es que se empieza a producir a partir de algunos autores anteriores —entre ellos Dickens— que se preocupan por diseñar meticulosamente esta congruencia psicológica.

José Brú: Y el personaje al final me recordó —como toda comparación, mala, pero guardando las distancias— al final de la película *Casablanca*, donde Humphrey Bogart es una especie de bueno para nada y decide sacrificarse para que su amada se vaya con su rival, inventando cosas para salvarla y que se vaya, y se ve cómo se van en el avión los dos y él se regresa, bajo la neblina, ya muy amigo del oficial de policía francés; luego están en Casablanca, diciendo: "Éste será el inicio de una bella amistad".

Dante Medina: Es que Marruecos era protectorado francés; finalmente, era la policía francesa.

José Brú: Bien, pues pasemos a Ernesto Cardenal.

Dante Medina: Yo quisiera decir un par de cosas todavía, porque es una novela extremadamente interesante. Una de ellas, lo de la psicologización que mencioné: el doctor Manette, el padre de Lucie (el personaje central que está casada con Charles Darnay, al que salva Sydney Carton dos veces), fue encarcelado injustamente, por un abuso de la monarquía contra una mujer embarazada que muere... lo meten en la cárcel y —es valiosísimo este detalle, porque, insisto, habla ya de la

novela psicológica de finales del siglo XIX— cuando lo sacan de la prisión, muchos años después, ya padece una especie de fijación, de bloqueo: se cree zapatero; tiene su cajita de herramienta y hace zapatos, no quiere oír nada y no le importa nada, sólo quiere hacer zapatos, terminar el zapato en el que se atarea para esa misma noche, y las únicas palabras que pronuncia son "105 torre norte", no dice más, "105 torre norte", la celda donde estuvo recluido. Con mucha paciencia, cariño, y cuidados de su hija Lucie, acaba recuperándose, y vuelve a ser un médico famoso, respetable, benefactor de la sociedad en Londres, pero cuando tiene un problema personal, de choque de emociones, cae otra vez en ese estado catatónico. Por ejemplo, cuando su hija se casa con Charles Darnay, precisamente un pariente de aquél que lo envió a la cárcel injustamente (aunque Charles Darnay lo ignora todo), según se entera el lector cientos de páginas después, durante el viaje de bodas de su hija, el doctor Manette saca su cajón de hacer zapatos y otra vez se pone a hacer zapatos, y se sume nuevamente en el mutismo: no quiere oír, le platican y no quiere oír; lo visita su amigo, el banquero Lorry, un viejito de setenta y ocho años, y por más esfuerzos que hace por arrancarlo del aislamiento y el silencio, no consigue que deje de hacer zapatos mientras repite "105 torre norte". Hasta que al banquero Lorry se le ocurre consultar su opinión sobre un caso médico, psicológico más bien, y le consulta su propio caso, el caso del doctor Manette, pidiéndole su opinión científica sobre el padecimiento y la cura. Es interesantísimo, porque constatamos los conocimientos psicológicos de Dickens y su habilidad y astucia como narrador.

Otro sutil artificio de la fabulación dickeniana es que la que encabeza la revolución en el barrio de *Saint Antoine*, Madame Defarge, siempre está "haciendo calceta".

José Brú: Porque, aparentemente, ahí va tejiendo en clave toda la historia. Es muy vengativa y no quiere que se le olvide nada, y en las puntadas que va...

Dante Medina: Desde luego, en el tejido está haciendo sus notas, no está haciendo calceta sino anotando en clave, en el tejido, nombres de personas, acontecimientos, fechas, y si alguien le pregunta por qué hace calceta todo el día, para qué servirá ese tejido interminable, ella contesta que quizás servirá para un sudario. Ahí está la memoria de los héroes, los espías, y los traidores, que alimentará la revolución y su odio.

Madame Defarge, la tabernera, es la hermana menor de la mujer a la que le cometieron el asesinato y la injusticia, y por la cual metieron a la cárcel al doctor Manette, para que no declarara que habían cometido un asesinato los nobles. Pero sobre lo que quiero llamar la atención, más que contar la historia (bien vi que Pepe muy astutamente lo evitó para no quitarles el placer de una lectura estupenda), es esa capacidad de descripción psicológica extraordinaria, además de la polarización entre dos ciudades, en torno a la justicia: hay un juicio en Londres, donde Charles Darnay se salva por la lógica y el derecho; hay otro juicio en París, donde Charles Darnay no puede ser salvado por la lógica y el derecho (y se tiene

que recurrir al escape por intercambio de ropas que describí más arriba); ambos juicios en similares circunstancias, en diferentes ciudades: una viviendo en el orden, y la otra en la anarquía.

José Brú: Y cómo esos antinomios con los que empieza la novela se dan, precisamente, en el caso del doctor Manette, que encarcelado injustamente, por azares del destino pasa a ser también injustamente el que acusa a su propio yerno, es decir, obviamente no acusa al yerno, pero acusa a la familia, a los Evrémonde, y es el documento en el que se basan para llevar a la cárcel al yerno.

Dante Medina: Y, a lo mejor, esto sólo se entiende si sabemos que en el concepto de la época, así como se heredaba la sangre, y así como se heredaba la noble cuna, y se heredaban las tierras, también se heredaban las culpas: el pecado de este pobre inocente es ser hijo de un poderoso agresivo y asesino, y él era un niñito de cinco años cuando sucedieron los hechos que terminaron en la muerte de una mujer y el encarcelamiento del doctor Manette.

José Brú: Pero eso viene desde la *Biblia*, pues heredamos las culpas de Adán y Eva; y yo no era ni siquiera un niñito.

Dante Medina: ¡A mí ni me metas en esa culpa, yo me zafo, déjame que yo me fabrique las mías!

Ahora, si me permiten un párrafo para decir cómo hace Dickens esta caracterización de personajes, lo que convierte a esta novela en una novela moderna por las peculiaridades de su escritura, y precursora en muchos aspectos. Pongo como ejemplo de sus descripciones de personajes el párrafo en el que caracteriza a Monseñor: no dice su nombre, nomás le llama Monseñor; no lo define físicamente, pero lo retrata con una eficacia impresionante. Fíjense lo que es hacer un retrato sin hablar de la parte exterior del retratado; es el capítulo siete:

> Se necesitaban cuatro hombres, los cuatro resplandecientes en sus brillantes uniformes, para llevar el chocolate hasta los labios de su señor, de los cuales el que les mandaba era incapaz de existir con menos de dos relojes de oro en su bolsillo, según la noble y sobria moda dictada por Monseigneur. Un primer lacayo llevaba la chocolatera hasta su sagrada presencia; un segundo molía el chocolate y lo espumaba con un instrumento destinado a tal fin; un tercero le proporcionaba la servilleta preferida; un cuarto (el de los dos relojes), lo servía. A Monseigneur le resultaba imposible prescindir de uno solo de estos ayudantes para tomar su chocolate y mantener su encumbrada posición bajo los cielos, que lo contemplaban con admiración. La mancha que hubiese caído sobre sus blasones, si le hubieran servido el chocolate innoblemente sólo tres hombres, habría sido profunda. Sólo dos le habría supuesto la muerte. (pp. 186-187)

Es una descripción impresionante y en apariencia no dice nada del personaje; develando sus acciones y deseos revela su condición psicológica, por lo tanto su condición externa.

José Brú: Y como dices, Dante, es muy moderno, porque Ernest Hemingway decía, alguna vez que daba recomendaciones acerca de cómo escribir, que el éxito del buen escritor era no ponerle un calificativo, un adjetivo, al personaje; aconsejaba: "Tú no digas que tu personaje es enojón, muéstralo enojado".

Dante Medina: Hazlo enojar.

José Brú: "No digas que es altivo, muéstralo cómo es en su altivez". Entonces, sin necesidad de decirlo, el lector se da cuenta; es lo que hace Dickens con Monseñor, sin necesidad de describirlo, nos damos cuenta de cómo es.

Dante Medina: Otro detalle muy moderno son sus peculiares puestas en escena. En vez de empezar contando una historia de manera normal al inicio de capítulos, o de hacernos una descripción común y corriente, inicia con una especie de escenificaciones cinematográficas. Les leo las primeras líneas del capítulo cinco del libro primero:

> Un enorme barril de vino se había caído y roto en la calle. El accidente había ocurrido al sacarlo de un carro; el barril se había soltado, los aros se habían soltado y allí estaba, sobre los adoquines, justo delante de la puerta de la taberna, roto en mil pedazos como una cáscara de nuez.
>
> Todos los que estaban alrededor habían dejado de trabajar o de holgazanear para correr hacia el lugar y beberse el vino. Los adoquines de la calle, todos distintos e irregulares, y que parecían estar colocados, quizás de modo intencionado, con el propósito de lisiar a todas las criatura vivientes que se les acercaban, habían retenido el vino en pequeños charcos, cada uno de los cuales estaba rodeado de pequeños grupos o grandes, según el tamaño. (p. 101)

Con una descripción empieza el capítulo, y para hablar de la taberna del barrio de *Saint Antoine*, escenifica una carreta a la que se le cae un barril de vino; en vez del lugar común: "La calle era ancha y llena de gente", nos describe el piso, con el pretexto de que los adoquines se llenaron de vino, por ser irregulares; y engloba a transeúntes presentes en dos palabras: los que trabajan y los que holgazanean.

Magnífico en los detalles, Dickens.

Permítanme hablar de una especie de cuento dentro de la novela, en el que habla de la gente sedienta de espectáculo. Narra la conducta de una multitud, durante la Revolución Francesa, reunida en torno a un reo: piden que lo condenen a muerte, y que lo guillotinen de inmediato.

De pronto, aparece un documento, documento en el que el doctor Manette acusa a su yerno. Deciden que se lea. La turba se calma. La lectura del documento dura quince páginas. Uno dice: "Qué inverosimilitud, eso no es posible, aquí está fallando Dickens". Esa aglomeración de exaltados, sedienta de sangre, en una época en la que los juicios duraban dos horas máximo, y en esas dos horas juzgaban a cincuenta y dos —que es el caso aquí—, y a los cincuenta y dos los mandaban

a la guillotina, y hubo días en que eran sesenta y siete, o sea un promedio de sesenta diarios, ¿cómo hacer verosímil que la turba aguante la lectura de quince páginas con el caso de un solo acusado? Mi reflexión me conduce a aceptar que el gran prosista Dickens es capaz de volver verosímil lo aparentemente inverosímil, porque en el siglo XIX la gente podía aguantar que le leyeran sesenta páginas de una novela, tranquilamente. La confirmación la encontramos en el libro *Puro humo*, donde Guillermo Cabrera Infante cuenta cómo en el siglo XIX, en Cuba, mientras los empleados enrollaban el tabaco a mano, en épocas en que no había radio ni televisión, se entretenían oyendo a un lector que les podía leer *Los tres mosqueteros* completo, y una vez terminada la lectura, pedían que se les leyese de nuevo, y lo volvían a oír de nuevo pacientemente.

José Brú: Y más que *Los tres mosqueteros*, *El conde de Montecristo*, por eso, esos cigarros puros famosos se llaman "Montecristo": le pidieron permiso a Dumas para ponerle el nombre, y con mucho gusto aceptó.

Dante Medina: Alejandro Dumas visitó La Habana, y acudió a las fábricas de tabaco, donde lo recibieron con el asombro de que estuviera vivo a pesar de tantas aventuras, porque confundían al autor con el narrador y hasta con alguno de sus personajes. Así que creo que sí puedo imaginar que la gente oyera embobada todo el relato de quince páginas, lo que de cualquier manera me parece un alarde de capacidad narrativa. Lástima que en la actualidad hayamos perdido esa paciencia para escuchar sin distraernos una lectura en seis horas, digamos, de una novela. En aquella época, esa turba enardecida, ignorante y deseosa de venganza y de sangre, fue capaz de esperar y oír una historia reposada de quince páginas, por cierto muy interesante.

Esto lo quise aportar como ejemplo de la gran capacidad novelística de Dickens, maestría que nosotros, en América Latina, tendemos a atribuirle más a Balzac que a Dickens; no quiero decir que Balzac sea inferior o superior a Dickens, quiero decir que este novelista no tiene el pedestal que sí tienen Balzac, Zola, o Flaubert...

Damos una vuelta completa, terminamos este capítulo y entramos ahora a la poesía de Ernesto Cardenal con su poema "Economía de Tahuantinsuyu". Voy a ser muy breve, y espero que muy claro, presentando a Ernesto Cardenal. Yo sé que muchos de ustedes lo han leído, lo conocen, es un personaje público, es un obispo en Nicaragua, está en la isla de Solentiname. Cuando el Papa Juan Pablo II fue a Nicaragua, Ernesto Cardenal le pidió perdón de rodillas en el aeropuerto mientras el Pontífice le ponía una regañiza (una de las pocas que vimos en vivo y en directo de Juan Pablo II), porque Ernesto Cardenal es un sacerdote que cree que el comunismo y el reino de Dios en la Tierra son lo mismo.

Aunque monje trapense, alumno de Thomas Merton (también gran poeta, norteamericano), eso no le impide ser un activista político, de izquierda, cuya voz contribuyó al derrocamiento del dictador de Nicaragua Anastasio Somoza. Hombre

valiente que, cuando era peligrosísimo oponerse a la poderosa y feroz familia Somoza, escribe y publica un librito titulado *Epigramas*, a imitación de Catulo, el poeta latino, que escribió epigramas (*Cármenes*). A diferencia de Catulo, cuyos poemas son exclusivamente amorosos, Cardenal escribe poemas amoroso-políticos dirigidos a Claudia, epigramas amorosos de corte político, lo que le valió persecución y pudo haberle costado la vida. Cito un par dos poemas de este libro:

De pronto suena en la noche una sirena
de alarma, larga, larga,
el aullido lúgubre de la sirena
de incendio o de la ambulancia blanca de la muerte,
como el grito de la cegua en la noche,
que se acerca y se acerca sobre las calles
y las casas y sube, sube, y baja
y crece, crece, baja y se aleja
creciendo y bajando: No es incendio ni muerte:
Es Somoza que pasa. (p. 30)

Terrible. Leo otro, titulado "Somoza desveliza la estatua de Somoza en el estadio Somoza". Habla Somoza:

No es que yo crea que el pueblo me erigió esta estatua
porque sé mejor que vosotros que la ordené yo mismo.
Ni tampoco que pretenda pasar con ella a la posteridad
porque sé que el pueblo la derribará un día.
Ni que haya querido erigirme a mí mismo en vida
el monumento que muerto no me erigiréis vosotros:
sino que erigí esta estatua porque sé que la odiáis. (p. 43)

Terrible. Un último. Éstos no los tenía elegidos previamente, porque era como el principio y no el meollo del estudio de Cardenal.

José Brú: Aquí hay otro epigrama que también es muy bueno:

Muchachas que algún día leáis emocionadas estos versos
y soñéis con un poeta:
sabed que yo lo hice para una como vosotras
y que fue en vano. (p. 18)

Dante Medina: Quiero encontrar el poema del estadio... Bueno, también habla de una tal Myriam, dándole lugar de enamorada... Miren, uno sobre la clandestinidad y el peligro:

Nuestros poemas no se pueden publicar todavía.
Circulan de mano en mano, manuscritos,
o copiados en mimeógrafo. Pero un día
se olvidará el nombre del dictador
contra el que fueron escritos,
y seguirán siendo leídos. (p. 47)

Es impresionante. Vean esta poesía comprometida de fuerte oposición a Somoza. Cierro mis citas de este libro con un poema amoroso:

Tú eres sola entre las multitudes
como son sola la luna
y solo el sol en el cielo.

Ayer estabas en el estadio
en medio de miles de gentes
y te divisé desde que entré
igual que si hubieras estado sola
en un estadio vacío. (p. 32)

Deben de tener en su material "Economía de Tahuantinsuyu", el poema que vamos a estudiar. Es un poema muy típico, porque si bien Cardenal empieza escribiendo estos epigramas que son de amor, de revolución, de odio a Somoza, y de contribución a la libertad, luego se une a la Teología de la Liberación y se convierte en un pensador interesante de los nuevos teólogos de América; vuelve a hablar de la pobreza de Cristo e incluso de la corrupción de Roma —eso influyó en la bronca con el Papa—. También construye una idea del Universo que expone estupendamente en su *Cántico Cósmico*, un libro muy basado en la *Biblia*, como está basada en la *Biblia* su obra *El libro de los salmos*, que es una especie de recreación y re-escritura de los salmos, con textos de tono bíblico.

El proyecto de Cardenal, si no me equivoco (y creo que no me equivoco), es rehacer la sociedad a partir de los ritos primigenios, insertos de manera (creo también) un poco forzada en el catolicismo. Cardenal asume que las sociedades primitivas, inocentes, llamémoslas así, son muy inteligentes: inventaron, de forma natural, el comunismo antes de que se teorizara, e incluso inventaron el catolicismo antes de Cristo: para él el catolicismo es un gesto natural humano. Para Cardenal, si bien es cierto que la religión cristiana ha estratificado la forma de concebir el mundo frente a la justicia, la caridad, la hermandad, el prójimo y uno mismo, también es cierto que las culturas originarias, por no decirles primitivas, ya tenían eso en sí mismas, y lo único que hicieron Carlos Marx y Engels, fue tomar la verdadera esencia del ser humano en la Tierra; y lo que hicieron los

redactores de la *Biblia*, fue simplemente escribir y describir a partir de esa esencia que ya estaba en el hombre. Pero más aún —y esto es muy interesante—, para Ernesto Cardenal, en realidad, el buen indio, el buen salvaje, el buen civilizado de América, ya tenía todo esto (comunismo y cristianismo *avant la lettre*) desde antes, y lo vinieron a destruir, *precisamente*, los conquistadores que, *precisamente*, fueron los que trataron de implantar el catolicismo oficial; entonces, el gran caos del Universo americano, para Cardenal, son los sacerdotes que, trayendo la palabra de Dios, confunden con la palabra de Dios que los americanos ya tenían y la vivían, y ahí es donde a Cardenal la Iglesia no lo soporta, porque él afirma (lo digo en palabras mías): "Es que el problema no es aprender cristianismo, el problema es vivirlo, y hay mucha gente en América que ha vivido cristianamente sin saber que existía el cristianismo". Es la razón por la que escogí este poema, "Economía de Tahuantinsuyu", porque Tahuantinsuyu es el lugar de los cuatro horizontes, es decir, el Imperio Inca, ni más ni menos, y para Cardenal, el Imperio Inca era la utopía, y era el mundo perfecto. Aquí sí me van ustedes a tener tantita paciencia, es un gran poema, y lo quiero leer completo, porque de otro modo lo que estoy diciendo aparecerá como vacío.

Alumno: Ciento catorce páginas.

Dante Medina: Son sólo ciento catorce páginas.

José Brú: Dos horas.

Dante Medina: Me recuerdan con su broma el chiste que nos contaban en España: le dijeron a un funcionario: "Oiga, el poeta quiere leer algo, quiere leer un soneto. —¿Nada más un soneto? —Sí, nada más uno. —Bueno, pues que nos lea uno que no sea muy largo". Esto lo cuenta Pepe a menudo porque es una anécdota que escuchamos juntos.

Leo el poema de Ernesto Cardenal.

Economía de Tahuantinsuyu

No tuvieron dinero
el oro era para hacer la lagartija
y NO MONEDAS
los atavíos
que fulguraban como fuego
a la luz del sol o las hogueras
las imágenes de los dioses
y las mujeres que amaron
y no monedas
Millares de fraguas brillando en la noche de los Andes
y con abundancia de oro y plata
no tuvieron dinero

supieron
vaciar laminar soldar grabar
el oro y la plata
el oro: el sudor del sol
la plata: las lágrimas de la luna
Hilos cuentas filigranas
alfileres
pectorales
cascabeles
pero no DINERO
y porque no hubo dinero
no hubo prostitución ni robo
las puertas de las casas las dejaban abiertas
ni Corrupción Administrativa ni desfalcos
—cada 2 años
daban cuenta de sus actos en el Cuzco
porque no hubo comercio ni moneda
no hubo
la venta de indios
Nunca se vendió ningún indio
Y hubo chicha para todos

No conocieron el valor inflatorio del dinero
su moneda era el Sol que brilla para todos
el Sol que es de todos y a todo hace crecer
el Sol sin inflación ni deflación: Y no
esos sucios "soles" con que se paga al peón
(que por un sol peruano te mostrará sus ruinas)
Y se comía 2 veces al día en todo el Imperio

Y no fueron los financistas
los creadores de sus mitos

Después fue saqueado el oro de los templos del Sol
y puesto a circular en lingotes
con las iniciales de Pizarro

La moneda trajo los impuestos
y con la Colonia aparecieron los primeros mendigos

El agua ya no canta en los canales de piedra
las carretas están rotas
las tierras secas como momias
como momias
de muchachas alegres que danzaron
en *Airway* (Abril)
el mes de la Danza del Maíz Tierno
ahora secas y en cuclillas en Museos

Manco Capac! Manco Capac!
Rico en virtudes y no en dinero
(Mancjo: "virtud", Capacj: "rico")
"Hombre rico en virtudes"
Un sistema económico sin MONEDA
la sociedad sin dinero que soñamos
Apreciaban el oro pero era
como apreciaban también la piedra rosa o el pasto
y lo ofrecieron de comida
como pasto
a los caballos de los conquistadores
viéndolos mascar metal (los frenos)
con sus espumosas bocas
No tuvieron dinero
y nadie se moría de hambre en todo el Imperio
y la tintura de sus ponchos ha durado 1000 años
aún las princesas hilaban en sus husos
los ciegos eran empleados en desgranar el maíz
los niños en cazar pájaros
MANTENER LOS INDIOS OCUPADOS
era un slogan inca
trabajaban los cojos los mancos los ancianos
no había ociosos ni desocupados
se daba de comer al que no podía trabajar
y el Inca trabajaba pintando y dibujando
A la caída del Imperio
el indio se sentó en cuclillas
como un montón de cenizas
y no ha hecho nada sino pensar...
indiferente a los rascacielos
a la Alianza para el Progreso
¿Pensar? Quién sabe

El constructor de Macchu Picchu
en casa de cartón
y latas de Avena Quaker

El tallador de esmeraldas hambriento y hediondo
(el turista toma su foto)
Solitarios como cactus
silenciosos como el paisaje —al fondo— de los Andes
Son cenizas
son cenizas
que avienta el viento de los Andes
Y la llama llorosa cargada de leña
mira mudamente al turista
pegada a sus amos

No tuvieron dinero
Nunca se vendió a nadie
Y no explotaros a los mineros
PROHIBIDA
la extracción del mercurio de movimientos de culebra
(que daba temblores a los indios)
Prohibida la pesca de perlas
Y el ejército no era odiado por el pueblo
La función del Estado
era dar de comer al pueblo
La tierra del que la trabajaba
y no del latifundista
Y las Pléyades custodiaban los maizales
Hubo tierra para todos
El agua y el guano gratis
(no hubo monopolio de guano)
Banquetes obligatorios para el pueblo
Y cuando empezaban las labores del año
Con cantos y chicha se distribuían las tierras
y al son del tambor de piel de tapir
al son de la flauta de hueso de jaguar
el Inca abría el primer surco con su arada de oro
Aun las momias se llevaban su saquito de granos
para el viaje del más allá

Hubo protección para los animales domésticos
legislación para las llamas y vicuñas
aun los animales de la selva tenían su código
(que ahora no lo tienen los Hijos del Sol)

De la Plaza de la Alegría en el Cuzco
(el centro del mundo)
partían las 4 calzadas
hacia las 4 regiones en que se dividía el Imperio
"Los Cuatro Horizontes"
TAHUANTINSUYU
Y los puentes colgantes
sobre los ríos rugientes
carreteras empedradas
caminos serpenteantes en los montes
todo confluía
a la Plaza de la Alegría en el Cuzco
el centro del mundo
El heredero del trono
sucedía a su padre en el trono
MAS NO EN LOS BIENES
¿Un comunismo agrario?
Un comunismo agrario
"EL IMPERIO SOCIALISTA DE LOS INCAS"
Neruda: no hubo libertad
sino seguridad social
Y no todo fue perfecto en el "Paraíso Incaico"
Censuraron la historia contada por nudos
Moteles gratis en las carreteras
sin libertad de viajar
¿Y las purgas de Atahualpa?
¿El grito del exiliado
en la selva amazónica?
El Inca era dios
era Stalin
(Ninguna oposición tolerada)
Los cantores sólo cantaron la historia oficial
Amaru Tupac fue borrado de la lista de reyes
Pero sus mitos
no de economistas!

La verdad religiosa
y la verdad política
eran para el pueblo como una misma verdad
Una economía *con* religión
las tierras del Inca eran aradas por último
primero las del Sol (las del culto)
después las de viudas y huérfanos
después las del pueblo
y las tierras del Inca aradas por último

Un Imperio de *ayllus*
ayllus de familias trabajadoras
animales vegetales minerales
también divididos en *ayllus*
el universo entero todo un gran *Ayllu*
(y hoy en vez del *ayllu*: los latifundios)
No se podía enajenar la tierra
Llacta mama (la tierra) era de todos
Madre de todos

Las cosechas eran hechas con cánticos y chicha
hoy hay pánico en la Bolsa por las buenas cosechas
—el Espectro de la Abundancia—
AP, NUEVA YORK,
(en la larga tira de papel amarillo)
AZÚCAR MUNDIAL PARA ENTREGAS FUTURAS BAJÓ HOY
LAS VENTAS FUERON INFLUIDAS POR LA BAJA DE PRECIOS
EN EL MERCADO EXPORTADOR Y POR LAS PREDICCIONES DE QUE
LA PRODUCCIÓN MUNDIAL ALCANZARÁ UNA CIFRA SIN PRECEDENTES
como estremece también a la Bolsa
el Fantasma de la Paz
tiembla el teletipo
EL MERCADO DE VALORES SUFRIÓ HOY SU BAJA MÁS PRONUNCIADA
U.S. STEEL 3.1 A 322.5, BASE METALS. 42 A 70.98 MC1038AES
(en la larga tira amarilla)

Ahora
la cerámica está desteñida y triste
el carmín del achiote
ya no ríe en los tejidos
el tejido se ha hecho pobre

ha perdido estilo
menos hilos de trama por pulgada
y ya no se hila el "hilo perfecto"
Llacta mama (la Tierra) es de los terratenientes
está presa en el Banco la mariposa de oro
el dictador es rico en dinero y no en virtudes
y qué melancólica
qué melancólica la música de los yaravíes
A los reinos irreales de la coca
o la chicha
confinado ahora el Imperio Inca
(sólo entonces son libres y alegres
y hablan fuerte
y existen otra vez en el Imperio Inca)

En la Puna
una flauta triste
una
tenue flauta como un rayo de luna
y el quejido de una quena
con un canto quechua...
Chuapi punchapi tutayaca
("anocheció en mitad del día")
pasa un pastor con su rebaño de llamas
y tintinean las campanitas
entre las peñas
que antaño fueron
muro pulido

¿Volverá algún día Manco Capac con su arado de oro?
¿Y el indio hablará otra vez?
¿Se podrá
reconstruir con estos tiestos
la luminosa vasija?
¿Trabajar otra vez
en un largo muro
los monolitos
que ni un cuchillo quepa en las junturas?
Que ni un cuchillo quepa en las junturas

¿Restablecer las carreteras rotas

de Sudamérica
hacia los Cuatro horizontes
con sus antiguos correos?
¿Y el universo del indio volverá a ser un *Ayllu*?

El viaje era al más allá y no al Museo
pero en la vitrina del Museo
la momia aún aprieta en su mano seca
su saquito de granos. (pp. 144-154)

Es un poema impactante. Además, creo que resume a Cardenal. A lo mejor, de repente, uno dice: "¡Hombre!, es un tanto ingenuo"; quizás la respuesta sería: "Es un poema", no hay sino poemas ingenuos, si uno no tuviera un toque de ingenuidad no podría escribir un poema, pero siempre en ese uso y abuso de la ingenuidad hay una fuerza profunda que nos permite decir —como lo hace Cardenal, en una especie de tono de discurso, porque es un discurso y es un discurso político—: "¡Carajo!, qué injusticia con el indio y cómo se ha revertido el mundo ancestral cosmogónico donde todo era canto a la tierra y sus dones, y ahora se convierte en una maldad la buena cosecha, porque pone a temblar a las bolsas de los monopolios". Bueno, yo ya me emocioné mucho con la lectura de este poema.

José Brú: Es impactante cómo Cardenal de lo cotidiano hace poemas y toma figuras que nunca nos imaginaríamos para que aparezcan en un poema, y menos tratándose de un sacerdote. En el poema que escogimos para *Hablando con Dios en Español* —la antología de poesía religiosa que hicimos Dante, Raúl Bañuelos y yo—, "Oración por Marilyn Monroe", le pide a Dios que reciba a Marilyn Monroe, porque se acaba de suicidar.

Dante Medina: "Señor / recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de Marilyn Monroe". Es un poema que termina diciendo que está sonando el teléfono y Marilyn está muerta:

Señor
Quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar
y no llamó (y tal vez no era nadie
o era alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Ángeles)
contesta tú el teléfono! (p. 90)

Le está diciendo al mismísimo Dios: "Respóndele el teléfono a Marilyn que se acaba de morir". Cardenal es un grandísimo poeta.

Alumno: Yo tengo una curiosidad con Cardenal. ¿Cómo divide él su trabajo de sacerdote y de escritor? ¿Qué pasa con la Iglesia? ¿Le dan permiso o se rebela? No sé si sepas algo de eso.

Dante Medina: Yo creo que lo ha vivido mal y ha tenido muchos problemas. Sonará extraño, pero si lo analizan es cierto: la Iglesia es enemiga de la literatura, eso está clarísimo, y a la Iglesia no le gustan los escritores. Cuando revisamos la historia, encontramos que a los escritores a veces los tolera, sobre todo si son católicos, si son propagandistas de su ideología, pero, en el fondo, haciendo un análisis serio, a la Iglesia oficial le gusta más la pintura que la literatura.

José Brú: Hay que acordarnos que, en ese viaje que comentabas, el Papa regañó a Cardenal.

Dante Medina: Sí, sí, lo regañó feamente.

José Brú: Además era un ministro de Estado del país; y apechugó Cardenal.

Dante Medina: Y el Papa Juan Pablo II le negó la bendición. No, no ha sido fácil para él.

Alumno: O sea, ha tenido sus problemas, pero lo que me impacta es que sigue como a la mitad de las dos cosas, o metido en las dos cosas.

José Brú: Es congruente y es comprometido.

Alumno: Sí, pero, ¿cómo no lo han excomulgado?

Dante Medina: Te lo digo como lo pienso: a mí me siguen asombrando los inteligentes católicos, me asombran, porque no se puede ser inteligente y ser católico.

Me asombra y me desconcierta que alguien sea católico e inteligente; es lo menos que puedo decir: me desconcierta mucho. Richard Dawkins, en *El espejismo de Dios*, propone una explicación a esto. Y yo, como sé que el ser humano está hecho de contradicciones, lo asumo: todos estamos hechos de contradicciones, así que lo asumo como otra contradicción más. Cardenal, siendo un hombre no sólo cultivado, no solamente extremadamente humanitario, no solamente un benefactor de los indios en Solentiname, su isla del lago de Nicaragua, que ha hecho que los nativos vuelvan a ser independientes, que cultiven, que hagan artesanías (especie de utopista extraordinario), sigue, sin embargo, obedeciendo al Papa, un "representante oficial de Dios" (del Dios de los ricos), un personaje ideológicamente opuesto a él, que cree en "el Dios de los pobres".

Alumno: Es muy divertido además.

Dante Medina: Cardenal es una persona espiritual y al mismo tiempo —en el sentido etimológico del término— mundano. Cuando uno lo conoce se asombra que haya sido trapense, no embona su personalidad con los votos de silencio. Además tiene actitud de abuelito bueno, un revolucionario que nunca tomaría las armas.

Alumno: Históricamente, ¿el Imperio Inca era más o menos como Cardenal lo describe?

Dante Medina: Históricamente, lo que dice Cardenal en este poema se justifica —lo digo de manera rapidísima—, se justifica muy bien. Ahí menciona la palabra "*Ayllu*". Es un sistema muy sencillo y muy sofisticado a la vez, en el que se unen seis cabezas de familia por decreto del Inca y por órdenes de los inspectores, llamémosles así, del Imperio Inca, y esas seis familias cultivan una tierra común (lo dice Cardenal en su poema). Había tres tipos de tierras: las tierras del Sol, dedicadas al culto; las tierras del

Inca, dedicadas al Inca; y las tierras del pueblo. Cardenal lo explicita como fue: las tierras del Inca eran las últimas en ser cultivadas; primero las que daban de comer al pueblo trabajador, tierras que se repartían, se les hacía producir, y una parte de la cosecha se entregaba al Inca, se almacenaba en los graneros reales (no los del Sol, porque esos se dedicaban al culto y a la manutención de las concubinas del Inca en la Tierra, el hijo del Sol). De las tierras del Inca cultivadas se entregaba todo el producto a los inspectores, y había a lo largo de Tahuantinsuyu graneros reales diseminados por todo el Imperio, de tal manera que si había una cosecha mala y no alcanzaba la comida del *Ayllu* para las seis familias que debía alimentar, el Inca ordenaba abrir sus graneros y con eso los abastecía del alimento necesario; si eso no bastaba, ordenaba que se tomara de los graneros del culto. Y ese abastecimiento no tenían que trasportarlo, porque, como los graneros estaban a lo largo del Imperio, no había necesidad de llevarlo a la metrópoli, a Cuzco, para luego de ahí distribuirlo, como haría un acaparador.

Pero el *Ayllu* tenía un aspecto aún más interesante: su función de seguridad social. Si un jefe de familia del *Ayllu* moría, seguía funcionando con cinco miembros pero manteniendo a las seis familias. Y había todavía algo más astuto, el ejército regular, pagado de manera cotidiana, no existía; existía un ejército parecido al ejército suizo actual: si había una conflagración bélica, dependiendo del tamaño del problema, el Inca ordenaba: "Un miembro por *Ayllu*, o dos miembros del *Ayllu* deben integrarse al contingente que va a pelear"; así no se destruía ni debilitaba el sistema de cultivo, ni el sistema de alimentación, y las familias de los "movilizados" tenían seguridad social y alimentación asegurada. Cuando los hijos iban volviéndose adultos, se convertían en cabeza de familia y pasaban a conformar un nuevo *Ayllu*: un núcleo de seis personas manteniendo un grupo familiar de seis esposas y sus hijos; muy astuto. Ernesto Cardenal está hablando con convencimiento de ese sistema político-económico que realmente existió en la historia del Perú, no es sólo una utopía, no es un invento del poema.

José Brú: Simplemente para ver otro tipo de poema de Cardenal, no todos son o de Marilyn o de cosa política, escribe un poema de amor que me parece extraordinario:

> Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
> yo porque tú eras lo que yo más amaba
> y tú porque yo era el que te amaba más.
> Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo:
> porque yo podré amar a otras como te amaba a ti
> pero a ti no te amarán como te amaba yo.[39]

Dante Medina: De los *Cármenes* de Cayo Catulo, el poeta de la Antigüedad latina, que por cierto tradujo Rubén Bonifaz Nuño, es de donde toma el modelo de

[39] Cardenal, Ernesto, *Antología*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1971, p. 28.

este tipo de poemas, pero a mí me hablan más los de Cardenal que los de Catulo, porque los de Catulo han envejecido un poco y los de Cardenal no.

Dentro del capítulo *Los Héroes*, el poema "Economía de Tahuantinsuyu", de Ernesto Cardenal, cabe por la heroicidad de un pueblo que sobrevive en la armonía defendiéndose de las ambiciones personales, heroicamente. No es el héroe épico a la manera de los cantares de gesta, sino que es un héroe que, sin arriesgar la vida en la defensa del territorio, organiza la supervivencia cotidiana viviendo de manera heroica después de la destrucción de su cultura por la conquista española.

Quisiera compararlo con un poema de José Carlos Becerra, quien se volvió una especie de mito en México, porque el poeta joven, prometedor, estupendo, incluido en antologías de Octavio Paz y José Emilio Pacheco (*Poesía en movimiento*) —lo que lo insacula como gran poeta—, sufre la desgracia de matarse en un accidente de carretera en Italia, en el trayecto de Brindisi a Roma, lo que lo convierte en un mito de la literatura mexicana contemporánea. Es un muy buen poeta, no cabe la menor duda, y lo hemos elegido aquí porque tiene un poema raro —por llamarlo de alguna manera—, un poema a Batman. Y, bueno, hay que hablar de los héroes en todos los ámbitos, y es interesante que un poeta mexicano escriba sobre Batman...

Alumno: ¿De quién hablas? ¿De quién estás hablando?

José Brú: De José Carlos Becerra.

Dante Medina: Muerto hace unos treinta años.

José Brú: En el setenta: treinta y siete años.

Dante Medina: De hecho, Silvia Molina tiene una novela que se llama *La mañana debe seguir gris*, en la que cuenta sus amoríos con José Carlos Becerra en Londres, novela confesional... casi novela rosa.

Cito un fragmento del poema de José Carlos Becerra.

Batman

Recomenzando siempre el mismo discurso,
el escurrimiento sesgado del discurso, el lenguaje para distraer al silencio;
[...]
Llamando, llamando, llamando.
Llamando desde el radio portátil oculto en cualquier parte,
llamando al sueño con métodos ciertamente sofocantes, con artificios inútilmente reales,
[...]
Recomenzando, pues, el mismo discurso,
recomenzando la misma conjetura,
[...]
La señal... la señal... la señal...
[...]

Y entretanto miras tu capa,
contemplas tu traje y tu destreza cuidadosamente doblados sobre la silla, hechos especialmente para ti,
para cuando la luz de ese gran reflector pidiendo tu ayuda, aparezca en el cielo nocturno,
solicitando tu presencia salvadora en el sitio del amor
o en el sitio del crimen.
[...]
Miras por la ventana
y esperas...
[...]
¡Tal vez ya prendieron el reflector para pedirte auxilio!
¡Tal vez fue esa mujer quien lo encendió!
[...]
Y vuelves a asomarte por la ventana.
¿Es el zumbido de un jet que cruza el cielo rayándolo fugazmente con sus pequeñas luces de navegación?
[...]
Y vuelves a asomarte por la ventana.
¿Es el zumbido de un jet que cruza el cielo?
¿Qué es ese ruido que te hace mirar tu traje y tu antifaz,
y asomarte después por la ventana?

Ir y venir alrededor de una silla,
Enrevesado viaje alrededor de una silla, guardando el equilibrio difícilmente
Al caminar y girar sobre un hilo finísimo de saliva.

Ir y venir, habladuría alrededor de una silla donde está un extraño traje doblado,
[...]
Paseos alrededor de una silla donde está un extraño traje doblado,
monólogo alrededor de una silla donde está un simulacro en forma de traje doblado,
mientras el amanecer se deja llevar por su propia marea ascendente, y por el ruido de las barredoras mecánicas y de los primeros camiones urbanos
que aparecen por las calles desiertas. (pp. 173-178)

Con esta selección ya les queda claro que el hilo conductor del poema es Batman en su ventana esperando a que se encienda el reflector que lo llamará a auxiliar a la víctima en peligro, con el traje doblado, pero nadie lo llama. Es un poema del héroe que puede no ser Batman, claro que es Batman, pero puede no ser Batman, es un poema posmoderno, diríamos; ese tipo de héroe que, sintiéndose y sabiéndose el héroe, de lo único que es héroe es de su propia soledad, porque

nadie le pide socorro al pobre héroe, y sin embargo mantiene bien planchadito su traje y su antifaz, que no se puede poner si no lo solicitan, porque Batman no es el tipo de héroe que sale a la calle a ver si encuentra un crimen, ¡Batman tiene que ser llamado!, Batman no se anda paseando por ahí, ¡ah, no!, le tienen que avisar, activar la alarma, con el clásico reflector, clave única convenida.

Es un poema consagrado a la heroicidad de la soledad, y al mismo tiempo es un poema a la ridiculez de la soledad, y es un poema también a la falsa heroicidad: el héroe falso que se siente importante porque lo que tiene es una piel para ponérsela en caso de emergencia, pero esa emergencia no llega nunca, y la emergencia no es suya, sino de otros. Es un poema al disfraz del falso héroe que hay en cada uno de nosotros si llegara a necesitarse, pero, por fortuna, es como la pistola del cobarde, quien afirma: "¡La traigo, pero espero no necesitarla!". Es un héroe que nunca necesitará el traje, porque nadie sabe ni siquiera que él existe, se asoma por la ventana porque tiene que hacer algún gesto que diga: "Escupe tú primero, a ver si hay pleito de verdad", pero nadie escupe, porque el pobre tipo, finalmente, no es un héroe, es un antihéroe, solitario, es solitario como un hongo, plantado en su lugar, y saca fuerzas de decir: "Pero si hiciera falta, tengo mi traje. Y ya con eso soy un héroe".

Es realmente interesante. Por eso elegimos este poema, que ni siquiera es un gran poema. José Carlos Becerra es un buen poeta, pero no es un gran poeta como lo sería, por ejemplo, Carlos Pellicer. Este poema es interesantísimo por esa capacidad posmoderna de reírse de su propio personaje, de convertir en héroe a un personaje de cómic, que no es precisamente el héroe del que estamos hablando cuando decimos *Los Héroes* en este capítulo.

Si no hay intervención o preguntas, yo lo dejo...

Alumno: Yo tengo un comentario. A mí me parece un poema muy bueno, porque se han hecho muchos intentos después, de este tipo de cosas posmodernas, mal logrados, y esto me parece que está, vaya, muy poético.

Dante Medina: Te garantizo que si no fuera un buen poema, no lo hubiéramos elegido, eso está claro. Lo que quiero poner en su justa dimensión es que José Carlos Becerra, por la mitificación debido a su inesperada y trágica muerte, aunque aparezca junto a poetas como Carlos Pellicer, no es de su talla.

Alumno: También lo hicieron héroe, ¿no?

Dante Medina: A él lo hicieron héroe por haber muerto joven y por haber sido un muy buen poeta siendo muy joven.

José Brú: Sí, pero, siendo honestos, no está a la altura de los demás que hemos leído, obviamente, de Cardenal, de Hölderlin, de Novalis, de Rilke.

Dante Medina: O de Xavier Villaurrutia... Pero tampoco estamos denostándolo.

José Brú: Simplemente es ponerlo en su dimensión, es un buen poema y, sobre todo, lo novedoso del tema fue lo que nos atrajo para ponerlo.

Dante Medina: Claro. Junto a esto haremos una comparación con Hölderlin, el poeta alemán del siglo XIX, del que tomamos los poemas de este libro *De libre plenitud*, de donde citaré dos poemas: "A las Parcas" y "Canción del destino de Hiperión"

Incluimos el poema "A las Parcas" por una razón muy, muy curiosa: porque las Parcas no parecen ser el símbolo de la heroicidad, y sin embargo, el trabajo que hacen es heroico, es decir, cuidar a los muertos, entretener —en el sentido clásico de la palabra: "entretener" como *mantener* y *conservar* a los muertos— es un trabajo heroico, es un trabajo heroico de las Parcas y, además, son un colectivo de héroes; normalmente estamos acostumbrados a suponer que el héroe es individual, y en la mitología griega, puede haber, en el caso de las Parcas o en el caso de las Moiras, héroes colectivos.

Leo el poema.

A las Parcas

Me otorgáis, poderosas, un verano solamente
y un otoño en que pueda dar madurez a mi canto
para que mi corazón, dócilmente, saciado
del dulce juego, se me muera.

El alma que no tuvo en vida derechos
divinos tampoco descansa abajo en el Orco.
Mas si un día lo sagrado, lo que
complace a mi corazón, el poema, alcanzo,

serás bienvenida, paz del reino de las sombras.
Contento estoy si mi lira
no desciende allí conmigo. Como los dioses habré
vivido al menos un día, y más no hace falta. (p. 61)

¿Dónde está la heroicidad aquí? Lo curioso es que las Parcas, siendo diosas, se convierten en heroínas, porque hacen el milagro de que un día, viendo el atisbo de un día, el gozo de un día, que es el día entre la vida y la muerte, se convierta en eternidad. Eso es un acto heroico por no decir mágico, aunque podríamos decir también mágico, pero como estamos en el terreno de la cultura grecolatina, en este caso griega, no corresponde el concepto de milagro, que es un concepto más orientado al cristianismo; tampoco sería exacto acercarnos al vocablo magia, un concepto asociado al anticristianismo —ante el cristianismo disidente, diría yo— de la brujería. Estamos en un mundo en el que lo que ocurre es un acto heroico, porque las Parcas no tienen derecho a hacer lo que hacen en este poema:

dejarme entrever en un pedazo de día la eternidad, ¡lo que es bastante!: en lugar de hundir en el reino de las sombras, que es el término terrible, profundo, definitivo, al personaje que habla, al hablante de este poema, las Parcas le permiten vislumbrar la eternidad en un instante de un día. Ésa es la aportación, para mi gusto, de Hölderlin.

Pero no es el único poema que habla de heroicidad. Ya mencioné otro, "Canción del destino de Hiperión", que habla del héroe Hiperión. Debo reconocer, ustedes así lo verán cuando lean los poemas, que, efectivamente, Hölderlin, que es un poeta del romanticismo alemán, con muchas ataduras con la literatura y las herencias griegas, es un poeta más arduo que Heinrich von Kleist, su contemporáneo, o que Ernesto Cardenal o José Carlos Becerra. Es un estupendísimo poeta, pero es arduo y, sobre todo, hay mucha dificultad en la traducción; si ustedes oyeron el poema que acabo de citar, parece como duro fonéticamente, como falto de música... lo atribuyo a dificultades de la traducción de Hölderlin.

Podríamos hablar, en el terreno de lo anecdótico, del Hölderlin que ha contribuido a que se diga que los poetas somos todos locos. Hölderlin no estaba loco, *le hacía al loco*, *se hacía el loco*. Para evadirse del mundo, él no fabricaba zapatos como el doctor Manette de Dickens, él tocaba un piano sin cuerdas para que lo dejaran en paz, sin bastidor, tocaba y no se oía nada y así lo dejaban en paz juzgándolo alienado. También se ponía a hablar en lenguas mezcladas, el griego, el latín, que imbricaba con el alemán, cuando lo molestaban. Se encerró para el resto de su vida en un reclusorio para enajenados, yo estoy convencido que por fingimiento, por farsa, por romanticismo y excentricidad, en un gesto personal e íntimo que le permitía alejarse del mundo, evadirse, ¿estar consigo mismo? Fue una forma de pasar los últimos años de su vida, como diciendo: "No quiero hablar con nadie nunca más, me tienen harto todos". Porque, como dice en su poema: "Mas al hombre, en cambio, no le ha sido dado / reposo en sitio alguno". Y en busca de ese reposo, se encerró con su piano sin cuerdas y sin bastidor, y cuando venía alguien a visitarlo, en cuanto se aburría o sentía que lo molestaban, empezaba a hablar una lengua que nadie entendía, y se sentaba a su piano que sólo emitía silencio cuando él pulsaba sus teclas.

Alumno: Autismo selectivo.

Dante Medina: Autismo selectivo, me gusta esa expresión. No, yo nunca he creído en su locura, por más que lea su biografía. No le he creído, porque seguía escribiendo estupendos poemas, y los locos no escriben buenos poemas. Yo creo, más bien, en el gesto arrogante y desesperado de quien, en pleno desencanto del mundo, grita: "¡Váyanse al diablo todos! ¡No me molesten! Déjenme solo con mi Poesía".

José Brú: Y realmente sabía tocar el piano.

Dante Medina: En efecto, tocaba el piano. Por sus biógrafos serios, sabemos que cuando tocaba su "piano silencioso", él estaba oyendo de memoria la música que tocaba, que era sólo para él: lo que los demás no oían, él sí lo oía.

José Brú: Tipo Beethoven.

Dante Medina: Pero es al revés: Beethoven no oía y los demás sí.

José Brú: Pero lo oía por dentro igual que Hölderlin.

Dante Medina: Para terminar con buen sabor de boca, el apartado que dediqué a estos tres poetas (Ernesto Cardenal, José Carlos Becerra, y Hölderlin) leo el poema prometido de Hölderlin.

Canción del destino de Hiperión

Camináis allá arriba en la luz
Sobre blando suelo, ¡oh genios dichosos!
Radiantes aires divinos
levemente os rozan,
como los dedos del músico
las cuerdas sagradas.

Libres del destino, tal niño
dormido, alientan los celestiales;
púdicamente guardado
en capullo humilde
florece eternamente
para ellos el espíritu
y con los ojos dichosos
contemplan la plácida
y eterna claridad.

Mas al hombre, en cambio, no le ha sido dado
reposo en sitio alguno;
ciegamente, de hora
en hora, los humanos
dolientes desaparecen,
caen, como agua
de peña en peña arrojada,
año tras año en lo incierto. (p. 63)

José Brú: Nos quedan dos poetas para terminar esta primera parte de *Los Héroes*. Uno de ellos, no es muy conocido, es un venezolano, Vicente Gerbasi, con una obra que se llama *Mi padre, el inmigrante*. Aquí aparece otro tipo de héroe, es el héroe cotidiano, el padre de Gerbasi, y le dedica treinta poemas a ese tema. Gerbasi dice:

> Mi padre, Juan Bautista Gerbasi, cuya vida es el motivo de este poema, nació en una aldea viñatera de Italia, a orillas de Mar Tirreno, y murió en Canoabo, pequeño pueblo venezolano escondido en una agreste comarca del Estado Carabobo. (p. 63)

La poesía de Gerbasi se dice que es generalmente cálida y armoniosa, sin demasías ni turbulencias, muestra su asombro ante la naturaleza y el sentimiento ante la soledad, y su intimidad. De algún modo, hace presente la figura del padre ya muerto, que lo ve desde lejos, y estar lejos le limpia la vista a uno, le hace apreciar más las resonancias y los atributos de lo que añora; hace hurgar, buscar, inquirir, regocijarse cuando se encuentra una remembranza de lo que consideramos nuestro: un buen café, una melodía, los paisajes o el padre que, en este caso, es un inmigrante, al igual que mucha gente más en el mundo. De hecho, yo tengo una identificación personal, ya que mi padre también era un inmigrante.

Voy a leerles nada más dos poemas de los treinta seleccionados, los dos que más me llamaron la atención. Uno es el Canto IX:

Canto IX

Dejaste en mi existencia la nostalgia del mundo.
Adoro las ventanas que tiñen los crepúsculos,
contemplo las estampas de algún campo del norte,
elevo las aldeas a nevadas del cielo
y un reno silencioso se yergue en mi silencio.
Muero contra los pinos por ráfagas heladas,
a mis manos se acercan pájaros del invierno,
y un aire de mendigos difunde coros tristes.
No sé si alguna hora de copos solitarios,
ésos que a veces caen en grises cementerios,
sobre las harapientas sombras, en plazas vespertinas,
me espera en algún sitio lejano de la tierra.
Por ti, que caminabas con tus ropas pesadas,
entre los esqueletos vegetales del frío,
yo vago por la orilla de un lago taciturno,
oyendo una campana de antiguos molineros. (p. 71-72)

El otro es el Canto XVII:

Canto XVII

Ahí te acogían, y ahí estaba tu noche.
Tú venías, venías con tu vida y tus recuerdos,

con tu voz y tus pequeños papeles amarillos,
con tu alegría y tus angustias,
pero nadie sabía de dónde venías.
Sonaban las guitarras en la sombra de tu corazón,
y había aguardiente en conchas de fuertes frutas,
el aguardiente que incendia las venas
con forma de relámpago sobre un turbio galopar de caballos.
Y el joropo en el arpa te agitaba una nueva melodía,
y había una nueva tristeza para ti, y una nueva alegría.
Aquella gente era tu gente.
Un día te ibas con ella en el fragor de una guerra civil. (p. 77)

Al mismo tiempo, busqué un poema de otro tipo, no un poema de los dedicados al padre, un poema que le dedica a su esposa muerta, una esposa que cuidaba el jardín de su casa, y al morir le dedica esta "Oración":

Oración

En nombre del Padre,
del Hijo y del Espíritu Santo
ruego que mi esposa
Consuelo, quien murió
el 3 de abril de 1990
y que en mi casa
era la mujer de los helechos,
pueda ahora cultivar
un jardín del Paraíso.
Tendrá toda la luz
de la Santísima Trinidad,
la claridad del comienzo
y la claridad del fin
en la flor de los almendros.
Yo te regalaré, Consuelo,
las orquídeas de los ríos
de Venezuela,
las flores moradas
de los llanos lluviosos.
Nuestros hijos
te darán los lirios
de Fra Angélico.
Todos los ángeles

te convocarán
a una colina azul
y tú podrás cultivar
todas las flores
y darme las primeras
cerezas del Universo.[40]

Un poema muy distinto, un poema bello, un poema a la amada.

Pero volviendo con el tema del héroe, del inmigrante, hay un poema de otro autor, un poema musicalizado:

Del Cono Sur

Un poncho al hombro y un veliz,
una noche cualquiera,
sin que nadie se dé cuenta,
sale de su país.

De la América gris,
de la América enferma,
donde sólo hay dos sendas:
el exilio o el fusil.

Un retrato infantil,
que anida en la cartera,
lo empujó a la primera,
y por eso está aquí.

Pero sabe reír.
Jamás tiene una queja,
y en su huella deja
alegría de vivir.

De allá del Cono Sur,
vienen llegando
con sus almas adiestradas
a vivir.

[40] Gerbasi, Vicente, *Diamante fúnebre,* Caracas, s. n., 1991.

No piden más;
sólo trabajo, algún amigo, y un rincón
en dónde estar.

No sé qué luz
llevan por dentro que ilumina su mirada
al sonreír;
es la señal
de los que sueñan tan intensamente con
la libertad.
Venga a mi patio, por favor,
que la noche está linda,
y el mate no se olvida
que tiene corazón.

Bríndeme una canción,
que cantando se olvida,
que hay veces que la vida
no tiene otra razón.

Ya la guitarra se animó,
y en medio de una samba
la mirada se escapa,
clavada en un rincón.

Sonrisa y desgarrón.
Y a la mirada aquélla
se le empaña una estrella
por lo que allá dejó.

De allá del Cono Sur,
vienen llegando
con sus almas adiestradas
a vivir.

No piden más;
sólo trabajo, algún amigo, y un rincón
en dónde estar.

No sé qué luz
llevan por dentro que ilumina su mirada

al sonreír;
es la señal
de los que sueñan tan intensamente con
la libertad.[41]

Dante Medina: Qué belleza.

José Brú: Una inmigración distinta, de los inmigrantes que vinieron de... Es de Pancho Madrigal, aquí presente.

Dante Medina: Un aplauso para Pancho Madrigal. Que no sabía, no es cómplice, él no sabía.

José Brú: Y, además, cantada por el propio Pancho.

Dante Medina: Aprovecho el paréntesis, Pepe. Interesantísimo este abordamiento que hace Pancho del héroe, al migrante como un héroe, que tú comparas con el poema de Gerbasi, *Mi padre, el inmigrante*... Y este verso: "con sus almas adiestradas a vivir", es una definición del heroísmo. Cuando tienes un alma adiestrada a vivir, eres un héroe. Y luego otra definición del héroe, que se puede aplicar desde el Cid hasta Batman: "no sé qué luz llevan por dentro", eso que la gente llama carisma, que es la definición de luz y atractivo, "no sé qué luz llevan por dentro que ilumina su mirada", sonreír ya es otra cosa, la risa diáfana o connivente, pero "no sé qué luz llevan por dentro que ilumina su mirada", es la definición de carisma, de líder, incluso de santidad: un santo, un líder, un héroe.

José Brú: Yo creo que es, no sólo una canción, sino un bellísimo poema, por eso lo escogí.

Dante Medina: De no haber sido por tu lectura y por cómo lo citas, yo no lo hubiera identificado como un poema al héroe, y es un poema al héroe mezclado con la parte del padre.

José Brú: El padre, la inmigración, la lucha por la libertad...

Dante Medina: Y lo más extraordinario es que cuando tú eliges *Mi padre, el inmigrante* englobas a un doble héroe: el padre es el primer héroe de todos los hijos, y un migrante también es un héroe; un padre migrante es un héroe que va en busca de un espacio de libertad para el bien de sus hijos: es un doble héroe un padre inmigrante.[42]

Alumno: Igual, el padre trabajador es un héroe.

---

[41] Madrigal, Pancho, *Romancero*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1997, pp. 41-42.

[42] Gabriel García Márquez, en su libro *Cuando era feliz e indocumentado* (Bogotá, La Oveja Negra, 1984. Séptima edición.), da este testimonio: "Algunos de esos hombres que en la actualidad, en diferentes ramos, son unidades representativas de Venezuela, nacieron en los hogares de los primeros inmigrantes. El poeta Vicente Gerbasi, hijo de un inmigrante italiano, ha dejado constancia de su origen en un conocido poema: 'Mi padre, el inmigrante'. Esos hechos —podrían citarse centenares— demuestran que los extranjeros no siempre vienen a América por el simple interés del lucro, sino que tienen la tendencia a establecerse y a fundar una familia que empieza a ser americana a la segunda generación". (p. 66)

Dante Medina: Claro, claro. De hecho, todos venimos de alguna parte.

Alumno: Todos somos héroes.

Dante Medina: No, todos somos inmigrantes. Todos somos héroes en potencia, como Batman.

José Brú: Y lo que dices que es por los hijos, lo dice Pancho perfectamente, dice que: "sólo hay dos sendas: el exilio o el fusil", o te exilias o le entras a la guerra; y "Un retrato infantil", un retrato de sus hijos lo manda a la primera, lo manda al exilio, en vez de luchar, "y por eso está aquí".

Dante Medina: Es que el que no emigra en este poema, el que no se va a luchar, es una víctima, y el que va a luchar es un héroe.

José Brú: Para terminar nada más nos queda Rilke. No sé si tengas que decir algo más que decir de Gerbasi.

Dante Medina: Sí, Pepe. En el primer verso del poema: "Venimos de la noche y hacia la noche vamos". Ése es un inicio estupendísimo.

José Brú: Y lo repite en varias partes.

Dante Medina: "Venimos de la noche y hacia la noche vamos. / Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores, / donde vive el almendro, el niño y el leopardo". (p. 63)

Es de una fuerza impactante. A pesar de que, Pepe decía, es un poeta no tan famoso, es un poeta muy, muy conocido entre los poetas de América Latina, y está en las antologías mayores siempre.

José Brú: A lo que yo me refería es que no es un poeta que identifiquen, es un poeta del que quizá ni han oído su nombre, ni identifican de dónde es.

Dante Medina: Y concuerda con el sentido de este curso: no estamos buscando famosos. Estamos hablando de un poeta del que quizás algunos no habían escuchado nunca su nombre, pero estamos hablando de un grandísimo poeta latinoamericano.

José Brú: Nada más elegimos los treinta poemas de *Mi padre, el inmigrante*.

Dante Medina: Este poeta sí le gustaba a Octavio Paz.

José Brú: Pasemos a Rilke, el poeta austriaco de finales del siglo XIX, principios del siglo XX, 1875 a 1926. Hemos elegido poemas de *Elegías del Duino*, en donde Rilke propone algunos conceptos y figuras metafísicas, pero no tradicionalmente religiosos, sino dotados de una metafísica poética, fruto de una imaginación humana asumida como tal, especialmente cuando habla de lo humano entremezclado con los ángeles. En las *Elegías*, la afirmación de la vida y de la muerte se revelan como una sola cosa: "Nosotros, seres de aquí y de hoy, ni por un instante nos sentimos satisfechos del mundo terrenal", dice Rilke. El hombre sospecha, vislumbra, imagina orígenes y futuros; ese mundo imaginario lo acompaña tanto más que el real como lo demuestra la historia de las religiones. "Nosotros somos la abeja de lo invisible", dice también Rilke. Los humanos vivos no vemos estos ángeles, nos cegarían, los sospechamos como los creyentes sospechan a sus dioses y sus santos. "Este mundo,

ya no considerado desde el punto de vista humano —escribió en 1915—, sino como es dentro del ángel, quizá constituye mi verdadera labor en la que, de cualquier manera, todos mis intentos anteriores convergen". Descontento con las soluciones cristianas a los problemas del Más Allá, de la trascendencia, de la muerte, de la carne y de la vida, Rilke intenta una poesía profética para intuir nuevas soluciones propias. Cerca de estos ángeles están los muertos jóvenes, las mujeres locas de amor, los niños, los héroes, los amantes, los poetas, los saltimbanquis, incluso, en poemas posteriores, los fornicadores, los "príapos" de los poemas póstumos de Rilke, que mezcla, pues en esta serie de poemas se puede ver ese intrincamiento de lo humano con lo angélico, esa especie de metafísica que antes comentaba. ¿Algo tuyo, Dante?

Dante Medina: Sí, dos cosas: una, que Rilke obtiene su fama en el mundo mexicano y en el mundo latinoamericano con un libro muy interesante, *Cartas a un joven poeta*, que leen todos los estudiantes de Letras y los aspirantes a poetas. Libro raro, porque son escasos los que dan consejos a un joven poeta en la literatura de Occidente. Y otra, que en la elaboración de este curso notamos carencias que han ido apareciendo durante nuestras horas de estudio: noto aquí dos tipos de héroes que se nos están escapando, los héroes a la manera de Kafka: "El artista del hambre" y "El artista del trapecio", no sé si ustedes los recuerdan, pero éstos son héroes. "El artista del hambre" es un personaje de circo de un breve cuento, que decide no comer y convertirse —acaso involuntariamente— en el espectáculo del hombre que no come, y la gente acude a verlo en su jaula, hasta que con el tiempo, se les va olvidando, pasada la novedad pierde su gracia, se desgasta el interés, pues no hace nada, simplemente no come, y él se va volviendo flaco, flaco, hasta que se les olvida incluso a los del circo, y un día se confunde con la paja y queda convertido en un montón, yo diría, de escombros, por no haber comido; porque, de ser un espectáculo principal, prolonga tanto su ayuno que llega un momento en el que ya no tiene ninguna importancia. O "El artista del trapecio", que siente una especie de mareo o de vértigo de no estar arriba del trapecio; cuando el circo se transporta tienen que desplazarlo en un auto de carreras a alta velocidad, y adelantarse primero un tráiler para montar un trapecio y hacer lo más corto posible el tiempo en el que él no esté arriba del trapecio, porque su vida es estar permanentemente en el trapecio, no puede vivir de otra manera más que arriba del trapecio; y también lo empiezan a olvidar y empieza a pasar de moda, solitario, allá arriba... Pero son héroes de sus propias convicciones, de sus propias filias y fobias, son héroes de la identidad personal. Este tipo de heroicidad creo que no la incluimos inicialmente en el programa del curso, por eso la quería mencionar: Kafka, con "El artista del hambre" y "El artista del trapecio", inventa al héroe de sí mismo.[43]

[43] Estos dos cuentos de Kafka los abordo desde una perspectiva diferente en otro apartado de este trabajo.

Alumno: ¿Y el antihéroe?

José Brú: Algunos de los héroes que hemos visto son antihéroes.

Dante Medina: Y, además, en la siguiente sesión entraremos en la novela picaresca.

José Brú: Que es un héroe que es antihéroe.

Dante Medina: Y de paso mencionaremos a Pito Pérez, que es un antihéroe. Y por cierto, si esta semana no tienen mucho que hacer, disfruten leyendo *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, porque yo voy a hacer mi exposición muy centrada en esta estupenda novela y conviene que tengan una lectura reciente.

Bibliografía JB

Cardenal, Ernesto, *Antología*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1971.

Dickens, Charles, *Una historia en dos ciudades*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1968. Traducción de Manuel Vallvé.

Gerbasi, Vicente, *Diamante fúnebre*, Caracas, s. n., 1991.

Gerbasi, Vicente, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

Reyes, Alfonso, "Algo más sobre la novela detectivesca", en Reyes, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXII, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Reyes, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXII, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rilke, Rainer Maria, "De las Elegías de Duino", en *Los grandes poemas del siglo XX,* México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979. Introducción, selección y notas de Roberto Vallarino. Traducción de Uwe Frisch.

Bibliografía DM

Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas,* México, Ediciones ERA, 1985.

Cardenal, Ernesto, *Nueva Antología Poética*, México, Siglo XXI, 1978.

Cardenal, Ernesto, *Epigramas,* Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohle, 1972.

Catulo, Cayo Valerio, *Cármenes*, México, UNAM, 1969. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño.

Dawkins, Richard, *The God Delusion*, Londres, Bantam Books, 2006. Versión en español de Carlos Eduardo Ruiz: *El espejismo de Dios*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

Dickens, Charles, *Historia de dos ciudades,* Madrid, Cátedra, 2004. Traducción de Juan Jesús Zaro, edición de Pilar Hidalgo.

García Márquez, Gabriel, *Cuando era feliz e indocumentado*, Bogotá, La Oveja Negra, 1984. 7ª edición.

Gerbasi, Vicente, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

Holderlin Friedrich, *De libre plenitud. Antología griega,* Málaga, Ediciones Narila, 2005. Traducción y prólogo de José Luis Barco

Molina, Silvia, *La mañana debe seguir gris*, México, Joaquín Mortiz, 1977.

Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, México, Ediciones Gandhi, 2011. [Sin datos del traductor].

SESIÓN 7

Los Héroes

La sobrevivencia maliciosa de los desheredados, en la visión pícara alemana, española, italiana, y mexicana

Obras:

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Simplicius Simplicissimus*, Alemania, 1621-1676

Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes*, España, 1554

Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, España, 1580-1645

Eco, Umberto, *Baudolino*, Italia, 1932-

Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, 1776-1827

Schiller, Friedrich von, *Guillermo Tell*, Alemania, 1759-1805

Dante Medina: Estamos pasando esta mitad de la sesión *Los Héroes*, y nos vamos a ocupar de *Simplicius Simplicissimus*, de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, una novela picaresca alemana del siglo XVII. Voy a abordarla desde muchos ángulos, tratando de que entendamos —aunque yo sé que muchos de ustedes son especialistas, pero tengo que retomar todo desde el origen—, de manera relativamente rápida, la novela picaresca, aportación e invención española. Es una novelística en el sentido de que se trata de un tipo de novela escrita con ciertos personajes, con una tónica particular, y con reglas muy precisas de narratología.

Para iniciar, yo pediría que viésemos a uno de los grandes especialistas del tema, Ángel Valbuena Prat, quien edita los dos volúmenes de la novela picaresca española en Editorial Aguilar, donde recoge las novelas picarescas más importantes de España, ojo, porque aquí viene el primer problema: hay intelectuales españoles que se empeñan en afirmar que la novela picaresca es exclusivamente española. En algo tienen razón: la novela picaresca es española de origen. Pero no solamente se cultiva en España, sino que encontramos estupendas novelas picarescas en otros países y otras lenguas. En México, como ustedes saben, tenemos en el siglo XIX *El Periquillo Sarniento*, de Joaquín Fernández de Lizardi; y en el siglo XX, *La vida inútil de Pito Pérez*, de José Rubén Romero. Menos recordada

y conocida es una temprana novela picaresca, del siglo XVII, escrita en nuestro país por el mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), *Los infortunios de Alonso Ramírez*, con *Aprobación* fechada en 1690.[44] En esta obra (de apenas VII capítulos y 48 páginas) se narran los *infortunios* del pícaro portorriqueño nacido en San Juan en 1675, de donde salió "a darle la vuelta al mundo" a los 13 años para enfrentarse a toda suerte de reveses del destino en muchos y extraños países, empezando por México, y por sitios tan lejanos como Manila o Filipinas, a donde va buscando fortuna y encontrando "infortunios" perseguido por una inigualable mala suerte; sus reveses incluyen el hambre, la ruina, los peligros de muerte, las amenazas de autóctonos salvajes, la piratería y los naufragios. Como buena novela picaresca, está narrada en primera persona, y su propósito es (lo dice desde la primera línea) "que se entretenga el curioso"; así se presenta, según costumbre de este género narrativo:[45] "Es mi nombre Alonso Ramírez y mi patria la ciudad de San Juan de Puerto Rico, cabeza de la isla". (p. 3)

Cuando reviso el estudio preliminar de Ángel Valbuena Prat, veo que lo primero que asienta es esto: "El lector hallará a través de todas las obras impresas en este volumen la evolución completa del género denominado 'novela picaresca', una de las formas más originales e intensas de nuestra literatura de la Edad de Oro". (p. 9) Sí, estos dos volúmenes nos dan idea de la evolución de la novela picaresca, pero sólo de España; hay una tendencia nacionalista exagerada que se niega a reconocer —lo que podría ser hasta un elogio justo—: que la novela picaresca nace en España, pero se expande por toda Europa. A pesar de esto, reconoce Valbuena Prat, que en un *jeu* (literalmente: juego) francés del siglo XIII, *Le garçon et l'aveugle* (*El joven y el ciego*) hay un antecedente del mozo de ciego que luego encontraremos en la novela picaresca *El lazarillo de Tormes*; y la famosa escena del robo del vino que le hace Lázaro a su ciego, la encontramos en un grabado medieval: "en un grabado de la época percibimos el engaño en que con una paja el muchacho consigue extraer el vino de la vasija de su amo". (p. 12) En *El Lazarillo*, el niño que guía al ciego, le toma al cántaro de vino con una pajilla, hasta que el invidente se entera y decide cubrir siempre el cántaro con las manos y tenerlo cerca de sí; entonces, Lázaro hace un agujero por debajo al cántaro, hoyo que tapa con un poco de cera; luego finge tener frío y pide acostarse a los pies del ciego, se recuesta en su regazo, se funde la cera por el calor del fuego, y el vino cae directamente en su boca. Esto proviene de la cultura francesa, pero la escena está escrita por el autor anónimo de *El Lazarillo de Tormes* de manera estupenda.

[44] Utilizo la edición publicada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (Libros del Pueblo, no. 6) en 1967.

[45] Sigue el modelo clásico de *El Buscón*: "Yo, señor, soy de Segovia".

> Usaba poner cabe sí un jarrillo de vino, cuando comíamos, y yo muy de presto le asía y daba un par de besos callados y tornábale a su lugar. Mas duróme poco. Que en los tragos conocía la falta, y por preservar su vino a salvo nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido. Mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno, que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino lo dejaba a buenas noches. Mas, como fuese traidor, tan astuto, pienso que me sintió, y dende en adelante mudó propósito y asentaba su jarro entre las piernas y tapábale con la mano y así bebía seguro.
>
> Yo, como estaba hecho al vino, moría por él, y viendo que aquel remedio de la paja no me aprovechaba ni valía, acordé, en el suelo del jarro, hacerle una fuentecilla y agujero sotil, y delicadamente, con una muy delgada tortilla de cera, taparlo, y al tiempo de comer, fingiendo haber frío, entrábame entre las piernas del triste ciego a calentarme en la pobrecilla lumbre que teníamos, y al calor della, luego derretida la cera, por ser muy poca, comenzaba la fuentecilla a destilarme en la boca, la cual yo de tal manera ponía, que maldita la gota se perdía. Cuando el pobrecito iba a beber, no hallaba nada. (p. 104)

Éste es un acto típico "picaresco". Sin embargo, la palabra "pícaro", que define a la novela picaresca, no aparece nunca en *El Lazarillo de Tormes*. Hay quienes afirman que la palabra pícaro, se debe a que estos personajes procedían de Picardía. Algo parecido a la búsqueda etimológica de la palabra tapatío; la verdad es que yo no le doy mucha importancia.

Tenemos uno de los primeros, si no el primero, libro de cocina que se publica en España, en 1611, *El arte de cocina, pastelería, bizcochería, y conservería* de Francisco Martínez Montiño, "Cocinero Mayor del Rey nuestro Señor" (Felipe III),[46] un clásico de la cocina, "Biblia" de la culinaria española. En él, Montiño nos da algunas informaciones interesantes. Primero, la obsesión por la comida, y el miedo a la hambruna; en la lectura de la novela picaresca, uno encuentra frecuentemente estos dos elementos. Los estudios de historia de las mentalidades, nos han enseñado muy bien cómo, cuando Madrid crecía entre el siglo XVI y XVIII, crecía la población, crecían las casas, crecían las necesidades, y lo que no cambiaba era el número de molinos, es decir, el número de sitios en los que se procesaba el trigo para hacer pan, eso no cambiaba. Volvamos a Montiño, con esta simpática y curiosa cita:

> Y si el mozo no fuere muy aficionado a tener la cocina limpia, no lo tengas en ella, sino despídelo, luego, porque no andes cada día riñiendo con él, y más, que si no se

[46] Otro clásico, el *Libro del arte de cozina*, de Diego Granados, es de 1614.
En torno a este tema de la cocina y la picaresca, conviene mencionar *La mesa del Buscón*, de Xavier Domingo, publicado por Editorial Tusquets.

> precia de hacer bien su oficio de mozo de cocina, nunca será oficial. Si fuere posible no tengas pícaros sin partido; y si los tuvieres, procura con el Señor que les dé algo, o con el limosnero, porque puedan tener camisas limpias que se mudar; porque no hay cosa más asquerosa que pícaros rotos y sucios. Mas que es una simiente, que el Rey Don Felipe II, (que Dios tiene) con todo su poder no pudo echar esta gente de sus cocinas, aunque mandó añadir mozos de cocina, y otra suerte de mozos de cocina, que se llaman galopines, todo porque no hubiese pícaros; y nunca se pudo remediar. (p. 5)

Menciona a los pícaros, pidiendo evitarlos o "alinearlos": "la cocina debe estar limpia y exenta de trapacerías; si tienen pícaros en la cocina, hay trapacerías". ¿Qué más está diciendo? Está diciendo: "éstos siempre andan tras la comida, pero además son sucios, descuidados y hacen mucho jaleo, es mejor deshacerse de ellos (aunque es casi imposible), si no puedes echarlos de la cocina, cuida que sean limpios y que traigan camisas propias y limpias y todo los demás".

Este libro tiene una virtud muy bonita para la gente que le gusta el arte culinario: una serie de consejos, previos a la primera receta, sobre cómo se debe tener una cocina, lugar en el que se requiere de mucho orden. Es un libro precioso, además, tiene una curiosidad —no la iba a citar, pero déjenme que me emocione tantito, y espero no tomarte demasiado de tu tiempo, Pepe—, voy a ir rápido. Les recuerdo a ustedes que en 1492 fueron expulsados los moriscos de España, y un siglo después de la expulsión de los "insoportables" musulmanes, este libro, de 1611, nos trae una receta que se llama "Gallina morisca": el mismísimo cocinero del rey hacía "Gallina morisca", ¡qué atentado a la ortodoxia religiosa! Pero luego viene la falsificación: "Asarás un par de gallinas y luego harás los quartos: cortarás un poco de tocino en dados muy menudos, [...] y ahogarás las gallinas con este tocino". (p. 57) Ya no fue gallina morisca, porque los musulmanes no comen cerdo, y el tocino es de cerdo, y sin embargo, le siguen llamando "Gallina morisca". A tal punto la añeja cultura española se identifica con el cerdo que Xavier Domingo (*La mesa del Buscón*) tiene un capítulo titulado "El cerdo, ese viejo cristiano", donde dice cosas como éstas: "Nunca jamás, en ningún otro país del mundo, se comió cerdo con tan espectaculares aspavientos como en España. ¡Le iba a uno la fama, y aun la vida, por un trozo de tocino desdeñado!". (p. 127) Comer jamón a lo largo del día (como hacía Carlos V en Yuste) "Era casi como estar en perpetuo novenario. Como rezar y santiguarse sin parar. Como estar comulgando hora tras hora". (p, 128) Yo busqué en vano una explicación que dijera por qué a la gallina cocinada así se le llama "morisca",[47] ya que no tiene ningún ingrediente (el comino, por ejemplo) que uno pudiese identificar con lo morisco.

[47] Cabe la posibilidad de que el apelativo de "morisca" a la gallina le haya sido dado por su color moreno o prieto ("moro"); pero la curiosidad apuntada sigue teniendo el interés de dos culturas cuyas fronteras, aunque aparentemente antagónicas, se tocan.

Esto nos habla de un cocinero (o de una población) que ya olvidó, a apenas un siglo de distancia, las característica culinarias del pueblo musulmán al que habían expulsado "recientemente". Es una gran curiosidad, porque es un libro que pasó por las manos de los oficiales de la censura y no objetaron, ni se escandalizaron. Otra de las curiosidades es que ya se cocinan las patatas, las papas de América (que no se cocinarían en Francia sino hasta 1786, fecha en que, por consejo de Parmentier, María Antonieta las popularizaría poniéndose flores de papa en el peinado);[48] además trae recetas de langosta, cosa para mí bastante asombrosa en 1611, la fecha de publicación, pero podemos suponer que Montiño cocina en el siglo XVI (porque también fue cocinero de Felipe II).

Alumno: ¿Se consigue este libro?

José Brú: Sí, está en la colección "Los 5 sentidos" de Editorial Tusquets. Yo lo conseguí, lo mismo que el otro que me recomendaste, Dante...

Dante Medina: El de Grimod de la Reynière, *Manual de anfitriones y guía de golosos*, que marca el esplendor y la ascensión de la cocina burguesa, en Francia, a finales del siglo XVIII, otra delicia biblio-culinaria; está en la misma colección, precisamente con prólogo de Xavier Domingo. Este *Manual* es muy interesante y divertidísimo.

Yo cité a Montiño, porque es un libro de la época de la picaresca, tiempo en que escasean los libros de cocina, y porque el tema de la cocina está en toda la novela picaresca —y el tema de comer—. Recordarán ustedes en *El Buscón* los temas de cocina, recordarán en *El Lazarillo de Tormes* los temas de cocina, el hambre, la búsqueda del alimento. Recordarán que el Lazarillo, cuando es ayudante de un cura, anda buscando cómo hurtarle la llave para meterse al arcón del pan, y al pan le saca lo de adentro para que piense el sacristán que los saqueadores son los ratones. Recordarán que el Buscón don Pablos, de Quevedo, está estudiando con el licenciado Cabra, y éste les da a los pupilos un puchero al que introduce brevemente un pedazo de hueso y luego lo saca, para volver a utilizarlo al día siguiente; un caldo que da la impresión de contener una haba o un garbanzo náufragos. En suma, Cabra los mata de hambre. El tema de la cocina está muy presente. Por eso me interesaba que vieran ustedes que en un libro impreso que no es de literatura aparece la palabra "pícaro", y que pocos especialistas recurren a esta fuente cuando buscan el origen de la palabra pícaro: pícaro es ese tipo que le anda buscando aquí y allá alrededor de la cocina presto a agenciarse la comida a como dé lugar.

Hay una serie de novelas picarescas famosas que cito rápidamente, tomadas de este libro de Aguilar, para que las tengan ustedes en la memoria, aunque no las trataremos: *El Lazarillo de Tormes*, *Segunda parte de El Lazarillo*... Miguel de

[48] "La contraconquista: la papa y el jitomate al asalto de Europa", de Dante Medina. Conferencia leída el 22 de octubre de 2002 en el Museo Regional de Guadalajara, y posteriormente publicada en el periódico jalisciense *El Informador*.

Cervantes tiene varias novelas picarescas: *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, así conocida porque ahí se hace hablar a dos perros, Cipión y Berganza. *Guzmán de Alfarache* es otra de las muy famosas, *La pícara Justina* es un libro muy interesante; *La hija de la Celestina*; *La vida del Buscón* de Quevedo. Si quieren leer lo básico, yo recomendaría *El Lazarillo de Tormes*, *La vida del Buscón*, y quizá, como tercero, *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, o *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, y así tendrán una idea de la picaresca. Para mí, las dos novelas picarescas más grandes son *El Lazarillo*, y *El Buscón* de Quevedo, a pesar de que *Guzmán de Alfarache* sea una muy buena novela. Y otras más, algunas menores: *El donado hablador*, *La Garduña de Sevilla*, *La vida de don Gregorio Guadaña*, *Estebanillo González* y la *Vida de Torres Villarruel*. Aunque la verdad es que cuando uno tiene tantas cosas que leer en el mundo, bastaría con leer dos o tres novelas picarescas, las mejores, no las más famosas; en este caso coinciden fama y calidad: *El Lazarillo de Tormes* es una gran novela y *La vida del Buscón*, que es una estupendísima novela, probablemente la mejor novela de su siglo, sin ninguna duda; no digamos en ese género, sino a la par del *Quijote*, y quizás la más moderna en muchísimos sentidos.

José Brú: Y la tercera, quizás la mexicana, *El Periquillo Sarniento*.

Dante Medina: Sí, en el XIX. Y desde luego, insisto en que hay que poner a *Pito Pérez*, que tiene una originalidad muy interesante.

Ahora sí, ya podemos pasar al estudio del libro de Grimmelshausen, *Simplicius Simplicissimus*, una novela de picaresca escrita en Alemania en el siglo XVII, que incluye las aventuras y el trabajo —rara vez en la picaresca encontramos el trabajo—. Este pícaro trabaja de soldado; y tiene una peculiaridad: se hace el loco. Un día le dicen que está loco, y él, viendo que le conviene para asegurar su sustento —pícaro al fin— se dice: "me viene bien, me conviene", y finge ser loco: lo disfrazan de asno con una piel de asno, y entonces se convierte en un bufón de la corte, lo que le permite vivir bien sin trabajar, porque cuando es soldado sí trabaja pero cuando es bufón de la corte le va bien y no trabaja. Dice en la página 341 de mi edición: "Trabajar no podía, pues me faltaban las fuerzas y la costumbre"; esto es exactamente el pícaro. Contrariamente al astuto Lázaro de *El Lazarillo de Tormes* o a don Pablos de *La vida del Buscón*, Simplicius es un simplón, pero es un simplón inteligente, es un pícaro. Este hombre es más listo en trapacerías (y más abundante) que los demás de la picaresca española. Me explico, la picaresca española está muy determinada a mantenerse en la sociedad sin trabajar y comiendo; en este caso se trata de ascender socialmente lo más rápido posible. Ustedes que son lectores cultos me dirán que Guzmán de Alfarache lo consigue, pero Guzmán de Alfarache lo consigue a fuerza, actuando sin escrúpulos, trapaceramente. Simplicius lo consigue yendo a la corte, y poco a poco y de alguna manera, convirtiéndose en caballero, porque se hace un muy buen cazador. Detalle peculiar: es una novela internacional, mientras que la picaresca

española tiende a ser nacional; en alguna novela picaresca española se viaja al exterior, pero en general se limitan a zonas geográficas del país, como es el caso de *El Lazarillo* y *El Buscón*. Simplicius es internacional: viaja por Francia, Austria, Rusia, Suiza e Italia. Es una picaresca que viaja, una picaresca centrada en Europa y ya no en España solamente.

No se le ocurrió a él solo una novela de este corte: la novela picaresca española se traduce rápidamente a lenguas europeas y al latín, así que Grimmelshausen había leído la novela picaresca; no es que se le ocurra a él por su lado, está siguiendo un género donde al que le suceden las historias las cuenta, género de corte autobiográfico (aunque fingidamente), y género del hombre de muchas aventuras, que viniendo desde abajo, aprende cosas y se mete a la corte y sobrevive sin trabajar. Va pues a la zaga de la picaresca española que se puso de moda en Europa en traducciones. Leo el inicio:

> En los tiempos que corren, que muchos consideran como los últimos, se da entre la gente humilde una epidemia que los pacientes que la sufren —y tanto han raído y regateado— tan pronto poseen cuatro cuartos en sus faltriqueras, lucen ropajes extravagantes a la última moda, con miles de cintas de seda. Y si por fortuna alcanzan alcurnia y renombre, al instante quieren aparentar señorío y nobleza de viejo linaje, dándose, sin embargo, con frecuencia el caso de que sus padres no fueron más que jornaleros, carreros y mozos de cuerda, sus primos arrieros, sus hermanos alguaciles y verdugos, sus hermanas rameras, sus madres alcahuetas e incluso brujas. (p. 51)

Ojo con todo esto: alcahuetas, brujos, rameras, bajo linaje; esto es un tema de la picaresca:

> Y en suma, todo su linaje, a lo largo de treinta y dos generaciones, está más embadurnado y mancillado que el gremio de Zuckerbastel de Praga;[49] más todavía, estos nuevos *Nobiliste* son a menudo más negros que si hubieran nacido y se hubieran criado en la misma Guinea. (p. 51)

Dos datos: "32 generaciones"; recuerden que se dice la maldición alcanza hasta 33 generaciones, es una verdadera maldición, se maldice a alguien en la época hasta la generación 33, porque son los años que vivió Cristo. Y otro dato: si alguien no tiene linaje y pretende tenerlo, cuando menos debe probar algo, ser cristiano viejo, o por el color de la piel; pero si encima es negro, es más farsante que el farsante porque no puede tener 33 generaciones para arriba, de ascendentes de pureza de sangre y de cristiano viejo. De hecho, está lleno de filosofía española, está lleno de pensamiento español, del mismo siglo XVII, así que no pensemos

[49] Jefe de una banda de ladrones de Praga.

que no viajaban las ideas: se está burlando de aquéllos que presumen, a la manera española, de tener prosapia y sangre noble que no tienen. Un trozo más:

> No deseo, ni mucho menos, igualarme a esos pobres locos, aunque, a decir verdad, a veces se me ha pasado por las mientes que, indefectiblemente, debo descender de un gentilhombre o al menos de un humilde señor, pues, por naturaleza, me siento inclinado a realizar menesteres de hidalgo si dispusiese de medios e instrumentos para ello. (pp. 51-52)

Y así sigue, y prosigue diciendo: "en realidad, pues yo he de tener buen linaje, porque tengo buenos sentimientos, instintos nobles". Es el sueño de todo pícaro, es un sueño que luego llega hasta la literatura popular del siglo XX, que acarreamos desde España, en el que la pobre que sufre, la gitanilla Yesenia, un día se descubre que es hija de un noble, y fue un error tratarla como sirvienta... Este imaginario popular viene de la literatura picaresca española del siglo XVII; y Cervantes mismo lo utiliza, y Lope de Vega ni se diga, tiene varias obras donde se descubre que el protagonista es hijo de noble. Finalmente, Grimmelshausen hace lo mismo: Simplicius acaba siendo hijo de un noble.

Pero comparemos con la picaresca española, para constatar que está hablando de lo mismo. En *La vida del Buscón*, Quevedo dice... Aquí sí quiero leer la cita completa, porque es un hito en la historia de la literatura, es interesantísimo por una razón clara: porque está en el corazón del pensamiento de una novelística que va a seguir funcionando, y porque es un texto que si no se interpreta correctamente no se entiende de lo que está hablando, ya que habla en código de la época. Si ustedes me permiten, yo voy a ir descifrando el código. Empieza diciendo lo que en toda la picaresca: "de dónde soy", "de dónde vengo", "dónde nací", "quién es mi familia". Inicia el capítulo primero contando quién es y de dónde es el Buscón don Pablos, de *La vida del Buscón llamado don Pablos*, de don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas,[50] libro primero:

> Yo, señor, soy de Segovia.

Nos deja indiferentes, ¿por qué es de Segovia?, en la época los ladrones eran de Segovia. Sería como si hoy en día, para significar que se es importante, dijéramos: "Yo, señor, soy chilango". Hay, claro, una ironía y un juego.

José Brú: Sin embargo, es un *incipit*, un inicio de capítulo, que luego retomó, por ejemplo, Arreola: "Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande".

Dante Medina: "Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán" ("De memoria y olvido", en *Confa-*

[50] Era el nombre completo de Francisco de Quevedo.

bulario). Es la autobiografía de Arreola, una burla de su vida picaresca... Yo bromeaba mucho con Arreola, porque se lo recitaba en alemán: "Ich, meine Damen und Herren, stame aus Zapotlán el Grande, einen so grossen Dorf, dass man uns vor 100 jahren daraus eine Stadt, die 'Ciudad Guzmán', gemacht hat" (*Juan José Arreola. Confabularium,* 1977, p. 7), y Arreola se moría de la risa, porque le recordaba la edición alemana de *Confabulario*. Era uno de nuestros muchos juegos.

Sigue Quevedo:

> Mi padre se llamó Clemente Pablo,

El papa Clemente VIII estaba en el poder; y Pablo, por san Pablo...

> natural del mismo pueblo[51] (Dios le tenga en el cielo). Fue el tal, como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas.

¿Cómo se interpreta esto?, su padre barbero: era un oficio completamente vulgar, pero él decía: "tan soy de alcurnia que no soy barbero, soy tundidor de mejillas y sastre de barbas", es decir, soy más bien sastre de oficio, me dedico a los paños y a las telas, un alto oficio, por eso se autodenominaba tundidor de mejillas.

José Brú: Y así como se hace un traje a la medida, él presumía de hacer barba a la medida: "soy sastre de barbas".

Dante Medina: Pero barbero es poco oficio, en cambio, es el tiempo de las telas, comercio en el que se empleaban familias destacadas. Como nos dijo Grimmelshausen, los hay que presumen que vienen de una gran familia y no es cierto. Sigo:

> Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer.

Cepa de vino. Era de muy buena cepa, porque bebía mucho, así que era ciertamente de muy buena cepa.

> Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal.

Tres de los grandes santos, lo que quiere decir que es una familia de conversos, moriscos o judíos. Y el colgarse apellidos con nombres de santos, es un esfuerzo desesperado por demostrar que son "cristianos viejos".

[51] Por lo tanto, ladrón también él.

Sigue hablando de su madre:

> Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja (aun viéndola con canas y rota), aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, esforzaba que era descendiente de la Gloria. Tuvo muy buen parecer, y fue tan celebrada, que, en el tiempo que ella vivió, todos los copleros de España hacían cosas sobre ella.

Los copleros solían escribir coplas picarescas de las mujeres públicas; todos los copleros de España la celebraban, sí, para burlarse de ella hacían coplas sobre la mala vida que llevaba.

> Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros.

Lo que significa que, mientras les estaba haciendo la barba a los clientes, les metían dos dedos y les sacaba la moneda. Oigan lo que sigue:

> Probósele que a todos los que hacía la barba a navaja, mientras les daba con el agua levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermano de siete años les sacaba, muy a su salvo, los tuétanos de las faldriqueras.

El hermano chiquito les sacaba el dinero cuando estaban distraídos:

> Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel.

Ésa es su familia, fíjense qué prosapia:

> Sintiólo mucho mi padre (buen siglo haya), por ser tal, que robaba a todos las voluntades.
>
> Por éstas y otras niñerías estuvo preso, aunque, según a mí me han dicho, salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban eminencia.

O sea, traía doscientos azotes, los moretes (cardenales) que llamamos hoy en día. Entonces, hay que saber leerlo con los ojos de entonces, porque en la época la gente se moría de risa; hoy en día es un poco distante:

> Las damas diz que salían por verle a las ventanas...

Como salían a ver al Cid, al mismísimo Mío Cid, porque querían ver pasar al valiente caballero. Pues a él también, al papá del Buscón.

> Las damas diz que salían por verle a las ventanas, que siempre pareció mi padre muy bien a pie y a caballo. No lo digo por vanagloria, que bien saben todos cuán ajeno soy della.
>
> ¡Mi madre, pues, no tuvo calamidades! Un día, alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a cuantos la trataban; sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar,

Hechizaba... De un cabrón, el diablo, "sólo que le dijo no sé qué de un cabrón", y volar en una escoba de bruja:

> lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público.

A las culpables de bruja las embarraban de brea y les ponían plumas de gallina para que volasen en público.

> Hubo fama de que reedificaba doncellas,

Es decir, las volvía a dejar vírgenes:

> resucitaba cabellos y encubría canas.

Les quitaba lo pelón y les pintaba el pelo para que parecieran jóvenes:

> Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros algebrista de voluntades desconcertadas;

Esto es: alcahueta:

> otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes y por mal nombre alcagüeta y flux para los dineros de todos. Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos, era para dar mil gracias a Dios. No me detendré a decir la penitencia que hacía. Tenía su aposento, donde sola ella entraba (y algunas veces yo, que, como era chico, podía), todo rodeado de calaveras, que ella decía eran para memorias de la muerte, y otros, por vituperarla, que para voluntades de la vida. Su cama estaba armada sobre sogas de ahorcado, y decíame a mí:
>
> —¿Qué piensas? Con el recuerdo desto aconsejo a los que bien quiero que, para que se libren dellas, vivan con la barba sobre el hombro, de suerte que ni aun con mínimos indicios se les averigüe lo que hicieren. (pp. 12-13)

Es decir, si hay indicios desfavorables, protéjanse de las apariencias. Ya no sigo, aunque es un texto hermosísimo: los invito a que lo lean.

José Brú: Perdón, estaba viendo, mientras lo leías, que hay diferencias con mi texto y es que hay tres versiones de *El Buscón*, hay tres manuscritos, entonces, probablemente estemos leyendo diferentes, es muy parecido, pero con algunas variantes.

Dante Medina: Los impresores hacían entonces mucho lo que les daba su gana, dado que cualquier error, del tipo que fuera, con la tecnología de que disponían, resultaba muy costoso, muy molesto, muy complicado de enmendar. Pasa con la mayoría de los documentos impresos de época.

Lo importante es observar, de manera directa, cómo Grimmelshausen se está nutriendo de la picaresca; pero es algo común y en uso: *El Lazarillo de Tormes*, (página 101-102 de mi edición) cuenta una historia que se repite en aquella putilla, que recordarán ustedes que vimos en el falso *Quijote* de Avellaneda, aquella putilla que recoge el Quijote dándole trato de princesa, y llevándola con mucha honra y miramientos en un burro. En realidad, su oficio fue dar comida a estudiantes, lo que, efectivamente, alude a que eso significaba meterse con ellos, prostituirse. Esto está en *El Lazarillo de Tormes*, esto aparece en Grimmelshausen de nuevo.

En este libro tenemos ejemplos de hazañas picarescas, pero frente a la picaresca española, éste es un libro a la alemana. Volvamos a la anécdota que desarrollábamos en *El Buscón*, la de la bruja, su madre. "Se dice que era bruja", como oyeron ustedes; es una bruja que en realidad está haciendo funciones de alcahueta: arreglar virginidades, "poner afeites" (como se decía en la época), es decir, maquillaje, pelo para verse más joven, acomodar dientes, y arreglos casi de salón de belleza. En cambio, en Grimmelshausen aparecen, a la alemana, insisto, brujas (verdaderas brujas), sabios hechiceros, engaños, hadas, encantos y maravillas a la manera heredada de *Los Nibelungos*, del famoso *Cantar de los Nibelungos*, el cantar de gesta alemán que ya habíamos comparado aquí con *El Cid*, con *El cantar de la hueste de Ígor*, con el *Beowulf*, y con el *Cantar de Roldán*.

En Grimmelshausen encontramos las características alemanas que llegan hasta *La historia interminable* de la literatura contemporánea o *El señor de los anillos*; esa magia increíble, esa fantasía, que no está en la literatura española, tan anclada en la realidad. La picaresca de España no recurre al Más Allá, lo suyo es la realidad dura y terrible del hambre y la vida cotidiana.[52] En cambio, acá hay cosas sobrenaturales. Si bien trata a los alquimistas de tramposos, y lo apoya con varios ejemplos, narra que existe un lago en la zona de Suiza donde si uno tira una piedra se desata una tempestad. Eso suena sobrenatural e increíble. Es una escena hermosísima. Simplicius decide comprobarlo, tira una piedra al lago y se desata una tempestad; pero no sólo eso: del lago salen elfos, silfos, todo tipo

[52] Con la breve excepción, y limitada, de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, donde el diablo lleva al personaje volando por los techos de Madrid y, con sus artilugios, hace que pueda ver lo que sucede al interior de las casas.

de personajes del agua imaginables... como ustedes saben, en todas las culturas hay estos "habitantes del agua", que toman diferentes nombres, según la región y lengua. En España, se les conoce como: Mozucas de agua, sirenas, lamias, ayalgas, moras, xanas, dones d'aygo, lamiñaks, hadas andaluzas, ondinas, maris, alojas, dames d'aigua...[53] Bueno, pues resulta que dentro de los lagos hay ciudades, y los habitantes de ellas salen del agua cuando se tira una piedra ¡porque les dañan los techos de sus casas!, y por eso es que provocan las tempestades cuando se tira una piedra al agua: para disuadir a los paseantes de hacerlo. Continúa la historia fantástica: los seres del agua le dan a Simplicius una piedra mágica que permite, si se le tiene en la mano, entrar al agua y respirar, mientras no la suelte. Recuerden ustedes el anillo de los Nibelungos, que también permite entrar al agua a los humanos sin ahogarse. Pero más interesante que esto es el viaje al mundo de los seres del agua, porque viven en un estado de felicidad total, en un paraíso del fondo del lago, donde todo mundo es feliz, y nadie trabaja, y nadie sufre, no existen los problemas. Todos adoran en santa paz a Dios y ese mundo bajo el agua es perfecto. Estamos ante el mito de las ciudades utópicas, tan presente en la cultura occidental, de Atlántida a Utopía y a El Dorado. Subyace la idea de alejarse del mundo falso para encontrar el verdadero, aislarse de las vanidades y veleidades de la sociedad engañosa, rechazar la hipocresía de la corte —aquella difundida idea de "vituperio de corte y alabanza de aldea" que está en la literatura española—. Estos seres *de abajo*, apartados del engañoso mundo, viven en completa felicidad, aunque hay un mínimo inconveniente: Simplicius descubre que si sufren no pueden llorar... tierno pequeño detalle inconveniente, lo demás es perfecto. Pero lo más extraordinario es que en el centro, digamos, de la Tierra, se juntan todos los lagos del mundo, de tal forma que se anulan las distancias, todos están cerca de todos, las ciudades colindan con las ciudades. Este autor inventó los aviones sin inventar aviones, porque se puede ir a donde se quiera casi de manera instantánea: dado que todos los lagos son conos, se tocan por su centro, al fondo. Es una hermosísima idea plástica: todos viven en el centro del pico invertido de los conos de los lagos que coinciden, en el centro de una ciudad común, en la que se cruzan las ciudades en la Ciudad de Las Ciudades. Y sin embargo, conservan su identidad, porque se visten según la tradición y usos de la urbe "a la que corresponde" la superficie de su lago: tenemos gente vestida como suizos, gente vestida como americanos, gente vestida como indios... de todas las culturas. Es una imagen visual hermosísima, una policromía de trajes folclóricos; es una idea genial.

Los "anfitriones" de Simplicius lo llevan a viajar por todo el planeta, y luego lo regresan a la superficie, donde les devuelve la piedra mágica, y ellos retornan a su hábitat, los lagos; no lo pueden acompañar porque no pueden respirar afuera. Y

[53] Véase: *Hadas. Guía de seres mágicos de España*, de Jesús Callejo.

de esta manera Simplicius conoce el mundo; qué idea tan maravillosa, qué forma magnífica de "viajar": estás en un sitio y estás a la vez en todos los lugares del planeta, en una sociedad armónica y feliz. Esta utopía me encanta, un ensueño literario que no puede darse en la picaresca española.

Tomo algunos ejes temáticos de esta novela. Primero, hay una actitud hacia la "suciedad" mucho más fuerte que en la literatura española, proveniente de una cierta Alemania medieval. España, en el Renacimiento, se vuelve un tanto aristócrata, por lo que las burlas de los pícaros suelen ser —digámoslo así— "profilácticas": no hay demasiada escatología; acá sí, acá le enseñan a Simplicius a que retenga los pedos si repite, cerrando los ojos, una frase aparentemente francesa; pero se lo enseñan tan mal, que en un momento dado, en plena corte, se aguanta tanto que tiene que soltar el testimonio apestoso. Esto, para el crítico español decimonónico sería una literatura mala, por asquerosa, y de "mal gusto".

Quiero también comentar la idea del impostor en el capítulo octavo, páginas 342-345. Simplicius se hace pasar por médico —un tema completamente medieval, proviene desde un *fabliaux* medieval (*Le vilain mire*) donde hay un médico que se hace médico a fuerzas, y luego reaparece en *El médico a palos* (*Le médecin malgrè lui*) de Molière—. En la picaresca suele suceder que los pícaros se finjan médicos; en *El Periquillo Sarniento*, el Periquillo *se hace* médico (capítulo cinco), se hace médico porque trabaja de criado con un médico, y un buen día, molesto e inconforme, le roba el título, al que le tacha el nombre del galeno y le escribe el suyo, huye de México en su burro, y se instala en un pueblo, donde prospera diciendo las mismas idioteces en latín que decía el verdadero médico. Se hace médico y le va muy bien. Recordarán ustedes que Pito Pérez, en *La vida inútil de Pito Pérez* de José Rubén Romero, también "se hace del gremio"; es un momento extraordinario en la vida de Pito Pérez: llega a Uruapa —que no a Uruapan— donde consigue trabajar con "J. de J. Jiménez. Ex alumno de la Escuela de Farmacias de Guadalajara. Ex farmacéutico del Hospital de San Juan de Dios, Ex discípulo de don Próspero López. Una mano anónima, ocultándose en las sombras de la noche, escribió debajo de tanto título, este otro: Ex Cremento". (p. 46) Y estando Pito Pérez con este farmacéutico, a la esposa se le antoja el buen Pito Pérez, y decide utilizarlo: le dice "tráeme el ungüento", y en esa orden de "tráeme el ungüento", ya está implícita la orden del servicio carnal que pide la señora. Cuando es descubierto y despedido por su patrón, Pito Pérez, con lo que había aprendido, se hace farmacéutico ambulante y médico. Grimmelshausen, con todo conocimiento de causa, hace médico a Simplicius, quien, viniendo muerto de hambre de París a Alemania, se pregunta: "¿qué hago?"; entonces inventa una especie de Bálsamo de Fierabrás quijotesco, y lo vende de pueblo en pueblo para sobrevivir. Lo que lo lleva a la siguiente reflexión: "¡qué fácil es engañar a la gente, basta con que uno les hable bonito en la plaza pública y les diga que nuestro bálsamo milagroso cura todo, y se lo creen, y si no funciona nunca vienen a reclamar! ¡Qué tonta es la gente!". Es una estupenda reflexión; está en las páginas 342-345, capítulo octavo.

Algo más: el sexo. El sexo, que en la picaresca española suele aparecer nada más que como burla, en *Simplicissimus* se hace explícito: Simplicius tiene que ir a hacer una comisión en París donde lo apodan "Beau Alman" —en mal francés— "bello alemán", y se convierte en el bello alemán y canta y llega incluso a participar en óperas. Hay una historia muy interesante (páginas 335-337), en donde lo hacen ir oculto en la noche tapándole los ojos y lo llevan a cenar a las afueras de París, con mujeres tapadas de la cara de las que él no puede preguntar la identidad, so pena de muerte, y, sencillamente, lo bañan, lo limpian, apagan la luz, y sin que él sepa quién es quién ni con quién, lo retienen unos días en que usan al "bello alemán", y luego lo dejan partir pagándole bien por sus servicios. Especie de prostitución al revés. Estas aventuras, casi le causan la muerte: es infectado por el "mal gálico", y al "bello alemán" le salen ronchas que le afean la piel del cuerpo y de la cara.

José Brú: Y que además a todas esas enfermedades les cambiaban la procedencia. Así como decían el "mal gálico", decían "el mal inglés"; los franceses decían "el mal inglés", los sajones decían "el mal gálico".

Dante Medina: Exactamente, tal cual. Sí, y luego el otro tema grande que abordé: la utopía. Capítulo doce, página 435, con esto prácticamente termino... Perdón, antes de terminar, diré que no es el único caso de literatura picaresca fuera de España; tenemos el caso del *Gil Blas de Santillana* en Francia, de René Lesage, también una obra del siglo XVII. Esto prueba que la picaresca se extendió por Europa. Alejo Carpentier decía que la mejor novela picaresca de todos los tiempos era *Gil Blas*, por encima del *Lazarillo* y del *Buscón*; la verdad es que es una novela estupenda, más allá de si es picaresca o no, que sí es. Es una gran novela que prefigura la novela inglesa y francesa del siglo XIX, yo recomiendo mucho su lectura. Citaré un fragmento: "Yo tenía por maestro de este instrumento [de guitarra], a un viejo señor escudero, a quien yo le hacía la barba. Él me enseñaba música, cosa que él sabía muy bien. Tengo por cierto que había sido cantor en una catedral. Se llamaba Marcos de Obregón".[54] (p. 168, t. I) Marcos de Obregón es un personaje de una novela picaresca española, *La vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel. Lesage está haciendo referencia —y sin duda un homenaje— a la novela picaresca española. Vivamente recomiendo la lectura del *Gil Blas*.

Simplicius Simplicissimus tiene mucho que ver con la idea de este curso: acercar textos que uno no icluía en su proyecto de lectura. La novela picaresca es inevitable, porque todo mundo tiene en su proyecto de lectura cuando menos al *Lazarillo* y al *Buscón*; pero pocos o nadie tiene al *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen, una novela divertidísima, interesantísima; ni tienen tampoco a René Lesage.

[54] «J'avais pour maître de cet instrument un vieux *señor escudero*, à qui je faisait la barbe. Il me montrait aussi la musique, qu'il savait parfaitement. Il est vrai qu'il avait été chantre autrefois dans une cathédrale. Il se nommait Marcos de Obregón». [La traducción es mía].

Termino diciendo que en Grimmelshausen hay una conciencia de escritor profesional, de escritor culto, un escritor que se refiere al lector directamente, con fórmulas de cortesía como: "querido lector", "paciente lector", "benévolo lector", etcétera. Y lo hace copartícipe de lo que le espera en el capítulo por venir previniéndolo con frases tales como: "capítulo breve que...", o "capítulo bastante largo que...", o "capítulo divertido que...", o "lo que provocará la risa del lector". Hay una conciencia de que está escribiendo para el lector; estamos ante un escritor de literatura que entiende que hay un lector contemporáneo al que está destinada su narración.

José Brú: Antes de pasar a mi tema específico, doy algunos complementos de lo que vimos con Dante. Hay también una magnífica novela picaresca inglesa que es *Moll Flandes*, en que trata de una pícara, de Daniel Defoe (Defoe es conocido por haber escrito *Robinson Crusoe*); igual, es una novela picaresca; cercana a *La Pícara Justina*.

Parte del motivo que no se conozca bien a Grimmelshausen en español, es que no fue traducido sino hasta 1986, hace apenas 21 años. Se tradujeron cinco libros de Grimmelshausen, aunque en realidad Grimmelshausen escribió diez: seis de *Simplicius Simplicissimus*, un séptimo donde aparece una pícara, la Pícara Coraje, que después dio pie para que Bertolt Brecht hiciera su obra *Madre coraje*, y así continuó hasta diez; los otros no están traducidos.

Dante Medina: Los especialistas de literatura alemana, hoy en día, presentan a *La Pícara Coraje* como un libro aparte, porque este libro lo concluye con estas palabras: "Que Dios nos otorgue a todos su gracia para poder conseguir de Él lo que es nuestra mayor preocupación, a saber, un bienaventurado fin". Y ahí termina la novela.

José Brú: Lo que pasa es que es una característica también de las novelas picarescas: se podrían seguir escribiendo indefinidamente. Fue lo que hizo Grimmelshausen, fue agregando capítulos a medida que el libro tenía éxito. Entonces, tradujeron los cinco primeros, hay un sexto, luego hay un séptimo que normalmente se presenta por separado, y luego los demás.

Dante Medina: Pero ves que presentado así da una redondez muy interesante.

José Brú: Así es. Acerca de *El Buscón* sólo habría que añadir que es la única novela que escribió Quevedo; todo lo demás son poemas u otro tipo de escritos, pero como novela fue la única.

Dante Medina: *La hora de todos* en realidad es una mezcla de muchos géneros; pero sí, su única novela, estupenda, es *El Buscón*, que podría haber sido el eje de todo el curso.

José Brú: Bueno, podría haber sido tanto *El Lazarillo* como *El Buscón*.

Dante Medina: Qué bueno que nos recordaste que a Grimmelshausen no lo conocíamos debido a que la traducción es recientísima.

José Brú: Además, las tres son muy divertidas. Volver a leerlas fue muy ameno, volver a ver todos los rasgos de ingenio, por ejemplo en el *Lazarillo*; y

además del ingenio, está la maldad: en el caso del ciego, cuando se da cuenta de que con el truco de la cera le está bebiendo el vino... le arroja el cántaro en la cara y le rompe no sé cuántos dientes. Además, los rasgos de ingenio son realmente divertidos: cuando están comiendo las uvas, le dice "vamos a comer de una en una", y el ciego, siendo ciego, tiene que asegurarse de que no le haga trucos el pícaro, de pronto le da un manazo al Lazarillo y le dice: "¡te estás comiendo las uvas de tres en tres!", "¡ay caray!, ¿cómo sabes, si estás ciego?", "es que yo me las estoy comiendo de dos en dos y no dices nada, entonces quiere decir que tú te las estás comiendo de tres en tres". (p. 21)

Dante Medina: Casi literalmente, le dice: "Lázaro, me has engañado", "¿en qué lo notáis, señor?", "en que yo comía de dos en dos y tú callabas". Es contundente. Y también lo del cántaro tiene una segunda parte: cuando le rompe el cántaro en la cara, lo manda a traer vino, lo cura con vino, y le dice: "aprende esto, lo que te ha herido ahora te sana".

Otra escena memorable es cuando se venga de él. Lo pone frente a un pilar, en Salamanca, y con el pretexto de que está lloviendo y no quiere que se moje en los riachuelos que se hacen por las calles, lo acomoda para que brinque y le dice en qué dirección lo haga: y lo apunta derechito a un pilar, de esos pilares de los portales de Salamanca que son de piedra sólida, y se estampa el ciego ahí, se rompe toda la crisma, y Lázaro se dice algo así: "estamos a mano, con lo del cántaro"; y se va y lo abandona, dejándolo desmayado y ensangrentado.

José Brú: Que, por cierto, fue una sorpresa, hace tres o cuatro años que fuimos a Salamanca, ver ahí la estatua del Lazarillo, ya que yo no sabía que Tormes era el río que pasa por Salamanca.

Dante Medina: Lo genial fue que teníamos en Salamanca un guía espontáneo y amistoso, que nos habíamos encontrado casualmente, a quien le preguntamos: "Bueno, a ver, y ¿quién escribió el Lazarillo de Tormes?". Y él nos respondió, con estupefacta sencillez: "Y qué sé yo. El historiador, ha de ser, creo yo". Y luego nos empezó a hablar de Carlos Gardel. Yo le pregunté: "¿Y de dónde es Carlos Gardel?". "Pues de América, de dónde habría de ser". "Sí, de América, pero ¿de qué lugar?". Y él respondió: "Pues de Nueva York será, ¿no?".

José Brú: El río Tormes pasa por Salamanca... De *El Lazarillo de Tormes* nunca imaginé que fuera por el río de Salamanca, hasta que vi la estatua...

Dante Medina: Siempre la procedencia es una ciudad. Y en este caso, se refiere a un río. "Aristóteles de Estagira", se dice...

José Brú: Dante de Jilotlán... Ahí no pasa río, ¿verdad?

Dante Medina: Sí, cómo no, pasa el río de Jilotlán. El río del Lazarillo de Tormes se llama Tormes... no me *tormes* el pelo.

El hecho de que diga que Lázaro es de Tormes, del río, significa que ni siquiera tiene ciudad, no es ni ciudadano. La otra historia, de cuando trabajó con el escudero... ¿Por qué cambia de amos el Lazarillo?, es otra de las condiciones de todas

las novelas picarescas. Hay dos escenas geniales: una de ellas con el escudero que está absolutamente pobre, pero es absolutamente vanidoso como todo español hidalgo señorito de la época; entonces le prestan una enorme casona, y abre la puerta, y cada vez que sale, grita desde la puerta a sirvientes imaginarios: "¡Fulana, no olvides la cama; fulano, el puchero de la comida!", y da instrucciones a toda la casa pero la casa está vacía y ni muebles tiene y duerme en un jergón en el suelo. Lázaro es su único criado. E igualmente el escudero sale de la casa picándose con un palillo los dientes para que vean que ha comido, y no ha comido nada, y la funda de su espada no tiene espada, es nada más el puño, para aparentar; y la capa está toda remendada y le oculta un agujero del jubón, es decir, ya tiene las nalgas remendadas... Todo esto es genial.

José Brú: Es muy parecido a una película, no recuerdo cuál, en que está el personaje perfectamente bien vestido, pero cuando se quita el saco, nada más tiene las mangas de la camisa y el cuello de la misma. Para lo demás no ajustó.

Dante Medina: Tan es así que cuando pasa un entierro por la calle de la casa del Lazarillo, y ve que los deudos van llorando y diciéndole al muerto: "Te llevan a la casa donde nunca se come ni se bebe...", él corre temeroso y espantado a decirle a su amo: "¡Traen un muerto para acá, porque aquí es la casa donde nunca se come ni se bebe!".

José Brú: Yo voy a continuar con un par más de novelas de este género picaresco, pero antes quisiera decir algunas cosas de la picaresca en general. Normalmente el género picaresco tiene, entre otras, más o menos seis características: Primera, el protagonista es un pícaro, alguien que viene de los bajos fondos y es una especie de antihéroe, en contra de la literatura caballeresca, la literatura de caballeros es la que *El Quijote* parodia y ahí nos da muestras de y nos habla de muchos libros de caballería. Tenía al caballero pues, ese personaje ideal; acá el héroe es un pícaro, su conducta está marcada por el engaño, la astucia, el ardid y la trampa ingeniosa, su mayor bien es la libertad, ésa es una primera característica. Segunda, normalmente es de carácter autobiográfico, el protagonista narra sus propias aventuras, empezando por su genealogía que resulta ser de lo más antagónica a la de un caballero. Tercera, hay una doble perspectiva o una doble temporalidad, porque el pícaro aparece en la novela como autor y como actor; como autor, narra desde un tiempo presente sus actuaciones en el pasado. Cuarta, podemos decir que tiene una estructura abierta, por eso lo de los cinco, seis, siete o diez libros de *Simplicius Simplicissimus*, porque hay una serie de aventuras que se podrían continuar, no hay nada que lo impida, ya que las aventuras entre sí no tienen más trabazón que la que le da el protagonista, es decir, él podría continuar con más y más aventuras hasta el momento en que se cansara el autor.

Dante Medina: Y unas las continúan otros autores.

José Brú: Quinta, normalmente tiene un carácter moralizante, viene a ser un ejemplo de conducta que normalmente resulta castigado, es un libro como de

ejemplos de lo que no hay que hacer. Y sexta y última, tiene un carácter satírico, la sátira es un elemento constante en el relato picaresco.

Dante Medina: La burla a la sociedad.

José Brú: La burla a la sociedad y a las costumbres de su tiempo; sus males son al mismo tiempo los males de una sociedad en la que imperan la codicia y la avaricia en perjuicio, normalmente, de las clases bajas. Esas seis características sirven para redondear lo que es la novela picaresca. Dicho esto, pasemos al *Baudolino*.

Vamos a continuar con Umberto Eco y *Baudolino*, quizá el ejemplo más reciente de novela picaresca. Este libro de Umberto Eco fue publicado en italiano en el año 2000, y en español en el 2001 (es un libro, como ven, muy reciente). Nos narra las aventuras de un pícaro en Italia en el año 1204, donde este personaje tiene una serie de aventuras hasta que salva —y a su vez se convierte en salvado— a otro personaje, Nicetas Coniates, un historiador al que empieza a contarle una serie de aventuras, que no hay que creerle mucho, porque son comúnmente inventadas, ya que uno de los dones que tiene Baudolino, además del don de lenguas, es el don de la invención, el don de narrar, el don de la literatura, y le llega a suceder que se acaba por creer sus propias mentiras y, en la segunda parte del libro, va buscando lo que él mismo había inventado, sacándoselo de la imaginación. Estamos en una época en que Constantinopla está siendo arrasada, pero no por la guerra contra los turcos, sino por los propios cruzados, de un tipo, o de otro, que con sus peleas se están llevando por delante a la ciudad. Obviamente, Umberto Eco, como ya lo había demostrado en *El nombre de la rosa*, es un gran conocedor de la Edad Media. Nos recrea muchas cosas; en primer lugar, las discusiones eclesiásticas, las herejías o posibles herejías a veces. Por una letra hay dos sectas cristianas que están peleándose, porque unos creen que Cristo es "homoiusios" y otros le cambian una "i" y dicen que no es "homoiusios" sino "homoousios", y por eso se peleaban y se mataban.[55] Hay que recordar que también es la época en que, exagerando, las discusiones estaban en saber cuántos ángeles cabían en la cabeza de un alfiler, y las había, no sé si igual de infundadas, acerca de si la mujer tenía alma o no, algo que durante mucho tiempo negaron.

Dante Medina: Es lo que se llama una discusión bizantina.

José Brú: Una discusión bizantina. Las discusiones que se usaban en esa época, de algún modo aquí, además de estar recreando la figura del pícaro, está recreando también de algún modo *Las mil y una noches* porque, a fin de cuentas, tiene que seguir inventando y seguir con sus narraciones para que su salvador, este historiador, Nicetas, le siga dando de comer a cambio de oír más aventuras; lo mismo que pasaba en *Las mil y una noches* cuando Sherezada tenía que seguir contando aventuras para obtener un día más de vida y no acabar decapitada.

[55] *Homoousios*: De la misma esencia, de la misma substancia (consubstancial).
Homoiusios: De similar esencia, de similar substancia.

Otro aspecto sumamente interesante, es que narra una serie de aventuras de muchísimos tipos. No me quiero extender en demasiados detalles. Este libro, además, es muy ligero y muy divertido, pero no hay que asustarse con el primer capítulo; el primer capítulo está en un lenguaje inventado. Eco lo inventó en italiano, no se basó en nada más que pareciera italiano, viene incluso con tachaduras, está escrito por Baudolino, con palabras en griego, con distintas tipografías. Voy a citar un poco:

> *Ratispone Anno ~~Dommini~~ Domini mense decembri mcv kronica Baudolini apelido de Aulario*
>
> *Ego io Baudolino de Galiaudo de los Aulari con ena cabeza ke semblat uno lione alleluja sien dadas Gratias al sinior he me perdone*. (p. 7)

Y así sigue. Eco, en varias entrevistas, dijo: "me quise basar en varios dialectos del italiano: montés, toscano, etcétera, y recrear un lenguaje". Como conocedor de la semiótica, lo puede hacer fácilmente; y aquí lo que es de llamar la atención es la magnífica traducción-recreación que hace la traductora Helena Lozano Miralles, que incluso, amerita que al final ponga unas "Notas al margen de la traducción", donde dice:

> Eco ha necesitado inventar una lengua, así que me tocará inventarla también a mí, pero la invención del lenguaje debe extenderse, no puede limitarse al primer capítulo [...] (p. 527)

Este primer capítulo es el más pesado, y bueno, uno empieza a leerlo y se asusta; uno piensa: "si así está todo el librote, va a costar un trabajo tremendo leerlo", pero no, pasando las primeras diez o doce páginas ya está en español normal. En una entrevista, la traductora nos explica cómo hizo la traducción —la traducción-recreación—: "Me basé en que fuera un idioma que se pareciera al español, que lo pudiéramos entender, que fuera reconocible". En sus "Notas", continúa:

> En cambio, el primer capítulo lo escribiré en un español inventado que recuerde sobre todo al *Cantar de mío Cid* y a la *Fazienda de Ultramar*. Debe ser un modelo reconocible, porque el texto paródico no puede sostenerse si no se apoya en un patrimonio lingüístico y literario compartido, que permita la activación instantánea de la memoria. (p. 530)

Es decir, sí se hace la parodia, pero no conocemos qué es lo que se está parodiando, no entendemos nada. Si hubiera simplemente puesto el texto en italiano, no nos diría nada. Y se armó del *Manual de gramática histórica del español*, de los *Orígenes del español* de Menéndez Pidal, de la historia de la lengua española, y

creo que lo logra bastante bien; al mismo tiempo cuando lo leí me recordó, y ella misma lo explicita, el famoso capítulo 68 de *Rayuela*, donde, con puras palabras inventadas, sabemos lo que está pasando. Cortázar, en el capítulo 68 de *Rayuela*, describe un acto amoroso con casi únicamente neologismos:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. [...] Volposados en la cresta del murelio, se sentía balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (p. 428)

Palabras que si buscamos en el diccionario, no están; sin embargo, por el parecido que tienen con otras, nos damos cuenta de lo que está queriendo describir.

Aquí la traductora reinventa el idioma, y es curioso, por la reflexión que hay, sobre todo, de la Edad Media: sin que nos demos cuenta nos está situando; y hay una reflexión sobre el arte de narrar, el arte de la mentira, el arte de hacer creíble lo que se está narrando; aquí podría uno meterse en la paradoja del mentiroso, la famosa paradoja de Empédocles, que decía —él era de Creta y los cretenses tenían fama de ser mentirosos—: "Soy un mentiroso", y si es un mentiroso, lo que está diciendo es una mentira, y si es una mentira, quiere decir que no es un mentiroso, que dice la verdad, y si dice la verdad, es que es cierto que es un mentiroso, y si es un mentiroso... y ahí podemos seguir indefinidamente.

Es un libro reciente, un libro de hace seis o siete años, donde se retoma el tema de la novela picaresca.

Pasaría a otro libro, si no tienes nada que decir, Dante...

Dante Medina: Sólo un comentario. Sobre la mentira tiene una cita muy bonita: "La retórica es el arte de decir bien lo que uno no está seguro de que sea verdad".

Y la maravilla ésa de inventar una lengua que es como el sueño de todos nosotros y que él lo consigue de una manera estupenda, porque se entiende muy bien. Al final, si me permites un parrafito cuando termines tu exposición, una cita sobre las reliquias medievales.

José Brú: Sí, claro, está recreándose también el tema del Santo Grial, tan de moda actualmente.

Dante Medina: Y una imagen hermosísima sobre las mujeres seguidoras de Hipatia, la filósofa griega de Alejandría. Mujeres alejadas de los hombres que persiguen una filosofía femenina a la manera de las amazonas, aunque sin isla, pero que de la cintura hacia abajo tienen cuerpo de carnero, y que son etéreas y hermosísimas, con una elegancia en el caminar propia de sus piernas... caprinas.

José Brú: De *Baudolino*, yo ya terminaría con esto.

Dante Medina: Cuando termines el tema, si quieres leo, ¿o quieres que cerremos?

José Brú: Pues sí, para ya pasar a Fernández de Lizardi.

Dante Medina: Y tiramos a la basura *Baudolino*.

José Brú: ¡No, hombre!

Dante Medina: Es un libro hermosísimo, un parrafito nada más, *prego*:

> —¿Pero qué están llevando a la iglesia? —preguntaba Nicetas.
>
> Teófilo había hecho una relación más precisa. Había visto el cajón que contenía la capa de púrpura de Cristo, un trozo de la caña de la flagelación, la esponja que se le ofreció a Nuestro Señor moribundo, la corona de espinas, una custodia donde se conservaba un trozo del pan consagrado en la Última Cena, el que Jesús le había ofrecido a Judas. Luego había llegado un relicario con los pelos de la barba del Crucificado, arrancados por los judíos tras el descendimiento de la cruz, y envolviendo el relicario estaban las ropas del Señor, que los soldados se habían jugado a dados a los pies del patíbulo. Y por fin, la columna de la flagelación enterita.
>
> —Yo he visto llevar también un pedazo de la túnica de la Virgen —había dicho Boiamondo. (p. 326)

Las reliquias se trafican en la Edad Media. En *Baudolino* todos trafican reliquias. De San Juan, circulan siete cabezas; se entrecruza la historia, plena de anécdotas, porque cada dueño pretende poseer la verdadera. Una novela interesantísima.

José Brú: Aún hoy en día, ¿no?, hay una pluma del ala del Arcángel San Gabriel en una parte de Italia.

Dante Medina: En alguna parte de Italia se resguarda el prepucio de Jesucristo.

José Brú: Pero ninguna como la que hay en México, en no sé qué museo de Oaxaca, tienen la calavera de Benito Juárez cuando era niño.

Dante Medina: Llega a tanto el exceso que ofrecen en venta una capsulita con sangre de la menstruación de la Virgen... Uñas del Niño Dios cuando era bebé, saliva de Jesucristo, astillitas de la cruz de la crucifixión... Todo se comercializaba en la Edad Media al abrigo de la palabra "reliquia". Algún historiador bienhumorado ha dicho que si se juntaran todas las astillas de la cruz que se vendieron en ese periodo, la cruz que reconstruiríamos sería monumental.[56]

José Brú: Se acabarían no sé cuántos bosques.

[56] Esta obsesión medieval por las reliquias persiste (*Baudolino* es un ejemplo, pero el tema de la novela es medieval) hasta la literatura contemporánea, con sucesos actuales (La Cristiada): En el capítulo final de *El poder y la gloria* de Graham Greene, cuando fusilan al Padre Juan, quien gritó en el último momento, como se estilaba entre los mártires "¡Viva Cristo Rey!", "Uno de los presentes [...] secretamente empañó su pañuelo de la sangre del mártir, y aquella reliquia cortada en cientos de pedazos, fue repartida en muchos hogares piadosos".

Dante Medina: Hay astillas de la cruz de Cristo en cientos de iglesias.

José Brú: Se vendían rosarios con un pedacito de la cruz de Cristo.

Dante Medina: Todas las iglesias de Europa están llenas de reliquias medievales, de cuanta cosa hay inimaginable: el cordón umbilical de Jesús está en varias iglesias... La Edad Media fue fanática de la reliquia, y esta novela está llena de reliquias y de maravillas.

Maravillas, recuerdo una: tienen que cruzar un río de piedras rodantes, ¿cómo cruzar un río de piedras?; te despedazará, te matará. Sólo que ese río el sábado se detiene. Coincide en que el sábado es el día de descanso sagrado de los judíos. Uno de los viajeros es judío. Así que tienen que golpearlo hasta dejarlo inconsciente para poder atravesar el río de piedras que sólo se puede atravesar el sábado, día en que el río se paraliza.

O los hombres con orejas enormes que vuelan durante la gran batalla, o los que sólo tienen un pie...

José Brú: Los esciápodos, que se protegen del sol utilizando como sombrilla su único pie; los blemias, sin cabeza y por tanto con los ojos y la boca en el torso; los panocios, cuyas orejas son tan enormes que les sirven como abrigo en época de frío; los unicornios que sólo acuden al regazo de una virgen; los sátiros con patas de cabra; las hipatias...

Y terminando con el tema, el tema tres de *Los Héroes*, La Picaresca, me remito a la primera novela mexicana, de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*. Al leerla, tuve una, entre agradable y desagradable sorpresa, porque resultó que no la había leído nunca, aunque yo pensaba que sí. Son de ésas que son tan conocidas que supones que ya las leíste y, ¡ah, caray!, no la había leído, ésa fue la desagradable; y la agradable fue que me divertí muchísimo. Desgraciadamente, son de esas novelas muy conocidas y muy famosas que uno piensa que ya las leyó, y ha oído tantas referencias y ha oído tantas cosas, que las da por ya leídas.

Dante Medina: Y puedes hablar de ellas sin haberlas leído.

José Brú: Me estuve divirtiendo muchísimo. De algún modo, esto cierra el ciclo, porque es la novela picaresca mexicana, la primera novela moderna del famoso *Pensador Mexicano*. Hay que acordarnos que Fernández de Lizardi publicaba un periódico, precisamente llamado "El pensador mexicano". Además de *El Periquillo Sarniento*, escribió otras novelas en donde, en algunas de ellas, se ve la influencia que tenía de las lecturas de Cervantes, al que además cita mucho en el *Periquillo*. Otra novela suya, más o menos conocida, es *La Quijotita y su prima*, y otra muy conocida también, *La vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*.

El Periquillo Sarniento a veces se cita como *El Periquillo* Sarmiento, y entonces no sabemos, se duda si es "Sarniento" o "Sarmiento", y la verdad es que son las dos cosas, el protagonista es un personaje que se llama Pedro Sarmiento, Pedro, "Perico", apodo de diminutivo, y pasa a ser el "Periquillo Sarmiento" y luego el

"Periquillo Sarniento", y narra todas sus aventuras. Hay ediciones más modernas, y además, como ya vencieron los derechos de autor, muy baratas; narra todas sus aventuras desde que está en la universidad y el sinnúmero de cosas que le pasan, algunas de ellas ya las adelantó Dante, como siempre quitándome las palabras para que yo no pueda explayarme mucho.

Dante Medina: Para que fumes a gusto.

José Brú: Narra cosas muy divertidas: cuando se hace pasar por médico, apoyándose en que conoce los nombres en latín y de ahí logra obtener recursos. Le pasa aventura tras aventura y, supuestamente, hacia el final de sus días, le narra a Fernández de Lizardi todas estas aventuras para que las escriba y sirvan de modelo y ejemplo de lo que no hay que hacer, parte de las características que les mencionaba que tiene este tipo de narrativa. Es una novela que muestra el folclore y las tradiciones mexicanas, y al mismo tiempo, es interesante porque está situada en nuestro país; tiene elementos que reconocemos más que en el caso de *El Buscón* o en el caso de *El Lazarillo*, porque esas tradiciones tal vez nos sean ajenas; muchas de ellas heredadas, aunque las reconozcamos. Pero en *El Periquillo Sarniento* son mucho más cercanas. Aunque esta novela explícitamente dice que su carácter es moralizante, en realidad es más bien divertida. De hecho, el filósofo español Fernando Savater dice en alguna parte: "En el fondo, los malos y malditos de esta novela, contribuyen a divertirnos y entretenernos más que ponernos un ejemplo o que tomemos de ahí alguna moraleja". Nos divierte y nos entretiene muchísimo.

Con esto, daría por concluido el tema, con estas cinco novelas que comentamos: Grimmelshausen, *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, la más reciente: *Baudolino*, y la primera mexicana: *El Periquillo Sarniento*... el héroe o antihéroe que es el pícaro que da el nombre a esta novela.

Dante Medina: Son aventuras divertidísimas.

José Brú: Pasando a otro tipo de héroe, un héroe muy conocido, Guillermo Tell, que es un mito, una leyenda de los suizos que, además, lo consideran una especie de padre de la patria, el que logró reunir a varios de los cantones de Suiza para que pudieran independizarse del imperio.

Estoy hablando de Schiller, de Friedrich von Schiller, autor de esta obra teatral. Schiller vivió a finales del siglo XVIII (1759 a 1805), y escribió varias piezas de teatro más o menos históricas: *María Estuardo*, *La doncella de Orleáns*, y *Guillermo Tell*, la más conocida. En ella recrea el mito de Guillermo Tell, personaje noble que se niega a acatar la orden de la autoridad de donde vive, que consiste en que todos los que pasen frente al sombrero del gobernador, tienen que inclinarse y saludarlo, como una muestra de sumisión al soberano ausente, pero también como un despliegue de su despotismo. Guillermo se niega a saludar, y aunque es un personaje muy reconocido en su ciudad, el gobernador de ese lugar lo obliga al episodio conocidísimo de poner una manzana en la cabeza de su hijo —ya que es muy buen arquero— y dispararle, diciéndole: "si aciertas quedarás libre y no te enviaré a la cárcel por haber

desobedecido el decreto de tener que saludar al sombrero, y si no aciertas, matarás a tu hijo en el tiro erróneo". Esto que por conocido nos suena muy sencillo, ha de ser una cosa tremenda, por más buen tino y puntería que tenga uno, qué terrible que le pongan a su hijo una manzana en la cabeza; es por lo que dicen que los cirujanos normalmente no operan a pacientes que sean sus familiares, porque es una tensión adicional a la de si operan a alguien desconocido. Entonces, Guillermo Tell toma dos flechas, la primera la tira... y acierta a la manzana. "Bien —dijo el gobernador—, estás libre, pero tengo una duda, ¿para qué era la segunda flecha?". "Es que si fallaba la primera, la segunda iba contra ti, y ésa no la fallaba, ésa iría directa". De todos modos acaba en la cárcel, y eso provoca que el pueblo se subleve.

Aquí sí es un héroe, ya no es un aventurero, un héroe, además de que es una figura nacional en Suiza y que ha inspirado a otros artistas. Sin duda en menor cantidad, pero parecido a lo que veíamos con el tema de Don Juan. Ha inspirado distintas obras de arte, no sólo en la literatura, sino en otras artes, entre ellas una ópera, *Guillermo Tell*, de Rossini, de la cual es muy conocida la introducción por todos nosotros, porque es la que se usaba en las películas de *El llanero solitario*, o cuando la caballería yanqui llegaba a rescatar a los colonos que estaban sitiados por los indios. Se considera que es una obra del Romanticismo alemán.

Con esto acabo yo.

Dante Medina: El heroísmo de Guillermo Tell es un heroísmo forzado, porque lo obligan —después de que no se inclina ante el sombrero— a tirarle a su hijo; pero el heroísmo que no es forzado es el de su hijo, quien dice: "mi padre es capaz de darle a una manzana a cien varas", entonces el gobernador ordena: "¡ah, sí!, pues dale a una manzana a cien varas pero en la cabeza de tu hijo". Aunque ya antes Guillermo Tell había dicho: "sólo me siento vivir cuando arriesgo diariamente la vida", y "cuando me falta un arma me parece que me falta un brazo", a mí la actitud valiente del hijo me gusta mucho: nunca tiene miedo, está seguro de que su padre acertará. "Decid dónde debo colocarme, que por mi parte nada temo".

Cito un fragmento de la escena:

Geszler.— *(Después de un momento de silencio.)* Tell, eres maestro en el arco. Dicen que das siempre en el blanco.

Walther.— Cierto, señor, mi padre acierta a una manzana a cien pasos.

Geszler.— ¿Es hijo tuyo, Tell?

Tell.— Sí, señor.

Geszler.— ¿Tienes muchos hijos?

Tell.— Dos, señor.

Geszler.— ¿A cuál de ellos amas con más cariño?

Tell.— Ambos son mis hijos del alma.

Geszler.— Pues bien, Tell, puesto que aciertas a una manzana a cien pasos, es necesario que dés una prueba de tu puntería. Toma tu ballesta; precisamente la llevas

> contigo. Prepárate a acertar a una manzana colocada sobre la cabeza de tu hijo. Pero te aconsejo que apuntes bien y dés en el blanco del primer flechazo, porque si yerras, pagarás con tu vida. *(Todos manifiestan su horror.)* (Acto III, Escena III)

Guillermo Tell dispara, y acierta en la manzana. El gobernador nota que Tell tiene una segunda flecha, y le pregunta para qué es. Tell responde: "Si hubiera tocado a mi hijo del alma, con esta segunda flecha disparaba contra vos, y juro al cielo que esta vez no hubiera errado el golpe". Si fui capaz de tirar sobre la cabeza de mi hijo, soy capaz de tirar sobre mi enemigo, aunque nunca haya matado a nadie. De todas maneras, el gobernador falta a su palabra de dejarlo en libertad; sentencia: "voy a llevarte donde no veas jamás ni el sol ni la luna".

José Brú: El niño tiene mucha confianza en el padre.

Dante Medina: La esposa dice: "¿por qué te sacrificas por los demás?, ¿por qué no cuidas más bien a tu familia?", y él responde: "es que luchando por los demás estoy cuidando a mi familia".

Todo, impregnado de los signos del romanticismo que tú mencionabas. En el Acto IV, Escena I, leemos:

> Pescador.— Rujan los vientos, y relumbren los rayos, y revienten las nubes e inunden la tierra las cataratas del cielo. ¡Así perezcan en germen las generaciones por venir, y los elementos desencadenados se agiten con furor, y vengan de nuevo las fieras a apoderarse de la tierra asolada! ¿Quién querrá vivir aquí sin libertad?
>
> El Hijo del Pescador.— ¡Oíd!... ¡Qué rumor en los abismos! ¡Cómo muge el viento! Nunca sopló sobre las olas del lago tan furiosa borrasca.

El Romanticismo no solamente se identifica con la pasión, el cariño, el amor, el sacrificio... también es parte fundamental la contribución animista de los elementos de la naturaleza, que actúan, ante la tragedia humana, como una especie de espejo, de reflejo; y contribuyen actuando de acuerdo a los sentimientos de los personajes. Por eso una novela famosa del Romanticismo se titula *Cumbres borrascosas*: si los sentimientos son borrascosos, las cumbres serán borrascosas.

Guillermo Tell también tiene ingredientes de novela de costumbres, de historicidad. A mí me impresiona mucho cuando Walter, el hijo de Guillermo Tell, le pregunta a su papá si existen países sin montañas:

> Walter.— *(Después de un momento de reflexión.)* Padre, ¿hay países sin montañas? (Acto III, Escena III)

Ellos siempre han vivido entre las montañas, el niño no puede entender que haya países sin montañas.

Esta obra es, sobre todo, un canto a la libertad.

José Brú: De hecho acaba con vivas a Guillermo Tell: "¡Viva Tell el tirador y el libertador!". (Acto V, Escena última, p. 365)

Dante Medina: Exactamente. Sí, se centra en el problema de la libertad y la justicia; la postura de los personajes es: "no nos oponemos a jurarle al emperador nuestra filiación, a lo que nos oponemos es a que nos quiten la libertad y nos hagan injusticia"; y son víctimas de la injusticia, y sufren de la limitación de su libertad.

Es interesantísimo cómo una obra de teatro se corresponde con los fundamentos de una nación, con su pensamiento vital profundo:

> Stauffacher.— Te gusta esta casa que hemos construido, ¿verdad? Pues la guerra la reducirá a cenizas.
>
> Gertrudis.— Si creyese que mi alma estaba encadenada a este pasajero bien, con mi propia mano le pegaría fuego. (Acto I, Escena II)

Ésta es una idea de Séneca: si la casa en donde vivo me encadena, prefiero prenderle fuego para poder ser libre. Séneca pensaba que quien no pueda vivir sin su esclavo, entonces es esclavo de su esclavo.

En cuanto a su estructura, es un teatro muy de época. Yo lo veo difícilmente representado en escena, leído es estupendo; pero la escenificación la complican la cantidad de personajes, 42 en total, y además, con nombres alemanes...

Retomo. Guillermo Tell, que es un cazador, se convierte en un héroe contra su voluntad, porque lo obligan a tirarle a una manzana puesta sobre la cabeza de su hijo. Si no acierta a la manzana, lo matan; si acierta, lo toman preso.

José Brú: Por eso se dice que es, con esto que ha complementado Dante, una obra del Romanticismo. Los grandes temas del Romanticismo son la libertad, la liberación de las sujeciones y de la tiranía, la libertad como bien supremo, la naturaleza (en el pasaje que leíste queda muy bien representada), la pasión por lo exótico, los elementos sobrenaturales (en este caso, no se ven tanto).

Dante Medina: Cierto, pero hay uno. Fíjate cuando un personaje dice reconocer a la familia de los que mataron al dragón:

> Stauffacher.— Conozco este nombre. Un Winkelried fue quien mató el dragón en los pantanos de Weiler, perdiendo la vida en el combate. (Acto II, Escena II)

Es decir, desciende de una raza que mató dragones.

José Brú: Y que, curiosamente, es un adjetivo que ha pasado a ser normalmente mal empleado, se dice que alguien es muy romántico cuando es muy amoroso; no tiene nada que ver con el Romanticismo como escuela literaria, que tenía, entre otros, los elementos que les acabo de mencionar.

Dante Medina: Otro detalle: Recordarán que un sobrino del emperador, durante la revuelta, mata a su tío. Llega vestido de monje a casa de Tell, y le pide protección y auxilio, argumentando que él también contribuyó a la libertad. Tell le explica al parricida la diferencia entre un acto heroico y un asesinato; los motivos son diferentes; le dice que él actuó contra su tío, el emperador, por ambición, por la herencia que le estaba arrebatando. Tell le dice que él mató al gobernador defendiendo a su pueblo, a su gente, eso es un acto de heroísmo; mientras que su asesinato fue movido por la ambición. El pobre hombre, abatido, le pide consejo; Tell le sugiere ir a Roma:

> Tell.— Oíd lo que Dios me inspira. Es fuerza que vayáis a Italia, a la ciudad de San Pedro. Postraos a los pies del Papa, confesad vuestro crimen, y salvad vuestra alma.
>
> El parricidA.— ¿Y no me entregará a mis perseguidores?
>
> Tell.— Haga lo que quiera, someteos a la voluntad de Dios. (Acto V, Escena II)

Qué terrible. La férrea moral. A pesar de que gracias a que el parricida mató al emperador, se libera Suiza, Guillermo Tell lo denosta, con el siguiente argumento: "lo tuyo no fue un acto de heroísmo, lo mío sí: yo maté al que quiso atentar contra mi familia y quiso volverme asesino de mi propio hijo, ése merece morir, tú mataste a alguien que te quitaba tu herencia". Es una gran lección.

José Brú: De ahí la frase que se le atribuye a Julio César: "Roma adora la traición, pero aborrece a los traidores". La traición, a fin de cuentas, da resultados, pero el traidor paga muchas veces con la vida.

Dante Medina: Es también, además de una obra moralizante, una pieza nacionalista.

José Brú: Hace rato, cuando comentabas la confianza tan grande que tiene el niño en su padre, me acordé de un cuento que se ha atribuido a distintas culturas. El papá le dice a su hijo: "Hijito, salta de allí arriba, y yo te recibo", "Oye, pero está muy alto, ¿cómo voy a saltar?", "Salta y yo te recibo, soy tu padre". El niño salta, el papá se hace a un lado, y el niño se pega un golpazo. Como si fuera una novela picaresca, el padre le dice: "Para que aprendas a no confiar ni en tu padre".

¿Preguntas?

Alumno: Este personaje, ¿en Suiza es como un héroe nacional?

José Brú: Supuestamente es un personaje histórico, es como los mitos, no se sabe a ciencia cierta si existieron o no; hay elementos que hacen pensar que sí, en Suiza lo tienen como su libertador. Como dicen los italianos *Se non è vero è ben trovato*, es decir, si no es cierto que existió, pues está bien inventado.

Hay leyendas que dicen que era un habitante de Bürglen, un pueblecito del cantón suizo de Uri, un ballestero famoso por su puntería, del siglo XIII, principios del XIV... Pero son leyendas.

Dante Medina: Lo mejor que podríamos decir es que todos estos héroes (Los Nibelungos, El Cid, Beowulf, Ígor, Roldán, Guillermo Tell...) son figuras nacionales que fundan una identidad, necesaria para que los países se aglutinen. Recordemos que Europa estaba conformada por ciudades, ciudades-estado, comarcas, regiones, ducados, condados... dispares; y que los países europeos son una invención republicana del siglo XIX; y que esa identidad nacional que intentó empezar a aglutinarse a partir del siglo XVI aproximadamente, fue en realidad una difícil, forzosa, y artificial "unión", si no que lo digan los vascos y los catalanes en España, que lo digan los venecianos en Italia...

Yo les quiero decir, para su optimismo, que estamos a la mitad del curso, lo que sigue es Manuel Scorza, Augusto Roa Bastos, y luego Antonio Cisneros, Luis de Camões, Novalis y Rosario Castellanos. Ayer me ponía triste preparando los últimos detalles de *Yo el Supremo*, porque me encontré la grabación de una entrevista que le hice a Roa Bastos hará unos dieciocho años, que nunca he publicado, y me entraron muchas ganas de compartir fragmentos con ustedes. Esta entrevista termina así: Le digo yo: "Bueno, pues yo no tengo más preguntas, ya lo he cansado mucho a usted"; y él me replica: "No, y lo que pasa es que soy muy gárrulo, como dirían antes [gárrulo significa hablador], no, y lo que pasa es que soy muy gárrulo como dirían antes, hablo mucho y no digo nada, yo envidio a Borges que con dos palabras decía todo". Así termina la entrevista de un hombre que publicó novelas estupendas en el siglo XX; ya les leeré fragmentos de esta entrevista que la hice en Toulouse a Augusto Roa Bastos, un escritor que, a pesar de que su lengua materna no es el español sino el guaraní, ha hecho enormes aportaciones a la literatura y a la lengua hispanoamericanas.

José Brú: Nos veremos la siguiente sesión.

Bibliografía JB

Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Barcelona, RBA Editores, 1995.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

Eco, Umberto, *Baudolino*, Barcelona, Lumen, 2001. Traducción de Helena Lozano Miralles.

Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, Editorial Porrúa, 1976.

Schiller, Friedrich von, *Guillermo Tell*, México, Aguilar, 1976. Traducción del alemán, prólogo y notas de Manuel Tamayo Benito.

Bibliografía DM

Anónimo, *El lazarillo de Tormes,* en *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1978. Estudio Preliminar, selección, prólogos y notas de Ángel Valbuena Prat. Tomo I.

Callejo, Jesús, *Hadas. Guía de seres mágicos de España*, Madrid, EDAF, 1995. 5a. ed. Ilustraciones de Mariana Soane.

Eco, Umberto, *Baudolino*, Barcelona, Lumen, 2004. Traducción de Helena Lozano Miralles. 2ª edición.

Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, Editorial Porrúa, 1976.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Simplicius Simplicissimus*, México, Editorial Rei, 1988.

Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, en *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1974. Edición de Ángel Valbuena Prat.

Lesage, René, *Gil Blas*, París, Édition Lutetia, s.f. Dos tomos.

Martínez Montiño, Francisco, *Arte de cocina, pastelería, bizcocheria y conservería,* Barcelona, Editorial Tusquets, 1982.

Romero, José Rubén, *La vida inútil de Pito Pérez*, México, Editorial Porrúa, 1990.

Schiller, Friedrich von, *Guillermo Tell*, México, Aguilar, 1976. Traducción del alemán, prólogo y notas de Manuel Tamayo Benito.

Varios Autores, *La Novela Picaresca Española*, Madrid, Aguilar, 1974. Estudio preliminar, selecciones, prólogos y notas de Ángel Valbuena Prat. Dos tomos.

SESIÓN 8

Los Héroes

Los dignos apreciados por su gente, los poderosos solitarios aborrecidos y repudiados

Obras:
Scorza, Manuel, *Garabombo, el invisible*, Perú, 1928-1983
Anónimo, *Cantar de Roldán*, Francia, S. XI
Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Paraguay, 1917-2005
Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, México, 1928-2012

Dante Medina: Estamos en la segunda sesión de *Los Héroes*, y abordaremos la novela *Garabombo, el invisible*, de Manuel Scorza.

Pero antes de iniciar quiero decirles que recientemente, hace una sesión, hablamos de Grimmelshausen y su *Simplicius Simplicissimus*, la gran novela alemana del siglo XVII, de la picaresca germánica a imitación de la picaresca española, que sin duda von Grimmelshausen había leído; pues resulta que en mi viaje a España del año pasado, me topé con un libro que desconocía, *La Pícara Coraje*; lo leí estas vacaciones y se los recomiendo enormemente.

José Brú: Del mismo autor de *Simplicius*.

Dante Medina: Del mismo autor, de Grimmelshausen. Cuando hablamos de *Simplicius Simplicissimus*, obra estupenda, recordarán ustedes que citamos mucho la última parte donde todos los lagos del planeta dan a un centro, y si se tira una piedra...

José Brú: Y yo mencioné este libro, pero no lo tenía.

Dante Medina: Mencionaste *La Pícara Coraje* hablando de que *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht, es una obra de teatro del siglo XX, basada en ésta: es un homenaje a Grimmelshausen. Así como Bertolt Brecht hizo una variante del Don Juan apoyado en el *Dom Juan* de Molière, así también hizo *Madre Coraje* apoyándose en *La Pícara Coraje*, un gran libro, con la ventaja contemporánea de que no tiene el abultado volumen de *Simplicius*, y con una variante muy interesante desde el punto de vista de la literatura actual: es una respuesta femenina de *La Pícara Coraje*; es la respuesta femenina a una parte de un capítulo donde

Simplicius dice haber engañado a una mujer y haberle quitado, entre otras cosas, las ilusiones, la virginidad, y haberse *burlado* de ella —como se decía en la época cuando se arrebataba la virginidad y se rehusaba el "burlador" a casarse—. *La Pícara Coraje*, en la pluma del mismo autor, escribe la respuesta a ese capítulo, para decirle: "Mira, tú no me arrebataste nada; yo no era virgen sino bastante puta, y te voy a contar todas las puterías que hice, para que no andes presumiendo que tú fuiste el primero, el que me *burló*. La que te burló fui yo, pobre tonto".

"Yo fui la que te burló. Y además, la hija que te mandé y que tú dices tiernamente que recibiste en tu retiro, en el final de tus días, y que te causó ciertos problemas, en realidad era la hija de mi criada, que me la embarazaron por ahí, por andar de puta, y te la mandé diciendo que era tuya, y hasta en eso te hice escarnio, porque te hice aceptar una hija que no era tuya y tú la aceptaste como tuya, y te arruinó la vida. ¡Para que aprendas, bribón, de una más bribona que tú!". En ese sentido, es un libro de una fuerza femenina impresionante, algo que no encontramos en la literatura española de la época, a pesar de que tenga algunos rasgos de *La Pícara Justina.*

Alumno: ¿De qué editorial es?

Dante Medina: Está en Cátedra.

La acción se desarrolla durante la Guerra de los Treinta Años. La Pícara Coraje, para sobrevivir, se hace pasar por hombre una vez que toman su ciudad y van a matar y a violar a todas las mujeres; se corta el pelo, se viste con ropas varoniles y, con ese travestimiento, se convierte en ayudante de capitanes. Se casa muchas veces (alrededor de siete); siempre se le mueren los maridos en la guerra o por epidemias y enfermedades. Es extraordinario cómo esta mujer se comporta tan cabalmente como un hombre que hasta pelea con enjundia, por eso se apoda La Pícara Coraje, *coraje* en el sentido de bravura, no de encabronamiento, sino de bravura, en la acepción más ibérica de la palabra; tan brava es, que su quinto marido —si mal no recuerdo, puede ser el sexto, poco importa— cuando se casa con ella, se dice: "A ésta hay que domarla desde el primer día". Esto nos recuerda "El mancebo que casó con mujer brava", de la literatura española, cuento del Infante Don Juan Manuel, contenido en *El Conde Lucanor*, anécdota que también aparece en la literatura italiana.

José Brú: Y en la inglesa, también: *La fierecilla domada*, de Shakespeare.

Dante Medina: Evidentemente, también ahí lo tenemos, en Shakespeare. El marido, pues, se dice: "El primer día voy a tener que dominarla". Así que, en la madrugada de la noche de bodas, la reta: "Ahora vamos a ver quién es más cabrón", y agarra un palo; y ella replica: "Vamos a ver quién es más cabrón". Y se agarran a palazos. Él, confiando en su victoria y el escarmiento merecido de la bravucona, había convocado a sus amigos para que presenciaran por los agujeros de la habitación su hazaña, pero es ella la que lo apalea, y le grita: "Para que aprendas que yo mando, y de aquí en adelante se hará lo que yo diga".

Otro detalle interesantísimo es que cuando se va a casar celebra...

José Brú: No des ideas a las esposas aquí presentes.

Dante Medina: Demasiado tarde. Acuérdate de que en "El mancebo que casó con mujer brava", un marido sometido intenta aplicar el método de sometimiento que utiliza el astuto recién casado, y fracasa: su mujer le dice que eso sólo funciona el primer día, después ya no.

José Brú: No, yo ya sé que para mí es demasiado tarde.

Dante Medina: La Pícara Coraje hace contratos matrimoniales extremadamente precisos, donde se comprometen a cosas muy curiosas, incluso en caso de separación; eso me llamó enormemente la atención.

Para terminar —porque quería recomendar esta novela como complemento de la picaresca alemana—, es un libro de volumen manejable, muy sabroso. En un pasaje, un tipo, en una taberna donde se están emborrachando, la empieza a tratar de cobarde (a ella, que siendo jovencita, no se le nota que es mujer). La Pícara se agarra a golpes con él. No hay que perder de vista que están en una taberna de soldados alemanes y austriacos, no es ninguna broma. Pues bien, cuando el contrincante siente que va perdiendo en la pelea, intenta agarrarle los güevos, con la intención de aplastárselos, y descubre que no hay nada... Es genial cuando ella afirma que eso sí la encabronó muchísimo, esa alevosía de haberse atrevido contra lo que ella no tenía, y, furiosa, le propina una golpiza de todos los diablos. Esto me encanta, porque no es común en la picaresca española: un pleito entre un hombre y una mujer, en el que, además, el hombre se porta alevoso tratando de derrotar al enemigo atacándolo en sus partes nobles; como tampoco tenemos en la picaresca española a una mujer que se bate cuerpo a cuerpo contra un hombre y lo vence. Es una escena estupenda. Me alegro de que las feministas norteamericanas de los años sesenta no la hayan descubierto, porque nos la hubieran echado a perder con la divulgación.

Perdonen esta digresión, pero quería compartir con ustedes esta lectura reciente.

Habíamos hablado, pues, en una sesión dedicada a *Los Héroes*, de *Simplicissimus* y de *Baudolino,* ahora hablaremos de *Garabombo, el invisible*, de Manuel Scorza. Fuimos a Alemania y a Italia, del siglo XVII al XXI, vayamos hoy al Perú del siglo XX. *Garabombo* es una obra absolutamente asombrosa, extraordinaria y atípica, que no es muy conocida en América Latina —casi desconocida en México—, aunque es un libro muy conseguible, en Plaza y Janés.

José Brú: En la librería de la Editorial Siglo XXI, yo lo acabo de comprar hace dos meses.

Dante Medina: Efectivamente, también lo tienen en Siglo XXI, que es donde tienen prácticamente toda su obra, toda la obra de Manuel Scorza.

Alumno: ¿Lo tenemos apuntado nosotros?

Dante Medina: No, pero lo tienen escaneado. Todos los libros que aparecen en el programa están escaneados. Los que no están escaneados son los textos fuera del programa.

Garabombo, el invisible, siglo XX. Ustedes recordarán a Manuel Scorza, aquel escritor peruano que nació en 1928 en Lima, y que se murió en el famosísimo —ya parte de la historia de la literatura— avionazo de Madrid de 1983, cuando un grupo de intelectuales, artistas y escritores iba rumbo a Caracas a un congreso internacional de literatura; un avionazo histórico porque murieron escritores de primer nivel; entre las mujeres, Marta Traba, valiosísima, y Manuel Scorza, claro.

José Brú: Y Jorge Ibargüengoitia.

Dante Medina: Jorge Ibargüengoitia, el grandísimo escritor mexicano.

José Brú: Y Fanny Cano, artista de cine.

Dante Medina: Escritores que aún tenían obra por hacer, sobre todo Ibargüengoitia. Y también estaba el importante crítico literario, esposo de Marta Traba, Ángel Rama; realmente fue un avión terrible para la literatura.

El ciclo al que pertenece *Garabombo, el invisible* es una pentalogía. Cinco novelas entre las que están *Redoble por Rancas*, la primera (Rancas es una ciudad de Perú); *Garabombo, el invisible*, la segunda; *El jinete insomne* —una novela también extraordinaria: un jinete que no tiene nunca sueño porque es el depositario de los títulos de propiedad de los comuneros del Perú, y si se duerme se los roban—; *El cantar de Agapito Robles*; y la última, *La tumba del relámpago.*

Manuel Scorza emprendió otro ciclo, "El fuego y la ceniza", del que solamente apareció *La danza inmóvil*, debido a su repentina muerte. Vino a México exiliado debido a los problemas políticos que cuenta noveladamente Vargas Llosa, huyendo de la represión peruana.

José Brú: Lo cuenta en *Conversación en la Catedral*.

Dante Medina: *Conversación en la Catedral*, la gran novela de Vargas Llosa.

Y luego se fue a vivir a Francia, a París. Yo no tuve la suerte de conocerlo; tardíamente, fui amigo de su esposa, pero no de él. Hablando con Pepe del asunto, me rogó que les contara la siguiente anécdota. Alfredo Bryce Echenique, muy amigo mío en Francia, contaba siempre esta anécdota: decía que Manuel Scorza, escritor de izquierda y revolucionario (las novelas que cité son obras en defensa de los indígenas desposeídos frente a las grandes transnacionales y a los despojadores terratenientes del poder peruano); este hombre de izquierda, dice Bryce Echenique que en los restaurantes de París no lloraba cuando se acordaba de las miserias del Perú, que se contenía para no llorar por la miseria peruana, porque temía que sus lágrimas echaran a perder la langosta que se estaba comiendo en un restaurant elegante de París. Manuel Scorza era muy rico.

Aunque *Garabombo, el invisible* es una novela en sí misma, pertenece a una pentalogía, que tiene un tono, un aire, un hálito, comunes. En realidad, se trata de un libro en cinco partes, a la manera proustiana de *En busca del tiempo perdido*.

No es que sea una secuencia; los volúmenes no son capítulos de un mismo libro, son cinco libros de un gran mosaico, y así creo que es como hay que leerlos.

Antes de entrar de lleno a *Garabombo*, me voy a detener en *Redoble por Rancas*, por una muy curiosa "coincidencia" de la literatura con la historia. En *Redoble por Rancas*, en el primer capítulo, hay una noticia —es común en estos libros que aparezcan noticias que remiten a hechos históricos, y suelen al final aparecer notas periodísticas que reportan lo sucedido; de tal manera que, encantado el lector con escenas de realismo mágico, de real maravilloso, de surrealismo, se asombra de estar ante tan extraordinaria invención, y la sorpresa se duplica porque al final Scorza incluye documentación que prueba que ese hecho realmente sucedió. Más o menos como aquella historia de los trenes llenos de cadáveres de *Cien años de soledad*, que a todos nos pareció pura ficción y mucha exageración, ¡trenes llenos de cadáveres!, exageró García Márquez; pero un día apareció la noticia de que efectivamente había habido trenes llenos de cadáveres en Colombia; algo parecido sucede aquí—. Se lee en el principio de *Redoble por Rancas*:

Noticia

> Este libro es la crónica exasperadamente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. Los protagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza, casi tienen aquí sus nombres verdaderos.
>
> Héctor Chacón, el Nictálope, se extingue hace quince años en el presidio de Sepa, en la selva amazónica. Los puestos de la Guardia Civil rastrean aún el poncho multicolor de Agapito Robles. En Yanacocha busqué, inútilmente, una tarde lívida, la tumba del Niño Remigio. Sobre Fermín Espinoza informará mejor la bala que lo desmoronó sobre un puente del Huallaga.
>
> El doctor Montenegro, Juez de Primera Instancia desde hace treinta años, sigue paseándose por la plaza de Yanahuanca. El Coronel Marroquín recibió sus estrellas de General. La "Cerro de Pasco Corporation", por cuyos intereses se fundaron tres nuevos cementerios, arrojó, en su último balance, veinticinco millones de utilidad [...]

El texto sigue con una afirmación que merece pasar a la historia de la literatura, y ha pasado:

> Más que un novelista, el autor es un testigo. Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades, demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad.
>
> Ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres, han sido excepcionalmente modificados para proteger a los justos de la justicia. (pp. 9-10)

Novedosa propuesta de novela testimonial de izquierda: el novelista como testigo, dando fe de que las exageraciones las comete la realidad, y no el narrador: "los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad".

Quiero citarles esta primera parte de *Redoble por Rancas*, aunque sé que el tema es *Garabombo*, por tratarse de un autor tan poco conocido y tan rico. Del Capítulo 1 citaré un par de fragmentos; se titula "Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebérrima moneda":

> Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo septiembre. El atardecer exhaló un traje negro. El traje, de seis botones, lucía un chaleco surcado por la leontina de oro de un Longines auténtico. Como todos los atardeceres de los últimos treinta años, el traje descendió a la plaza para iniciar los sesenta minutos de su imperturbable paseo.
>
> Hacia las siete de ese friolento crepúsculo, el traje negro se detuvo, consultó el Longines y enfiló hacia un caserón de tres pisos. Mientras el pie izquierdo se demoraba en el aire y el derecho oprimía el segundo de los tres escalones que unen la plaza al sardinel, una moneda de bronce se deslizó del bolsillo izquierdo del pantalón, rodó tintineando y se detuvo en la primera grada. Don Herón de los Ríos, el Alcalde, que hacía rato esperaba lanzar respetuosamente un sombrerazo, gritó: "¡Don Paco, se le ha caído un sol!".
>
> El traje negro no se volvió.
>
> El Alcalde de Yanahuanca, los comerciantes y la chiquillería se aproximaron. Encendida por los finales oros del crepúsculo, la moneda ardía. El Alcalde, oscurecido por una severidad que no pertenecía al anochecer, clavó los ojos en la moneda y levantó el índice: "¡Que nadie la toque!". La noticia se propaló vertiginosamente. Todas las casas de la provincia de Yanahuanca se escalofriaron con la nueva de que doctor don Francisco de Montenegro, Juez de Primera Instancia, había extraviado un sol.
>
> Los amantes del bochinche, los enamorados y los borrachos se desprendieron de las primeras oscuridades para admirarla. "¡Es el sol del doctor!", susurraban exaltados. Al día siguiente, temprano, los comerciantes de la plaza se desgastaron con temerosas miradas. "¡Es el sol del doctor!", se conmovían. Gravemente instruidos por el Director de la Escuela —"No vaya a ser que una imprudencia conduzca a vuestros padres a la cárcel"—, los escolares la admiraron al mediodía: la moneda tomaba sol sobre las mismas desteñidas hojas de eucalipto. Hacia las cuatro, un rapaz de ocho años se atrevió a arañarla con un palito: en esa frontera se detuvo el coraje de la provincia.
>
> Nadie volvió a tocarla durante los meses siguientes. Sosegada la agitación de las primeras semanas, la provincia se acostumbró a convivir con la moneda. Los comerciantes de la plaza, responsables de primera línea, vigilaron con tentaculares miradas a los curiosos. Precaución inútil: el último lameculos de la provincia sabía que apoderarse de esa moneda, teóricamente equivalente a cinco galletas de soda, o a un puñado de

duraznos, significaría algo peor que un carcelazo. La moneda llegó a ser una atracción. El pueblo se acostumbró a salir de paseo para mirarla. Los enamorados se citaban alrededor de sus fulguraciones.

El único que no se enteró que en la plaza de Yanahuanca existía una moneda destinada a probar la honradez de la altiva provincia fue el doctor Montenegro. (pp. 13-15)

Es el capítulo de la moneda. Otro pedacito:

A pie o a caballo, la celebridad de la moneda recorrió caseríos desparramados en diez leguas. Temerosos de que una imprudencia provocara en los pueblos pestes peores que el mal de ojo, los teniente-gobernadores advirtieron, de casa en casa, que en la Plaza de Armas de Yanahuanca envejecía una moneda intocable. (pp. 16-17)

Y termina el capítulo diciendo:

La víspera de la fiesta de Santa Rosa, patrona de la Policía, descubridora de los misterios, casi a la misma hora, en que un año antes, la extraviara, los ojos de ratón del doctor Montenegro sorprendieron una moneda. El traje negro se detuvo detrás del celebérrimo escalón. Un murmullo escalofrió la plaza. El traje negro recogió el sol y se alejó. Contento de su buena suerte, esa noche reveló en el club: "¡Señores, me he encontrado un sol en la plaza!".

La provincia suspiró. (pp. 17-18)

Este capítulo es importante, por una parte, porque habla de la terrible sumisión, sujeción, la fuerza que ejerce el poder sobre la gente pobre, que desearía ardientemente tener un sol, una moneda,[57] y sin embargo nadie la toca por el enorme temor que les inspira; y por otra parte, este primer capítulo me parece un resumen de la pentalogía.

Scorza no se aboca a escribir novelas de protesta que vociferan contra el poder, sino que produce altísima literatura; esta manera de utilizar el traje como representativo de la potencia del personaje, en lugar de poner al personaje, es el traje negro del juez, del juez de Yanahuanca, pero el traje negro *es* el personaje. La moneda del traje provoca el terror en la provincia: vaya metáfora del poder y la prepotencia oficial.

En la literatura mexicana tenemos un escritor, igualmente poco conocido, aunque estupendo, Francisco Tario... tiene una frase muy simpática: "Me gustaría sentarme a escribir, sin duda: ¡pero hay que fumar tanto!". (p. 7)

[57] Hay otro gran cuento, en la literatura mexicana, donde la protagonista y la responsable de la tensión social y del drama, es una moneda: "La suerte de Teodoro Méndez Acubal", de Rosario Castellanos, incluido en su libro *Ciudad Real*, de 1974.

José Brú: Excelente.

Dante Medina: Es una buena frase.

José Brú: Con razón me gusta tanto ese autor.

Dante Medina: En su *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, un muy buen libro, Francisco Tario tiene un cuento titulado "La noche del traje gris", en el que el personaje es un traje gris. En la literatura francesa, Alain Robbe-Grillet, publicó hacia mediados del siglo XX una novela titulada *Les gommes* (*Las gomas*).

José Brú: Robbe-Grillet es una de las figuras míticas del *Nouveau roman*.

Dante Medina: Es el patriarca del *Nouveau roman*, la nueva novela francesa; él encabezó el movimiento que revolucionó la novela. La teoría se encuentra en su ensayo *Pour un Nouveau Roman*, y la práctica en sus novelas. En *Les gommes*, hay dos fragmentos que llaman la atención; uno: "—Claro... claro —continuó el traje negro, no muy convencido". (p. 31); dos: "El sobretodo timorato se levantó también para estrecharle la mano". (p. 33); o sea, que el personaje es el traje negro, y el sobretodo, lo mismo que en el capítulo de Scorza donde una moneda y un traje negro son los personajes, no una persona. En estos dos casos que comparé, "La noche del traje gris" de Francisco Tario y *Las gomas* de Alain Robbe-Grillet, el protagonista es el vestido que trae el personaje.

Con esta idea de que, efectivamente, Scorza es un estupendo y grandísimo escritor que maneja bien sus materiales de ficción y no nada más los materiales de la protesta, hay que decir algunas cosas más. Al héroe *Garabombo* lo tenemos aquí porque atraviesa el mito y la epopeya. *Garabombo, el invisible* no es *El hombre invisible* de H. G. Wells, no es el hombre que se vuelve invisible, no es el hombre invisible clásico —es ahí donde innova Scorza—, es el hombre al que no se le ve porque adquirió esa condición sociomítica, socioepopéyica, sociomágica, que consiste en que no lo vean desde el día en que sufrió una vejación terrible: lo metieron a la cárcel injustamente; y no lo ven porque no es nadie, porque no cuenta, porque no pinta. No es que sea invisible de verdad, sino que realmente no lo ven, no vale nada, es una sombra transparente, *es nadie*. Y él lo asume como una enfermedad. Sin embargo, hay una excepción: sus iguales sí lo ven; los que no lo ven son los superiores; es una metáfora del menosprecio.

José Brú: Lo dice el propio autor. El narrador dice: "No lo veían *porque no lo querían ver*. Era invisible como invisibles eran todos los reclamos, los abusos y las quejas". (p. 176)

Dante Medina: Es eso, tal cual, es eso, lo dijiste mucho mejor que yo; es por eso por lo que no lo ven. De hecho el capítulo 14 se llama "Que demuestra, si demostrar es necesario, las ventajas de la invisibilidad", o sea, demuestra que ser invisible es muy ventajoso para el mundo de injusticias en el que vive. Preparando este texto, me di cuenta de que —y perdonen la autocita— en mi novela *La dama de la gardenia*, yo tengo un niño que aprende a ser invisible; hay seis niños en la novela, y cada uno aprende una gracia, llamémosle así. Los manda su

padre adoptivo a que cada quien encuentre una manera de vivir, una especie de oficio, yo digo "una gracia"; uno, el niño de Santa Tere, aprende a recordar y oír; el niño del Santuario, aprende a saber morirse; el niño de la Colonia Moderna sabe hacer que le regalen cosas; y el niño del Centro de la Ciudad aprende a que simplemente no lo vean, y en todo el capítulo se cuenta cómo al niño no lo ven, y no lo ven por las mismas razones por las que no ven a Garabombo... si entráramos en las confesiones, yo me quisiera preguntar si es porque yo me acordaba inconscientemente de *Garabombo*, que efectivamente leí mucho antes de escribir esta novela; no lo sé; lo que sí sé es que a mí me encantó este tema, apasionante, no lo de volverse invisible, eso no es tan apasionante, lo apasionante es que de repente no se vea a alguien, que *no lo vean*; esto es lo que tiene de extraordinario *Garabombo, el invisible*.

José Brú: Eso es lo que pasaba en uno de los cuentos del Padre Brown de Chesterton, que les comentaba en una sesión anterior. En uno de los misterios, pregunta: "¿Quién más ha llegado?". Y responden "Nadie". Les pregunta que si ha llegado alguien: había llegado el cartero a entregar el correo, pero nadie lo toma en cuenta; es invisible, así como los meseros, cuando estamos en un restaurante, son invisibles para los que estamos conversando en la mesa.

Dante Medina: Y son los que se enteran de todo. Ése es el concepto de invisibilidad que se describe aquí, con un toque mágico, un toque mágico a la peruana. Recuerden lo que estudiamos aquí, *La carta robada*: está a la vista y nadie la ve.

José Brú: Y por eso es invisible, porque está a la vista.

Dante Medina: Porque está completamente a la vista. Ésa es la invisibilidad de Garabombo.

Garabombo lucha contra la injusticia —toda la pentalogía de Scorza se centra sobre esto—, particularmente contra la injusticia del estado, de los terratenientes, de los poderosos de la política, de las compañías transnacionales que se apoderan de la zona de la puna del Alto Perú. Estas compañías que compran a precios bajísimos miles de hectáreas, las cercan para la crianza extensiva de ganado lanar, lo que provoca que los desplazamientos entre una comunidad y otra, que antes les tomaban horas a los nativos, ahora les toman semanas, porque el camino ha sido tapado y hay que darle vuelta al inmenso cercado.

Me detengo en el tema de la epopeya andina. Hice notar lo peculiar del capítulo 14, que explica las ventajas de ser invisible, y se detalla por qué se es invisible. Otro capítulo único, extraordinario en la historia de la literatura, el 35; en él los protagonistas son los caballos: cuando los comuneros van perdiendo una batalla de represión del ejército, el estado contra la gente pobre, los caballos toman la palabra para decir: "Ahora nos toca a nosotros, están matando a la gente". Y los caballos se ponen a razonar en voz alta, como personas. Es un ejemplo epopéyico, mítico, heroico. ¡Estupendo! Los caballos empiezan a comunicarse relinchando de

una loma a otra, y se ponen de acuerdo, organizan la estrategia, entran a la batalla, y derrotan al ejército. Furiosos caballos sin jinete, valientes caballos. Heroicos.

La épica en su esplendor. Los caballos son descritos con sus parentescos, genealogías, haciendas de donde provienen, la identidad de sus dueños, el color que tienen, sus ocupaciones, los nombres que se dan entre ellos... Cuando ya los comuneros no tienen ni siquiera parque para defenderse, los caballos entran a la batalla y derrotan al ejército armado. Luchando del lado de la justicia, identificados con sus humildes compañeros de miseria, los caballos ganan la batalla, y así defienden y salvan la vida a la comuna y a los comuneros. Es un capítulo absolutamente extraordinario.

Por último, para terminar con Manuel Scorza, en *El jinete insomne* hay un pasaje estupendo donde se narra cómo un río se transforma en lago. Lo cito porque es el mismo esquema —diríamos los académicos— genotextual, de cómo transformar el contexto de la realidad para volverla real-maravillosa, realista mágica. Basta con "poco": basta saber ver lo maravilloso de la realidad (Carpentier), basta saber escribir para convertir en mágica la realidad (García Márquez).

3. Beneficios de la transformación de un río en lago

> El Chaupihuaranga no era el único paralítico. Los ríos de Chinche también se detenían. Epifanio Quintana comunicó que el río Monserrat se atontaba al extremo de cubrirse de totora. Cecilio Lucano descendió de la hacienda Huarautambo con un cargamento de papas destinado a Cerro de Pasco: notificó que el río Huarautambo se alagunaba. Sólo entonces sospechamos que algo sucedía en el agua o mejor dicho *debajo* del agua. (p. 20)
>
> [...]
>
> —¿Qué más da? ¿Cuál es la diferencia entre río y laguna? Los dos son agua.
>
> —Don Herón tiene razón —alcahueteó el ex sargento Atala.
>
> —¡Nadie se ahogará! El año pasado el río se llevó dos niños en Uspachaca. ¿Se acuerdan? Por lo menos ahora nuestros hijos se bañarán seguros.
>
> —Así es, don Herón.
>
> Las ventajas eran evidentes. Nos acostumbramos al cambio. La maleza robó las orillas. Donde antaño rabiaban turbulencias creció totora. Y como no hay mal que por bien no venga, un día un mocoso comunicó alborozado:
>
> —¡Patos!
>
> Salimos. ¡Una bandada graznaba sobre el lago! Era la primera. En una semana la charca se plagó de aleteos. En los trojes despertaron las escopetas y en las barrigas las ganas de comer arroz con pato. El Alcalde de Yanahuanca se entusiasmó:
>
> —¿No les dije que el cambio sería beneficioso? ¿Qué les parecería un arroz con pato con cerveza negra?
>
> —¡Ayayai, don Herón! —aclamó Atala. (p. 23)

Pero lo curioso es que un río se convierta en lago de una manera inexplicable y asombrosa, en una comunidad que había tenido al río como una especie de enemigo feroz, que bajaba rápidamente desde aquellas alturas peligrosas. El río se convierte en lago; pronto empiezan a hacer paseos dominicales en lancha, y el lago se vuelve el centro de la vida del pueblo, eso es lo extraordinario. Aunque, como dije antes en el caso de los alambrados y cercas, este lago también tiene esas inconveniencias fastidiosas: alarga las distancias entre las comunidades. Porque el río lo atravesaban rápido, el lago es más ancho para atravesarlo, y si se le da la vuelta la distancia sigue siendo grande; a alguien se le ocurre comprar una lancha de transporte que permite pasar el lago en dos horas, en lugar del día entero que toma darle la vuelta.

Ése es el mundo, rápidamente dicho, de *Garabombo, el invisible*, y de *El jinete insomne*, parte de la obra de Manuel Scorza, obra de protesta y extremadamente poética al mismo tiempo, que renueva en la literatura de América Latina.

José Brú: Sigues tú con el *Cantar de Roldán*.

Dante Medina: ¡Ah, yo sigo todavía! Como acabé tan bien, me dije: "Ya está, a descansar".

Del *Cantar del Roldán* hay dos o tres cosas que decir, que luego voy a retomar cuando hable de *Los Lusíadas*. *Roldán*, la epopeya nacional francesa, cuenta el hecho histórico de la batalla que sucede en la frontera actual de Francia y España; hay en él un héroe mítico único, una mitificación del héroe nacional: es un héroe único que representa la nacionalidad francesa, el orgullo galo.

Mientras que —por eso lo colocamos aquí, frente a Manuel Scorza; de lo que estamos hablando es de héroes personales que van con la voluntad de una comunidad— en *Garabombo, el invisible*, Garabombo trae una lucha que, siendo suya, es colectiva, y él es en realidad un representante de los demás, por eso para cada asunto hay reuniones para tomar acuerdos, y ahí se decide si le dan el aval o no le dan el aval —de hecho hay asambleas que pierde, y asume: "Bueno, no tengo el aval"; la palabra que conviene es: comuneros—, en el caso de *La Chanson de Roland* o el *Cantar de Roldán*, es él el que se proclama, individualmente: "Yo soy el baluarte de una nación, soy el único y soy el que decide".

Estamos hablando de un cantar de gesta que tendríamos que anexar a los cantares medievales ya estudiados: el *Cantar de la hueste de Ígor* de Rusia, el *Beowulf* de Inglaterra, el *Mío Cid* de España, lo *Nibelungos* de Alemania, el *Orlando furioso* de Italia... aquí tiene su sitio el *Cantar de Roldán*: es un poema épico fundador de la idea de una nacionalidad, con un personaje heroico que se ofrece a sí mismo como representante de la francicidad o de la galicidad. En el caso de Scorza, son personajes que adentro de una nacionalidad están peleando por un derecho de minorías, y ésa es la verdadera aportación: no es la heroicidad de una raza, sino de una etnia, sutil diferencia; los indígenas peleando contra el poder central generado por mestizos o europeos migrantes aplastando a la etnia dueña

primigenia de las tierras. En el *Cantar de Roldán* es un país completo —y no forzosamente de la misma etnia, porque estamos hablando de todas las regiones de Francia, desde bretones hasta provenzales—, que está tratando de tener un territorio bajo el concepto de nación. Uno es un concepto de comuna; otro es un concepto de nación.

José Brú: Ya vimos los cantares de gesta, pero éste lo pusimos aquí, porque como dijimos en la primera sesión, podría estar en varios apartados. Éste podría haber estado en *Los Fundadores*, está aquí en *Los Héroes* porque, al mismo tiempo que representa la galicidad o lo francés, es el héroe por antonomasia de la literatura francesa.

Pasemos a otro de los autores, Augusto Roa Bastos, un escritor paraguayo del siglo XX, nacido en 1917, y fallecido recientemente en 2005. La novela de la que voy a hablar es *Yo el Supremo*, que más que de un héroe trata de un antihéroe. La novela retoma la figura del dictador, del tirano, de ese personaje que tanto hemos sufrido en el mundo, pero especialmente en América Latina, donde ha habido infinidad de tiranos y de dictadores. *Yo el Supremo* como novela, primero, tiene una infinidad de juegos, empezando por juegos tipográficos: empieza como un cartel con tipografía de letra manuscrita, cartel que encuentran clavado en la puerta de la catedral. Vienen textos en doble columna, textos en columna sencilla; aspectos juguetones formales, además de los pasajes en que hace juegos de palabras, en lo que es un experto Roa Bastos, como iré mostrando.

Esta novela reseña, relata la vida del que fue el dictador supremo de Paraguay durante veintiséis años, José Gaspar Rodríguez de Francia; en muchos casos, ya después, simplemente lo menciona como "de Francia", y obviamente no se está refiriendo al país, sino a este dictador. La obra de Roa Bastos es un claro ataque al autoritarismo y una crítica al poder; es una denuncia de la represión que se vivió en el país por veintiséis años, y es una visión equilibrada que se basa en el uso de la prosa y de la exuberancia de la lengua para relatar la historia del Doctor Francia desde la perspectiva de las víctimas de su régimen. Todo esto está relatado a través de las anotaciones hechas en su cuaderno privado, y parece que todos lo estuviéramos escuchando en una especie de discurso dictado por el propio Doctor Francia. Ésta es una novela que merecería un curso completo, porque hay un sinnúmero de frases que valdría la pena comentar con mayor detalle; por ejemplo, cuando dice Francia: "¡Qué libros va a haber aquí fuera de los míos!". (p. 7) Las típicas represiones de los dictadores, que quieren que sólo su palabra, sus escritos, sean los que cuenten, los que valgan, y, como sucede en muchas de las dictaduras, casi siempre empiezan con una quema de libros, con una represión que llega a veces a lo absurdo. No sé en qué país, creo que fue en Chile con Pinochet, los militares quemaron todo lo que les parecía que pudiera ser subversivo. Uno de estos libros fue *La Caperucita Roja*, por "rojo"; dijeron: "No vaya a ser

algo subversivo". Otro fue un libro de arte, acerca del Cubismo, porque pensaron que se refería a Cuba y a la revolución cubana.

El tirano, el Doctor Francia, como todos los dictadores, siempre se pensó a sí mismo como salvador de la patria:

> [...] como Gobernante Supremo también soy vuestro padre natural. Vuestro amigo. Vuestro compañero. Como quien sabe todo lo que se ha de saber y más, les iré instruyendo sobre lo que deben hacer para seguir adelante. Con órdenes sí, mas también con los conocimientos que les faltan sobre el origen, sobre el destino de nuestra Nación. (p. 38)

Otra cita más:

> Investido del Poder Absoluto, El Supremo Dictador no tiene viejos amigos. Sólo tiene nuevos enemigos. (p. 47)

Los tiranos se van quedando, obviamente, solos; y lo mismo que pasó en muchos países, se cierran las fronteras para evitar las influencias externas, podemos ver que ha pasado en Brasil, en Argentina, en Chile, aquí, en la novela, en Paraguay. Simplemente con todo esto pasaría a ser una novela más de dictadores, un género que había inaugurado Ramón del Valle-Inclán con su obra *Tirano Banderas*. Ramón del Valle-Inclán escribe la primera novela sobre este tema a principios del siglo XX, situada obviamente en América Latina, donde hace una mezcla de distintos dictadores para elaborar su obra. Hubo posteriormente otros libros que, de algún modo, hablaban de ellos, como *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias; a esta tradición se sumó *Yo el Supremo* de Roa Bastos, en 1974, y también Alejo Carpentier cuando publicó *El recurso del método* —jugando un poco con la obra de Descartes, *El discurso del método*—, donde también recurre a personajes dictadores, basado en algunos de ellos. Pero lo que hace fascinante la novela que tratamos, por lo menos para mi punto de vista, es el juego que Roa Bastos hace con las palabras. En el cuaderno privado, que toma como un balance de cuentas, aparece un Debe y un Haber, como si fuera un libro de contabilidad. Pero no sólo eso, sino que, por ejemplo, habla de un sastre que hacía muy mal sus trajes, entonces dice que era un "desastre de sastre", un sastre desastroso; o cuando dice: "¡Homero! ¡Oh mero repetidor de otros ciegos y sordomudos!" (p.143); "Leopardo, más pardo que leo" (p. 213); "En los exámenes de ese año lo ayudé en las pruebas escritas. Rendí por él los orales, los anales" (p. 216); "Ahora queremos ver, y para siempre, la cara de la dicha por cara que nos cueste dicha cara". (p. 245)

Dante Medina: Ésa me encanta, yo casi me la sé de memoria.

José Brú: "No vacilo en decirles que para este bacilo no existe contrabacilo" (p. 384); "La malicia de la milicia parece ser siempre la misma". (p. 385) Es sólo

una muestra de los juegos de palabras que usa Roa Bastos, que en este sentido es distinto a las demás obras de dictadores. Me faltaba algo más acerca de las novelas de dictadores: la de Carpentier, se publicó en 1974; la de Roa Bastos, en realidad apareció en 1975; y El *otoño del patriarca*, de García Márquez, también apareció en 1975; en esos dos años aparecieron tres novelas. Por ahí dicen las leyendas que lo que pasa es que se habían juntado varios autores —de los autores de lo que se ha dado por llamar el *Boom*—, y se habían hecho el propósito de escribir, cada uno de ellos, una novela acerca de dictadores. Entonces la escribió García Márquez, la escribió Roa Bastos, la escribió Carpentier, y el que no la había escrito, que era Vargas Llosa, la escribió bastantes años después, *La Fiesta del Chivo*, más o menos reciente, del año 2000. En México, no sé si se podría considerar que Carlos Fuentes, a lo mejor con *Terra nostra* o con *La muerte de Artemio Cruz*, había hecho algo similar, pero no es exactamente una novela de dictadores como lo son las tres o cuatro acabo de mencionar.

Dante Medina: Ni siquiera *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso.

José Brú: No, porque trata de un emperador.

Dante Medina: Es otra cosa.

José Brú: Les decía que hay muchas novelas acerca de dictadores: Demetrio Aguilera Malta escribió *El secuestro del General* en 1973, que está relacionada con el tema; ya les cité la de Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*; José Donoso en *Casa de campo*, también habla de la dictadura en Chile; Martín Luis Guzmán, en 1951, escribió *La sombra del caudillo*, no es un dictador, pero habla de un caudillo; Jorge Ibargüengoitia se había reído de los dictadores y de las novelas de dictadores, en *Maten al león*; Enrique Lafourcade con *La fiesta del rey Acab* en Chile, en 1959; Arturo Uslar Pietri, con *Oficio de difuntos* también toca, más o menos, el tema; Jorge Zalamea, con *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, también lo hace.

Dante Medina: Un escritor colombiano muy contestatario, de izquierda, marxista, opositor al poder, pero sin lo poético.

José Brú: De hecho, en el libro que publicamos hace varios años, Dante, yo y varios otros autores, *Acercamientos críticos a* Yo el Supremo *de Roa Bastos*, en la Universidad de Guadalajara, hay un capítulo que yo escribí, titulado "Los tiranos y la literatura", donde se mencionan todas estas novelas e, incluso, viene un cuadro sinóptico indicando en qué año se publicaron y en qué dictadores está basado cada uno de los textos. En el caso de Roa Bastos, es definitivamente uno solo, es Gaspar Rodríguez de Francia; en el caso de Carpentier, por mencionar una de las más conocidas, *El recurso del método*, es una mezcla de Gerardo Machado, de Antonio Guzmán Blanco, de Cipriano Castro, de Manuel Estrada Cabrera, de Roberto Quillo, de Porfirio Díaz, de Anastasio Somoza y de Juan Vicente Gómez.

Dante Medina: Y de Rosas.

José Brú: Y de José Manuel de Rosas, claro.

Dante Medina: Rosas, de Venezuela.

José Brú: Y en la de García Márquez, *El otoño del patriarca*, más o menos son los mismos dictadores, incluyendo, además, a Francisco Franco, que, de algún modo, aparece en la novela. Con eso terminaría yo el tema de Roa Bastos.

No sé si quieras completar algo, Dante, supongo que sí.

Dante Medina: Lo que ya dijiste: quiero insistir en los juegos de tipografía y pies de página, en el asombroso manejo del lenguaje, y el dictador que "dicta". Quisiera también hacer notar que es una novela extremadamente erudita, hasta el barroquismo de la erudición, y sin embargo extremadamente atractiva. El *tour de force*, la virtuosa capacidad de narrador de Roa Bastos nos introduce hasta el detalle del erudito de la historia del Paraguay: la batalla, el nombre del río, la piedra que pisó el caballo... Con unas notas de pie de página que a veces son más grandes que la página, ahí tienes una.

José Brú: Eso iba a mostrar, hay páginas en que no es una nota de pie de página, sino que hay un texto de cabeza de página. Por ejemplo aquí, una nota de pie de página que empieza aquí, continúa todo aquí y sigue a la vuelta, entonces esto es la página, lo demás es un pie de página que ya no es pie de página. (pp. 129-131)

Dante Medina: Se comió la página.

José Brú: Se come toda la página y le deja nada más un pequeño espacio, y todavía sigue acá otra media página. (pp. 146-150)

Dante Medina: En letra chiquita. Pero es apasionante. Normalmente cuando uno lee un libro...

José Brú: Se las brinca uno, pero aquí no se las brinca.

Dante Medina: Aquí no se las brinca uno, eso es lo extraordinario; algo que luego retomó, de una manera también magistral, Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*... Y otro libro muy bueno, *Doktor Psiquiatra*, también utiliza este recurso.

José Brú: Un libro de Dante Medina. Y hay otro libro extraordinario de un escritor norteamericano, se me olvida el título, donde hay una rebelión de las notas de pie de página, porque están hartas de estar al final de la página y toman el texto.

Dante Medina: Sí, *Book*, el libro se llama *Book*.

José Brú: De Robert Grudin...

Bueno, para cerrar lo de Roa Bastos, quería mencionarles que su libro se publicó en 1974, y que en el capítulo que escribí en el libro que cité, digo:

> Así, de 1930 a 1973 [*año anterior a la publicación del libro de Roa Bastos*] hubo en América solamente, entre golpes de estado, derrocamientos, cuartelazos, etcétera, 117 movimientos. 117 cambios ilícitos de poder en 43 años. Casi tres por año. (p. 19)

Para que nos demos cuenta de cómo el tirano siempre ha estado presente en América Latina. Y de 1973 a 2008 podríamos decir que, más o menos, la situación sigue igual.

Pasemos, dentro de este tema de *Los Héroes* y antihéroes —los estamos agrupando en el mismo apartado—, al siguiente libro. *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, escritor mexicano, nacido en 1928, mexicano que, en realidad, nació en Panamá, hijo de padres diplomáticos que se encontraban en ese país.

Alumno: Julio Cortázar...

José Brú: Nació en Bélgica, aunque se considera argentino, y yo en Francia, y me considero mexicano.

Dante Medina: Italo Calvino es italiano y nació en Cuba. Como para cerrar el círculo de los círculos: en Toulouse nació Carlos Gardel.

José Brú: El mayor cantante de tango argentino nació en Toulouse.

Dante Medina: Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont, nació en Uruguay, y es el poeta francés considerado el mayor precursor del surrealismo.

Alumno: Y **Dante Medina** nació en Jilotlán de los Dolores.

Dante Medina: Y vive en Guadalajara.

José Brú: Ya dejemos los nacimientos y vayamos a la muerte, a *La muerte de Artemio Cruz*.

Dante Medina: Propongamos que valga dónde mueres y no dónde naces, claro, estaría bueno para la biografía: "Fulano de Tal murió en tal sitio", y de ahí eres.

José Brú: Antonio Machado sería francés, ¿no?

Dante Medina: Antonio Machado murió en Collioure, está enterrado en Collioure, a no muchos kilómetross de tu pueblo, ¿no?

José Brú: Mucho más lejos. Mi pueblo natal está en Los Pirineos.

Alumno: ¿En Cataluña?

Dante Medina: No, en Francia. Sucede que Pepe nació en un pueblo de Francia: Ax-les-Thermes.

José Brú: Ax-les-Thermes. Se va a hacer famoso cuando me muera.

Dante Medina: "¿A qué le Thermes?", le preguntan siempre, y no sabe qué contestar.

Alumno: A la mejor le cambian el nombre.

José Brú: Ax-les-Brú.

Bueno, *La muerte de Artemio Cruz* es una novela que cierra, de algún modo, el ciclo de novelas de la Revolución Mexicana, del que ya habíamos adelantado algo en su momento cuando hablamos de *Los Fundadores*, las dos novelas que cierran lo que empezó Mariano Azuela con *Los de abajo*, y que luego siguieron muchísimas novelas sobre el tema de la Revolución Mexicana. Recuerden que ya hablamos de *Los de abajo*; las dos novelas que cierran este ciclo son, por un lado, Agustín Yáñez, con *Al filo del agua*, que, curiosamente, es una novela que está situada antes de que empiece la Revolución, y ésta, *La muerte de Artemio Cruz*, que es la vida de un revolucionario que se convierte en político, y vemos el momento de su muerte. En el momento de su muerte se nos narra todo, un poco al modo de William Faulkner con su novela extraordinaria *Mientras agonizo*,

donde vemos la muerte de uno de los personajes, con distintos puntos de vista de sus familiares, que están llevando el féretro de un lugar a otro, de un pueblo a otro. Observamos con distintas ópticas la vida de este personaje. En *La muerte de Artemio Cruz*, en vez de que sean distintos personajes, lo que hace Carlos Fuentes es jugar con las personas gramaticales: van alternándose los capítulos de tres en tres: uno, narrado en primera persona; otro, narrado en segunda persona; y el tercero, narrado en tercera persona. O sea, un capítulo empieza con "YO", otro con "TÚ" y otro con "ÉL". Por ejemplo, el primer capítulo: "YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente". El segundo capítulo empieza con "TÚ". El tercero, con "ÉL". Incluso dentro de un mismo capítulo, en sus distintas partes, con un aire (renglón en blanco) como para decir que cambió de personaje, se cambian los pronombres personales: "TÚ hiciste lo mismo de todos los días"; "ÉL pasó en el automóvil rumbo a la oficina". De manera que está narrando en primera, segunda y tercera persona, y se refiere al pasado, al presente y al futuro: cada una de las personas se relaciona con uno de los tiempos gramaticales. El personaje principal es Artemio Cruz. Se encuentra en agonía, mientras recuerda su pasado: cómo fue perdiendo sus ideales, todo aquello que lo impulsó a luchar en la Revolución, cómo se convirtió en político, cómo se convirtió en millonario, cómo participó en la Guerra Civil Española cuando todavía tenía los ideales frescos, y conservaba sus convicciones. Aparecen como personajes secundarios la esposa, Catalina; el hijo, Lorenzo; la hija, Teresa; el suegro, Don Gamaliel Bernal; Gonzalo Bernal, su cuñado; Regina, una de sus amantes; Padilla, su secretario... En ese mosaico nos damos cuenta, no sólo de la historia del personaje, sino de un poco de la historia de México, un poco de la historia de cómo se fue institucionalizando la Revolución, cómo llegó a ser el Partido Revolucionario Institucional, con la paradoja que implica ser revolucionario e institucional al mismo tiempo, un oxímoron (el adjetivo entra en conflicto con el sustantivo). Pero no sólo eso, sino que hay también un estudio de la palabra "chingar", y un capítulo en la página 98 que empieza: "TÚ la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía; palabra de honor: palabra de hombre: palabra de rueda:", etcétera, "santo y seña de México: tu palabra:" y vienen los distintos tipos:

—Chingue a su madre.
—Hijo de la chingada.
—Aquí estamos los meros chingones.
—Déjate de chingaderas.
—Ahoritita me lo chingo.
—Ándale; chingaquedito.
—No te dejes chingar.

Y cómo tiene distintos significados, cómo al mismo tiempo puede significar lo más sublime y lo más bajo: "Es una chingadera", es algo que no vale; pero: "Es un chingón", es que vale mucho. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, también habla de eso.

Dante Medina: En la edición francesa de *La muerte de Artemio Cruz,* que yo utilizaba cuando daba clase de traducción en Francia, llegábamos a este capítulo, y en este pasaje, el traductor, en vez de traducir lo "intraducible", pone un pie de página que remite a *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz (sección: "Chingar"), y conserva la palabra "chingar" en todas las acepciones en español.

José Brú: Pero para que sea la misma, no puedes, tendrías que poner distintas palabras.

Dante Medina: No, no puedes. Hay que acordarse...

Alumno: ¿No hay alguna palabra parecida en francés?

Dante Medina: Bueno, hay al menos una, pero no se puede usar en todas esas modulaciones semióticas; la palabra sería *foutre,* pero no daría todas las acepciones ni los matices.

José Brú: Como "joder".

Dante Medina: Pero no da toda la gama.

Alumno: Son muchas acepciones.

José Brú: Y acepciones contradictorias.

Dante Medina: Es que no se puede traducir, como decía Pepe.

José Brú: Se puede, pero con distintas palabras, ya no es la misma palabra o derivados de una misma palabra que dé todas esas acepciones.

Dante Medina: Técnicamente, no tendríamos el mismo *lexema*, o lo que antes se llamaba la misma *raíz*, y lo interesante es que sea la misma raíz para que el juego tenga sentido, porque decir lo que quiere decir desde luego que se puede traducir a cualquier lengua.

José Brú: Bueno, se puede traducir hasta en el mismo lenguaje mexicano, sin poner la palabra, y en una es: "No estés molestando", "Esto está muy bonito", "Esto está muy feo", pero ya son tres palabras, tres frases completamente distintas.

Dante Medina: Eso ya son chingaderas.

José Brú: Y sigue:

—Me chingué a esa vieja.
—Chinga tú.
—Chingue usted.
—Chinga bien, sin ver a quién.
—A chingar se ha dicho.
—Le chingué mil pesos.
—Chínguense aunque truenen.
—Chingaderitas las mías.

—Me chingó el jefe.
—No me chingues el día.
—Vamos todos a la chingada.
—Se lo llevó la chingada.
—Me chingo pero no me rajo.
—Se chingaron al indio.

Dante Medina: Síguele, síguele. Es memorable, es que son dos páginas.
José Brú: Bueno, y acaba:

—Viva México, jijos de su rechingada (pp. 98-99)

Y luego ya, no nada más enumeradas, sino "eres hijo de los hijos de la chingada; serás padre de más hijos de la chingada"... En fin, ahí podríamos seguir.

Dante Medina: Podríamos seguir chingando.

José Brú: Y chínguele y chínguele...

Alumno: ¿Entonces no viene la de "Ah, chingao, chingao, chingao"?

José Brú: No, ésa la deja para que tú, al estar leyendo, digas: "Ah, chingao, chingao, chingao", y le completes.

La muerte de Artemio Cruz es una novela, como todas las que hemos mencionado, que vale la pena leer, aunque tenga ya bastantes años. A mí me encanta.

Dante Medina: A mí me encanta *Terra nostra*.

José Brú: Bueno, *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato*.

Dante Medina: Que son canela pura, pero para diente intelectual.

José Brú: Sí, más pesadas.

Dante Medina: Sólo en lo voluminoso de las páginas. Yo a ambas las encuentro extraordinarias, digeribles, y de mucho sabor.

José Brú: *La muerte de Artemio Cruz*, además de ser excelente literariamente, tiene esos recursos de juego; a mí me apasiona eso del "yo", "tú", "él", que sea presente, pasado y futuro; además, escribir en primera persona y en tercera persona es relativamente fácil, pero escribir en segunda persona, un párrafo en "tú" es complicado, y lo logra, porque una tercera parte de este libro está escrita en segunda persona.

Dante Medina: Yo recuerdo una novela escrita en segunda persona, *Tu ne t'aimes pas,* (*Tú no te quieres*) de Natalie Sarraute, no recuerdo otra novela escrita en segunda persona.

Alumno: *Aura*.

José Brú: *Aura*, toda en segunda persona.

Dante Medina: Es cierto. "Lees el periódico, encuentras en la página"... Sí.

José Brú: Y algún juego de Cortázar, cuando juega en la misma frase con personas gramaticales: "Usted se tendió a tu lado" (p. 140), que no tiene sentido

hasta que uno se da cuenta de que "Usted" es el nombre del personaje, un poco lo que hace otro escritor, Dante Medina, en...

Dante Medina: ¿Yo, cuándo me tendí al lado de quién?

José Brú: En *Cómo perder amigos*, Dante dice, en varios "cuentininos" (así les llama él), algo parecido a: "De pronto vino", "También no me metan", "Ya trajeron a pero", y no entiendes nada, hasta que te das cuenta de que todos ésos son nombres de personajes, uno se llama "De pronto", otro "También", etcétera, y acaban por salir muy contentos todos los personajes.

Dante Medina: O Mientras o Después.

José Brú: "Mientras se enojó".

Dante Medina: "Mientras se enojó". Se llamaba "Mientras", por eso se enojó.

Alumno: Pepe, ¿de qué época de la Revolución es la novela de Fuentes?

José Brú: *La muerte de Artemio Cruz* empieza con la Revolución, en 1910 —Artemio nace en 1889 y muere en 1955—, pero muestra todo el lapso de la Revolución, la Posrevolución... O sea, aparecen desde Pancho Villa, Plutarco Elías Calles, Álvaro Obregón, hasta la vida institucional moderna. Fue publicada en 1962, pero se refiere a un personaje que vivió toda la época de la Revolución.

Dante Medina: Hay un trabajo de Edmond Cros que la sitúa en el momento álgido del presidente Adolfo López Mateos, en aquel momento en que se "estaba en la abundancia", años cincuenta, época del ascenso de la gran burguesía mexicana al poder. Y en ese ensayo sobre esta novela, Cros insiste en la esquizofrenia en la narrativa: esas tres personalidades evidencian una actitud esquizofrénica, y generan un discurso esquizofrénico.

José Brú: De hecho, es una especie de desdoblamiento del personaje en tres: su pasado, su presente y su futuro; además, esa representación de la esquizofrenia viene a ser el distinto personaje que era él de cuando tenía ideales a cuando ya está todo corrupto y ha cambiado todas sus creencias, todos sus ideales por bienestar.

Con eso termino mi apartado de estos dos tiranos. Lo puse en contraposición a *Yo el Supremo* porque, de algún modo, recuerden que a la Revolución Institucionalizada, a lo que después fue el PRI, que empezó con otro nombre, se le llamó "la dictadura perfecta", o sea, un dictador que no era una persona; el dictador era un partido. Entonces, de algún modo, está relacionado con todo esto.

Bien, Dante, pasemos al siguiente autor.

Dante Medina: Sí, pero yo antes quisiera decir todavía un par de cosas sobre Roa Bastos. Una de ellas proviene de la ya mencionada entrevista que tuve la suerte de hacerle, en su departamento de Toulouse, hace unos dieciocho años, de la que quiero citar dos cosas que me dijo, que aclaran algunos puntos.

Yo le pregunté: "En novela y teoría, muchas de las grandes novelas son también ideas sobre el objeto artístico que llamamos novela, e incluyen en su escritura apuntes, notas, métodos [que es lo que Roa Bastos hace en *Yo el Supremo*], en torno a la teoría de la novela en general y a la formación de esta novela en parti-

cular; por citar algunos, *Jacques el fatalista* de Diderot, *El hombre sin cualidades* de Robert Musil, *Tristam Shandy* de Laurence Sterne, o *Terra nostra* de Carlos Fuentes; en esta línea se escribe *Yo el Supremo* de Roa Bastos. ¿Qué piensa Roa Bastos, profesor de teoría de la novela, Premio Cervantes de literatura 1989, doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Toulouse, novelista excepcional, de la relación entre novela y teoría?".

Y él me contestó: "Una muy simple, para empezar. Yo creo que no se puede escribir una novela con una teoría de la novela en la cabeza. La novela es un género en la lengua. El dominio de la literatura sigue siendo, creo, la única forma para no hablar de género, la única forma totalmente abierta, sigue modificándose con las mutaciones de la cultura, con las mutaciones de la literatura, ha andado más rápidamente que cualquier género literario, que la poesía, que el género prosa, los inevitables diarios íntimos o toda esa variedad de formas que admite la literatura de ficción. Pienso que tengo una gran ventaja en no haber profundizado en el estudio de la literatura como un sistema teórico. Mi papel como profesor aquí en la Universidad de Toulouse se redujo a tratar de coordinar, durante quince años, un trabajo de grupo, del que yo era sólo coordinador, y mi cátedra, que era una cátedra libre que habían fundado justamente para contratarme, se llamó "Una teoría de las prácticas literarias", de manera que la teoría allí estaba subordinada a las necesidades de las prácticas de la elaboración de los textos narrativos. Yo creo que, no sé si lo digo quizá por el sentimiento de inferioridad o porque eso a medias sea verdad, yo no he estudiado nunca la literatura como una ciencia; creo que no existe una ciencia de la literatura. El caso de Umberto Eco, por ejemplo, lo prueba, o de otros teóricos de la literatura que han pasado a la novela con gran facilidad; lo que creo es que no tengo ningún bagaje teórico, salvo, naturalmente, lo que yo mismo he inventado".

Noten la arrogancia y la modestia en el mismo párrafo: "A mí me gusta jugar, la literatura es un juego de espíritu, es una actividad existencial, ontológica también, y se realimenta de sí misma, y cuando le falta materia busca otros campos de caza guardada. La prueba quizá estaría...Yo no puedo tampoco afirmar apodícticamente esto que estoy diciendo, tengo que dar unos ejemplos, porque usted tiene todo el derecho de dudar de mí, pero pienso que una de las pruebas sería que nunca he podido tener un estilo, para mí cada libro, cada relato, cada cuento corto, ha sido siempre el comienzo de toda la literatura. Por un lado, históricamente, culturalmente, en el Paraguay no existe una tradición literaria; la novela comienza, la narración como tal, cuando estaba comenzado ya la nueva novela; veinte años después vendría el *Boom* y esas cosas, de manera que en el Paraguay no tenemos una tradición literaria; hay unos buenos libros y hay una buena producción, un corpus ya bastante numeroso, no torrencial, pero en fin, está ahí; pero no tenemos lo que yo creo que es necesario en toda gran literatura: una tradición. Cuando uno lee Shakespeare y sabe que tiene una línea de gente

que desemboca y sigue, e incluso los creadores de idiomas, de lenguas, como el caso de Dante, son ejemplos eminentes que nos dan esa seguridad de que la literatura es una actividad de las más libres del intelecto y del espíritu humano".

Último ejemplo. Le pregunto: "Sería idiota preguntarle, cuando es sabido que la mayoría de los escritores utilizan varios elementos para apoyar su ficción de personaje, incluida las novelas de dictadores de América Latina, ¿por qué el Paraguay y por qué un dictador del Paraguay, Gaspar Rodríguez, el doctor Francia, para su *Yo el Supremo*?; así que le pregunto: ¿por qué el Paraguay y por qué un dictador del Paraguay para su *Yo el Supremo*?, y de una buena vez, para completar el atrevimiento: ¿por qué un dictador del siglo XIX? —Es una pregunta idiota, le aclaro".

Responde Roa Bastos: "No, no, no, no, en función de una obra que está hecha es perfectamente natural; si no hubiera existido el *Supremo*, si hubiera podido parecer un poco... Yo creo que, en primer lugar, porque la situación histórica del Paraguay está afectada por esa dictadura perpetua, Francia, el dictador perpetuo del Paraguay, fue el dictador civil de la revolución del Paraguay, de la emancipación. Francia mantuvo buenas relaciones con los españoles, ahí no hubo golpes, no hubo derramamiento de sangre, él manejó todo eso con una especie de sabiduría maquiavélica y se instauró como dictador civil de la revolución, y luego, como no había realmente quién le pudiera hacer frente, en el sentido político de la palabra, él se hizo nombrar dictador perpetuo. Y yo digo ahí: 'Ésta es la mandrágora del poder que quedó enterrada en el Paraguay y ésta ha sido la fuente inacabable de esas caricaturas de dictadorzuelos que siguieron siendo después en el Paraguay y hasta hace poco'. De manera que Francia es ambivalente en ese sentido, y justifica toda una literatura, no solamente una novela".

Habla genialmente sobre su propia obra. Son sus confesiones, cerca de cincuenta páginas de entrevista grabada con Roa Bastos, que algún día habré de publicar.

Me gusta mucho cómo le queda claro cuál es su postura frente a la novela, cuando nosotros nos estamos acercando por el otro lado, desde el fondo de la teoría; dice que no es un teórico, y sin embargo le queda muy claro cómo hizo la novela. Roa Bastos era profesor de teoría literaria en Toulouse, pero en realidad su aportación fue haber fundado la cátedra de guaraní, la lengua nacional indígena del Paraguay; se casó con una mujer que era "nieta" de Ángel María Garibay y, por lo tanto, "hija" intelectual de Georges Baudot, alumno directo del padre Garibay, una española que había aprendido náhuatl; así que esta pareja enseñaba en Toulouse náhuatl y guaraní.

Con esto, ahora sí, si quieres, cerramos, con estas remembranzas.

Alumno: Cuando *Yo el Supremo* se publicó, ¿estaba quién de dictador?, ¿Stroessner?

José Brú: En Paraguay, Alfredo Stroessner. Fue dictador de 1954 a 1989.

Alumno: ¿Y estaba exiliado Roa Bastos?

Dante Medina: Sí. Cuando Stroessner finalmente cayó del poder —digo, murió—, Roa Bastos fue recibido en el Parlamento paraguayo, recién inaugurado, con una especie de nueva democracia, e invitado a hacer un discurso. Y precisamente, apoyándose en su novela *Yo el Supremo* hizo un discurso por la democracia.

Entre los escritores de América Latina que han contribuido a la democracia, yo pondría a Roa Bastos y a Ernesto Sábato, como dos de los que han pugnado y propiciado la democracia, como ciudadanos, como actores civiles de una nueva democracia. Roa Bastos estaba orgullosísimo de ese reconocimiento de su país; en esta entrevista me lo cuenta: "Es que voy a ser recibido, después de ser expulsado de mi país, mi país me invita a que hable ante la tribuna más alta de la nación". Estaba muy ilusionado escribiendo su gran discurso para Paraguay. Porque, me decía, los únicos testimonios de nacionalismo sólo los había recibido —hasta entonces— de compatriotas que hablaban guaraní, y Roa Bastos me miraba con su cara de dios prehispánico, cara que se transformaba en cuanto hablaba en guaraní, era la misma cara pero con otro gesto.

José Brú: Se suavizaba.

Dante Medina: Sí. Es que estamos hablando de un autor, un gran autor que, con *Yo el Supremo*, alargó los límites del español, escribiendo literatura en una lengua extranjera para él, su segunda lengua: el español.

José Brú: Su lengua materna era el guaraní.

Dante Medina: Claro, eso es lo extraordinario. Estamos hablando de un innovador del español cuando el español es su segunda lengua; su lengua materna, la lengua que le hablaba al corazón, es el guaraní.

José Brú: Eso me recuerda una entrevista que le hicieron a Charles Aznavour, el cantante francés, en el programa de entrevistas y de espectáculos de Johnny Carson, el *Tonight Show*, en Estados Unidos, en inglés. Carson le dijo a Aznavour: "Oiga, habla usted muy bien el inglés para ser su segunda lengua", y Aznavour le contestó: "Discúlpeme, el inglés es mi tercera lengua, el francés es mi segunda lengua, mi lengua materna es el armenio". Y sí, así era, en efecto: Aznavour es de origen armenio.

Dante Medina: Hablando de polilingüismo y de escritores de segunda lengua, si analizamos a algunos escritores que han escrito en una lengua que no es la materna, incluso en algunos de ellos aprendida en la edad juvenil o adulta, encontramos escritores estupendos en segundas lenguas. Se me ocurre Samuel Beckett, que es irlandés; Ionesco, que es rumano; e hicieron su obra en francés. Nabokov, que es ruso, escribió en inglés. Blanco White es español y escribió en inglés. Guillermo Cabrera Infante, cubano, escribe *Holy Smoke* en inglés. Y así podemos hacer una lista de escritores que escriben en lenguas extranjeras de manera estupenda y se convierten en clásicos de la lengua de adopción. La lengua materna de Georges Perec es el polaco, aunque toda su obra la escribe en

francés; Bruno Traven, alemán, apareció en nuestra historia de la literatura como un escritor mexicano.

José Brú: Blanco White era un escritor español, andaluz, de ascendencia irlandesa, que en realidad se llamaba José María Blanco Crespo.

Dante, Ana Lidia Vega, ¿en qué idioma escribe?

Dante Medina: En puertorro.

José Brú: En portorriqueño y en inglés. Tiene un cuento que, si lo lees en voz alta, hay partes que no sabes si leerlas en inglés o en español.

Dante Medina: Sí, "Pollito chicken".

José Brú: Los números que aparecen en ese cuento, ¿en qué los lees?, ¿en inglés o en español?

Dante Medina: Ese cuento de Ana Lidia Vega es un clásico del bilingüismo. En el curso no sé si lo incluimos.

José Brú: Sí.

Dante Medina: "Pollito chicken".

José Brú: Es portorriqueña, la autora, y también el personaje, que habla en inglés y en portorriqueño, los dos idiomas mezclados, como aquella canción infantil de "Pollito, *chicken*; gallina, *hen*"...

Dante Medina: Pero en Puerto Rico, en las Antillas, un pollito es una jovencita, y el personaje es una jovencita; entonces el "Pollito chicken" es la portorriqueña que regresa a su país, porque es "la isla del encanto", como dice la publicidad para turistas (además, así le llaman en inglés), regresa a su país y finge no hablar puertorro, simula ser una gringa en lugar de ser una "jeba puertorra"...

José Brú: Pero no vayas a contar el desenlace, porque lo veremos en el curso.

Dante Medina: Me callo.

Bibliografía JB

Aceves, Raúl; Bañuelos, Raúl; Brú, José; Larios, Marco Aurelio; Medina, Dante; Ruiz, Blanca Estela, *Acercamientos críticos a* Yo el Supremo *de Augusto Roa Bastos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990.

Aguilera Malta, Demetrio, *El secuestro del general*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

Asturias, Miguel Ángel, *El señor Presidente*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

Azuela, Mariano, *Los de abajo*, en *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1978. Tomo I. Selección y prólogo de Antonio Castro Leal.

Carpentier, Alejo, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1974.

Córtazar, Julio, *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1994. Volumen 2.

Descartes, René, *Discurso del método*, en *Discurso del método / Tratado de las pasiones del alma*, Barcelona, RBA, 1994. Traducción de Eugenio Frutos.

Donoso, José, *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

Faulkner, William, *Mientras agonizo*, México, Aguilar, 1977. Traducción de Agustín Caballero Robredo y Arturo del Hoyo.
Fuentes, Carlos, *Aura*, México, Era, 1978.
Fuentes, Carlos, *Cristóbal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Salvat, 1971.
Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
Fuentes, Carlos, *Las buenas conciencias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
Fuentes, Carlos, *Terra nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
García Márquez, Gabriel, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza Janés, 1975.
Grudin, Robert, *Book*, New York, Random House, 1992.
Guzmán, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, México, Compañía General de Ediciones, 1951.
Ibargüengoitia, Jorge, *Maten al león*, México, Joaquín Mortiz, 1990.
Lafourcade, Enrique, *La fiesta del rey Acab*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.
Medina, Dante, *Cómo perder amigos*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
Scorza, Manuel, *Garabombo, el invisible*, México, Siglo XXI, 1991.
Shakespeare, William, *La fierecilla domada*, Barcelona, RBA, 2003. Traducción de R. Marínez Lafuente.
Uslar Pietri, Arturo, *Oficio de difuntos*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
Valle-Inclán, Ramón del, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1972.
Vargas Llosa, Mario, *Conversación en la Catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
Vargas Llosa, Mario, *La Fiesta del Chivo*, México, Alfaguara, 2000.
Varios autores, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1978. Tomo I.
Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, México, Porrúa, 1975.
Zalamea, Jorge, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, Bogotá, Arango Editores, 1989.

Bibliografía DM

Anónimo, *El Cantar de Roldan,* Madrid, Editorial Espasa-Calpe (Colección Austral), 1975. Edición de Martín de Riquer.
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *La Pícara Coraje,* Madrid, Editorial Cátedra, 1992.
Medina, Dante, *La Dama de la Gardenia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
Medina, Dante, *Dóktor Psiquiatra*, México, Ediciones B, 2003.
Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975. 3ª edición.
Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommes,* París, Les Éditions de Minuit, 1973.
Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman,* París, Les Éditions de Minuit, 1963.
Sarraute, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas,* París, Gallimard, 1989.

Scorza, Manuel, *Garabombo, el invisible*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
Scorza, Manuel, *El jinete insomne,* México, Siglo XXI, 1991.
Scorza, Manuel, *El cantar de Agapito Robles,* México, Siglo XXI, 1991.
Scorza, Manuel, *La tumba del relámpago,* México, Siglo XXI, 1991.
Scorza, Manuel, *La danza inmóvil,* Barcelona, Plaza y Janés, 1983.
Scorza, Manuel, *Redoble por Rancas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983.
Tario, Francisco, *Entre tus dedos helados y Otros cuentos,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Selección de Textos de Alejandro Toledo, prólogo de Esther Seligson.

SESIÓN 9

Los Héroes y Los Amorosos

Del heroísmo colectivo y glorioso, al heroísmo cotidiano y humilde; de la veneración y el arrebato amoroso, a la admiración sin límites y el odio

Obras:

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Italia, 1474-1533
Camões, Luis Vaz de, *Los Lusíadas*, Portugal, 1524-1580
Pellicer, Carlos, *Antología*, México, 1899-1977
Novalis, *Antología*, Alemania, 1772-1801
Cisneros, Antonio, "Entonces en las aguas de Conchán", Perú, 1942-2012
Castellanos, Rosario, *Antología*, México, 1925-1974
Quevedo, Francisco de, "Polvo enamorado" y "Definiendo el amor", España, 1580-1645
Alcoforado, Mariana, *Cartas de amor de la monja portuguesa*, Portugal, 1640-1723
Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Francia, 1821-1880
Eça de Queiroz, José Maria, *El primo Basilio*, Portugal, 1845-1900
Fernández Moreno, Baldomero, "Soneto de tus vísceras", Argentina, 1886-1950
Monzó, Quim, "La fe", España, 1952-
Dostoyevski, Fedor, *El jugador*, Rusia, 1821-1881
Twain, Mark, *El diario de Adán y Eva*, Estados Unidos, 1835-1910
Aguilera Malta, Demetrio, "El cholo que se vengó", Ecuador, 1908-1981

Dante Medina: José Brú me hizo darme cuenta de que yo estaba muy engolosinado con el curso, y que estaba haciendo explicaciones extremadamente amplias; tanto que la vez pasada estudiamos sólo dos de los seis módulos que teníamos programados. Así que haré el esfuerzo de ser más conciso.

Hablaremos del poema de Antonio Cisneros "Entonces en las aguas de Conchán", recogido en el libro *Por la noche los gatos* "(Poesía 1961-1986)", publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1989. También está en la antología *Poesía viva de Perú*, que hicimos Raúl Bañuelos y yo.

Estando en Lima, Raúl Bañuelos y yo, fuimos a tomarnos unos tragos con Antonio Cisneros —a Antonio le encanta el whisky y bebe como cosaco, o mejor dicho: como jalisciense—; Raúl le dijo: "Maestro, este poema es una obra maestra", y Antonio se emocionó muchísimo, y aceptó. ¿Por qué es una obra maestra? Porque es un profundo canto de aliento épico, bíblico, a los héroes de la pobreza y la miseria. Me limitaré a leerlo, y luego citaré dos poemas de *Los Lusíadas* de Luis de Camões, y finalmente a Carlos Pellicer.

Entonces en las aguas de Conchán

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla. Y era azul.
Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que hay muchas).
Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y habitan los leones).
Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas de ruda.
Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador, pobres entre los pobres.
Creciendo todos tras las blancas colinas y en la arena: Gentes como arenales en arenal.
(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huele en el viento.)
El viento que revuelve el lomo azul de la ballena muerta. Islote de aluminio bajo el sol.
La que vino del Norte y del Sur y solita brotó de las corrientes.
La gran ballena muerta.
Las autoridades temen por las aguas: La peste azul entre las playas de Conchán.
La gran ballena muerta.
(Las autoridades protegen la salud del veraneante.)
Muy pronto la ballena ha de podrirse como un higo maduro en el verano.
La peste es, por decir, 40 reses pudriéndose en el mar (o 200 ovejas o 1,000 perros).
Las autoridades no saben cómo huir de tanta carne muerta.
Los veraneantes se guardan de la peste que empieza en las malaguas de la arena mojada.
En los arenales de Villa El Salvador las gentes no reposan.
Sabido es por los pobres de los pobres que atrás de las colinas flota una isla de carne aún sin dueño.
Y llegado el crepúsculo —no del océano sino del arenal—
se afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del maestro carnicero.
Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador.
Y a medianoche luchaban con los pozos donde espuman las olas.
La gran ballena flotaba hermosa aún entre los tumbos helados. Hermosa todavía.

Sea su carne destinada a 10,000 bocas.
Sea techo su piel de 100 moradas.
Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del verano. (pp. 241-242)

Villa El Salvador es una villa miseria, una cartonera, una chabola.

Acerquemos este poema a otro texto heroico, el cuento "Los trabajos de la ballena", de Eraclio Zepeda, anterior a éste, donde el problema es que, no pudiendo sacar la ballena de las playas del pueblo, tienen que cambiar de lugar el pueblo. Todo empieza porque "el abuelo pescó ballena"; en realidad, la encontró muerta en el mar y la arrastró hasta la orilla con la ayuda de todos los pescadores del poblado. La pobre gente se pone contentísima por ver tanta carne, y empiezan a cortar, destazar, y comer ballena, hasta que se dan cuenta de que tienen un serio problema: las hormigas, las moscas, la pestilencia, invaden el caserío. Y, a falta de poder mover la ballena, mueven el pueblo.

Textos muy épicos y muy heroicos también; la heroicidad está en afrontar la miseria: esa gente pobre que, con la ballena ve acabarse su necesidad de comida, y lo que empezó siendo el fin de una calamidad trae en sí mismo una tragedia: la pérdida de sus casas. Y la constatación, en ambos textos, de que el estado no hace nada, son los pobladores los que tienen que enfrentar sus problemas, por sí mismos, heroicamente.

Me recuerda un poco el cuento "Relato de acontecimiento", de Rubem Fonseca, donde el animal victimado es una vaca, la vaca atropellada y muerta en la carretera, y los odios soterrados se desatan porque la bendición de tanta carne genera excitación y amagos de riña entre los que se disputan ese tesoro. De los muertos que arroja el accidente del autobús nada se ocupan, todos se atarean en torno a la carne de la vaca, hasta que de ella "sólo queda un poco de sangre".

Contrariamente a esto, vamos a relacionarlo con *Los Lusíadas*, ese canto épico portugués del siglo XVI, contemporáneo de *Orlando furioso*, del que hablará Pepe dentro de un rato; son prácticamente textos medievales, aunque se hayan escrito en el Renacimiento. Yo lo emparentaría, desde luego, con los cantos épicos de gesta clásicos. Y sin embargo, estamos ante un texto renacentista. Este libro da mucha envidia porque por este libro a mí me gustaría ser portugués, lo mismo que a veces me gustaría ser búlgaro, pensando en Cristo Botev: es muy regocijante pertenecer a un país donde el héroe nacional es un poeta. Si vamos al límite, el héroe nacional de México tendría que ser Miguel Hidalgo —al menos que prefiramos a Hernán Cortés—, un sacerdote. Es hermosísimo que el héroe nacional portugués sea Luis de Camões, un héroe con una obra poética a la que se puede recurrir en caso de duda de identidad nacional o de nostalgia; en cambio, para refugiarse en obra del "padre" Hidalgo, es necesario ir a la cárcel de Chihuahua a ver un poemita de circunstancias, que dejó escrito ahí, dedicado a su carcelero.

¿Qué es esta obra? Es un canto poético —y perdonen lo numérico— en 10 cantos, 156 estrofas, y 8,816 versos. ¿Por qué recurro a las cifras? Porque la quiero

comparar con los más o menos 42,000 versos de *La Divina comedia*, y con los del número enorme de *Orlando furioso*: 46 cantos que contienen cantidad de estrofas en octavas cada uno (el canto 46 tiene 140 octavas: 1,120 versos; el 45 tiene 117 estrofas: 936 versos; una verdadera enormidad: a una media de 100 estrofas por canto, da 8,000 versos, multiplicados por 46 cantos, nos arroja 36,800 versos).

Los Lusíadas es el gran canto a lo nacional. Ustedes recordarán que a los portugueses también los conocemos como "lusitanos", y que en las universidades se etiqueta el mundo portugués con el título de "estudios luso brasileños" o "lusitanos y brasileños". Creo yo que, en el siglo XVI, España seguía con su idea del gran imperio, y Portugal era una especie de espina dolorosa en la península a la que querían, a como diera lugar, "anexar", como tenían "anexado" a Galicia, al País Vasco, y a Cataluña.

Es un poema que tiene algo de cortesano, y está perfectamente escrito. Se suele afirmar que es un poema sobre Vasco de Gama, y en realidad, no es el único personaje de la obra, y aunque ya en el verso 95 (Canto I) se menciona su nombre ("aquel ilustre Gama"), no es, como lo proclama la divulgación y se dice a los turistas, "el poema sobre Vasco de Gama". El poema se refiere a Vasco de Gama, dado que él forma parte de los marineros de "As descobertas" (Los Descubrimientos), del periodo de los grandes descubrimientos, época en que las naves de Portugal viajan a África, a la India, al Nuevo Mundo. A Vasco de Gama "está dedicada menos de una tercera parte de *Los Lusíadas*", "Portugal es el verdadero protagonista de este gran poema y el móvil del canto es el 'amor de la patria'", escribe Ildefonso-Manuel Gil (*Cf. edit. cit.*). Encumbramiento del héroe colectivo del pueblo portugués, y poetización de la historia de Portugal, que recorre a lo largo de quince siglos: la historia nacional en verso.

Vasco de Gama es uno de los grandes navegantes portugueses, junto a Pedro Álvares Cabral, el descubridor de Brasil —al menos oficialmente, porque el verdadero descubridor de Brasil es el florentino Américo Vespucio—; oficialmente, ese mérito recae en Cabral, que es un portugués, y así, gracias a las negociaciones entre la Corona española, la Corona portuguesa, y el Papado, Brasil queda en manos de Portugal.

Leo el inicio:

Canto I

Las armas y varones señalados
que de poniente playa lusitana
por mares hasta entonces no surcados
llegaron más allá de Taprobana
—en peligros y guerras esforzados
más de lo que promete fuerza humana—
y entre gentes extrañas levantaron
Nuevo Reino que tanto sublimaron. (p. 3)

Puede notarse, sin problemas, el proyecto poético desde el arranque: "por mares hasta entonces no surcados", el descubrimiento de mundos desconocidos, donde fundaron Nuevo Reino, lejísimos, "más allá de Taprobana", la isla de Ceilán. Y en esos sitios remotos, a veces son bien recibidos: "No sabía en qué modo festejase / el rey pagano a nuestros navegantes". (Canto VI, vv. 1-2, p. 119)

Europa estaba ansiosa de relatos de viajes, de descubrimientos y maravillas. Eso hizo que el poema de Camões tuviera rápido éxito; se publicó en 1572, en portugués, y en 1580 aparecen dos traducciones en español: una en Salamanca, y otra en Alcalá de Henares.

No es únicamente el canto poético a un país, sino que es un canto poético con altísima calidad literaria: canto a su pueblo y a la identidad y aglutinación, pueblo tan heroico que merece ser equiparado (a la usanza del Renacimiento) a los héroes cantados por Homero, Ovidio, Horacio y Virgilio, poetas inspiradores de la obra de Camões. Las encomiables hazañas se entrelazan con lo cortesano: los reyes de Portugal son pares de los héroes míticos, aquellos que fundaron Grecia y Roma.

Con esto termino mi intervención sobre *Los Lusíadas*.

Paso ahora al poeta mexicano Carlos Pellicer, de quien mencionaré cinco poemas dedicados a héroes históricos: Simón Bolívar, José María Morelos, el Che Guevara, Netzahualcóyotl, y Cuauhtémoc. Se titulan: "Simón Bolívar", "Tempestad y calma en honor a Morelos", "Líneas por el 'Che' Guevara", "Netzahualcóyotl", y "Cuauhtémoc".

Son poemas poética y políticamente correctos, esto es lo primero que hay que decir. Lejos de ser su mejor poesía, la obra épica de Pellicer, cuando le canta a los héroes, "descuida" su acendrado lirismo, y se convierte en acto cívico.

Pellicer es un poeta muy bueno, pero nunca osará los atrevimientos de César Vallejo, porque es un poeta "bien portado". Sus poemas a la selva, a la vegetación, a las flores, donde palpita el trópico, son estupendos, como su libro *Esquemas para una oda tropical*.

Sus poemas dedicados a personalidades nacionales, están bien escritos, pero no alcanzan los vuelos posmodernos de, digamos, el "Batman"[58] de José Carlos

[58] Hay un poema de Rafael Alcalá, poeta andaluz, que debí citar, por obvias razones, cuando estudiamos éste. Lo cito ahora:

Bond, James Bond

Lo encontré en Gloucester,
en un bar nauseabundo,
borracho, maloliente,
muy sucio y desnutrido.
Tomaba vodka a secas
mientras miraba a un punto
mugriento del espejo
que nada reflejaba.

Becerra, que estudiamos: Batman dejando su traje sobre una solitaria silla, un Batman que no es nada sin su traje. No, aquí nos encontramos a un Simón Bolívar, que desea ser un gran héroe impoluto de América, maximizado en su conocida grandeza que erigió la estatua de la retórica oficial de los nacionalismos; a un Morelos semi-dios de la historia de México; a un Cuauhtémoc de nostálgica mitología de un pasado prehispánico perdido...

Hay que leerlos porque se trata de Pellicer, y porque encaja con el tema de *Los Héroes*.

José Brú: Para terminar por fin con *Los Héroes* —yo creo que en este tema de héroes hay que mencionar tanto a los expositores como al público, que aguantaron no sé durante cuántas sesiones el tema del heroísmo—, pasamos a otro autor: Novalis, poeta alemán, seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg, que vivió de 1772 a 1801. Lo consideramos en este tema, por dos poemas que aparecen en una novela inconclusa, *Enrique de Ofterdingen.* Allí aparecen dos poemas que son los que pusimos en el disco compacto y en el tema, por ser otro tipo de héroes, más cotidianos. Tiene dos canciones: una, "La canción del minero", con todo lo que tiene de heroísmo ese oficio; y la otra, es "La canción del eremita", el hombre ése que está solo, alimentándose de arbustos, en meditación, en oración, en soledad. Les voy a leer un fragmento de cada uno de ellos: son héroes distintos, no son los héroes clásicos, los de las grandes hazañas, éstos son los de las hazañas cotidianas. "La canción del minero" empieza así:

La canción del minero

Es dueño de la tierra
quien sus abismos mida
quien olvide en su seno
la fatiga, el dolor.

Me sorprendió observándolo.
Y entre hipos y eructos,
me dijo indiferente:
"No le des ya más vueltas,
yo fui Bond, James Bond,
pero tú eres necio
a pesar de tus años.
¿Jamás, acaso, has visto
a un héroe abatido
porque no obtuvo nunca
un orgasmo decente?".
Después cayó en redondo,
tocado en su amor propio,
descarnada su hombría. (p. 357)

Quien comprenda el misterio
que estructura sus rocas
quien descienda, incansable,
a su oculto taller.

Aliado con ella,
con íntima amistad,
inflamado por ella
como si amada fuese.

La mira cada día
con nuevo amor. No elude
ni el afán ni el esfuerzo;
le impide reposar.

Se presta amablemente
a relatarle historias,
las ardientes consejas
de los tiempos remotos. (p. 79)

Y así continúa un par de página más. El segundo, "La canción del eremita", o del ermitaño o del anacoreta, es corto, lo voy a leer completo, son veinte versos:

La canción del eremita

Gustosamente sigo en este valle
sonriendo en la profunda noche,
que el cáliz pleno de amor
cada día me brinda.

Sus néctares sagrados
toda mi alma elevan,
ebrio estoy en la vida
a las puertas del cielo.

Contemplando arrullado
ningún dolor me asusta.
La más regia mujer
me da su corazón.

Años de llanto y miedo
cambiaron esta arcilla
esculpiendo una imagen
que otorga eternidad.

Tantos días que fueron
y un instante parecen;
cuando al fin deba irme
miraré atrás, agradecido. (p. 83)

Veamos cómo, aunque se encuentre solo, se piensa amado por la más regia mujer y, cuando acabe su vida, quedará contento con lo que ha hecho con ella.

Y para terminar, de Rosario Castellanos les pusimos un par de poemas, les voy a leer un fragmento de uno de ellos que se titula "Autorretrato".

Dante Medina: No, ése léelo completo.

José Brú: Va completo:

Autorretrato

Yo soy una señora: tratamiento
arduo de conseguir, en mi caso, y más útil
para alternar con los demás que un título
extendido a mi nombre en cualquier academia.

Así, pues, luzco mi trofeo y repito:
yo soy una señora. Gorda o flaca
según las posiciones de los astros,
los ciclos glandulares
y otros fenómenos que no comprendo.

Rubia, si elijo una peluca rubia.
O morena, según la alternativa.
(En realidad, mi pelo encanece, encanece.)

Soy más o menos fea. Eso depende mucho
de la mano que aplica el maquillaje.

Mi apariencia ha cambiado a lo largo del tiempo
—aunque no tanto como dice Weininger
que cambia la apariencia del genio—. Soy mediocre.
Lo cual, por una parte, me exime de enemigos

y, por la otra, me da la devoción
de algún admirador y la amistad
de esos hombres que hablan por teléfono
y envían largas cartas de felicitación.
Que beben lentamente whisky sobre las rocas
y charlan de política y de literatura.

Amigas... hmmm... a veces, raras veces
y en muy pequeñas dosis.
En general, rehúyo los espejos.
Me dirían lo de siempre: que me visto muy mal
y que hago el ridículo
cuando pretendo coquetear con alguien.

Soy madre de Gabriel: ya usted sabe, ese niño
que un día se erigirá en juez inapelable
y que acaso, además, ejerza de verdugo.
Mientras tanto lo amo.

Escribo. Este poema. Y otros. Y otros.
Hablo desde una cátedra.
Colaboro en revistas de mi especialidad
y un día a la semana publico en un periódico.

Vivo enfrente del Bosque. Pero casi
nunca vuelvo los ojos para mirarlo. Y nunca
atravieso la calle que me separa de él
y paseo y respiro y acaricio
la corteza rugosa de los árboles.

Sé que es obligatorio escuchar música
pero la eludo con frecuencia. Sé
que es bueno ver pintura
pero no voy jamás a las exposiciones
ni al estreno teatral ni al cine-club.

Prefiero estar aquí, como ahora, leyendo
y, si apago la luz, pensando un rato
en musarañas y otros menesteres.

Sufro más bien por hábito, por herencia, por no
diferenciarme más de mis congéneres
que por causas concretas.

Sería feliz si yo supiera cómo.
Es decir, si me hubieran enseñado los gestos,
los parlamentos, las decoraciones.

En cambio me enseñaron a llorar. Pero el llanto
es en mí un mecanismo descompuesto
y no lloro en la cámara mortuoria
ni en la ocasión sublime ni frente a la catástrofe.

Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo
el último recibo del impuesto predial. (pp. 288-290)

¿Algo más cotidiano que esto y más heroico que una señora?, por eso lo quisimos incluir, para terminar. Además, es realmente un retrato autobiográfico, Rosario Castellanos habla de todo... incluso de su hijo Gabriel, que luego lo veremos en el siguiente tema; éste me recordó otro poema...

Alumno: ¿Hay alguna editorial que recoja algo o bastante de la obra de Rosario Castellanos?

Dante Medina: Todos los textos que sacamos están tomados de este libro que es un librazazo.

José Brú: *Poesía no eres tú*, en el Fondo de Cultura, y además, tiene los cuentos reunidos en dos volúmenes, también del Fondo de Cultura.

Dante Medina: Del libro de poemas más conocido de ella, *Poesía no eres tú*, les transcribimos en el disco dos poemas: "Linaje", y "Yo soy una señora". El poema que da título al libro arranca con estos versos: Poesía no eres tú, "Porque si tú existieras / tendría que existir yo también. Y eso es mentira". (p. 301) Es un libro fundamental.

"Linaje" es aquel otro gran poema que empieza: "Hay cierta raza de hombres..."

José Brú: Y termina: "Raza de la ternura funesta, de Abel / resucitado".

Dante Medina: Démonos el gusto, lo leo:

Hay cierta raza de hombres
(ahora ya conozco a mis hermanos)
que llevan en el pecho como un agua desnuda
temblando.

Que tienen manos torpes
y todo se les quiebra entre las manos;
que no quieren mirar para no herir
y levantan sus actos
como una estatua de ángel amoroso
y repentinamente degollado.

Raza de la ternura funesta, de Abel
resucitado. (p. 109)

José Brú: Este poema de Rosario Castellanos, "Autorretrato", precisamente tomado de *Poesía no eres tú*, como decía, me recordó un poema que tomamos Jorge Souza y yo cuando hicimos la antología de poesía catalana, *He decidido seguir viviendo...*, un poema de Maria Mercè Marçal, que se llama "Estela":

Estela

Trapo del polvo, escoba, quitapolvos,
plumero, cepillo, estropajo de esparto, gamuza,
jabón de corte, trapeador, lejía, arena
y jabón en polvo, aciano, *netol*, cubeta.

Tinajón, balde y sacudidor,
esponja, pala de recoger basura,
cuenco y ceniza, sosa cáustica, limpiamanos.

Sale el guerrero hacia el campo de batalla. (p. 221)

Nos habla de cómo se arma la señora con todos sus utensilios para librar una batalla heroica, la batalla cotidiana.

Dante Medina: Dialoga, este poema de Rosario Castellanos, con otro suyo titulado "Economía doméstica": "He aquí la regla de oro, el secreto del orden: / tener un sitio para cada cosa / y tener / cada cosa en su sitio. Así arreglé mi casa". (p. 291)

José Brú: Con esto terminamos el tema de *Los Héroes*, y vamos a empezar el tema de *Los Amorosos*.

Dante Medina: *Los Amorosos*. Tendremos, para empezar, cuatro amorosos: Mariana Alcoforado, Quim Monzó, Eça de Queiroz, y Dostoyevski.

La primera parte me toca a mí, con Mariana Alcoforado, a quien ligaré con Demetrio Aguilera Malta y Baldomero Fernández Moreno. Al contrario de como hemos hecho hasta ahora, yo voy a ir al revés, si ustedes me lo permiten. El tema

central es efectivamente *Las cartas de amor de la monja portuguesa*, de Mariana Alcoforado (a quien también se suele llamar Mariana de Alcoforado), obra que, para fortuna nuestra, en los últimos veinte años se ha ido haciendo famosa; yo me recuerdo recomendándole a mis amigos "hay que leer esto, es maravilloso", y que me respondieran "pues no está en ninguna librería"; y poco a poco hay cada vez más ediciones. Yo tengo una muy buena, de 1958.

Compararemos esta obra con el cuento "El cholo que se vengó" de Demetrio Aguilera Malta, ecuatoriano —son escasos los escritores ecuatorianos, uno siempre recuerda a Jorge Enrique Adoum, y a Miguel Donoso Pareja—, y con el poema "Soneto de tus vísceras" de Baldomero Fernández Moreno, argentino.

Voy a leer "El cholo que se vengó" con mi mejor acento ecuatoriano, aunque yo no tenga la mayor idea de cómo hablan los ecuatorianos.

El cholo que se vengó

—Tei amao como naide ¿sabés vos? Por ti mei hecho marinero y hei viajao por otras tierras... Por ti hei estao a punto a ser criminal y hasta hei abandonao a mi pobre vieja: por ti que me habís engañao y te habís burlao e mí... Pero mei vengao: todo lo que te pasó ya lo sabía yo desde antes. ¡Por eso te dejé ir con ese borracho que hoi te alimenta con golpes a vos y a tus hijos!

La playa se cubría de espuma. Allí el mar azotaba con furor, y las olas enormes caían, como peces multicolores sobre las piedras. Andrea lo escuchaba en silencio.

—Si hubiera sido otro... ¡Ah!... Lo hubiera desafiao ar machete a Andrés y lo hubiera matao... Pero no. Ér no tenía la curpa. La única curpable eras vos que me habías engañao. Y tú eras la única que debía sufrir así como hei sufrío yo...

Una ola como "raya" inmensa y transparente cayó a sus pies interrumpiéndole. El mar lanzaba gritos ensordecedores. Para oír a Melquíades ella había tenido que acercársele mucho. Por otra parte, el frío...

—¿Te acordás de cómo pasó? Yo, lo mesmo que si juera ayer. Tábamos chicos; nos habíamos criao juntitos. Tenía que ser lo que jué. ¿Te acordás? Nos palabriamos, nos íbamos a casar... De repente me llaman pa trabajá en la barsa e don Guayamabe. Y yo, que quería plata, me juí. Tú hasta lloraste creo. Pasó un mes. Yo andaba po er Guayas, con una madera, contento e regresar pronto... Y entonces me lo dijo er Badulaque: vos te habías largao con Andrés. No se sabía nada e ti. ¿Te acordás?
El frío era más fuerte. La tarde más oscura. El mar empezaba a calmarse. Las olas llegaban a desmayar suavemente en la orilla. A lo lejos asomaba una vela de balandra.

—Sentí pena y coraje. Hubiera querido matarlo a ér. Pero después vi que lo mejor era vengarme: yo conocía a Andrés. Sabía que con ér sólo te esperaban er palo y la miseria. Así que ér sería mejor quien me vengaría... ¿Después? Hei trabajao mucho, muchísimo. Nuei querido saber más de vos. Hei visitao muchas ciudades; hei conocido muchas mujeres. Sólo hace un mes me ije: ¡anda a ver tu obra!

> El sol se ocultaba tras los manglares verdinegros. Sus rayos fantásticos danzaban sobre el cuerpo de la chola dándole colores raros. Las piedras parecían coger vida. El mar se dijera una llanura de flores policromas.
>
> —Tei hallao cambiada ¿sabes vos? Estás fea; estás flaca; andas sucia. Ya no vales pa nada. Sólo tienes que sufrir viendo cómo te hubiera ido conmigo y como estás ahora ¿sabes vos? Y anda vete que ya tu marido ha destar esperando la merienda, anda vete que sinó tendrás hoi una paliza...
>
> La vela de la balandra crecía. Unos alcatraces cruzaban lentamente por el cielo. El mar estaba tranquilo y callado y una sonrisa extraña plegaba los labios del cholo que se vengó. (pp. 281-283)

Es una obra maestra del amor-desamor, un cuento que vale la pena, intenso; es un cuento que yo quiero mucho, lo traduje al francés —fue un muy buen ejercicio—, y lo transmití en un programa de radio que tuve en Francia, titulado "5 minutos de literatura", en el que programaba cuentos breves latinoamericanos.

Alumno: ¿Pero cómo hiciste para traducir eso?

Dante Medina: Lo hice en argot del sur de la zona de las Cevenas, que da el efecto. Y convencí al conserje del edificio donde yo vivía de que lo grabara; ensayamos dos o tres veces y le salió muy bien.

Alumno: Este escritor tiene una capacidad para camuflarse, su *Siete lunas y siete serpientes* es una copia exacta de *Cien años de soledad*, incluso menciona a muchos de los personajes de *Cien años de soledad*.

Dante Medina: Esta obra de Aguilera Malta es de 1970. La de García Márquez, de 1967.

Alumno: Así que la novela *Siete lunas y siete serpientes* es posterior a *Cien años de soledad*.

Dante Medina: Sí. Está publicada por el Fondo de Cultura Económica. Es una estupenda novela.

José Brú: No se consigue, yo la tuve que comprar en la Feria Internacional del Libro, en una editorial ecuatoriana.

Dante Medina: Yo la tengo en el Fondo de Cultura.

Este cuento de Demetrio Aguilera Malta es memorable, y memorable su contrapunto de sentimientos, de lengua, y de naturaleza-hombre. El paisaje ruge, violento, y el cholo anuncia su venganza; al final, el paisaje se tranquiliza, y el cholo le da el golpe decisivo: "vete porque si no tu marido te va a poner una golpiza". La miseria y los golpes dados por otro son la verdadera venganza, éste sí es un ejemplo de "La vendetta è un piatto che si mangia freddo" ("la venganza es un plato que se come frío").

Y ahora el poema "Soneto de tus vísceras", de Baldomero Fernández Moreno. Es un poema que yo nunca he visto en el libro original, lo leí en el libro *Introducción a la poesía*, de César Fernández Moreno, que recomiendo mucho.

Soneto de tus vísceras

Harto ya de alabar tu piel dorada,
tus externas y muchas perfecciones,
canto al jardín azul de tus pulmones
y a tu tráquea elegante y anillada.

Canto a tu masa intestinal rosada,
al bazo, al páncreas, a los epiplones,
al doble filtro gris de tus riñones
y a tu matriz profunda y renovada.

Canto al tuétano dulce de tus huesos,
a la linfa que embebe tus tejidos,
al acre olor orgánico que exhalas.

Quiero gastar tus vísceras a besos,
vivir dentro de ti con mis sentidos...
Yo soy un sapo negro con dos alas. (p. 66)

Un soneto fundamental en la literatura latinoamericana, porque salta de la costumbre retórica de cantar a la belleza externa de la amada, y decide cantar a la belleza de la anatomía interna. Que, precisamente, ni siquiera es la "belleza", en su sentido común de "bonito". Desde el inicio, anuncia el "cambio de óptica" para huir de un viejo cansancio de la poesía lírica que tanto ha loado la belleza exterior; es tiempo de ir al interior del sujeto amoroso: "Harto ya de alabar tu piel dorada, / tus externas y muchas perfecciones, / canto al jardín azul de tus pulmones / y a tu tráquea elegante y anillada". Es tan único como el que luego citaremos de Quevedo, "Amor constante más allá de la muerte".

Las cartas de amor de la monja portuguesa, el libro de Mariana Alcoforado, es del siglo XVII, y tiene lógicamente el sabor renacentista de la época. Son cinco cartas que una monja portuguesa le dirige a un noble francés, un soldado de cierto rango, enviado a Portugal con el ejército galo, fue su amante, y después regresó a su país, y ella nunca volvió a tener noticias de él. Mariana le enviaba encendidas cartas; ignoramos si fueron más de las que conocemos. Estas cinco que se conservan se editaron en 1669 en francés, lo que significa que el destinatario las recibía, pero no hay noticia alguna de posibles respuestas.

Mariana Alcoforado nació en 1640 y murió en 1723. Dato curioso su longevidad, porque con un poco de maldad y malicia podríamos concluir que ésta es una prueba de que no se muere de amor: ella sobrevivió más de 60 años a la ausencia y el dolor de la pérdida del amado. La pasión, el enamoramiento profundo, la des-

esperación, impregnan estas cartas, entre las más intensas de amor de la literatura occidental, para mi gusto el mayor poema amoroso epistolar de Occidente —no son poemas, son cartas, pero hay en ellas la más alta poesía amorosa—. Para mí, es una especie de San Juan de la Cruz en género epistolar.

Aclaremos la historia alrededor de estas cartas. Arriban las tropas francesas a Portugal... Los soldados llegaban a las ciudades de España o de Portugal, sitios donde casi no existían prostíbulos. En algunas ciudades, como Sevilla, sí los había, "para el desahogo de los mancebos". Los soldados son jóvenes, y una de las opciones de conseguir compañía amorosa y carnal eran los conventos.[59] Se convertían en "galanes de convento", a la manera que explotan algunas obras del mito de Don Juan: el tópico del galán que conquista a monjas, el galán conventual. Hoy en día nos choca un poco esta imagen del joven valiente o del joven soldado (que a veces son uno solo) que seduce a una monja violando el cerco del claustro. El asunto es menos sacrílego de lo que parece: a ciertas mujeres se les solía "guardar", a menudo desde la infancia, en un convento, en espera de un posible matrimonio, garantizando así su honor y su pureza, o esperando que se despierte en ellas la vocación monacal: es el caso de Mariana Alcoforado. El encierro como garante de preservar a las jóvenes del contacto con el pecador mundo.[60] Por lo que el lugar donde había jóvenes vírgenes "disponibles" era el convento. Pero equivalía a lo que hacemos ahora: ponemos el dinero en un banco, y eso es un anzuelo para los ladrones, saben dónde está el botín, y roban el banco.[61] Por otra parte, yo creo que la rigidez y la estricta reglamentación de los conventos proviene del puritanismo decimonónico;

[59] Sin duda aprovechándose del hecho de que el aburrimiento del encierro, la ociosidad, y la imaginación desbordada por las pláticas entre mujeres, generaba a menudo lo que se creían delirios místicos o "encantamientos" demoniacos, y que no eran otra cosa en realidad sino manifestaciones de un tipo de histeria que los fisiólogos del siglo XVIII llamaron "furor uterino". Una exaltación tan exacerbada que, según Lateyrie, en su *Confesión*, una religiosa italiana eleva esta plegaria a la Virgen, que se conserva en los archivos de la inquisición: "Por favor, Virgen Santa, concédeme alguien con quien pueda pecar". (*Cit. par.* Jules Michelet, *op. cit.*, p. 245)

[60] Lo que no era, en absoluto, garantía ninguna. El propio Jules Michelet, en la misma obra, nos ofrece esta descripción de un convento de Ollioules, de 1730: "Aquella comunidad tenía dos fuentes de recursos. Por una parte, dos o tres religiosas, procedentes de familias consulares de Tulón, había aportado sus buenas dotes y hacían lo que querían. Estas monjas vivían con los frailes Observantes que dirigían el convento. De otra parte, los frailes que habían extendido su orden a Marsella y a otros lugares, les procuraban pensionistas y novicias que pagaban; pensión peligrosa, como hemos podido ver en el asunto de Aubany. No existía una clausura seria, ni había orden interior. En las calurosas noches de verano [...] las religiosas y novicias iban y venían con absoluta libertad. [...] La mayor parte de las religiosas, [...] desdeñadas por los frailes que preferían a las altas damas, eran pobres criaturas aburridas, desheredadas que no sabían distraerse más que con habladurías, niñerías y manteniendo ciertas intimidades entre ellas y con las novicias". (pp. 297-298) En el convento de Louviers, en la Francia del siglo XVII, se usaba disciplinar a las novicias haciéndolas que se desnudaran completamente, en los jardines y en la capilla, como Eva en el Paraíso. (p. 247)

[61] En la Edad Media, hordas de monjes salían armados de sus monasterios y asaltaban los conventos para violar masivamente a las monjas.

y, por los documentos de que disponemos, se sabe que en esa época no fueron lugares precisamente aburridos: ahí se elaboraban los mejores ungüentos para las necesidades de la mujer, las cremas de belleza, los adornos y vestidos para lucir en la misa dominical, los mejores postres, y las mejores medicinas y remedios para todo tipo de padecimientos femeninos... En el prólogo a la edición que tengo aquí, Pedro González-Blanco habla de las costumbres del convento en el que estaba recluida Mariana de Alcoforado (él la nombra por su apelativo original): "El relato nos muestra cuál es el cuadro que ofrecía el convento de la Concepción Franciscana de Beja [el de Mariana] [...] a finales del siglo XVII [cuando Mariana vivía ahí]. Estas monjas usaban trajes escotados, afeites y joyas, eran rencillosas y algunas relajadas. Sin duda el trato con seglares, más o menos libre, estaba entronizado [...] y si hemos de atenernos a las cartas de sor Mariana, parece que sus amores con Chamilly se desenvolvían con entera libertad".[62] (pp. 28-29)

Pues bien, estaba extendida la costumbre de ir a galantear a las monjas, de ahí la añeja expresión española "galán de monjas". Monjas que no habían aún hecho votos que les impidieran ser mujeres casaderas, sino que, al contrario, estaban en una especie de compás de espera ante el destino, que podía depararles la vida monacal o el sacramento del matrimonio. Así que no hay nada de escandaloso en que un soldado enamore a una monja, y nada de escandaloso en que una monja se enamore de un soldado, y que hayan sido amantes. Lo único escandaloso es lo que ella le reclama al desentendido amoroso: "¿cómo es posible que fueras un amante tan extraordinario, tan fiel, tan dulce, tan cariñoso, tan estupendo?", tan, tan, tan... "y luego seas tan cruel y me hayas abandonado". Ése es el motivo de las cinco cartas, cinco cartas escritas en una lengua estupenda, ¿portugués o francés?

La primera publicación que cité, hecha en París, está en francés, y esas cartas fueron sin duda proporcionadas por el destinatario. Ateniéndonos a la biografía de Mariana Alcoforado (joven de una cierta alcurnia), y a la difusión y prestigio del francés entre la burguesía y nobleza de la época, es más fácil que ella conociera el francés a que un militar (aunque capitán y de prosapia y familia encumbrada: caballero de Chamilly, duque de Saint-Léger, Mariscal de Francia) que se queda unos meses en Portugal aprendiese portugués. Lo cierto es que contamos con dos originales, en ambas lenguas, y que se trata de una magnífica prosa.

Algo que se ha hecho notar reiteradamente en este libro, son las etapas del enamoramiento tan perfectamente marcadas, y la forma magistral en que lo expresa.

[62] En su cuarta carta, doliéndose del abandono y la tristeza, Mariana escribe a su amado: "Algunas monjas, que saben de mi lastimoso estado, me hablan de ti con frecuencia". De tal forma que los amores de Mariana fueron conocidos; de hecho, lo recibía en su habitación del convento, dice: "Salgo del cuarto, en que tantas veces estuviste". Ahí mismo afirma: "no hago misterio de nuestras relaciones". Y, en cuanto a la liberalidad con la que se podía frecuentar el convento, en esta carta escribe: "Un oficial francés tuvo esta mañana la gentilísima caridad de hablarme de ti, más de tres horas".

Esta monja que se enamora hacia sus 20 años, muere a los 83, y, como dije: no muere de amor. Había ingresado al convento a los 11 años. Cinco cartas breves e intensísimas, testimonian de una sublime y carnal entrega, devoción absoluta, y entrega total, comparable a las cimas que remontó magistralmente San Juan de la Cruz.

La primera edición, intitulada *Lettres portugaises*, es de 1669. Mariana sobrevivió 61 años al amor frustrado, a la decepción, a la añoranza y a la tristeza. Murió de 83 años.

Cito algunos ejemplos de lo que González-Blanco (y yo lo suscribo con él) llama "el más alto poema epistolar amoroso de todos los tiempos". (p. 44) Así inicia la primera carta:

> Considera, amor mío, cuán excesivamente descuidado fuiste. ¡Ay, sin ventura de ti! Traicionáronme fementidas esperanzas y con ellas me engañaste. Una pasión en que cifrabas tantos deleitosos proyectos sólo puede darte ahora una mortal desesperación, apenas comparable a la crueldad de tan lamentable ausencia. (p. 55)

A mí lo que me encanta es que en ningún momento es cursi. Impactante. La cursilería tuvimos que esperar hasta el siglo XIX para que la reinventaran los españoles con Gustavo Adolfo Bécquer a la cabeza. Termina esta primera carta diciendo:

> Te conjuro a que me digas: ¿Por qué me has hechizado a este punto, sabiendo que habías de abandonarme algún día? ¡Ay! ¿Por qué te recreaste en hacerme desdichada? ¿Por qué no me dejaste tranquila en mi soledad conventual? ¿Qué mal te hice? Mas, perdona, amor mío. De nada te culpo. No estoy en condiciones de vengarme de ti y tan sólo acuso de sus rigores a mi destino. Ni al separarnos nos hizo todo el daño que de él pudiéramos temer y no conseguirá desunir nuestros corazones. El amor, más fuerte que sus fatalidades, los unió para toda la vida. Si algún interés tienes por la mía, escríbeme muchas veces. Bien merezco tengas algún cuidado de informarme del estado de tu corazón y de tu vida.
>
> ¡Ah! Y sobre todo ven a verme.
>
> ¡Quién tuviera esa dicha! ¡Qué locura la mía! Bien sé que no es posible.
>
> Adiós, no puedo más. ¡Adiós! Ámame siempre. Y haz padecer más a tu pobre
>
> Mariana. (pp. 58-59)

Lo extraordinario es esta desesperada dicotomía, oxímoron, paradoja quevediana del "hielo abrasador", del "fuego helado": te quiero, no te tengo, sí te tengo... es San Juan de la Cruz —es Santa Teresa—, ante la fugacidad del divino amado; en Mariana es la misma pasión mística en el amor mundano.

Un inmenso dolor, una rabia, una pasión, una sórdida soledad, un padecimiento amoroso existencial. Cito, de la cuarta carta:

> Nada en el mundo me atrae, si no es verte. Siquiera, recuérdame. Me bastaría con tu recuerdo, pero no estoy segura de él. No encerraba en tan angosto espacio mis esperanzas cuando nos veíamos a diario, pero me has enseñado a someterme a todos tus caprichos y voluntariedades.
>
> No me arrepiento de adorarte, hasta me lisonjea el que me sedujeras. Tu rigurosa ausencia, tal vez eterna, no disminuye en nada la violencia de mi amor. Quiero que toda la gente lo conozca; no hago misterio de nuestras relaciones; me precio de haber atropellado por ti toda especie de decoro. Sólo en amarte perdidamente toda la vida hago consistir mi honra y religión.
>
> No digo nada de esto para obligarte a que me escribas. No quiero nada a la fuerza. De ti sólo quiero lo que naturalmente te brote del corazón, y rechazo todas las simulaciones de amor y, singularmente, las excusas.
>
> Siento gozo disculpándote el que no te decidas ni a garrapatear cuatro letras.
>
> [...]
>
> Desde que te fuiste, no he gozado de salud un solo día y sólo siento alivio repitiendo incesantemente tu nombre.
>
> [...]
>
> Salgo del cuarto, en que tantas veces estuviste, lo menos posible y siempre contemplando tu retrato, mil veces más querido para mí que la vida. Esto me alivia y me entristece a la vez, pensando que nunca más volveré a verte. ¿Cómo es posible que no te vea más? ¿Me abandonarías para siempre? Esa idea me aniquila.
>
> Tu infeliz Mariana no puede ya más. Al acabar esta carta me siento desfallecer. ¡Adiós, adiós! ¡Ten piedad de mí!
>
> Mariana. (pp. 82-83)

"Me precio de haber atropellado por ti toda especie de decoro", dice. "Sólo en amarte perdidamente toda la vida hago consistir mi honra y religión", dice.

Fuerte, y conmovedor.

Hasta a los lectores nos duele suponer que para el capitán francés su relación con Mariana fue un "amorío de verano" —algo que revisaremos en *El primo Basilio* de Eça de Queiroz—, un ligue pasajero mientras las tropas permanecían en Portugal; él se casó en Francia, y las cartas que le enviaba su monja enamorada nunca las contestó.

Alumno: Sólo comparable quizás a las cartas de amor de Abelardo y Eloísa.

Dante Medina: Sí.

Alumno: Con más intensidad todavía.

Dante Medina: Muy buena comparación, con una diferencia: ésta es una mujer con cierta cultura conventual; mientras que Abelardo y Eloísa, pertenecen a la élite de la cultura eclesiástica: Abelardo es teólogo y Eloísa es su alumna destacada.

José Brú: En ésas escriben los dos, en las de Mariana nada más ella.

Dante Medina: Y sólo ella habla. Mariana es una mujer que escribe con una retórica epistolar muy depurada pero muy intensa, muy honesta. A pesar de todo, se siente el discurso de cierta retórica proveniente de la formación religiosa que llega a los centros de estudio monacales a través de los teólogos de la Iglesia, y que ellos tomaron de Aristóteles.

Quinta carta, y última. Le habla de "usted".[63] Inicia:

> Por última vez le escribo. Espero que por el tono y estilo de esta carta advierta que por fin llegué a la conclusión de no haber sido nunca amada y que por tanto debo dejar de amar. (p. 85)

Y termina:

> Hubiera sido venturosísima amándole toda la vida.
>
> De sobra sé que insisto demasiado en su infidelidad, mas me prometí a mí misma tranquilizarme y he de lograrlo, o tomaré una resolución desesperada, que de seguro conocerá sin gran pesar.[64]
>
> Nada quiero de su persona. Soy estúpida repitiendo las cosas tantas veces.
>
> Lo dejo para, si me es posible, no volver a pensar más en usted. Hasta creo que no debía volver a escribirle. ¿Acaso estoy obligada a darle cuenta de mi vida?
>
> Mariana (p. 94)

Fin y final de las cinco cartas de que disponemos.

Es la despedida, es maravillosa, diciendo: "está bien, te portas indiferente, cinco cartas y no me contestas, ¿deberé yo decirte qué hago con mi vida?". Es un abandono desesperado y total. De entre lo que más me gusta de estas cartas es que hayan sido escritas por una mujer, no es por feminismo o una cosa así, sino porque son una prueba de la fuerza de la escritura femenina: "yo soy la que amé, a lo mejor amé yo sola, y te lo reprocho, pero llega un momento en que resulta injusto y cierro el capítulo y te mando desesperadamente al diablo, elegantemente".

Alumno: ¿Cómo llegaron a ser publicadas?

Dante Medina: Tenemos la edición de Ámsterdam de 1669, en francés.

Alumno: Pero el amante que las recibió, digamos... ¿las entregó?

Dante Medina: Pedro González-Blanco, el autor de esta edición que estamos siguiendo, elude el tema. Lo que es posible suponer con los datos de que disponemos y ateniéndonos a la lógica, es que las cartas llegaron al destinatario —en esa época una carta es algo importante, se guarda, se conserva—, y el hombre

[63] Lo que podría interpretarse como un gesto de retórica amorosa, y no de distanciamiento. El amor cortés a la francesa pide que los amantes se den el trato de "usted".

[64] ¿Lo amenaza con suicidarse?

ya casado, maduro, quizás (sigo suponiendo) en algún momento le presumió a un amigo (o a varios, en un Salón, una tertulia) su hazaña amorosa en Portugal y, halagándolo, reconocieron la calidad literaria de esos apasionados testimonios epistolares. Hubo el asombro de la calidad literaria, y el interés por el amor cortés trasnacional (¿exótico?).[65]

Ámsterdam era entonces un centro de edición importante, en muchas lenguas. Había público para el género epistolar (lo habían probado, entre otros, las cartas de Américo), y el tema amoroso y picante aseguraba un éxito de mercado: una monja portuguesa con un capitán francés. La publicidad resaltaba el contenido del libro en esta frase: *Las cartas de amor de la monja portuguesa a un soldado francés*. Hubo que esperar hasta el siglo XIX para ponerle nombre a "la monja portuguesa", y rastrear a esta familia de Beja, Portugal.

Alumno: ¿Era muy joven cuándo las escribió?

José Brú: Veintitantos, 20, 21 años.

Dante Medina: Veintidós. Murió a los 83, así que sobrevivió casi 61 años al abandono.

Alumno: Menos mal que las envió todas en un corto tiempo, porque yo pensaba que la última la habría enviado a los 83 años.

José Brú: Lo extraordinario de estas cartas es que se asoma uno de lleno al alma de una mujer enamorada y despechada, sin cortapisas. Hay un ejemplo más cercano a nosotros, *Las cartas a Ricardo*, de Rosario Castellanos, que aparecieron en 1994; setenta y siete cartas que le escribe al que después sería su esposo. En ese ínterin él se había casado con otra —muy parecido a lo de la monja portuguesa—. Él se casa, y acaba por fin divorciándose después de no varios años de matrimonio. Rosario Castellanos escribe estas cartas con mucho sentimiento, con mucho dolor, con mucho amor. En la introducción de la obra, Elena Poniatowska nos dice que es "un solo sostenido y doliente que conforma su biografía, las cartas de Rosario son devastadoras, estrujantes, obsesivas, oro molido para psiquiatras, psicólogos, analistas, biógrafos, y por qué no, críticos literarios; lo son también para nosotras las mujeres que en ellas nos vemos reflejadas, qué mayor prueba de que muchas mujeres lo apostamos todo al amor que este documento epistolar". Pero también, en el mismo prólogo, dice: "la correspondencia de Rosario es un formidable documento vital, un testimonio de primer orden que seduce a las mujeres y a los hombres a quienes les interesa comprender a las mujeres". Setenta y siete cartas escritas, en las que igual mezcla el "tú" con el "usted"; de repente le habla de "tú", de repente le habla de "usted", igual que la monja portuguesa al soldado francés. Ricardo Guerra, el galán, un filósofo que falleció apenas el año pasado, no le contesta, o le contesta muy esporádicamente; de hecho, tiene algunas respuestas: a cartas de varias hojas, él contesta con tres renglones. y con eso

[65] Divertido, sin duda. ¿Trofeo de caza?

la amante se puede alimentar... y escribir otras cincuenta cartas. Vale la pena leer este libro de Rosario Castellanos, *Cartas a Ricardo*, publicado por CONACULTA.

Dante Medina: Quizás convenga insistir sobre el hecho de que el "usted" se convierte en la lengua cortesana amorosa del siglo XVII al XIX francés, en la forma de hablarse de los amantes, y llega hasta Proust, a *En busca del tiempo perdido*, donde hay amantes que se hablan de "usted".

José Brú: Lo curioso en los dos casos es que se mezcle el "tú" y el "usted", como que toma cercanía y distancia.

Dante Medina: En el caso de Mariana es una manera de poner distancia.

José Brú: Igual que en el caso de Rosario.

Dante Medina: En la lengua francesa, cuando lean a autores como Pierre de Marivaux (del siglo XVII y XVIII) o a Stendhal en *Rojo y negro* (en el siglo XVIII y XIX), en el original se hablan de "usted" con la amante o la esposa; de "usted", porque en la lengua amorosa hablar de "usted" acerca.

José Brú: Respecto al poema de Baldomero Fernández, el "Soneto de tus vísceras", me parece una combinación muy interesante de poesía y de medicina, por decirlo de algún modo. Hay otros ejemplos; algunos de ellos los mencioné en la primera sesión, cuando les hablé de los cuentos de Cortázar: "Instrucciones para llorar", "Instrucciones para subir una escalera", donde es literatura y al mismo tiempo se está burlando de los manuales de instrucciones; aquí, yo veo una combinación de poesía y de medicina, pero no es la única. Hay un libro interesante, *Flores en el cielo*, de G. D. Catania, argentino. Allí aparecen los poemas de amor como si fueran un medicamento:

Fórmula: Cada poema contiene: Amor 50 mg. Metáfora 25 mg. Excipientes: Agua purificada por glándula lacrimal, alegrías y tristezas varias y colorantes naturales.

Acción terapéutica: Analgésico, miorrelajante.

Indicaciones: Procesos dolorosos del corazón con componente miocontracturante de la felicidad. Nostalgias. Traumatismo sentimental severo. Romanticismo crónico. Regalo de cumpleaños y de aniversarios varios.

Modo de administración: La dosis se establecerá de acuerdo con el criterio del lector y el tipo de sentimiento que predomine en él. Como posología media de orientación se aconseja:

Adultos y adolescentes:

Dosis habitual: 1 lectura de 1 poesía cada 12 horas.

Dosis máxima: Lectura de 3 poesías en total por día, repartidas en 3 lecturas, cada 8 horas.

Contraindicaciones: Lectores con hiperinsensibilidad conocida a todo sentimiento humano.

Lectores con antecedentes de reacciones alérgicas ante la administración de literatura que no fomenta el odio, la violencia, ni utiliza el sexo como artículo de compra y venta.

Lectores que no disfruten con el género poético.

Advertencias: Existe la posibilidad de que el lector memorice los poemas y luego se los recite a su persona amada. En tal caso debe omitirse bajo todo concepto el recitado ante terceros para evitar que se ruborice.

Precauciones: Se recomienda ampliamente al lector no llevar *Flores en el Cielo* a su lugar de trabajo o de estudio porque puede hacerlo incurrir en profunda nostalgia o ensoñación, lo cual afectará de manera notable su desempeño. Concomitantemente, se asocia el riesgo a que el ejemplar sea fotocopiado, lo cual, además, atenta contra la preservación del mismo.[66]

No son los únicos casos, aquí eran medicina y literatura. Hay un cuento que apareció en una revista de ingeniería en Madrid, que se llama "Romance de la Derivada y el Arco Tangente". Es una historia de amor con fórmulas matemáticas:

Veraneaba una Derivada Enésima en un pequeño chalet situado en la recta del infinito del plano de Gauss, cuando conoció a un Arco Tangente simpatiquísimo y de espléndida representación gráfica, que, además, pertenecía a una de las mejores familias trigonométricas.

Enseguida notaron que tenían propiedades comunes.

Un día, en casa de una Parábola que había ido a pasar allí una temporada con sus ramas alejadas, se encontraron en un punto aislado de ambiente muy íntimo. Se dieron cuenta de que convergían hacia límites cuya diferencia era tan pequeña como se quisiera. Había nacido un romance.

Y sigue el cuento varias páginas. Por último, una mezcla de química con literatura:

Departamento de Análisis de Materiales

1.- Análisis Químico

Elemento: MUJER.

Símbolo: Mu.

Descubridor: Adán.

Masa Atómica: Acopiada en 53,6 Kg (Pero varía entre 40 y 150 Kg).

Frecuencia: Cantidades abundantes en todas las áreas urbanas.

[66] A lo largo de todo este trabajo he puesto las referencias de página a cada cita. En esta página y la siguiente hay citas a las que no pude ponerles la página porque se trata de viejas referencias (a veces de la literatura popular) que tomé de aquí y de allá durante mi juventud.

2.- Propiedades Físicas

a.- Superficie generalmente cubierta por una capa de pintura.
b.- Hierve espontáneamente y se congela por razones desconocidas.
c.- Se derrite si se le da un trato especial.
d.- Se vuelve amarga si no se usa correctamente.
e.- Rara vez se la encuentra en estado de metal "virgen".
d.- Cede a presión ejercida en puntos precisos.

3.- Propiedades Químicas

a.- Tiene gran atracción por el oro, la plata y una amplia gama de piedras preciosas
b.- Absorbe grandes cantidades de sustancias caras.
c.- Puede explotar espontáneamente sin previo aviso y sin razón aparente.
d.- Es insoluble en líquidos y su actividad aumenta al contacto y saturación en alcohol etílico.
e.- Es el agente reductor de dinero más poderoso conocido por el hombre.

4.- Usos comunes

a.- Altamente ornamental, especialmente en autos deportivos.
b.- Puede resultar de gran ayuda para la relajación.
c.- Agente limpiador muy efectivo.

5.- Pruebas realizadas

a.- La muestra pura se torna rosada cuando se la descubre en su estado natural.
b.- Se torna verde cuando se la coloca junto a una muestra mejor.

6.- Peligros potenciales

a.- Altamente peligrosa, salvo en manos experimentadas.
b.- Es ilegal poseer más de una, aunque pueden tenerse varias en distintos lugares, mientras que las muestras no entren en contacto, en cuyo caso, es inevitable una violenta explosión.

7.- Advertencias

a.- NO EXISTEN DOS IGUALES.
b.- SI BIEN PARECE UN ELEMENTO ABUNDANTE, SE CONSIDERA UN BIEN ESCASO, POR TANTO VALORE Y CONSERVE LAS MUESTRAS QUE TIENE.

Este proyecto de investigación es muy dinámico, por lo tanto se seguirá con las investigaciones y está abierto a la comunidad científica para que hagan sus aportaciones.

Dante Medina: ¿Por qué te interesas tanto en esos temas?

José Brú: No tengo el autor de este último texto. Les doy una copia de los tres: medicina, matemáticas, y la fórmula química.

Alumno: Victoriano Salado Álvarez escribía en términos jurídicos.

José Brú: Aquí lo interesante es que además de la mezcla hay humorismo.

Arturo Azuela tiene una novela, *El matemático*, en la que describe a la mujer en términos matemáticos, pero no tiene el elemento humorístico que hay en estos textos.

Vamos a continuar el siguiente bloque, dentro de la parte de *Los Amorosos*, con un escritor catalán, un cuentista que se llama Quim Monzó. Su libro *El porqué de las cosas* es una serie de treinta cuentos sobre aspectos cotidianos con muchos temas de varias características: una es que los nombres de los personajes no aparecen o aparecen impronunciables, un poco al estilo de *Las cosmicómicas* de Italo Calvino. Yo supongo que es un modo de decir —el que no aparezcan o aparezcan con esos nombres tan raros— que "puede ser cualquier nombre de personaje". El cuento que les voy a leer, que es el que va con el tema de *Los Amorosos* —les pusimos el libro completo en el disco compacto que les entregaremos la próxima semana—, se llama "La fe", ahí sí aparece el nombre del personaje; es un cuento escrito prácticamente con puros diálogos; el narrador no aparece más que una o dos veces. Vale la pena leerlo completo, es un diálogo entre una pareja. Empieza la mujer y dice:

La fe

—Quizá es que no me quieres.

—Te quiero.

—¿Cómo lo sabes?

—No lo sé. Lo siento. Lo noto.

—¿Cómo puedes estar tan seguro de que lo que notas es que me quieres y no otra cosa?

—Te quiero porque eres diferente a todas las mujeres que he conocido en mi vida. Te quiero como nunca he querido a nadie, y como nunca podré querer. Te quiero más que a mí mismo. Por ti daría mi vida, me dejaría despellejar vivo, permitiría que jugasen con mis ojos como si fuesen canicas. Que me tirasen a un mar de salfumán. Te quiero. Quiero cada pliegue de tu cuerpo. Me basta mirarte a los ojos para ser feliz. En tus pupilas me veo yo, pequeñito.

Ella mueve la cabeza inquieta.

—¿Lo dices de verdad? Oh, Raúl, si supiese que me quieres de veras, que te puedo creer, que no te engañas sin saberlo y por lo tanto me engañas a mí... ¿De verdad me quieres?

—Sí. Te quiero como nadie ha sido capaz de querer nunca. Te querría aunque me rechazaras, aunque no quisieras ni verme. Te querría en silencio, a escondidas. Esperaría que salieses del trabajo nada más que para verte de lejos. ¿Cómo es posible que dudes de que te quiero?

—¿Cómo quieres que no dude? ¿Qué prueba tengo, real, de que me quieres? Tú dices que me quieres, sí. Pero son palabras, y las palabras son convenciones. Yo sé que te quiero mucho. Pero ¿cómo puedo tener la certeza de que tú me quieres a mí?

—Mirándome a los ojos. ¿No eres capaz de leer en ellos que te quiero de verdad? Mírame a los ojos. ¿Crees que podrían engañarte? Me decepcionas.

—¿Te decepciono? No será mucho lo que me quieres si te decepcionas por tan poco. ¿Y todavía me preguntas por qué dudo de tu amor?

El hombre la mira a los ojos y le coge las manos.

—Te quiero. ¿Me oyes bien? Te q u i e r o.

—Oh, "te quiero", "te quiero"... Es muy fácil decir "te quiero".

—¿Qué quieres que haga? ¿Que me mate para demostrártelo?

—No seas melodramático. No me gusta nada ese tono. Pierdes la paciencia enseguida. Si me quisieras de verdad no la perderías tan fácilmente.

—Yo no pierdo nada. Sólo te pregunto una cosa: ¿qué te demostraría que te quiero?

—No soy yo la que tiene que decirlo. Tiene que salir de ti. Las cosas no son tan fáciles como parecen. —Hace una pausa. Contempla a Raül y suspira—. Quizá sí tendría que creerte.

—¡Pues claro que tienes que creerme!

—Pero ¿por qué? ¿Qué me asegura que no me engañas o, incluso, que tú mismo estás convencido de que me quieres pero en el fondo del fondo, sin tú saberlo, no me quieres de verdad? Bien puede ser que te equivoques. No creo que obres de mala fe. Creo que cuando dices que me quieres es porque lo crees. Pero ¿y si te equivocas? ¿Y si lo que sientes por mí no es amor sino afecto, o algo parecido? ¿Cómo sabes que es amor de verdad?

—Me aturdes.

—Perdona.

—Yo lo único que sé es que te quiero y tú me desconciertas con preguntas. Me hartas.

—Quizá es que no me quieres. (p. 29-31)

Dante Medina: ¿Dónde he oído eso yo?

José Brú: Es extraordinario, cómo complica una situación normal.

Vale la pena, todo el libro es muy divertido, la mayoría, son aspectos cotidianos de parejas que van desde novios hasta amantes, pero también vienen algunas versiones de cuentos infantiles, por ejemplo, "La Bella Durmiente", cuando aparece el príncipe y la ve, está a punto de darle el beso, y se da cuenta que en el bosque, más allá, hay otra Bella Durmiente, y luego otra, y luego otra, y entonces ya queda indeciso. O el cuento clásico de los tres deseos: se le aparece el genio al personaje, éste se pone muy listo, y su tercer deseo, ya que le cumplió dos, es volver a tener otros tres deseos, y el genio se desconcierta. Quim Monzó, escritor catalán, cuentista, también escribe novela. Uno de sus últimas obras es un libro de cuentos que se llama *Guadalajara* y se refiere a la Guadalajara de México, aunque nunca ha estado aquí. Él es un continuador de otro escritor catalán, Pere Calders, que estuvo exiliado y que vivió en México mucho tiempo, y también escribía

cuentos cortos parecidos a los de Monzó, de un par de paginitas cada uno. De Calders, hice una selección de cuentos súper cortos que incluso parecen chistes:

Cuestiones de trámite

Le dijeron al reo que tenía el derecho de una última voluntad, pero él contestó que pasaba, porque no se pondrían de acuerdo.

El expreso

Nadie quería decirle a qué hora pasaría el tren. Le veían tan cargado de maletas, que les daba pena explicarle que allí no había habido nunca ni vías ni estación.

Ganas de buscársela

—Vengo a cobrar el gas —dijo el cobrador.
—No tenemos gas —respondió la señora.
—Pues que sea la electricidad —insistió el funcionario.
—No tenemos electricidad.
—¿Y qué me dice del agua?
—No tenemos agua.
—En ese caso, si me hace el favor, la violaré, que es una cosa que siempre cae bien. (pp. 288-289)

Y estos otros, con traducción mía del catalán al español:

De cuando los animales hablaban

"Hay una tendencia excesiva a halagar a las hembras. Se ha hablado mucho de las gallinas, y nada de mí, que soy el gallo de los huevos de oro".

Confesión

Mi amada me dijo que un pecho sí, pero el otro no porque lo tenía apalabrado. Por berrinchudo y egoísta perdí el único que quedaba disponible.

Uno tras otro

Uno de los grandes enamorados que registra la Historia (aunque de momento no lo parezca), fue Luis XVI, quien perdió la cabeza por María Antonieta. Y tuvo la

suerte, en medio de la desgracia, de ser correspondido en la misma medida por su amada. (pp. 119-121)

Pasemos a uno de los clásicos de la literatura amorosa, que es el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, una obra monumental escrita en verso, en dos tomos —con versos que no pude contar yo, porque eran muchísimos—. Este libro no está en el disco compacto, no está digitalizado.

Dante Medina: Son, Pepe, te acordarás que lo dije recientemente, 36,800 versos.

José Brú: Pusimos una versión en prosa, y de ella nada más dos capítulos. De donde tomé esos dos capítulos es de la versión en prosa. Ésa tampoco viene completa: elegimos el capítulo donde Angélica descubre el amor de Orlando. En el disco vienen dos capítulos en prosa, nada más, y en italiano, la versión completa, porque ésa la encontré en Internet. Cuarenta y seis cantos, un poema que es una especie de continuación de *Orlando enamorado*, de otro escritor, un poeta italiano goliardo que retoma el mito de Roldán, del que ya hablamos en una sesión anterior. Roldán y Orlando provienen de la misma fuente popular. Lo mismo habla de las batallas que sostenían moros y cristianos en aquella época —entre católicos y sarracenos—, que de Orlando, quien está enamorado de Angélica y que se ve traicionado por ella, puesto que Angélica acaba siendo pareja de un sarraceno, Medoro, y al descubrir eso Orlando, enloquece; por eso se llama *Orlando furioso*. Pierde la razón, empieza a arrancar árboles, e incluso hay un viaje de su amigo Astolfo a la Luna y... Es gigantesco, no hay modo de resumirlo en pocas palabras. Imagínense, tratar de resumir esto en una breve intervención, imposible. Entonces, sin más trámite, paso al siguiente autor.

Dante Medina: Yo, si me permites, quiero explicar dos detalles.

En realidad, Orlando se vuelve loco, y furioso, por la pérdida del amor de Angélica. Pierde la razón, y su amigo Astolfo, muy preocupado porque Orlando está furioso, y loco, y armado con la espada... Hay un verso que dice algo así como: "no quiere dejar nada vivo, no quiere que nada viva, destruye árboles, selvas, personas". Es una especie de huracán de la locura, desquiciado e incontrolable por haber sido desfavorecido del amor. (Por eso lo estudiamos en *Los Amorosos* y no en *Los Héroes*). Desanimado, su amigo Astolfo dice: "no tiene redención, porque ha luchado con dragones y ha ganado igual que Beowulf", pero contra el desamor no puede. Astolfo descubre que el problema de Orlando es que su cerebro está perdido, está donde están todos los cerebros perdidos: en la Luna; entonces Astolfo hace un viaje a la Luna y tiene que encontrar, entre todos los cerebros de los locos, el cerebro de Orlando: lo toma, se lo trae, se lo regresa, y así se pacifica Orlando.

De ahí viene la palabra "lunático" para los locos, que utilizan las lenguas romances. Incluso el inglés no solamente tiene *mad* para loco sino también *lunatic*, cuya raíz es la misma: "luna".

Alumno: Lo que pasa es que en el siglo XIX también los científicos decían que la Luna alteraba...

José Brú: Los líquidos encefálicos y la atracción...

Dante Medina: Que además en el fondo debe ser cierto, en tiempos de Luna llena las mujeres se ponen pesadísimas.

José Brú: Obviamente fue un libro muy importante, tan es así que el propio Cervantes lo cita en *El Quijote*, cuando don Quijote está hablando con Sancho (Cap. XXV, Primera Parte):

> ¿Ya no te he dicho —respondió Don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del santo y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas, e hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? (p. 235)

Porque no nada más arrancaba árboles, a los pastores que van ahí a ver qué pasa, les arranca la cabeza... Estaba de veras furioso.

Dante Medina: Y ya que estamos aquí, permítanme citar una octava, en la que se describe la belleza femenina:

> El pecho es leche y blanca nieve el cuello,
> redondo el cuello, el pecho ancho, colmado,
> dos manzanas en él de marfil bello
> vienen y van cual onda en mar trocado
> de aire sutil, suave en el movello;
> no podría Argos el resto haber mirado.
> Podráse bien juzgar que corresponde
> a lo que se ve fuera lo que esconde. (Canto 7, 14, pp. 403-405)

Nuevamente la belleza interior: si esto es lo que se ve afuera, imagínense lo que hay adentro.

José Brú: Tú también traes esta edición, ¿dónde la conseguiste?

Dante Medina: Fíjate que iba con un amigo por ahí, en Sevilla, España, y me dijo: "a ver si lo hallamos".

José Brú: Ése amigo era yo. Nos costó trabajo decidirnos a comprarla, por el peso, pero dijimos "ni modo, hay que conseguirlo".

Pasemos a Quevedo, con dos sonetos muy importantes, uno de ellos "Amor constante más allá de la muerte", que se considera el más bello soneto amoroso, el

más intenso en idioma español. Aunque ya lo he citado en alguna sesión anterior, lo voy a leer completo de nuevo, para analizarlo con más detalle:

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado. (pp. 255-256)

Cómo el amor es un amor que es constante incluso más allá de la muerte, cómo con todas esas metáforas, con todas esas imágenes, nos dice que aunque arda como brasas, aunque acabe siendo polvo, será polvo enamorado.

Es un soneto perfecto, dos cuartetos con la rima ABBA, y los dos tercetos con la rima CDC DCD.

Hay una serie de imágenes clásicas, eso de que se quedará "en la ribera", hace referencia a Caronte y al cruce de la laguna Estigia, al morir, según la mitología griega.

Los que podrían sonar un poco más confusos son los dos tercetos, porque cada uno hace referencia al otro. Cada verso se refiere a su contraparte en el otro terceto. Si lo reacomodara a mi manera, diría:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
venas que humor a tanto fuego han dado,

serán ceniza, mas tendrá sentido;
medulas que han gloriosamente ardido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Entonces, ya que parecen estar revueltos, vale la pena verlos reacomodados así. No sé si quieras comentar algo de ese poema, Dante.

Dante Medina: Borges afirma que es el más grande poema amoroso de la literatura, y al mismo tiempo dice que es una tontería el famoso poema de Góngora: "Ande yo caliente, y ríase la gente"; y es cierto, yo no sé por qué ha pasado a la posteridad. En este libro de Francisco Montes de Oca, *Ocho siglos de poesía*, que cita este poema que acabas de leer, también cita el de "Poderoso caballero es don Dinero", del que también Borges, con justa razón, dice que es un poema mediano.

José Brú: Y el segundo soneto de Quevedo que quiero comentar es "Definiendo el amor", que es un soneto que hace uso del oxímoron, que es aquella figura que ya les he mencionado varias veces, donde el adjetivo contradice al sustantivo.

Este poema, también ya citado en una sesión anterior. Lo leo de nuevo, para analizarlo un poco más:

Definiendo el amor

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero paroxismo,
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño Amor, éste es su abismo:
¡mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo! (p. 491)

Aquí vemos todas las contradicciones que encierra el amor: "fuego" con "hielo", "descanso" con "cansado"... Hay una figura, la anáfora, cuando todo empieza con la misma palabra: "es hielo abrasador", "es herida", "es un soñado", "es un breve", esa repetición consciente es lo que se llama anáfora. En lo del oxímoron no vale la pena entretenerse más; hay muchos que se usan sin darnos cuenta. Por ejemplo, cuando Estados Unidos o la ONU hablan de un "ejército pacificador", eso es un oxímoron.

Dante Medina: Eso es una cabronada.

José Brú: Cuando se habla de la "derecha siniestra", de un "lujo imprescindible", de "la luz oscura", de los "Estados Unidos", de un "secreto revelado", de una "verdad relativa"; en fin, hay muchos.

Con esto, termino este bloque.

Dante Medina: Yo quisiera decir que justamente el origen de este curso es deshacer verdades aceptadas de la historia de la literatura. Y cuando uno ve la obra de grandes autores, en este caso de Quevedo y de Góngora, y nos dicen que sus grandes poemas son "Poderoso caballero" y "Ande yo caliente, y ríase la gente"... se hace urgente corregir la óptica, repensar la poesía.

José Brú: "Érase un hombre a una nariz pegado".

Dante Medina: Era el que iba a decir, un poema a una nariz:

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado.

¡Nos lo dan como gran obra de la literatura! Gran obra de la literatura es "Amor constante más allá de la muerte": eso queremos decir en este curso.

Sin más trámite pasamos a *El primo Basilio*. Esta obra también tiene, al menos en mi biografía, una relación con Borges. Yo consideraba a Eça de Queiroz un gran autor, y había leído dos o tres obras suyas, entre ellas *El primo Basilio*.

Un buen día, leyendo a Borges, veo que él afirma que es la mejor novela amorosa del siglo XIX, y yo me escandalizo, la vuelvo a leer, y me doy cuenta que, como siempre, cada vez que Borges provoca tiene razón. Es impresionante cómo Borges pasó por la vida diciendo verdades que los demás no habíamos visto teniéndolas frente a nosotros.

José Brú: De hecho, dice que es superior a *Madame Bovary*.

Dante Medina: Desde luego, por eso la pusimos con *Madame Bovary*, juntas.[67] Efectivamente, la fama y el éxito de *Madame Bovary*, son muy superiores a *El primo Basilio*. Una cosa es ser Gustave Flaubert y vivir en París, en el corazón del imperio; recuerden ustedes que el siglo XIX es un siglo francés: las modas, el pensamiento, las letras, la ciencia, la cultura, el arte, todo era francés, todo, todo; y otra cosa es escribir en portugués y vivir en Portugal, un país olvidado por Europa, arrinconado y aislado al final de la península ibérica.

[67] Escribe Borges (*Biblioteca personal*): En *El primo Basilio* (1878) se ha advertido la sombra tutelar de *Madame Bovary*, pero Émile Zola juzgó que era superior a su indiscutible arquetipo y agregó a su dictamen estas palabras: "Les habla un discípulo de Flaubert".

Eça de Queiroz escribe una novela estupenda, hablando de un asunto sencillo, mucho más sencillo que el tema de *Madame Bovary*. Voy a relatarlo simplemente: el primo Basilio es un médico que llega del exterior a un espacio urbano, donde Luisa su prima se enamora de él, porque es la novedad, es el que viene de fuera. Basilio es un sofisticado y superficial joven con estudios en París, y la ingenua Luisa se enamora profundamente de él. Y él, como se decía en la época, la engaña. Mientras que Madame Bovary es una mujer que se casa con el médico, el doctor Charles Bovary, médico de prestigio, con el defecto de no vivir en París. Interesante el contrapunto entre *El primo Basilio* y *Madame Bovary*: Luisa se obnubila con el joven elegante y culto, internacional y cosmopolita, del que se tiene que enamorar porque es el que viene de fuera y es la novedad; mientras que Madame Bovary tiene que casarse con el pequeño burgués, el que cuenta con los medios para mantener una esposa a muy buen nivel, pero ella extraña la vida parisina y lamenta la vida provinciana a la que no quiere amoldarse: correcta, cómoda, monótona y aburrida, así que hace sus escapadas a París donde se consigue un amante.

El primo Basilio es una novela más intensa, orientada al punto de vista femenino: la mujer quiere salir de una especie de prisión provinciana para seguirle la pista al gran hombre de mundo, un cosmopolita que habla francés y pasa temporadas en París. Estas dos intensidades son las que yo creo que impresionaron a Borges.[68] La decepción femenina aparece íntegra en *El primo Basilio*, mientras que en Flaubert la decepción masculina del doctor Bovary queda como en las sombras: es el hombre que tolera las escapadillas de su esposa, para seguir conservando la buena imagen ante la sociedad del burgués correcto, decente, con una esposa guapa, joven, y que además figura en sociedad. Es un amor inexistente en la pareja aunque simulado frente a la buena sociedad burguesa. En tanto que en *El primo Basilio* vivimos la decepción de la prima Luisa, que quiso haberse casado con el primo Basilio para quien, en realidad —como en el caso de la monja portuguesa— la relación amorosa sólo fue una aventura, y él tiene otras mujeres —así como Madame Bovary tiene a otro además del esposo—, y ella fue una más a la que engañó prometiéndole amor eterno y definitivo, cuando en realidad lo que él estaba disfrutando era de una estancia de vacaciones.

No insisto más, sólo insistiré en la necesidad de que se relea *El primo Basilio*, así como hemos releído *Madame Bovary* tantas veces como una obra fundamental. A mí me sigue encantando, la leí con mucha devoción, y conmoción. *El primo Basilio* es una novela entrañable; ésa es mi clasificación: entrañable.

José Brú: Pasamos al otro bloque.

El jugador, de Dostoyevski, está dentro del tema de *Los Amorosos* porque es el amor al juego, aquí no es el amor a una mujer, es el amor del jugador, del protagonista, y además, esta novela, publicada en 1866, es una especie de biografía del propio Dostoyevski. La escribió, o mejor dicho la dictó a su asistente en tres semanas, porque estaba abrumado por las deudas que había contraído precisamente

[68] "Uno de los primeros prosistas y novelistas de su época". (Borges, *Op. cit.*, p. 23)

jugando a la ruleta. La novela originalmente se iba a llamar *Ruletemburg* (Ciudad de la ruleta), pasó luego a llamarse *El jugador* y tiene como escenario la ciudad ficticia alemana de Ruletemburg que corresponde en la realidad a Wiesbaden —Baden-Baden, hoy en día— que tenía un casino muy importante en la época.

En ese casino de Baden-Baden es donde Dostoievski estuvo en varias ocasiones jugando y perdiendo —como normalmente sucede en los casinos—, aunque dicen que hay un sistema infalible, por ejemplo en Las Vegas, para salir con una pequeña fortuna: es llegar con una gran fortuna.

En esta ciudad —cuento rápidamente la trama— se encuentra un general francés —el general Zargoryansky— con su familia, a la espera de recibir noticias de la muerte de una anciana tía y recibir la herencia, pero, ¡oh sorpresa!, la anciana tía llega a Ruletemburg y enloquece con la ruleta, sin saber jugar; se pone a jugar y empieza a perder una suma considerable de dinero, que de hecho, pone en peligro la herencia que estaban esperando los futuros herederos.

Por otra parte, en una línea paralela, corre la vida del narrador —*El jugador* es una novela narrada en primera persona—, Alexei Ivánovich —tutor de los hijos del general—, está enamorado de Polina, una hijastra del militar, aunque sin esperanza, ya que su posición social es diferente.

Alexei se convierte en el salvador de Polina, ya que la dote de ésta, entre otras cosas, ha ido a parar a manos de un acreedor del general. Empieza a jugar, empieza a ganar una cantidad considerable de dinero, pero como sucede normalmente, sigue jugando y la pierde; de hecho, acaba diciéndose que va a seguir jugando, al final afirma: "mañana regresaré al casino y volveré a apostar".

Dostoyevski sumerge al lector en la personalidad del jugador: el jugador es un sujeto incapaz de pensar, inclinado a una pasión delirante que lo lleva a perder la cordura, un hombre que una vez con dinero en el bolsillo, se transforma en su propia antítesis y traiciona a sus propios ideales. Es un retrato psicológico.

Complementaría simplemente diciendo que una escritora uruguaya, Cristina Peri Rossi, hace menos de cinco años publicó un libro que se llama *La última noche de Dostoievski*, donde hace una especie de homenaje a este autor, y también habla de las pasiones de un jugador. Se trata de un hombre de cuarenta años que es presa del alcohol y de la soledad, pero prácticamente es el mismo tema de Dostoyevski, haciéndole un homenaje.

Y paso al último tema, a no ser que quieras decir algo de Cristina Peri Rossi.

Dante Medina: Nada más que Cristina Peri Rossi termina esta novela repitiendo la última frase de *El jugador* de Dostoyevski:

> La última frase de *El jugador* es: "Mañana, mañana todo habrá terminado".
>
> En el viaje de regreso a mi departamento, luego de la entrevista, arrellanado en el taxi, escribo, en el borde blanco de la cajetilla de cigarrillos: "Anoche, anoche dejé de jugar". Me parece un buen comienzo. (p. 159)

Y también quiero anotar que en las primeras páginas tiene definiciones de jugadores: "El verdadero jugador y la verdadera jugadora no quieren compañía", "los verdaderos jugadores somos solitarios y silenciosos", "el verdadero jugador, cuando gana, no gesticula, no alardea, no hace alharacas", "el jugador sólo cuenta los éxitos, no los fracasos, igual que los curanderos, los adivinos y los políticos". (pp. 11-13)

José Brú: El último autor del primer bloque de la primera de tres sesiones de que va a constar *Los Amorosos*, es Mark Twain, escritor norteamericano. Mark Twain era el seudónimo de Samuel Langhorne Clemens, que vivía en las riberas del Mississippi. Adoptó el seudónimo de Mark Twain, que es el grito característico que lanzaban los asistentes de los pilotos que iban en los barcos de vapor impulsados por ruedas de paletas que navegaban en el río, para indicar que había suficiente profundidad. Decían: "Hay por los menos dos brazas" (*mark twain*). Entonces se quedó con ese seudónimo. Es uno de los escritores humorísticos más interesantes y más graciosos. Obras de él muy conocidas son *Las aventuras de Tom Sawyer*, *Huckleberry Finn*, y *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*, entre otras.

El libro que elegimos para este tema, *El diario de Adán y Eva*, es una obra prácticamente desconocida; son fragmentos de dos diarios ficticios, precisamente el de Adán y el de Eva, y en ese mismo tono humorístico que siempre lo caracteriza, Twain nos habla de lo que pasa en el Paraíso mientras se va dando la creación. Ahí se ve la psicología masculina y la femenina, se ve la sorpresa de Adán cuando aparece de repente una criatura extraña que es Eva, y lo mismo cuando, después de un tiempo, aparecen unos pequeños animalitos, que resultan ser Caín y Abel. Adán está enojado con Eva por la manía que tiene ella de ponerle nombre a las cosas. Aunque la *Biblia* nos dice que quien le puso los nombres fue Adán, la que en realidad se los pone, según estos diarios, es Eva, con su afán de nombrar todo, y además hablando incesantemente, cuando Adán estaba feliz en el Paraíso, en silencio, disfrutando de los sonidos de la naturaleza, y empieza a sorprenderse porque, obviamente, Eva habla no nada más de ella y de él sino de *nosotros*. Entonces Adán dice: "tendremos *nosotros*, ¿de dónde ha sacado esto de *nosotros*?, qué ocurrencias de Eva. Sigue empecinada en pegar nombres a cosas que ninguna necesidad tienen de ellos". Le pone nombre a las cataratas del Niágara —está jugando, obviamente, Mark Twain—, a los peces. Adán se enoja porque Eva quiere que el domingo sea para descansar, en realidad no es Dios quien establece el domingo para descansar. Adán dice: "no hay ninguna necesidad, yo descanso los otros seis días, qué necesidad tengo de descansar el domingo"; pero cuando aparece Eva, se da cuenta de que sí tiene necesidad de descansar el domingo, porque el resto de los días tiene que estar trabajando en todo lo que va proponiendo Eva.

Se trata de un libro encantador, muy ingenuo, muy divertido, y aunque está en tono humorístico, donde van apareciendo, al principio, cada uno de los días: lunes, martes, miércoles, luego equis tiempo; diez años después. El libro está escrito, primero con una parte de los fragmentos del diario de Adán, y luego

con los fragmentos del diario de Eva. Pero termina de una forma sorprendente, muy en serio, con lo que quizá sea una de las más bellas declaraciones de amor: pasan infinidad de años, y muere Eva, y Adán escribe en la tumba de Eva: "Allá donde estuviera ella, *allí* estaba el Paraíso" (p. 19). Es extraordinario, porque ya los habían sacado del Paraíso.

Dante Medina: Y más aún en un libro humorístico.

José Brú: Es impresionante esta frase, me parece un epitafio genial.

De hecho, parte de lo que comentaba yo con Dante, es que nuestra labor es incitarlos a leer los libros, más que contarles de qué tratan, y decirles algunas cosas para despertar el apetito.

Otros aspectos de Mark Twain es que quizá sea el escritor de frases humorísticas celebres más ingeniosas, tal vez junto con Oscar Wilde, el escritor irlandés, quien también tiene frases extraordinarias. Les voy a citar algunas de Mark Twain: "Es mejor tener la boca cerrada y parecer estúpido, que abrirla y disipar la duda", "Hay tres clases de mentiras: las mentiras, las malditas mentiras, y las estadísticas", "Octubre es uno de los meses particularmente peligrosos para especular en la bolsa; los otros son julio, junio, enero, septiembre, abril, noviembre, marzo, mayo, diciembre, agosto y febrero", "El Cielo lo prefiero por el clima; el Infierno, por la compañía".

En ese magnifico estudio que hizo Henry Bergson sobre la risa, que habla de todo lo que es humorístico y de todo lo que es la risa, tiene un fragmento donde hace referencia a Mark Twain; una entrevista ficticia que aparece en los cuentos de humor de Mark Twain, una autobiografía, y dice (cito a Bergson textualmente):

> Escuchad a Mark Twain cuando habla con un reportero que le pregunta: "¿Es cierto que tiene usted un hermano?". "Sí: le llamábamos Bill. ¡Pobre Bill!". "¿Cómo es eso? ¿Se ha muerto, acaso?". "Nunca pude saberlo. Un gran misterio envuelve este punto. El finado y yo éramos mellizos; nos bañaron juntos cuando sólo contábamos quince días, y uno de nosotros se ahogó, pero nunca pudo saberse cuál de los dos fue el muerto. Unos suponen que fue Bill, otros que yo". "¡Es extraño! ¿Pero, y usted qué cree?". "Voy a confiarle un gran secreto que nunca he revelado a nadie. Uno de nosotros dos tenía una marca particular, un gran lunar en el reverso de la mano izquierda, y ése era yo. Pues bien; ése fue el niño que murió ahogado...". (p. 109)

Dante Medina: Xavier Villaurrutia tiene una obra de teatro, un monólogo, con el tema de los gemelos: son tan parecidos, tan exactamente iguales, que uno de ellos se acuesta con la esposa del otro sin que ella note la diferencia. La pieza se titula "La tragedia de las equivocaciones".

En "El diario de Adán y Eva", hay un letrero, puesto por Eva, que dice: "Prohibido entrar en el césped", ¡en el propio Jardín del Edén! Esto pudo haberlo escrito Enrique Jardiel Poncela.

José Brú: O las preguntas que le hace Eva: "Está bien, todos los animales son herbívoros, entonces ¿el león para qué necesita esos colmillos y esas garras?". Supuestamente allí nada más se alimentaban de hierbas, pero ya estaban preparados para lo que vendría después.

Dante Medina: Gracias. Hasta la próxima sesión.

Bibliografía JB

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso,* Madrid, Cátedra, 2002. 2 tomos. Traducción de Jerónimo de Urrea (1549). Edición bilingüe de Cesare Segre y Mª de las Nieves Muñiz.

Azuela, Arturo, *El matemático*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2002. Traducción de Amalia Haydée Raggio.

Bergson, Henri, *Introducción a la Metafísica./ La risa*, México, Porrúa, 1996.

Brú, José, Souza, Jorge, *He decidido seguir viviendo... Muestra bilingüe de poesía catalana actual*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.

Calders, Pere, *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1994.

Calders, Pere, *Ruleta rusa y otros cuentos*, Barcelona, Anagrama, 1985. Traducción de Joaquín Jordá.

Calvino, Italo, *Memoria del mundo y otras cosmicómicas*, Madrid, Siruela, 1995. Traducción de Aurora Bernárdez.

Castellanos, Rosario, *Cartas a Ricardo*, México, CONACULTA, 1994.

Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Catania, G. D., *Flores en el cielo*, Buenos Aires, sin datos.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, México, Real Academia Española, 2004.

Cortázar, Julio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994. 2 volúmenes.

Dostoievski, Fedor, *El jugador,* Barcelona, Salvat Editores, 1969. Traducción de Carlos Pujol.

La Jaca Jacobiana, "Romance de la Derivada con el Arco Tangente", en *Revista de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid*, Madrid, 1990.

Monzó, Quim, *El porqué de las cosas*, Barcelona, Anagrama, 1994. Traducción de Marcelo Cohen.

Monzó, Quim, *Guadalajara*, Barcelona, Anagrama, 1997. Traducción de Javier Cercas.

Novalis, *Escritos escogidos*, Madrid, Visor, 1984. Edición de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens.

Peri Rossi, Cristina, *La última noche de Dostoievski*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992.

Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, México, Rei, 1990.

Twain, Mark, *El diario de Adán y Eva*, Madrid, Valdemar, 2005. Traducción de Rafael Santervás.

Twain, Mark, *Huckleberry Finn*, Barcelona, Salvat Editores, 1971. Traducción de Camila Batlles.

Twain, Mark, *Las aventuras de Tom Sawyer*, Barcelona, Salvat Editores, 1971. Traducción de Ramón Strack.
Twain, Mark, *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, Madrid, Cátedra, 1999. Estudio introductorio y notas de Carmen Manuel. Traducción de Elizabeth Power.

Bibliografía DM

Aguilera Malta, Demetrio, "El cholo que se vengó", en Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
Alcalá, Rafael, *Poesía (1985-2005)*, Málaga, Edición artesanal, 2012.
Alcoforado Mariana, *Cartas de amor de la monja portuguesa,* Barcelona / Buenos Aires / México, Ediciones Grijalbo, 1975. Traducción y prólogo de Pedro González-Blanco.
Camões, Luis Vaz de, *Los Lusíadas*, Barcelona, editorial Planeta, 1982. Introducción, traducción en verso y notas de Ildefonso-Manuel Gil.
Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
Cisneros, Antonio, *Por la noche los gatos* "(Poesía 1961-1986)", México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
Fernández Moreno, Baldomero, "Soneto de tus vísceras", en Fernández Moreno, César, *Introducción a la poesía,* México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular no. 30), 1973.
Fernández Moreno, César, *Introducción a la poesía,* México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular no. 30), 1973.
Medina, Dante / Bañuelos, Raúl, *Poesía viva de Perú*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.
Montes de Oca, Francisco, *Ocho siglos de poesía*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos...no. 8), 1978.
Pellicer Carlos, *Obras. Poesía,* México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
Pellicer Carlos, *Esquemas para una oda tropical*, México, INBA (Colección La mano de Dios), 1996. Con ilustraciones de Alfredo Zalce.
Peri Rossi, Cristina, *La última noche de Dostoievski,* Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992.
Villaurrutia, Xavier, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966. 2ª edición.
Zepeda, Eraclio, "Los trabajos de la ballena", en Zepeda, Eraclio, *Asalto nocturno*, México, Joaquín Mortiz, 1975.

SESIÓN 10

Los Amorosos

El trágico amor, la sórdida codependencia, el cinismo ante el amor, y la autoinmolación del amante

Obras:

Anónimo, *Tristán e Iseo*, Francia, S. XII
Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, Inglaterra, 1564-1616
Wilde, Oscar, "El Príncipe Feliz" y "El Gigante Egoísta", Irlanda, 1854-1900
Yáñez, Agustín, *Flor de juegos antiguos*, México, 1904-1980
Beckett, Samuel, *Fin de partida*, Irlanda, 1906-1989
Edwards, Jorge, *El museo de cera*, Chile, 1931-
Vilalta, Maruxa, *Esta noche juntos, amándonos tanto*, México, 1932-2014
Montherlant, Henry de, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Francia, 1895-1972
Jardiel Poncela, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, España, 1901-1952
Moravia, Alberto, *El hombre que mira*, Italia, 1907-1990

José Brú: Empezamos con la segunda sesión de este tema de *Los Amorosos*, con un libro de Enrique Jardiel Poncela, titulado *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* En lo personal es un libro que me encanta, me encanta este autor. Desde mi punto de vista, es el mejor escritor humorista en español. Escribió cuatro novelas del mismo tipo en esta colección que antes se encontraba en todas las librerías y en la actualidad sólo en las librerías de viejo, aunque han salido nuevas ediciones.

Jardiel Poncela, español, vivió de 1901 a 1952, y escribió también obras de teatro; entre las más importantes se encuentran: *Una noche de primavera sin sueño*, obviamente una especie de burla de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare; *Usted tiene ojos de mujer fatal*; *Angelina o el honor de un brigadier*; *Eloísa está debajo de un almendro*; y otras más. Escribió una serie de libros, mezcla de artículos, ensayos, y cuentos, con títulos como: *Exceso de equipaje*, *Cinco kilos de cosas*, *El libro del convaleciente,* o *Para leer mientras sube el ascensor*; y también uno o dos libros de frases, aforismos, adagios, y máximas, titulados *Máximas mínimas*, donde jugaba hasta con el mismo título del libro. Jardiel escribió cuatro grandes novelas —para diferenciarlas de las novelas cortas o de los cuentos—, que son:

Amor se escribe sin hache, *Espérame en Siberia, vida mía*, *La tournée de Dios*, y la que vamos a ver esta noche, aunque voy a mencionar un poco de los otros títulos.

Antes de entrar a los libros, citaré algunas de sus máximas, algunas de sus frases, las que he utilizado en muchas conferencias; las referentes al amor: "Las mujeres son como las espadas, cuando más respeto inspiran es cuando están desnudas";[69] "Las piernas de las mujeres son como los sacerdotes, prometen la felicidad más arriba".

Cuando hablamos de la novela policiaca, Dante había mencionado *Las novísimas aventuras de Sherlock Holmes*, que también está publicado como *Los treinta y ocho asesinatos y medio del castillo de Hull*, donde Jardiel caricaturiza la novela policiaca. Aparecen Sherlock Holmes y el Dr. Watson; en un castillo van muriendo uno a uno los invitados, y cada vez que Holmes sospecha de alguien, esa persona muere, hasta que nada más quedan dos y dice: "Bueno, el otro es el asesino", y no, el otro también muere. Entonces Sherlock Holmes va a la policía y dice: "Se acabaron todos, sólo quedo yo, luego tengo que ser el asesino, así que me entrego".

Los cuentos de Jardiel los vamos a ver en otra sesión, los cuentos lipogramáticos que escribió —cinco cuentos en los que falta una vocal en cada uno de ellos—; pero tiene una historia de amor en veinticuatro anuncios, anuncios de los que aparecen en los periódicos, y ahí se va desarrollando una historia de amor:

Una historia en veinticuatro anuncios[70]

3 de junio.— Caballero culto, joven y honorable, desea amistad señorita guapa y elegante, que pese 56 kilos como máximum y sea muy romántica. Inútil presentarse mundanas o bizcas. Escribid: Melecio Marocho, Apartado 363.

* * *

3 de junio.— Señorita guapa, elegante, pesando 50 kilos, alma romántica, haría amistad gustosa con caballero joven, honorable y culto. Buen fin. Dirigirse al continental "Los Nenes Veloces", a nombre de "Diamantina".

* * *

9 de junio.— Diamantina: ¿Por qué no acudió a mi cita el jueves? La espero el lunes. Idolatrándola, Melecio.

* * *

15 de junio.— Diamantina: Sigo adorándote. El martes, a las cinco. Melecio.

* * *

1º de agosto.— Melecio: cada vez más violenta por situación nuestra. Sin embargo, acudiré sábado, Diamantina.

* * *

[69] Jardiel Poncela, Enrique, *Máximas mínimas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 33.

[70] Jardiel Poncela, Enrique, "Una historia en veinticuatro anuncios", en Jardiel Poncela, Enrique, *El libro del convaleciente*, México, Editora Latino Americana, 1957, pp. 345–347.

4 de agosto.— Se necesita habitación del centro de Madrid, en casa familia discreta. No importa precio. Escribid: Melecio Marocho. Apartado 363.

* * *

1º de septiembre.— Habitación discretísima se necesita urgencia en barrio Argüelles. Escribid: Melecio Marocho. Apartado 363.

* * *

16 de septiembre.— Necesito urgentemente habitación en familia discreta, pero de buen genio, a poder ser en Barrio de Salamanca. Dirigirse: Melecio Marocho. Apartado 363.

* * *

30 de septiembre.— Habitación, discreción suma, se precisa para tardes. Bondad y seriedad. Preferible en Prosperidad o Guindalera. Melecio Marocho. Apartado 363.

* * *

5 de octubre.— Daría dos mil pesetas a quien me proporcionase cuarto ventilado, casa nueva, baño, de 20 a 30 duros alquiler. Melecio Marocho. Apartado 363.

* * *

8 de octubre.— Compro con urgencia comedor, alcoba, despacho y cocina con útiles correspondientes. Compraría también buenas condiciones máquina "Singer". Melecio Marocho. Apartado 363.

* * *

9 de octubre.— Criada para todo necesítase. Y necesítase gato joven muy cazador. Melecio Marocho, Viriato, 88.

* * *

20 de octubre.— Criada necesito. Informes, buenos. M. Marocho. Viriato, 88.

* * *

5 de noviembre.— Necesito criada no conteste ni se queje continuamente de todo. Se desespera encontrarla así. M. Marocho. Viriato, 88.

* * *

19 de noviembre.— Gratificaría a quien presentase gato negro llamado *Fifí*, que —a consecuencia discusión— cayó balcón a la calle sábado último. M. Marocho. Viriato, 88.

* * *

1º de diciembre.— Compro vajilla resistente, que no se rompa al ser arrojada al suelo. M. Marocho. Viriato, 88.

* * *

30 de diciembre.— Compro botiquín de urgencia bien provisto. Pagaría lo que pidiesen. M. Marocho. Viriato, 88.

* * *

14 de enero.— Para negocio, necesito urgentemente 5,000 pesetas. Garantías. Escribid Melecio Marocho. Viriato, 88.

* * *

1º de febrero.— Necesítanse 20,000 pesetas para negocio. Marocho. Viriato, 88.

* * *

15 de febrero.— Préstamo 12,000 pesetas necesito con urgencia. Pagaría hasta el 70 por 100. Marocho. Viriato, 88.

* * *

2 de marzo.— Compro vajilla de cobre irrompible y bastón fuerte y nudoso. Marocho. Viriato, 88.

* * *

15 de marzo.— Almoneda rápida. Vendo comedor compuesto de mesa, trincheros, aparador, filtro, seis sillas, lámpara y alfombra, 2,000 pesetas. Despacho compuesto de mesa, dos librerías, dos sillones *morris*, cuatro sillas, máquina de escribir y lámparas, 3,500 pesetas. Alcoba compuesta de dos camas individuales, armario de tres lunas, tocador, diván, dos silloncitos, lámparas, alfombras, etcétera, 2,300 pesetas. También vendo menaje de cocina, vajilla de cobre y un gato que atiende por *Fifí*. Melecio Marocho. Viriato, 88. De 4 a 6.

* * *

20 de marzo.— Vendo máquina "Singer", en buenas condiciones, semi-nueva. Marocho. Viriato, 88.

* * *

3 de junio.— ¡Estudiantes de Medicina! Vendo esqueleto perteneciente sexo femenino, absolutamente completo, aunque con ligera fractura base cráneo, consecuencia golpe bastón. Muy barato. También lo vendo por piezas. Escribid Melecio Marocho. Apartado 363. (pp. 345-347)

Como se ve, además de los veinticuatro anuncios, un año es el que transcurre para que la relación entre Melecio y Diamantina termine como terminó.

Es de notar que la mayor parte de la historia se presenta de manera implícita. En realidad, el lector, al leer los anuncios, se imagina lo que posiblemente sucedió.

En *Amor se escribe sin hache*, una de sus cuatro novelas, se burla de las novelas amorosas, y no les voy a hablar mucho acerca de ella. Si he mencionado un poco de las cuatro novelas es porque cuando lean una de éstas van a querer leer las demás, son muy divertidas. Jardiel Poncela es de los escritores que, en lo personal, no sólo me provocan una sonrisa mental o física, sino que me hace reír a carcajadas. De joven, llegaban mis papás a ver qué me pasaba, por qué me oían reír, y es que estaba leyéndolo. En *Amor se escribe sin hache* se burla, como dije, de las historias de amor, y termina diciendo —de ahí el título— que todas las cosas importantes de la vida empiezan con hache, las únicas cosas importantes que existen en el mundo se escriben con hache, y por el contrario, se escriben

sin hache las infinitas cosas que no tienen importancia. Pone varios ejemplos: **h**ijos, **h**onor, **h**onradez, **h**ermandad, **h**ombre, **h**umanidad, **h**ermosura, **h**orror, **h**eroísmo, **h**imnos, **h**ogar, **h**istoria, **h**acer, **h**ablar... Y como amor no se escribe con hache, no es importante. (Me costó trabajo encontrar que el cigarro, que para mí es muy importante, tiene la hache en el **h**umo).

En *Espérame en Siberia, vida mía* se burla, por el contrario, de las novelas de aventuras. Ésta es una novela que hicieron película en México, con Mauricio Garcés. Obviamente, no tan divertida como el libro.

La tournée de Dios es el regreso de Dios a la Tierra. Se le aparece Dios al Papa en un sueño y le dice que va a venir otra vez a la Tierra porque la humanidad es un desorden y necesita venir a ver qué sucede, y sí, de hecho se anuncia con bombo y platillo, y baja Dios, aparece en Sevilla, decide que España es el lugar donde va a tener lugar su segunda venida, y aparece y la multitud está ahí esperándolo, ansiosa. Le tienen que abrir paso con metralletas, porque están a punto de aplastarlo, como si fueran *fans* asediando a su ídolo. Pero antes de que aparezca, unos días antes, le dice el Papa que nadie le va a creer que Dios le habló, y Dios le contesta: "Tal día, va a haber una muestra. Vayan a la ciudad de Pisa, con su famosa torre inclinada, y voy a hacer que se caiga, pero para el otro lado". Ahí van todos, y sí, dicho y hecho, empieza a enderezarse la torre y empieza a caer, pero en eso pasa un niño por ahí, todos gritan desesperados que la torre lo va a matar. La torre se detiene... y cae para el otro lado. Se salva el niño, pero mueren del otro lado 3,824 personas aplastadas por su caída. Ésta es una pequeña muestra de todo lo que viene en ese libro. La aparición de Dios es una fiesta para los ladrones, que se roban 2'864,970 relojes, 1'131,456 carteras, 789,000 plumas, 48,053 automóviles, 2,262 bolsas, 301 ligueros, 3 bisoñés y una locomotora. También lo aprovechan los publicistas, de modo que después de que llega Dios, aparece publicidad en los periódicos: "Dios dice que *Gillette* es una maravilla. *Gillette*, el único producto humano que ha merecido el elogio del Altísimo".

Como en todos los libros de Jardiel, hay una infinidad de juegos tipográficos, aparecen dibujitos; por ejemplo, en *La tournée de Dios*, para decir que está cerca el momento en el que va por fin a aparecer Dios, se muestran una serie de dibujos de relojes que se hacen cada vez más grandes; en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, cuando están en un paseo por tren, el protagonista se encuentra a un amigo suyo abajo de la litera, y todos los diálogos del amigo están volteados de cabeza, está hablando boca abajo, hasta que dice que es muy incómodo hablar así y que los lectores lean así, y lo invita a que se suba para seguir platicando; en *Espérame en Siberia, vida mía*, pasan abajo de un túnel por los Alpes, un túnel larguísimo... Entonces siguen tres páginas completamente en negro, mientras pasa el tren por el túnel.

Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? es la historia de un Don Juan llamado Pedro (novela del donjuanismo). Viene con una serie de juegos tipográficos, viene

hasta una página con un espacio en blanco para que el autor dedique el libro a aquellas personas que no habrían de comprarlo nunca, y viene con su prólogo donde se burla de todos los estudios del donjuanismo. Se burla de Gregorio Marañón, se burla de medio mundo, pone su punto de vista, dice: "Éste es mi punto de vista", y pone un punto ahí dibujado. Habla, pues, de este Don Juan que ha conquistado a 36,857 mujeres, que se llama Pedro de Valdivia; nos habla de sus orígenes, de sus primeras conquistas, y de que tiene un fichero con cada una de ellas, hasta que encuentra a su contraparte, a Vivola Adamant, que es una mujer que ha tenido 37,000 amantes, un poquito más que él. Se encuentran ambos y ya todo lo que sucede es el tema de la novela, que provoca risa a cada momento; y dice que amor y morir están juntos, entonces aquí se ve cómo están juntos, ahí vienen de manera tipográfica la palabra "amor" y "morir", revuelta una con otra. Por citarles un fragmento, la ficha 9,996 que tiene de la conquista de Sor Reverberación de las Catorce Llagas —como buen Don Juan, ha conquistado monjas—, tiene los siguientes datos:

> —Edad sólo confesada al confesor.
> —Casada.
> —Morena; andaluza; risueña.
> —Carácter sólo confesado al confesor.
> —Gran lectora de Palacio Valdés, soñaba con ser igual a la Hermana San Sulpicio. Me bastó con enviarle una carta, como don Juan, pero firmando *Ceferino* para que ella comprendiera que el Cielo había atendido sus deseos. Me habló luego de matrimonio, mas yo le dije que nuestro matrimonio era imposible por ser ella casada. Arrepentida de su pecado, se resignó nuevamente a ser sor. (p. 199)

Inmediatamente después, viene la ficha número 9,997, que es la de Sor Insolación de los Diez Puñales:

> —Edad no confesada ni al confesor.
> —Casada.
> —Castaña; esbelta; ojos grises.
> —Carácter imposible de adivinar bajo sus tocas.
> —Entré en su celda por equivocación, al ir a ver a sor Reverberación y ella quedó aterrada tomándome por el Demonio. Entonces yo encendí una cerilla y el olor a fósforo la hizo desmayarse convencida: Gritó: "*¡El Malo!*", y cuando me fui se quedó murmurando: "*Pues el Malo es bastante bueno*".
> No volví más. (p. 199)

Se podría estar citando en cada página algo de este libro, pero creo que lo importante es que con esto tuvieron una idea de la novela, para que la lean y se diviertan.

Alumno: En *La tournée de Dios* es interesante cómo la gente se va acostumbrando a verlo.

José Brú: Sí, de hecho acaba solo. Al final nada más tiene como amigo a un homosexual y a una pareja que le piden que salve a un niño que se está muriendo, y no lo puede salvar. Entonces acaban corriéndolo a patadas de su casa. Así como llegó entre la multitud, acaba yéndose solo. Dentro de todo ese humorismo hay una gran parte de crítica que lo deja a uno pensativo; por ejemplo, hay una entrevista con Dios, en la que le preguntan qué opina de la democracia, cuál es el mejor sistema de gobierno: "El mejor sistema de gobierno es el que yo utilizo, el que yo llevo a la práctica, que es la dictadura". Dios no es un demócrata, es un dictador, pone las leyes y se acabó.

Alumno: Y eternizado en el poder.

José Brú: Y a los que se sublevaron los mandó al infierno, al destierro. Yo creo que sería todo en cuanto a *La tournée de Dios* y a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

Dante, no sé si quieras añadir algo.

Dante Medina: Simplemente que Pepe y yo tenemos una vieja discusión, y es que en la Facultad de Letras, cuando éramos alumnos, yo le dije que Jardiel Poncela era muy bueno y lo empezó a leer.

José Brú: Y yo digo que fui yo quien te lo dije a ti.

Dante Medina: Ésa es la discusión.

José Brú: Los libros estaban en mi casa, hombre.

Dante Medina: Sigue la discusión.

José Brú: Es que ya seguiría con *Tristán*, que es otro tema.

Dante Medina: Antes, un detalle que me hace mucha gracia en la obra de Jardiel Poncela: el gran Don Juan se encuentra con la gran Doña Juana, intenta conquistarla, pero ella conoce los mismos trucos que Don Juan, y se le escabulle. Él sigue asediándola, y cuando ella está próxima a ceder, él echa mano de su último recurso: se rasura la barba y el bigote. Entonces ella reacciona negativamente: ¡su barba y bigote eran lo que más le gustaba de él! Y lo rechaza.

Jardiel Poncela se burla constantemente de la masculinidad, del donjuanismo, del amor. Ridiculiza a Don Juan: su ayudante —jovencito casi afeminado—, quien está con él para aprender a ser un Don Juan, acaba aprendiendo tanto que es él quien seduce a Vivola Adamant, la Doña Juana con la que fracasó el propio Don Juan.

Entre las particularidades de este Don Juan moderno, es que organiza en ficheros sus conquistas y su correspondencia. Recibe cartas de mujeres y también de homosexuales. Su ayudante y aprendiz, sorprendido, le pregunta por qué responde las misivas de homosexuales, archiva sus casos, hace fichas. Don Juan le contesta que hay que animar a los homosexuales, entusiasmarlos a seguir por esa vía, porque entre más haya, menos será la competencia masculina por las mujeres.

Otra enseñanza a su pupilo es ésta: un Don Juan debe de tener dinero; un Don Juan pobre no es un Don Juan. ¿Qué se debe hacer si uno se queda pobre? Suicidarse, concluye Don Juan.

José Brú: También tiene juegos de palabras. Recuerdo que cuando está seduciendo a una de sus múltiples conquistas, le quita el abrigo, le quita la blusa, le quita el sostén, y dice: "¿Qué iba a hacer ella, si ya no tenía sostén? Caer". (p. 144)

Dante Medina: Y otro juego que usa en todos sus libros: cuando el lector menos se lo espera, escribe "Como dijo Hipócrates" o "Como dijo Sócrates", y pone una supuesta cita en griego —que ni siquiera es griego, sólo lo parece, por las grafías helénicas—, "A lo que respondió Aristóteles" —continúa— y vuelve a poner una cita en su fingido griego. Es simpatiquísimo.

José Brú: Y algunas veces pone nota de pie de página para burlarse, dice: "Esto no es griego, pero parece que sí lo fuera, y le da a uno cierta importancia".

Dante Medina: Es un autor verdaderamente divertido, merecería una charla de dos o tres horas para estudiarlo en detalle. Yo creo que es el fundador de un peculiar humorismo, de un desenfado risueño y juguetón, de una desacralización de la narrativa y de la solemnidad de la cultura, que nutrieron la literatura en español del siglo XX. Es único en el cinismo, el atrevimiento, la parodia, el escarnio, la burla.[71]

Muchos han aprovechado los hallazgos literarios que él hizo, entre ellos Cortázar.

José Brú: El juego con el orden de los capítulos, que aparece en *Rayuela*, lo había hecho Jardiel en *La tournée de Dios*, donde los capítulos están escritos en desorden.

La otra cosa interesante —el otro día teníamos un poquito de duda respecto a las fechas— es que son libros escritos entre 1929 y 1931. Entonces son libros que tienen setenta años y se siguen leyendo perfectamente, no han envejecido.

Dante Medina: Y sin embargo aparecen como literatura popular, porque estas ediciones son para que a uno no se le antojen.

En su libro *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, tiene un ensayo inicial sobre el donjuanismo: "Ensayo número 27,493 sobre Don Juan", en el que entra al debate, culta y humorísticamente, sobre el mito y el personaje de Don Juan, citando a eruditos del tema y... utilizando su truco de "citar" a los clásicos

[71] Hay un escritor estupendo, olvidado por la literatura (lo digo, porque sí se le recuerda como dibujante, caricaturista, e ilustrador), contemporáneo de Jardiel Poncela: Andrés Martínez de León (Sevilla, 1895 – Madrid, 1978). En 1936, Martínez de León publicó una novela por entregas (con dibujos) en el periódico madrileño "La voz", titulada *Oselito en Rusia*, obra que pertenece a la misma estirpe, en todos los sentidos estilísticos, de la novelística de Jardiel Poncela. En ella cuenta, con singular sentido del humor, ironía, cinismo, inteligencia, agudeza, y claridad ideológica, un viaje de su personaje Oselito ("Joselito", en sevillano) a Rusia, en 1935. En el capítulo XL (p. 169), reconoce no comprender nada de la escritura rusa, y dibuja varias letras retando al lector para que él trate de entender. Para nuestra fortuna, la editorial Almuzara rescató en volumen esta novela en el año 2012.

griegos: "Porque, en efecto, hace hoy justamente 2,246 años, que, en su plácido retiro de Elea, escribía el gran Jenócrates a propósito de Don Juan esto que aquí sigue:" (p. 43), y luego incluye una página en su falsificado griego que, claro, no se entiende nada.

Abre la obra, después de una dedicatoria de Enrique Jardiel Poncela a Enrique Jardiel Poncela, con una "Tesis del libro", en donde dialogan el protagonista y el lector, sobre la posibilidad de que alguna vez haya habido once mil vírgenes. Concluye el protagonista: "Y usted convendrá conmigo en que alguna virgen quedaría si hubiera habido alguna vez once mil...". (p. 7)

Poncela era un misógino, pesimista, y algo misántropo. Versado en filosofía, en historia y en geografía, lo que le permite burlarse de la cultura. Su novela *Espérame en Siberia, vida mía*, es un recorrido por todo el norte de Europa, huyendo de la *Unión General De Asesinos Sin Trabajo*, de Madrid, que tienen la misión de matarlo porque, cuando le diagnosticaron una enfermedad terminal, cometió el error de hacer un testamento a favor de su mejor amigo; posteriormente el médico le informa que se había tratado de un error, y su mejor amigo contrata a los asesinos de Madrid para que lo maten.

José Brú: Hicieron una película mexicana con Tin Tan, *Mátenme porque me muero*. Y luego un conjunto musical, *Caifanes*, hizo también una canción con el mismo título, tal vez sin siquiera saber que venía de Jardiel.

Pasamos al siguiente libro, *Tristán e Isolda* o *Tristán e Iseo* —de los dos modos se le conoce—, que es una de las leyendas amorosas más antiguas, del siglo XII en Francia, aunque escribieron, como pasa con el tema de Don Juan, que ya lo comentamos en su momento, muchos autores de muchos países. Por ejemplo, Wagner hizo una ópera con elementos tomados de este libro.

Alumno: Yáñez hizo un cuento.

José Brú: Sí, claro, Yáñez también, varios autores de muchas épocas.

La semana pasada hablábamos de la Monja Portuguesa y vimos cómo nadie se muere de amor, porque la monja sobrevivió setenta o sesenta años; aquí vamos a entrar a dos autores, a dos libros, *Tristán e Isolda* y *Romeo y Julieta*, donde sí se mueren de amor. *Tristán e Isolda* de hecho es como el inicio de la literatura de los amores trágicos, por lo menos en Europa. Está emparentado con varios mitos: Tristán tiene que matar a un gigante y con eso consigue el favor de su tío, el rey Mark. De hecho, Tristán es una especie de caballero andante, que es citado en el *Quijote* ("*los amores de don Tristán y la reina Iseo*", Cap. XLIX, Primera Parte). Tristán está emparentado también con los cantares de gesta y con las hazañas de Carlo Magno y de Roldán, con el rey Arturo y con Lancelot. Incluso, hay detalles en los que se parecen mucho: hay una escena en el mito del rey Arturo, en la que Lancelot está con Ginebra y el rey los descubre dormidos y deja su espada entre los dos. Aquí, en *Tristán e Isolda* también sucede, porque igualmente es un adulterio. Isolda está casada con el rey, con el tío de Tristán. Tristán tiene que ir

a buscarla, porque le dicen al rey que se tiene que casar; aparece una golondrina que carga un cabello dorado y el rey dice: "Con la dueña de este cabello de oro es con la que me voy a casar". Tristán que, en la lucha con el gigante al que venció, había quedado herido, para poderse curar tiene que ir con una hechicera cuya hija también es hechicera, y es la que lo cura; se da cuenta que ese cabello sólo puede pertenecer a Isolda, y va a buscarla para llevarla a que se case con el rey.

Dante Medina: Con el rey Mark.

José Brú: En el camino, la asistente de Isolda lleva un filtro de amor que le fabrica la madre; como dije, eran hechiceras las dos, ahí también hay cierto parecido a lo de Circe y Jasón, con los argonautas, y una especie de pelea que tienen en el barco, porque ya empezaban medio a "echarse los perros"[72] (aunque no sé si en aquella época se decía los "perros" o sería los "dragones").

Dante Medina: Sí, "se echaban los dragones".

José Brú: Se toman por equivocación ese filtro de amor, que era para que lo tomaran, una vez casados, Isolda y el rey Mark. Se lo toman Tristán e Isolda y quedan perdidamente enamorados. Hay muchas más aventuras. Es una leyenda que tiene muchos finales. Quizá el más conocido es que Tristán se casa con otra Isolda, Isolda la de las blancas manos; la otra es Isolda, la de los rubios cabellos, y nunca consuma el amor porque está enamorado de Isolda la blonda (la rubia). Cuando la esposa se da cuenta de que es porque está enamorado de la otra Isolda, se pone furiosa y celosa, y dice: "Con razón éste no me toca". En una de esas aventuras, Tristán es envenenado e Isolda, la hechicera, tiene que venir a curarlo, y quedan en que cuando ella venga en la nave, con el que fue a buscarla, su amigo, si trae velas blancas es que viene con Isolda la rubia, y si trae velas negras es que no; esto recuerda mucho el mito de Teseo, cuando su padre está esperando a ver si viene de matar al Minotauro o no, y Teseo se equivoca y no pone las velas blancas, el viejo Egeo, el papá, se suicida. De hecho de ahí viene el nombre del Mar Egeo, se supone que ahí es donde se suicidó. Aquí no es que haya un cambio de velas, sino que Isolda la de las blancas manos, enojada, le dice que el barco trae velas negras; Tristán muere, llega Isolda y se suicida junto a él: son los amores trágicos. Es curioso también cómo en este libro se habla de un adulterio, aunque es un adulterio *suavizado*, porque es debido a un filtro de amor que se tomaron, pero hay que darnos cuenta de que muchas de las grandes novelas amorosas, dos de las que vimos la semana pasada, *Madame Bovary* y *El primo Basilio*, y otras que no hemos visto, como *Ana Karenina* o *La regenta*, tocan ese mismo tema: específicamente el adulterio femenino. De *Tristán e Isolda* sería todo lo que les comentaría.

Dante Medina: Sólo una línea. Uno piensa que no existe este tipo de novelas en la literatura nórdica, las situamos más en el mundo mediterráneo. Cuando

[72] "Echar los perros" es una expresión mexicana que se utiliza para coquetearle a alguien, "hacerle avances", intentar seducirlo.

hablamos de picaresca amorosa, de engaño, de "cuernos", pensamos en Boccaccio, en la literatura provenzal...

Tristán e Isolda —"olda", por la tradición germánica; "Iseult", por la francesa— es una saga alimentada por muchos afluentes, incluyendo un sabor picaresco a lo largo de toda la novela. Tú abordaste el lado serio, dramático, pero también hay muchos momentos simpáticos, risueños, graciosos. Quiero citar uno: Isolda está casada con el rey Mark, tío de Tristán; Mark va ante el rey Arturo, le confía que sospecha que su esposa lo engaña, y le pide que le ordene a Isolda que haga juramento de que no lo engaña, para cerciorarse. El rey Arturo, el mismo de la leyenda del rey Arturo, le pide a Isolda el juramento, y ella promete jurar, en el momento oportuno, que nunca ha engañado al rey Mark. Isolda le pide a Tristán que se disfrace de leproso, con ropas horribles, y que se coloque estratégicamente cerca del riachuelo por el que tiene que pasar ella, en presencia de su esposo y del rey Arturo. Al llegar a la ribera, Isolda ruega: "Pido, en honor a mi piedad, que quien me porte para pasar el riachuelo sea el leproso". El leproso la monta sobre sus espaldas y la pasa. Isolda se hace la ofendida por la insistencia del rey Mark de que haga un tal juramento que pone en duda su integridad. La presionan: "Jure que Tristán no tuvo hacia usted sino el amor que debe tenerle a la esposa de su tío, y que usted no tuvo para él otro tipo de amor más que el debido a un sobrino". "Haré algo mejor", dice Isolda: "delante de Dios y de toda la corte celeste, delante de estas santas reliquias y de todas las que hay en el mundo, juro que jamás hombre ninguno ha estado entre mis muslos, únicamente el rey Mark, mi esposo, y ese leproso que, hace un momento, me llevó sobre su espalda como una bestia de carga". (pp. 168-169) La picardía está hecha; la burla completada. Y el marido cornudo, avergonzado. El rey Arturo le prohíbe al rey Mark que vuelva a dudar de tan íntegra y honesta mujer.[73]

¿Verdad que nos recuerda a Boccaccio?

José Brú: Sí, también cuando está el rey escondido en el árbol.

Dante Medina: Claro, y está la fuente abajo; ése cuéntalo tú, es buenísimo.

José Brú: Uno de sus amigos le avisa al rey que se van a entrevistar los dos, y el rey se sube al árbol para oír la entrevista, pero por el reflejo del agua en la fuente, se da cuenta Isolda de que ahí está el rey escondido, entonces empieza a ponerse muy seria con Tristán, Tristán entiende de inmediato y tienen esta fingida plática: "—Sí, nos queremos, nos llevamos bien, pero lejos de mí faltarle a mi esposo. —No, y yo a mi rey, menos".

Dante Medina: "Mi tío".

José Brú: Y piensa el rey Mark: "Si no saben que estoy aquí, y están diciendo todo eso, señal de que no hay nada entre ellos". Entonces castiga a los felones, a los traidores que habían ido a malaconsejarlo.

[73] Las citas las tomo de la edición francesa, *Tristan et Iseult* (*Cf*. Bibliografía). La traducción es mía.

Dante Medina: Es picaresca medieval nórdica que parece del Mediterráneo, eso es de notar y de anotar.

José Brú: Para acabar con este bloque que me toca, me queda comentar *Romeo y Julieta*, una tragedia muy conocida, de Shakespeare, en el que los protagonistas son los dos únicos hijos de dos familias rivales —los Montesco y los Capuleto— de la ciudad de Verona (de ahí que también se les conozca como "Los amantes de Verona", y se pueda visitar la "casa" de Julieta ahí mismo). Romeo Montesco y Julieta Capuleto, dos adolescentes, se enamoran, y en medio de un pleito que hay entre Romeo, que no quiere pelear con los Capuleto, uno de los allegados de los Capuleto, Teobaldo, mata al amigo de Romeo, Mercucio, que aceptó el duelo en nombre de Romeo. Romeo, a su vez, mata a Teobaldo. Es como en aquella película de hace unos cuarenta años, *Amor sin barreras* (*West Side Story)*, que trata de una pandilla de portorriqueños y otra pandilla de neoyorquinos, en la ciudad de Nueva York. Exactamente con la misma trama de *Romeo y Julieta*, nada más puesta en época actual; una película musical, una película muy interesante, muy buena, recreación de *Romeo y Julieta*.

En la obra de Shakespeare, los dos enamorados se casan a escondidas, y en medio de una serie de situaciones, le dan un elixir a Julieta para que parezca muerta. Romeo la ve, piensa que realmente está muerta, se envenena él mismo y muere. Cuando Julieta despierta, se suicida también, por amor. Otras muertes de amor, distintas de las que hemos visto, que no morían aunque fueran igual de apasionadas. Y, aunque no estaba en el programa, es una historia muy semejante a la de *Los amantes de Teruel*, que también son dos amantes, ella muy rica y él muy pobre, que se quieren casar. Habían sido novios desde la infancia, y la adolescencia. Él se va cinco años para hacer fortuna y poder casarse con ella, y regresa exactamente cuando ella se acaba de casar con otro que había estado esperando cinco años. Aquí es más trágico, porque ni siquiera se tocan, ni siquiera se besan, porque él le pide —Diego de Marcilla a Isabel de Segura— que le dé un beso, y ella responde que no puede.

Versiones de esta leyenda escribió Tirso de Molina, escribió también Juan Eugenio Hartzenbusch —aunque tenga el apellido alemán, era un escritor español—, escribió Tomás de Bretón... varios escritores la han recreado. En algunas obras, Isabel todavía no está casada, se casa al día siguiente y le dice: "No te puedo dar un beso, porque estoy comprometida", en otras le dice: "No te puedo dar un beso, porque estoy casada", y él se muere, textualmente, de amor; se le rompe el corazón y se muere. Al día siguiente, durante la misa de cuerpo presente, ella va, lo ve y quiere darle el beso que no le dio en vida, pero antes de que llegue a dárselo cae muerta también de amor. En Teruel, que es una ciudad de Aragón, erigieron hace unos cincuenta años, dos estatuas, dos catafalcos, donde están los dos con las manos casi tocándose, no llegan a tocarse. Es todavía más trágico, porque ahí mueren sin haberse ni siquiera dado un beso. De ahí viene también un refrán que

yo había oído alguna vez en casa de mis padres, que dice: "Parecen los amantes de Teruel: tonta ella y tonto él". Se murieron sin siquiera haberse tocado. Con eso acabo mi bloque.

Dante Medina: Pasamos al siguiente bloque: Samuel Beckett, con *Fin de partida* (teatro), que compararé con Jorge Edwards, *El origen del mundo* (novela), y Maruxa Vilalta y su *Esta noche juntos, amándonos tanto* (teatro). Como este curso está vivo y, por lo tanto, se mueve constantemente —tan es así que se está alargando en el tiempo— en lugar de *El origen del mundo* de Jorge Edwards, hemos optado de última hora por *El museo de cera*, también del mismo autor, porque se nos acomoda mejor para la comparación. *El origen del mundo* es un Don Juan en París, un poco superficial, interesante, pero no representa lo que nosotros queríamos hacer en este bloque, que es hablar de *Los Amorosos*, en tanto que *El museo de cera* nos ofrece un ejemplo impresionante para la historia de la literatura de *Los Amorosos*.

Empiezo con *Fin de partida* de Samuel Beckett. Para los que no conocen la pieza doy algunos indicios: es un escena fija, atemporal, en un mismo espacio un tanto vacío, con un personaje sentado en una silla de ruedas y el otro de pie que se mueve, sus nombres son Hamm, y Clov —nombres sin mucha importancia, que uno confunde fácilmente si no los tiene a la vista—, y dos botes de basura en los que están metidos Nagg y Nell —también dos nombres anodinos.

Cito ejemplos de esta pieza para explicar de qué se trata. Suena un silbato, Hamm está en la silla de ruedas, que no es una silla propiamente dicha, es más bien un sillón con rueditas; Hamm está cubierto con una manta, suena el silbato y entra Clov, que sí camina, y se coloca a su lado.

José Brú: Clov es el criado.

Dante Medina: Sí, es el criado.

> Hamm.— ¡Apestas el aire! *(Pausa.)* Ayúdame, voy a acostarme.
> Clov.— Acabo de levantarte.
> Hamm.— ¿Y eso qué?
> Clov.— No puedo levantarte y acostarte cada cinco minutos, tengo qué hacer. (p. 18)[74]

Primer detalle.
Segundo detalle:

> Clov.— *(Tristemente)*: Nadie en el mundo ha pensado jamás de manera tan retorcida como nosotros. (p. 25)

[74] Las citas están tomadas de la edición francesa de Minuit, *Fin de partie* (véase la Bibliografía). Las traducciones son mías.

Tercer detalle: echa la cabeza hacia atrás en el respaldo del sillón, y se queda inmóvil. Nagg, que está en uno de los botes de basura (porque esos dos botes de basura tienen a un hombre y a una mujer adentro, dos viejitos), golpea un poco:

Nell.— ¿Qué pasa, mi amor? *(Pausa.)* ¿Es por una nadería?
Nagg.— ¿Dormías?
Nell.— ¡Oh, no!
Nagg.— Bésame.
Nell.— No se puede.
Nagg.— Intentemos. (p. 29)

Todo el juego empieza ahí, cuando se asoman del bote de basura dos viejos, y poco a poco nos damos cuenta de que es el padre del que está en el sillón, Hamm, y de que no puede salirse de ahí; y que en el otro bote está una mujer que es la madre —es sutil su introducción, lo dice apenas un instante—. Son los padres del que sería una especie de patrón (Hamm) frente al que sería una especie de criado (Clov). Y todo el juego está en que el criado y el patrón, que serían los jóvenes aunque son bastante viejos, porque los otros son ancianísimos, no se pueden abandonar: tienen una suerte de relación tormentosa (lo que hoy en día llaman codependencia), y lo morboso es que el espectador se va dando cuenta de que el que está en una silla varado, porque no puede caminar, no puede levantarse, es la contraparte del criado que no puede sentarse, ésa es la parte extraordinaria. Si el lector no pone atención, no se entera de cuál es el juego: el criado va y viene a la cocina haciendo cosas inútiles, pero lo interesante no es que uno no pueda levantarse porque tiene un problema en las piernas, lo interesantes es que el otro gestualmente dice: "¿No te has dado cuenta que yo no puedo sentarme?". Han establecido una relación de codependencia y de necesidad mutua increíbles. Y el que está en la silla de ruedas que, insisto, es más bien un sillón que se mueve, Hamm, es ciego; le dice a Clov: "Algún día te voy a dejar ver en el fondo de mis ojos". Y es tan difícil que lo abandone el que se mueve, Clov, que tienen el siguiente diálogo: "Un día te voy a abandonar. —No puedes. —Me voy a ir. —No puedes. Cuando menos me vas a decir adiós. —No. —¿Entonces cómo voy a saber que no estás en la cocina? —Te vas a dar cuenta porque vas a sentir que no apesta. —Tú de todas maneras apestas". Ése es el juego; lo tenía citado en palabras de Beckett, pero lo he contado con las mías propias.

Con lo que acabo de decirles se preguntarán ustedes dónde está el tema amoroso; todavía no nos parece que estemos hablando de una obra de teatro donde lo amoroso es el meollo. Pues sí, a la luz del análisis, la demostración sutil del amor, amor vivo y a la vez extinto, está en mi edición en la página 35 y 38. (No puedo dar escenas porque es una sola tirada, es una obra con una sola parte.) Es la historia del sastre inglés. Cuento la escena: hay un señor en un sillón con rueditas y hay

un criado o algo parecido que le ayuda, y él se divierte ordenándole: "Ponme en el centro de la habitación. No, más a la derecha. No, más a la izquierda. ¿Estás seguro que es el centro? —Sí, casi. Déjame medir. —No, no le midas. A ver, no, no, un poquito más a la izquierda"; y así se divierte, y se divierte molestándolo, obligándolo a hacer cosas inútiles; con un silbato lo llama y él viene como un perrito cada vez que lo reclama. Y aunque la escena de la codependencia entre estos dos hombres, Hamm y Clov, el baldado y el andante, está en primer plano, a mí lo que me llaman la atención es la relación sórdida de los que están detrás, los ancianos Nagg y Nell, situados en segundo plano en sendos botes de basura: el viejito, de repente, se asoma y dice: "—Quiero una galleta. —Toma una galleta"; y la viejita, de repente, se asoma y dice: "—¿Todavía respiras? —Sí, todavía respiro". Clov, el sirviente, va a ver, y tiene un diálogo que inicia Hamm: "Oye, ¿todavía están ahí? —Sí, ahí están. —¿No se han muerto? —Parece que no. Parece que duermen. ¿Dormir no es morir, verdad? —No. —Acaba de bostezar. —Ah, entonces está vivo".

Nagg y Nell, atrás en la escena, son los enamorados de esta obra; Hamm y Clov, adelante, juegan el rol del mimetismo, de marionetas de la metáfora del amor que palpita a sus espaldas, en los ancianos colocados en botes de basura. Y en un momento terrible de la obra sobre la metáfora del amor, es cuando ellos *intervienen* —porque prácticamente no hablan—; el anciano Nagg apenas participa en unos cuantos diálogos, y la anciana Nell brilla en apenas un sólo monólogo. Esto dicen:

Nagg.— ¿Qué quiere decir eso? *(Pausa.)* No quiere decir nada. *(Pausa.)* Voy a contarte el cuento del sastre.

Nell.— ¿Para qué?

Nagg.— Para hacerte reír.

Nell.— No es nada gracioso.

Nagg.— Siempre te ha hecho reír. *(Pausa.)* La primera vez pensé que te morirías.

Nell.— Fue en el lago de Como. *(Pausa.)* Una tarde de abril. *(Pausa.)* ¿Puedes creerlo?

Nagg.— ¿Qué?

Nell.— Que nos hemos paseado por el lago de Como. *(Pausa.)* Una tarde de abril.

Nagg.— Nos habíamos comprometido la víspera.

Nell.— ¡Comprometido!

Nagg.— Te reíste tanto que nos hiciste zozobrar. Pudimos habernos ahogado.

Nell.— Era porque me sentía feliz.

Nagg.— No, claro que no, fue por mi historia. La prueba es que te ríes con ella todavía. A cada vez.

Nell.— Era profundo, profundo. Se veía el fondo. Tan blanco. Tan claro.

Nagg.— Escúchala una vez más. *(Voz de narrador.)* Un inglés *(imita el rostro de un inglés, retoma el suyo)* que necesitaba urgentemente un pantalón a rayas para la fiesta de año nuevo, va a ver a un sastre, quien le toma medidas. *(Voz de sastre.)* "Ya

> está. Vuelva dentro de cuatro días, y estará terminado". Bueno. Cuatro días después. *(Voz del sastre.)* "Sorry, vuelva dentro de ocho días, el forro me salió mal". Bueno, está bien, el forro, no es cómodo. Ocho días después. *(Voz del sastre.)* "Discúlpeme, vuelva dentro de diez días, se estropearon las entrepiernas". Bueno, de acuerdo, las entrepiernas es algo delicado. Diez días después. *(Voz del sastre.)* "Lo lamento mucho, vuelva dentro de quince días, me salió mal la bragueta". Bueno, de acuerdo, una bragueta no es trabajo fácil. *(Pausa. Voz normal.)* Lo cuento mal. *(Pausa. Plano.)* Cuento esta historia cada vez peor. *(Pausa. Voz de narrador.)* En fin, entre una y otra cosa, llega Semana Santa, y al sastre le salen mal los ojales. *(Rostro, luego voz del cliente.)* "¡Goodam Sir, no, realmente, esto ya es inaguantable! Dios hizo el mundo en seis días, me comprende, en seis días. ¡Sí, señor, EL MUNDO! ¡Y usted no es capaz de hacerme un pantalón en tres meses!". *(Voz del sastre, escandalizado.)* "¡Pero Milord! ¡Milord! Mire *(gesto despreciativo, con asco)*, el mundo... *(pausa)* y mire... *(gesto amoroso, con orgullo)* MI PANTALÓN". (pp. 35-38)

Pero eso no le hace reír. Ése es el fondo de la obra: eso no le hace reír. El fondo es el amor frustrado de hace muchos años de ese par de viejos que, metafóricamente, por eso están en la basura, porque, habiendo perdido el amor, se convierten en basura, son desecho. Y lo único que queda de un posible "amor", es esa especie de mimetismo, de codependencia entre el que está en el sillón de rueditas y el criado que lo sirve por costumbre, y porque no puede vivir sin él; he aquí la metáfora y el simbolismo de la pareja, de los padres, inútiles dentro de un bote de basura porque perdieron el amor, amor que se marchitó porque el amado dejó de hacer reír a la amada, y del que sólo queda el simulacro.

En un momento dado, como un juego especular con los que están en los botes de basura, la "pareja" del que está en el sillón y el que camina dicen:

> Hamm.— No puedo dejarte.
> Clov.— Lo sé. Y no puedes seguirme. *(Pausa.)*

Porque Hamm no puede caminar, como Clov no puede sentarse (¿significa "asentarse" también, "echar raíces"?): "Olvidas una cosa", le dice Clov a Hamm, "yo no puedo sentarme". (p. 54)

> Hamm.— Si me dejas, ¿cómo lo sabré?
> Clov.— (*Animado*.) Pues bien, tú me silbas, y si yo no acudo, es que te habré dejado. (p. 64)

Un último detalle, fundamental en la obra toda de Samuel Beckett: Beckett para mí es el autor de la lógica implacable. Incluso tratándose del amor, la lógica lo es todo para él. Beckett es la lógica misma, el elogio a ultranza de la lógica.

José Brú: Samuel Beckett es un escritor irlandés del siglo XX, 1906 a 1989, que escribió mucho en inglés y en francés, fue premio Nobel, es de los fundadores del Teatro del Absurdo, quizás su obra más importante o más conocida, además de *Fin de partida*, es *Esperando a Godot*, en ese diálogo absurdo que tiene, como aquí, donde también aparecen muchos diálogos absurdos. Un par de personajes que están esperando a un tal Godot —se ha especulado mucho si Godot es *God*, Dios—, y mientras tanto, dicen una serie de absurdos.

Dante Medina: Cuando Beckett llega a Francia —era profesor de Francés—, se une al grupo *Tel Quel*, grupo literario al que pertenecen grandes autores que después llegaron lejísimos: Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Claude Simon (Premio Nobel), Ionesco... era un grupo muy importante, en torno a las Éditions de Minuit, donde publicaban todos ellos.

José Brú: *Fin de partida* es de 1958.

Dante Medina: La edición, porque el estreno fue en abril de 1957, en el Royal Court Theatre de Londres, y en ese mismo mes en el Studio des Champs Elysées de París.

José Brú: Y *Esperando a Godot* es de 1952.

Dante Medina: No sé por qué me viene a la mente que el *Don Juan* de Montherlant, que es de 1958, fue un absoluto fracaso de público, siendo una obra estupenda; en cambio, *Fin de partida*, un año antes, pieza absolutamente rara, tuvo un éxito increíble.

Para completar mi intervención sobre esta lógica implacable, cito lo que dicen el que está de pie y el que está sentado:

> Clov.— ¿Entonces todos quieren que los deje?
> Hamm.— Claro que sí.
> Clov.— Entonces los dejaré.
> Hamm.— No puedes dejarnos.
> Clov.— Entonces no los dejaré. (p. 55)

Lógica, simplísima. "No quiero comer. —Entonces no comas. —Pues entonces no como". Eso es Beckett. Siempre.

Alumno: ¿Quién fue el iniciador del Teatro del Absurdo, Beckett o Ionesco?

Dante Medina: Los dos. Se les considera como los grandes fundadores. Y si queremos buscar un precedente, al que ellos también reconocen, encontraremos a Harold Pinter, el escritor inglés de *El portero*, la obra que lo hizo famoso; y hay quienes van más lejos y opinan que ya en el teatro de las ideas, hay elementos del Teatro del Absurdo, como en *El pelícano* de Augusto Strindberg...

Pero si queremos responder a la pregunta de quiénes son los fundadores del Teatro del Absurdo, así tal cual, tenemos que decir: Beckett y Ionesco, autores

completamente contemporáneos y paralelos, los dos curiosamente produciendo su teatro en francés, en París, en los años cincuenta, siendo ambos extranjeros: Ionesco es rumano y Beckett es irlandés.

Hemos puesto *Fin de partida* junto a *El museo de cera* de Jorge Edwards, un escritor chileno, quien fuera secretario de Pablo Neruda, con una novela increíble. Elegimos este libro porque en este bloque queríamos tener tres ejemplos de maneras del amor, no nada más el amor a la manera de *Tristán e Isolda*, o a la manera de *Romeo y Julieta*, o a la manera de Jardiel Poncela.

José Brú: Que en este último más que amor es humor.

Dante Medina: La novela de Edwards, empieza presentando al personaje, así:

> La verdad es que el Marqués de Villa Rica fue un enigma siempre, antes y después de la crisis, y sigue siéndolo ahora, después de su desaparición, o de lo que podríamos llamar, en términos más apropiados, su metamorfosis última. Porque el Marqués, con sus títulos, con su mansión principesca, con su fabulosas colecciones y sus coches de cuatro caballos, e incluso con su prestancia física y su educación europea, sus erres de entonación ligeramente exótica, sus bromas llenas de alusiones oscuras, desentonaba en nuestro pequeño mundo. Por eso, quizá, sólo fuimos capaces de verlo en su condición de leyenda viviente. Y de pronto asistimos, estupefactos, a su desplazamiento, provocado por el incidente del pianista, y más tarde a su desintegración, a su transformación en astillas, en humo, devorado por una mediocridad que necesitaba restablecer el orden natural de las cosas. (p. 11)

Es una presentación formidable. Después sigue: "Mucho antes de la fecha en que se supone que el Marqués conoció a Gertrudis Velasco," (p. 12), ya entendimos.

> Porque los años de gloria del Marqués de Villa Rica [tercera página, p. 13, así que va rapidísimo], los de su pletórica madurez, habían tenido ese trasfondo miserable. Al salir de su casa en las tardes a estirar las piernas, después de una breve siesta, y quince minutos antes de incorporarse a su mesa de baccarat del Club, el Marqués ahuyentaba con su bastón a los niños harapientos como si fueran moscas, ¡Alejaos, zánganos!, y caminaba con la panza llena, atravesado el protuberante abdomen por la cadena de oro del reloj". (pp. 13-14)

El retrato del Marqués y la bajeza humana del Marqués quedan perfectamente descritos de inmediato. Si alguien quiere tener el ejemplo de cómo escribir una obra miserable, éste es un ejemplo maravilloso. Otro detalle, y apenas es la quinta página:

> La noticia del matrimonio del Marqués cayó como una bomba en nuestra limitada tertulia. Nos pilló a todos completamente desprevenidos. Ya nos habíamos acostumbrado e incluso encariñado con la imagen del solterón perfecto, que gozaba

de su soltería con desenvoltura y con una moderada dosis de cinismo. Habíamos comentado hasta el cansancio la escena de un baile de hacía algunos años, donde alguien, cerca de la puerta de una salita lateral, había sorprendido las súplicas que le dirigía al Marqués, abandonado todo recato, con lágrimas en los ojos, la señora de un Ministro. Sabíamos, también, que el Marqués, en un balneario del sur de Europa, le había enviado su automóvil, con el interior tapizado de rosas rojas, a una famosa actriz rumana, una pantera de los salones y los escenarios del Viejo Mundo, y que ella había cenado a solas en su alcoba y había bebido champagne en un zapato.
[...]

"¿Quién es esa Gertrudis Velasco?".
[...]

Alguien, porque nunca faltaba alguien adelantado, contó que era una criolla extraordinariamente hermosa, de cabellos negros, [atención: por esto estoy citando] piel alabastrina, formas proporcionadas y opulentas, y enormes ojos de una claridad que producía desconcierto y cuya mirada, entre ingenua y penetrante, no era en absoluto fácil de sostener. (pp. 15-17)

El Marqués ya tenía sesenta años:

un Marqués sibarita, [...] que se había enamorado, en su calidad de viejo admirador de la belleza femenina, de la piel de alabastro de Gertrudis, [...] y de la claridad enigmática de sus ojos, que el Marqués encontraba parecidos, en el recuerdo de sus viajes por varios continentes, a los ojos de la Esfinge. [...] los pechos que palpitaban debajo y que él se imaginaba, con sobrada razón, enhiestos, deslumbrantes, marmóreos. (p. 20)

Se enamora el viejo sibarita, sometido por la estética. Se casan... Voy terminando con las citas... Retengan que las metáforas y los símiles para referirse a ella siempre tienen que ver con la escultura, cité a propósito estas partes: "piel alabastrina", "piel de alabastro", "ojos de la Esfinge", todo nos remite a una escultura.

José Brú: Anacrónico, que anda con carro de caballos en medio de automóviles.

Dante Medina: Y luego viene la confesión del Marqués, de sus prácticas que hace con su esposa; es un ejemplo de erotismo curioso:

"A veces", dijo el Marqués, [...] "le pido que se pasee por el comedor y por los salones, que se detenga junto al piano, con el corpiño abierto y los pechos al aire, y otras veces, debajo de las sábanas, toco su vientre. Pero eso es todo" [...] "De ahí no quiero pasar. Ya sabes que las mujeres de carne y hueso, últimamente, me dan asco". (p. 24)

Con esta idea, con esta imagen visual de la mujer que se pasee con los pechos al aire y que se ponga junto al piano, está generando una imagen estética, una imagen escultórica. Su confidente al que le está contando la historia dice:

> "¿Y ella?", se le ocurrió preguntar a Serafín.
> "¿Ella?".
> "Sí. Ella. ¿No se aburre?".
> "La verdad es que no sé", dijo el Marqués, observando el cigarro con detención, desde diversos ángulos. "En las tardes, cuando yo salgo, se dedica a sus clases de piano".
> "¿Le tomaste profesor de piano?". (p. 25)

Última cita:

> El Marqués, con palabras insinuantes y rápidas vibraciones de las manos, describía los muslos albos de Gertrudis dibujados contra la negrura del piano de cola, duplicados en la caoba bruñida como en un espejo, y luego trataba de transmitir el sonido y el efecto de sus lamentaciones, de sus voluptuosos quejidos. (p. 37)

Dicho brutalmente: se la encontró encima del piano haciendo el amor con el maestro de piano, en una peculiar posición. ¿Y qué le dice a su amigo, que es su consejero?; pues le dice:

> "Por ahora", dijo el Marqués, "me trasladaré a vivir al castillo de la Rosaleda. La casa me trae malos recuerdos. Y necesito, con la máxima urgencia, que me des la dirección de un escultor de primera categoría, que sea hombre de absoluta confianza".
> "¿Un escultor?". (p. 38)

Aquí dejo las citas.

¿Y qué hace el Marqués? (No quiero seguir mucho la historia, para que ustedes la disfruten, que de todos modos la disfrutarán). Deja la casa intacta, como estaba cuando encontró a su mujer con el maestro de piano ese día, y manda hacer un monumento escultórico de todo lo que vio en el mismo instante de abrir la puerta, y se dedica a la amargura el resto de su vida. Con muchos pequeños detalles, entre otros, el amor permanente por esa mujer; más o menos como *El cholo que se vengó*, de Demetrio Aguilera Malta. Éste es, me parece, otro tipo de amor terrible: ni la mata, ni la expulsa, simplemente la abandona y hace una escultura del momento de la infidelidad con el maestro de piano, y le pide al escultor que reproduzca cada detalle perfecto, incluso la cara de ellos,

el cuerpo de ellos, el pantalón a media pierna, todo como él lo vio, para seguir rumiando su amargura.[75]

Alumno: Para torturarse.

Dante Medina: Cierra la casa y no vuelve a ella, una vez terminado el monumento. No vuelve, nadie puede penetrar la casa. Cierra la casa y la deja morir, para que muera con su pasado. No es un exhibicionista, simplemente erige un monumento a su dolor, pero un dolor que no visita, solamente quiere perpetuarlo, saber que está ahí.

Esto me parece otro tipo de amor, mucho más interesante que los amores pasajeros o matrimoniales, le encuentro una fuerza ontológica impresionante. Desde luego, no es sencilla y burdamente la puesta en escena de un caso psiquiátrico de Pigmalionismo —el enamoramiento de una estatua—, es la perpetuación de la infidelidad en un monumento escultórico que abandona; no sé si para eso habría que pensar en un nuevo síndrome psicológico. En todo caso, en la literatura ese síndrome se llama *El museo de cera*, que no es de cera, sino de mármol, y del más finísimo mármol trabajado por el mejor escultor de la región.

Alumno: ¿Cómo se llama?

Dante Medina: *El museo de cera*, se titula la obra. Un museo que no es un museo, porque nadie lo puede visitar.[76]

Ahora hablemos de Maruxa Vilalta, escritora mexicana, y su "farsa trágica sin intermedios", *Esta noche juntos, amándonos tanto*. Otra vez dos viejos. Vilalta dice en el prólogo: "*Esta noche juntos, amándonos tanto* es una sátira del egoísmo y del odio; trata, por lo tanto, de exaltar el amor". (p. 405) Estas palabras son un resumen perfecto de la obra.

Son dos viejos que tienen muchos años de casados, y que buscan aislarse del mundo, tanto que han puesto una ventana aislante, y se han encerrado a piedra y lodo. Aborrecen el mundo exterior; su postura es: "nosotros nos amamos muchí-

[75] Semejante amargura y parecido dolor, en circunstancias muy paralelas, es lo que embarga al personaje de Ítalo Svevo, Zeno (*La conciencia de Zeno*), quien también comete el error de ponerle maestro pianista a su amante Carla: "Ni siquiera conocía el domicilio de aquel maldito maestro de canto, que a fuerza de cantar y cantar, y a mis expensas, se había llevado a mi amante". (p. 309) La dulce Carla ahora tiene gestos de crueldad: "—¡Si usted quiere ver a mi novio, venga conmigo", le dice a Zeno, "¿Acaso no lo oye? Está tocando el piano". "Sólo entonces alcancé a oír las notas sincopadas de la 'Despedida' de Schubert, transcrita por Liszt". Luego, de nuevo el piano, como elemento atroz: "Arriba seguían sonando las notas de la 'Despedida' en aquel piano que yo había comprado". (pp. 316-317) Y la madre de Carla, ingenuamente, le informa: "—¿Ya sabe usted que Carla ha decidido casarse con Lali?". (p. 309)

[76] El retrato de esta misma decadencia, de esta misma rancia nobleza chilena, también lo hace José Donoso en su novela *Coronación* (escrita en 1957). El viejo aristócrata *démodé*, algo fatuo y algo frío hasta en su relación superficial con el mundo y la filosofía del egoísmo, cae en la tentación tardía de *arder* por la belleza de la juventud: el refinado aristócrata Andrés, de 54 años, se prenda de la campesina Estela de 17 años, mientras la abuela de 94 años emparentada con la realeza europea, convalece al borde de la locura y la muerte, dos puertas que tapian una época.

simo, y lo único que queremos es aislarnos en nuestro departamento de jubilados, de manera que nadie se pueda acercar a nosotros, porque el exterior es malo, sólo nosotros somos buenos porque nos queremos tanto". Los dos odian terriblemente a la gente del exterior, odian el mundo. Viven rodeados de periódicos viejos, donde releen las tragedias y se regocijan: "¡Ah!, se murió éste por haber... ¡Qué bueno! Mira, hubo doscientos muertos, ¡qué bueno! Los negros son horribles, pero los amarillos también, ¡y los blancos también que se mueran!".

Es un odio terrible, y dentro de ese odio, su actitud de "cómo nos queremos esta noche juntos, amándonos tanto". La escena transcurre desde que empieza a anochecer hasta que es su hora de tomar el café con leche de la merienda; hace treinta años que cenan café con leche, y odian el mundo. Para amargarlos más, los interrumpen: una vecina toca, quiere una aspirina: "¡Que se joda, que se muera! ¡Cómo viene a interrumpir nuestra plática de enamorados de tanto tiempo!". La premisa es ésta: "si nos amamos nosotros es porque odiamos al mundo"; o sea, el egoísmo del amor, el castillo de cristal. Cito una parte:

Él.— *(Trae un tablero con fichas.)* ¿Terminamos el juego de damas?
Ella.— ¿Para qué?
Él.— Para terminarlo. Lo dejamos empezado.
Ella.— Como quieras.
Él.— *(Mueve una ficha.)* Ganaré yo, como siempre.
Ella.— *(Avanza su ficha.)* Lo haces a propósito.
Él.— Claro que lo hago a propósito.
Ella.— Lo haces para molestarme.
Él.— Cuando se juega es para ganar.
Ella.— Lo haces para molestarme.
Él.— *(Come fichas.)* Te como, y te como, y te como.
Ella.— *(Coqueta.)* ¡Ay! ¡Ay!... ¿Me comes?
Él.— A ti no, querida. Lo que me interesa son las fichas... *(Salta sobre otra ficha.)* ¡Y una menos! *(Siguen jugando.)*
Ella.— Destruirme te produce placer.
Él.— En fin...
Ella.— ¡Y pensar que pude haberme casado con un hombre rico!
Él.— Eso hiciste. Te casaste conmigo, que era más rico que tú.
Ella.— Acabaste con una pensión miserable.
Él.— No te lo reproches, querida, tú no podías saberlo.
Ella.— Sin embargo, hago todo lo posible porque seamos felices.
Él.— Y lo consigues, querida, lo consigues.
Ella.— Las blancas avanzan.
Él.— Ganarán las negras. Las negras siempre ganan.

Ella.— No siempre. El otro día leí que metieron en la cárcel a unas mujeres negras. Me alegro. Aborrezco a las negras. Y a los negros también.
Él.— Y también a los blancos.
Ella.— ¿Y qué me dices de los amarillos?
Él.— Aborrecibles todos.
Ella.— Menos mal que nosotros no nos tratamos con nadie.
Él.— Menos mal. Dama.
Ella.— *(Le da una ficha.)* No sé cómo lo consigues. Ganas siempre.
Él.— Estoy acostumbrado a imponer mi voluntad. A mandar. A dar órdenes. En la oficina daba órdenes a mis subalternos.
Ella.— ¡Bah, una secretaria!
Él.— ¡Duro con ellos! Aplasté a quien se me puso por delante, lo mismo que en este tablero.
Ella.— ¡Bah, sólo aplastaste a unos cuantos!
Él.— Hice lo que pude. Otra dama.
Ella.— *(Le da otra ficha.)* Casimiro..., ¿acaso te aburres en mi compañía?
Él.— ¿Aburrirme? ¡Nunca, querida, nunca! Otra y otra. Te como dos fichas más de una jugada.
Ella.— Tú y yo siempre estamos juntos, Casimiro.
Él.— Juntos, sí.
Ella.— Y unidos.
Él.— Muy unidos.
Ella.— Te detesto.
Él.— *(Come fichas.)* Yo quisiera verte muerta.
Ella.— ¡Casimiro!
Él.— Rosalía. Me parece que equivocamos el tono.
Ella.— ¿Equivocamos el tono?
Él.— Sí, querida, "mi amor".
Ella.— Me tranquilizas, Casimiro, "mi vida". Llegué a pensar que no nos amábamos.
Él.— ¿No amarnos, tú y yo? ¡Qué tontería!
Ella.— Querías verme muerta.
Él.— Pequeñas diferencias de opinión existen en todos los matrimonios. No tienen ninguna importancia.
Ella.— No. Ninguna.
Él.— ¡Mi reina!
Ella.— ¡Mi cielo! *(Un silencio.)* ¿Y ahora qué hacemos?
Él.— Seguir jugando, querida, seguir jugando.
Ella.— No puedo seguir. Me quedé sin fichas.
Él.— Entonces gané yo, como siempre.
Ella.— Te complace destruirme. Todos quisieron destruirme siempre, pero yo los destruí a ellos.

Él.— Muy bien, querida, hiciste muy bien. A la gente hay que darle su merecido.
[...]
Ella.— En fin, no tiene importancia.
Él.— Ninguna. ¿Y la cena?
Ella.— ¿Cómo?
Él.— Dijiste que ibas a preparar la cena.
Ella.— Ya la preparé.
Él.— ¿Qué hay para cenar?
Ella.— Café con leche.
Él.— ¡Ah!
Ella.— Lo sabes perfectamente; preguntas sólo para molestarme.
Él.— Pregunto porque no me lo habías dicho.
Ella.— Hace treinta años que hay café con leche para cenar. Preguntas sólo para molestarme.
Él.— De ninguna manera.
Ella.— Tener la cena lista me costó mi trabajo. El café con leche no se prepara tan fácilmente.
Él.— Desde luego que no.
Ella.— La gente cree que es sencillo tomar café con leche, pero muy pocos son los que saben tomar un buen café con leche.
Él.— Nosotros sí sabemos. Tenemos treinta años de práctica.
Ella.— La gente no tiene paladar.
Él.— De todos modos, falta mucho para la hora de la cena. (pp. 438-442)

Y en esos enredos transcurre su vida, su noche en que están "amándose tanto". Última cita y con esto concluyo y espero que comprendan de qué clase de amor estamos hablando:

Ella.—¿Qué haremos ahora?
Él.— Lo que tú quieras, mi vida, lo que tú quieras. *(Toma unas tijeras y empieza a recortar un retrato.)*
Ella.— ¡Casimiro! ¡Ése es un retrato mío!
Él.— Por eso mismo. Lo recorto con estas tijeritas.
Ella.— Lo estás destrozando.
Él.— Un ojo primero..., después la boca...
Ella.— Si te divierte hacer pedazos mi retrato... Pero te advierto que tengo más.
Él.— Lo sé, querida, lo sé... Ahora la nariz y un trozo de frente. En siete, en ocho, en diez... Éste era un viejo retrato, no una imagen pura. Yo sólo quiero de ti imágenes puras. ¡Ya está, una oreja menos!
Ella.— ¿Qué logras con eso?
Él.— ¡Fuera imágenes falsas! Prefiero amarte como verdaderamente eres. (p. 449)

Son unos perversos.

He tratado, hasta aquí, tres tipos de amor.

Alumno: ¿Cómo se llama?

Dante Medina: *Esta noche juntos, amándonos tanto*, de Maruxa Vilalta. Tiene influencia del Teatro del Absurdo, tiene influencia del teatro de ideas, tiene influencia del teatro francés de los años cincuenta, lo que incluye a Beckett y a Ionesco.

Para concluir, diría que hay un detalle más, una pista, para quien le interese Maruxa Vilalta. Si bien Shakespeare escribe *Romeo y Julieta*, donde dos enamorados se sobreponen a dos familias enemistadas y, aunque termine en tragedia, se enamoran siendo enemigos; Maruxa Vilalta tiene una pieza también relacionada con el amor, *Cuestión de narices*, donde dos familias absolutamente unidas —tan unidas que han prometido los padres que sus hijos se casarán, y ellos se aman tiernamente—, se pelean un día por una "cuestión de narices". La cuestión de narices consiste en que los dos amigos, jefes de familia, van a tomar cerveza, y uno le toma al tarro de cerveza y se moja la nariz con la espuma, y el otro se echa a reír y le dice: "¡Te mojaste la nariz! —¿Por qué? —¡Porque tienes la nariz muy grande!". Y se ofende mucho. El otro, de repente exclama: "¡Ja! ¡Tú no te mojaste la nariz porque tienes la nariz muy chica!". Entonces se pelean, organizan dos bandos, y se enfrentan a palos. Los enamorados se cuestionan: "¿Qué vamos a hacer? ¿Cómo luchar por nuestro amor entre el odio desatado?". Es la contraparte de Romeo y Julieta; otro ejemplo de amor, en *Cuestión de narices*, de Maruxa Vilalta.[77]

José Brú: Sólo dos cosas: aparte de esas dos citas que Dante nos leyó, en donde se ve que odian a todas la razas, incluyendo la suya; en varios momentos de la obra, en los periódicos que leen o en las proyecciones que aparecen en la puesta en escena, salen noticias de muertos en bombardeos de la Guerra Civil, de niños hambrientos en Biafra, las víctimas de Hitler, de Mussolini, de Franco, de Trujillo, y la pareja, en vez de horrorizarse, aplaude, les da mucho gusto que pasen esas tragedias.

Dante Medina: Sí, es su espectáculo.

José Brú: Es su espectáculo.

Dante Medina: Aunque son periódicos viejos, el sentimiento es verdadero.

Alumno: ¿De dónde es Maruxa Vilalta?

José Brú: Ella nació en Barcelona.

[77] No sé si será útil, pero de seguro no, para comprender estas dos obras de Maruxa Vilalta, contar algo que guardo en la memoria: siendo yo muy joven, allá por la primera parte de los años setenta del siglo pasado, tuve alguna correspondencia con Maruxa. La gran dramaturga le daba consejos epistolares al aspirante a dramaturgo. Muchas cosas muy valiosas me dijo, una de ellas la he tenido siempre presente cuando escribo teatro (y sin duda otros géneros, porque esa frase la hice parte de mí); era al final de la carta, en la despedida, y supongo que antes dijo un equivalente a *sobre todo*: "No dejes que los árboles te impidan ver el bosque".

Dante Medina: Es mexicana, de la migración española.

José Brú: Continuamos con Agustín Yáñez y *Flor de juegos antiguos*, que trata del amor a la ciudad.

Dante Medina: Muestra la edición elegante.

José Brú: Ésta es una de las primeras ediciones. Se consigue en Alfaguara, también. Dante y yo tenemos una edición facsimilar.

Dante Medina: Que no se consigue.

José Brú: Que es facsimilar de la primera, y además notariada.

Alumno: Nomás vienen aquí a presumir.

Dante Medina: Claro. ¡Notariada!

José Brú: Lo que pasa es que es un libro que regalaron, y nos preguntaron qué libro sería bueno reeditar, en facsimilar, y Dante y yo sugerimos que fuera éste y, obviamente, nos tocó un ejemplar.

Dante Medina: Lo dices muy modestamente. El editor le dijo a Pepe: "Quiero regalar un libro, hacer un libro de lujo para regalar en Navidad". Y Pepe, Raúl Bañuelos y yo, nos fuimos a la biblioteca del periódico *El Informador* y buscamos un libro de Jalisco, y le propusimos éste. Para que verdaderamente les dé envidia, y lamenten en la decadencia en que estamos actualmente: esto es lo que publicaba la Universidad de Guadalajara entonces.

José Brú: Eso es lo que publicó la Universidad de Guadalajara.

Dante Medina: Esto es lo que hacía la U. de G. cuando se llamaba Imprenta de la Universidad de Guadalajara, estas maravillas publicaba.

Alumno: ¿Y no se consigue ése?

José Brú: Ése no se consigue, pero se puede conseguir en Alfaguara.

Alumno: Ah, no, ése ya lo tengo.

Dante Medina: Y el que editó esto, lo hizo notariar, hizo un facsímil de esa edición que se conserva en *El Informador*, y en muchas bibliotecas privadas de la época.

Alumno: ¿Y de cuándo es el facsimilar?

José Brú: Éste es de enero de 2007.

Dante Medina: Era regalo de Navidad, pero se atrasó.

José Brú: Y la primera edición es de 1942. Insisto, está en este apartado de *Los Amorosos* porque yo considero que en esta obra, además del amor a la niñez, a la infancia —no vayan a confundirlo con algo de pederastia, es el amor a la propia niñez—, está el amor a la ciudad. Es una colección de cuentos de la Guadalajara de principios del siglo XX, y de los distintos barrios que había. Aparecen las vivencias del personaje, que puede ser el mismo, puede ser distinto en cada cuento, y habla de diversas anécdotas, diferentes cosas, varios recuerdos de su niñez, ligándolos con canciones infantiles y ligándolos con barrios de la ciudad. Con eso da uno un paseo por los barrios más importantes, se recrea parte de la Guadalajara antigua, aparecen las rondas infantiles muy conocidas: "La víbora

de la mar", "María Blanca", "Naranja dulce, limón partido"... Es un libro bastante poético. Aparte de que me gusta mucho, guardo muy buenos recuerdos de él, porque Yáñez fue de los primeros autores que yo leí cuando entré a la Facultad de Filosofía y Letras; yo había leído mucho desde chico, pero leía lo que nos enseñaban en secundaria, en preparatoria, y los clásicos en aquel momento eran los franceses, ingleses, alemanes, prácticamente los europeos; entré a la Facultad para ordenar un poco mis lecturas y me di cuenta que ahí lo que más se veía eran autores hispanoamericanos, y uno de los primeros autores que leí fue a Yáñez, y me abrió un mundo nuevo en la literatura hispanoamericana, y no sólo este libro, sino otros dos de Yáñez, uno de ellos *Al filo del agua*, que ya lo mencioné cuando vimos a Mariano Azuela y la Novela de la Revolución, y otro que se llama *La tierra pródiga*, que habla de la costa de Jalisco. De hecho, tengo un pasaje, aunque no venía en los libros seleccionados, de *La tierra pródiga*, para que vean el estilo de ese libro. Es un fragmento en el que "El Amarillo", que es el cacique de las tierras costeñas, recibe al ingeniero Medellín, allí se puede apreciar el porqué del título, así como entrever las intenciones de "El Amarillo", y el monólogo interno característico del estilo de Yáñez:

> Y ustedes saben, por lo menos nosotros, los de acá, que Su Ilustrísima ha viajado mucho; como quien dice ha corrido mucho mundo, ji ji ji. Bueno, nosotros somos todos gente práctica, y aunque acá, como luego se dice y es cierto, no corre el tiempo, ni hay prisa, estando todos en su casa, como en verdad lo están y quiero que lo sientan, de veras, mi ingeniero, especialmente usted que es la primera vez que nos honra con su visita y creo que no se ha arrepentido de haber podido ver esta maravilla de costa y lo que falta que le enseñe, pues creo que debemos ir al grano, o como dicen acá los pelados: "A lo que te truje, Petra", con perdón sea dicho el dicho, con perdón de su merced, señor ingeniero, pero vámonos de una vez sentando a la mesa, mientras nos traen de almorzar, que así podremos platicar a nuestras anchas; de una vez, si quieren, vayan pidiendo lo que gusten: creo que hay langosta y langostinos, pescado frito y al horno, pollo, venado a la parrilla, se los recomiendo mucho; por supuesto, frijolitos de la olla y refritos, con plátano, tostaditas, queso, chile tostado y todo lo demás; frutas, ya ni se diga, miren: guanábana, piña, sandía, papaya, melón blanco, chino, toronja, mamey, naranja-lima, naranja sin semilla, higos, plátanos: esta tierra es una maravilla. Que de todo da, y eso que mis frutalitos son recientes, ya los verá usted, jefe; y aquí están las jarras de jugos; guanábana, toronja, sandía, piña; claro que no puede faltar agua de coco; despáchense, así, con toda confianza, están en su propia casa, y lo que quisiera es que tuvieran todas las comodidades; conque a ver, qué han resuelto, qué pensaron anoche. *(A ver si los apantallo y a éstos les enseño cómo se recibe a los gordos que pueden dejar lana los duermo aunque éstos son duros de roer ni por las buenas ni por las malas entienden bueno por las malas a veces pero no es el caso como el obispo cuestión de hallarle el lado flaco).* Yo ya le dije, mi ingeniero, que

> estoy a sus órdenes, y empujaré; ahora que acabe de ver todo, se dará cuenta de lo que se puede, si yo aquí, como vulgarmente se dice, y perdón otra vez por la grosería, pero así estamos acostumbrados de toscos en este arrumbamiento, digo: si yo aquí no más con mis propias uñas... (p. 42-43)

Noten el despliegue de frutas y de comida, que se le hace a uno agua la boca nada más de leerlos y de imaginarlos.

Yáñez escribió muchísimos libros y medio los clasificó, en una especie de lo que también luego hizo Carlos Fuentes, por distintos temas.

Flor de juegos antiguos lo sitúa en la sección que se llama *Las edades y los afectos*. Este libro está formado por una serie de sucesos de infancia que quedan unidos al recuerdo de los juegos que se cantan y que se bailan, de las festividades religiosas, de los días de fiesta y de todas las aventuras escolares. Lo poético de estos juegos, el regocijo de las posadas, los desvelos de la misa de gallo, los días de pinta, las batallas entre rivales, todos son recuerdos que llegan hasta nosotros gracias a este libro de Yáñez. Está narrado en primera persona, en el lenguaje propio de un niño nos cuenta las experiencias, los gozos y las tristezas de un niño de unos diez a doce años de edad. Se ve el ambiente infantil, la vida familiar, la escuela, el barrio... Todo ello, al mismo tiempo, está narrado con un aire de nostalgia. De hecho, en el último cuento, mientras el niño se despide de la niñez, pues ya está entrando a la adolescencia, se despide de la niñez en un viaje a Chapala —que era toda una experiencia en aquella época—, y termina diciendo:

> Aquellas travesías por nuestro mar de mentiras. Aquellas doradas travesías... Ya no volverán... (p. 157)

Es el despido de la niñez, de la que se ven algunas insinuaciones en los cuentos cuando el niño de diez a doce años conoce a vecinas que lo dejan impresionado, un poco como los primeros amores infantiles.

Alumno: Y como continuación de esa parte es *Por tierras de Nueva Galicia*.

José Brú: Sí.

Para finalizar, yo creo que es un libro interesante de leer para los que conocimos esa Guadalajara, donde todavía se podía ir de un lugar a otro a pie, caminando, donde todavía se jugaba en la calle. Mis propios hijos ya nunca jugaron en la calle; mis nietos, obviamente, no juegan en la calle, no sé si por lo peligroso, o por tanto tráfico. Creo que ya son pocos los niños que juegan en la calle, en general, en toda la ciudad.

No sé si quieras comentar algo, Dante.

Dante Medina: No, me quedé pasmado con eso de la calle.

Alumno: Oye, yo quiero hacer una pregunta. De Agustín Yáñez, ¿cuál crees tú que sea su mejor obra?

José Brú: En cuanto a cuento, yo creo que *Flor de juegos antiguos*. A mí, es la que más me gusta. Y en cuanto a novela, *Al filo del agua*.

Dante Medina: Fuera del tema de *Los Amorosos*, quisiera contar una anécdota. Todo mundo sabe que Agustín Yáñez fue gobernador de Jalisco de 1953 a 1959. Me acordé, de repente, puesto que acabamos de hablar de Jorge Edwards, que en su casa de Santiago de Chile, con un poco de mala leche, me dijo, hace algunos años (hablando mal, porque de eso se trataba), de Carlos Fuentes... Debo recordarles que Jorge Edwards fue embajador de Chile con Salvador Allende, fue diplomático en París, y secretario de Pablo Neruda. En esa ocasión, pues, Jorge Edwards me dijo: "La diferencia entre Carlos Fuentes y yo, es que Carlos Fuentes es un embajador que escribe, y yo soy un escritor que fue embajador."; ¡eso es mala leche! Así que quiero aclarar que Agustín Yáñez fue un escritor que llegó a gobernador, y no, como lo ha querido aparentar su partido político, un gobernador que escribía.

Alumno: Su carrera política ha pesado muchísimo en la fama literaria de Yáñez.

Dante Medina: En una ocasión di una conferencia sobre Agustín Yáñez en la Sociedad de Geografía y Estadística. Una persona del público me preguntó: "Oiga, ¿y usted por qué cree que llegó Yáñez a gobernador?". Me vi en apuros, y me atreví a adelantar: "Es una pregunta muy difícil. Yo no lo sé, pero a mí se me ocurre que debió de haber sido una coincidencia, una chiripada, o algún arreglo de última hora del poder, porque no veo en su biografía ese perfil". Y la persona del público, Alberto Orozco Romero (gobernador de Jalisco, de 1971 a 1977), me dijo: "Tiene usted razón, yo fui su secretario particular, y fue como usted dice".

Alumno: Pero lo cierto es que sí fue accidente que Yáñez fuera gobernador, porque el que iba a serlo era Francisco Rojas González.

José Brú: Que murió.

Alumno: Que, festejando su triunfo, muere ahí. Y a él, a Yáñez, que era un intelectual, lo pone el PRI.

Dante Medina: Ahora, yo creo que un aspecto a explorar, interesantísimo, en Yáñez, es que convirtió sus proyectos de Estado en novelas, algo único en la historia de México. Cuando abre la carretera hacia la costa...

Alumno: *La tierra pródiga*.

Dante Medina: *La tierra pródiga* nace paralelamente a un proyecto de carretera. Y ahí es donde "El Amarillo" representa a esa especie del hombre que está contra el progreso frente al hombre que va por el progreso; Yáñez hace un proyecto de Estado que compagina con una novela. Adalberto Navarro Sánchez, que fue muy amigo suyo, cuenta que terminaba su trabajo de gobernador en la oficina a la tres de la tarde, se iba a comer a su casa, y por la tarde regresaba a su oficina a escribir novelas.

José Brú: Paso al siguiente autor, Oscar Wilde, con dos cuentos: "El Príncipe Feliz" y "El Gigante Egoísta". Oscar Wilde es también uno de los escritores que apasionan no sólo por sus obras de teatro, su novela *El retrato de Dorian Gray*, su epístola *De profundis*, sino también por sus frases y sus anécdotas, ciertas o no, en torno a él. Hay una que cuento mucho en las pláticas que doy, que creo que lo pinta de cuerpo entero; a la mejor algunos ya me la han oído, les pido su comprensión para contarla a los que no la conocen: El 3 de enero de 1882, en la ciudad de Nueva York, del buque *Arizona* desembarcó el irlandés Oscar Fingal O'Flahertie Wilde, mejor conocido simplemente como Oscar Wilde. Era el inicio de su fama, a los veintiocho años de edad, y comenzaba lo que sería una exitosa gira de un año por Estados Unidos y Canadá impartiendo conferencias. A principios de 1882, vino de Inglaterra a Estados Unidos por quince días a dar unas conferencias. Un personaje que, si han visto sus fotografías, era todo un *dandy*, un poco amanerado, siempre perfectamente bien vestido con sus corbatas de moño, su clavel verde que lo distinguía, y empezó a dar conferencias por Estados Unidos, a mineros, a gente ruda, a quienes les encantó, les encantaron las conferencias, y lo que iba a ser un viaje de quince días, tres semanas, se convirtió en un viaje de un año. Y se ven las fotos de él con todos los mineros y leñadores, tipos rudos, con sus palas, picos, etcétera, y él con su clavel verde, feliz, posando en las fotos al lado de ellos.

Comenzaba Wilde, como les decía, esa gira de un año por Estados Unidos y Canadá impartiendo conferencias. Al pasar por la aduana para ingresar al país, el empleado le preguntó si tenía algo que declarar. Wilde, con cara de desconcierto, contestó: "¿Declarar? ¿Cómo qué?". El empleado le respondió: "Sí, algo que usted tenga, que nosotros no tengamos aquí". Wilde se quedó pensativo unos momentos y, con una sonrisa en los labios, dijo: "¿Algo que yo tenga y ustedes no? Sí: *Talento*".

Era un escritor que se la pasaba haciendo frases ingeniosas, no sólo en los libros, sino fuera de ellos.

Dante Medina: Y provocadoras.

José Brú: Y provocadoras. Que de hecho le costaron la condena de dos años de cárcel. Bueno, no sólo las frases, sino la relación que tuvo con un hijo de un noble que acabó demandándolo por un enredo amoroso homosexual. Wilde se burlaba de los jueces mientras lo estaban interrogando, y en esos momentos, ante un juez, ante la justicia, ante la policía, no se puede ser ingenioso: se los echó en contra y acabaron condenándolo a dos años de trabajos forzados, que prácticamente le costaron la vida. Saliendo de ahí se fue a vivir a París, muy poco tiempo; pero aún en el lecho de muerte —se acabó la fortuna que había hecho con sus obras de teatro— siguió haciendo gala de su ingenio y buen humor, porque decía: "Estoy muriendo por encima de mis posibilidades".

Los dos cuentos que voy a comentar son muy conocidos. "El Príncipe Feliz" trata de la estatua de un Príncipe Feliz, en una ciudad, estatua llena de piedras preciosas. Un día llega una golondrina que va de paso en busca de un mejor clima.

Se posa a descansar sobre el monumento y le dice: "—Ya me voy, nada más vengo a pasar la noche aquí. ¿Tú quién eres? —Soy el Príncipe Feliz —¿Y? —Pues resulta que no soy tan feliz, porque ya me di cuenta que, a poca distancia de aquí, hay una señora que se la pasa tejiendo y bordando porque le falta dinero para comer ella y su hija. Toma un rubí de mi espada y llévaselo para que tenga dinero". La golondrina dice: "Uy, se me va a retardar el viaje. Pero, bueno, acepto". Y así se la pasan días y días, repartiendo las joyas de la estatua, hasta que ésta queda toda derruida, abandonada, incompleta, y la golondrina acaba muriendo de frío. Los ciudadanos derrumban la estatua, porque así como antes era el orgullo de la ciudad, ahora dicen: "No, caray. Esta estatua nos denigra. Esto ya no nos sirve de nada. Vamos tumbándola, vamos poniendo una estatua bonita, una estatua nueva, tal vez de alguno de nosotros, quitemos ésa del Príncipe Feliz".

> Entonces acordaron derribar la estatua del Príncipe Feliz.
>
> —Lo que carece de belleza es inútil —afirmó el profesor de Estética de la Universidad. En vista de lo cual fundieron la estatua, y el alcalde reunió al Consejo en sesión extraordinaria para decidir lo que debía hacerse con el metal.
>
> —Podíamos hacer otra estatua —propuso aquél—. La mía, por ejemplo.
>
> —O la mía —dijeron sucesivamente cada uno de los concejales. Y terminaron disputando acaloradamente. La última vez que tuve noticias de ellos seguían discutiendo.
>
> —¡Qué cosa tan rara! —dijo el oficial primero de la fundición—. No hay manera de fundir este corazón de plomo. Habrá que tirarlo como chatarra.
>
> Los fundidores lo arrojaron a un montón de desecho, donde estaba la golondrina muerta.
>
> —Tráeme las dos cosas más preciosas de la ciudad —ordenó Dios a uno de sus ángeles.
>
> Y el ángel le llevó el corazón de plomo y el pajarillo muerto.
>
> —Has elegido perfectamente —dijo Dios—, pues en mis jardines del Paraíso este pajarillo gorjeará eternamente, y en mi ciudad de oro, el Príncipe Feliz entonará mis alabanzas. (p. 315)

Un cuento muy poético, un cuento muy bello, un cuento aparentemente infantil, pero que igual lo podemos leer los adultos.

"El Gigante Egoísta" es un cuento muy parecido; un gigante que tiene un jardín muy bello, pero que tiene prohibida la entrada a cualquier persona, hasta que por fin un niñito se atreve a ingresar, conquista el corazón del gigante, y el gigante empieza a dejar que los niños disfruten el jardín; el jardín florece, se rejuvenece, se revitaliza, hasta que, de pronto, el gigante se da cuenta de que el niño trae heridas en los brazos y en las piernas. Y dice:

—¿Quién se ha atrevido a herirte?

Pues en las palmas de las manos del niño y en sus piececitos, veíanse las señales de dos clavos.

—¿Quién se ha atrevido a herirte? —gritó el gigante—. Dímelo. Iré a coger mi gran espada y le mataré.

—No —respondió el niño—, éstas son las heridas del Amor.

—¿Quién eres? —dijo el gigante; y un extraño temor le invadió, haciéndole caer de rodillas ante el pequeñuelo.

Y el niño sonrió al gigante y le dijo:

—Me dejaste jugar una vez en tu jardín; hoy vendrás conmigo a mi jardín, que es el Paraíso. (p. 403-404)

Alumno: Fíjate que lo que sorprende es que siendo Oscar Wilde tan trasgresor de las convenciones sociales, finalmente recurre al moralismo y al terreno religioso.

José Brú: Bueno, lo que pasa es que él decía, en una de sus frases, que no hay libros ni morales ni amorales, hay libros bien escritos o mal escritos. Claro, escribía de todo, y tienes razón, en muchas de sus obras vienen cosas de ese tipo, más que moralistas, muy poéticas y muy sentimentales.

Dante Medina: Y hasta cursis.

José Brú: Y hasta cursis, en algún momento. Y otras no son así, prácticamente, ahí es donde digo que con sus frases ingeniosas se defendía cuando le decían: "¿Y usted qué opina de este libro tan inmoral?", alguno que sí era de veras pornográfico, él respondía: "A mí no me pregunten de moral o de inmoral, a mí pregúnteme de bien escrito o mal escrito"; y de un libro malísimo, pornografiquísimo: "¿Y éste qué es? —Pues súper pornográfico. Pero peor que eso, está mal escrito". Eso es lo malo, eso es lo peor, que está mal escrito. Tiene otros pequeños seis cuentos que se llaman *Poemas en prosa*, por ejemplo, el de "El discípulo", lo voy a leer completo, es muy corto:

El discípulo

Cuando Narciso murió, el riachuelo de sus arrobamientos se convirtió de ánfora de agua dulce en ánfora de lágrimas saladas, y las Oréades vinieron llorando por el bosque a cantar junto al riachuelo y a consolarlo.

Y al ver que el riachuelo se había convertido de ánfora de agua dulce en ánfora de lágrimas saladas, soltaron los bucles verdosos de sus cabelleras, gritando al riachuelo.

Y le dijeron:

—No nos sorprende que llores así por Narciso, que era tan bello.

—Pero ¿era tan bello Narciso? —dijo el riachuelo.

—¿Quién mejor que tú podría saberlo? —respondieron las Oréades—. Él nos desdeñaba; pero te cortejaba a ti, dejando reposar sus ojos sobre ti y contemplando su belleza en el espejo de tus aguas.

Y el riachuelo contestó:

—Amaba yo a Narciso porque, cuando se inclinaba en mi orilla y dejaba reposar sus ojos sobre mí, en el espejo de sus ojos veía yo reflejada mi propia belleza. (p. 868)

Dante Medina: Ése ya es Oscar Wilde.

José Brú: Y la contrapartida, y con eso acabo con Oscar Wilde. No, tengo todavía algunas frases de él, y otro pequeño cuento, "El maestro", también de *Poemas en prosa*:

El maestro

Y cuando las tinieblas cayeron sobre la tierra, José el de Arimatea encendió una antorcha de madera resinosa y bajó desde la colina al valle.

Tenía qué hacer en su casa. Y, arrodillándose sobre los pedernales del Valle de la Desolación, vio a un joven que estaba desnudo y que lloraba.

Sus cabellos tenían el color de la miel y su cuerpo como una blanca flor; pero las espinas habían desgarrado aquel cuerpo, y en lugar de corona, habían puesto ceniza sobre sus cabellos.

Y José, que poseía grandes riquezas, habló así al joven que estaba desnudo y que lloraba:

—No me sorprende que tu pena sea tan grande, porque en verdad Él era un hombre justo.

Y entonces, el joven respondió:

—No es por Él por quien lloro, sino por mí mismo. También yo he convertido el agua en vino, he curado al leproso y he devuelto la vista al ciego. He caminado sobre las aguas y he expulsado a los demonios que habitan en las tumbas. He dado de comer a los hambrientos en el desierto, donde no había ningún alimento, y he hecho alzarse a los muertos de sus angostos lechos; y por mandato mío y delante de una gran multitud, una higuera seca ha dado fruto de nuevo. Todo cuanto Él ha hecho, lo he hecho yo también. Y, sin embargo, no me han crucificado. (pp. 868-869)

Mencionaré algunas pocas de las frases de Oscar Wilde, entresacadas de varias de sus obras o de anécdotas acerca de él:

El dinero no da la felicidad, pero procura una sensación tan parecida que se necesita un especialista muy avanzado para verificar la diferencia.

La mejor manera de librarse de la tentación es caer en ella.

La única diferencia entre un capricho y una pasión eterna es que el capricho dura un poco más.

Hay sólo una cosa peor en el mundo a que hablen de uno, y es que no hablen de uno.

Amarse a sí mismo es el comienzo de un idilio que durará toda la vida.

Bigamia es tener una esposa de más, monogamia es lo mismo.

Me gustan los hombres con futuro y las mujeres con pasado.

Actualmente, Inglaterra tiene todo en común con los Estados Unidos, excepto, naturalmente, el idioma.

Nunca me desilusiono con los literatos. Pienso que son perfectamente encantadores. Son sus obras las que me desilusionan.

Cuando la libertad viene con las manos mojadas en sangre, es difícil estrecharle la mano.

En el mundo sólo hay dos tragedias: una es no tener lo que se desea, la otra es obtenerlo.

Y con esto acabo.

Dante Medina: Después de tanta ternura, terminaremos la sesión de hoy con un cínico: Henri de Montherlant, escritor francés, autor de *La muerte talonera*, como yo digo, ¿cómo fue traducido?

José Brú: *Don Juan*.

Dante Medina: *Don Juan*, *La muerte talonera* (*Don Juan, La mort qui fait le trottoir*). Y con Alberto Moravia, un escritor italiano, muy famoso, merecidamente. En el caso de Montherlant, *Don Juan*, estamos ante un escritor cínico; y en el caso de Alberto Moravia, *El hombre que mira*, estamos ante un escritor sórdido.

El *Don Juan* de Montherlant fue estrenado en París en 1958, con un absoluto fracaso, a pesar de la gran calidad de la pieza. Es un Don Juan de sesenta y seis años —primera aportación—, y es un Don Juan que además tiene un hijo (un hijo que lo reconviene: "Oye, esto está mal, deja de seguir mujeres"), pero además es un Don Juan que se liga a jovencitas, y entre más jovencitas mejor. Pero, atención, no es un pederasta, es sólo un seductor de jovencitas porque le gusta la juventud y la admira; la identidad íntima de Don Juan no se cifra en el sexo, sino en la seducción, que incluye la pleitesía y la admiración de la belleza.

La primera frase de esta obra... Recuerden cómo arranca el Don Juan de Molière: "Sganarelle.— (*Con una tabaquera en la mano.*) Digan lo que digan Aristóteles y toda la filosofía, no hay nada igual al tabaco". Ésta es la primera frase de la obra.

José Brú: Y además lo demuestra.

Dante Medina: Y el Don Juan de Montherlant empieza: "Don Juan.— Desde el momento en que no hay tigres en Andalucía, me veo obligado a cazar mujeres". Me parece un principio genial.

Este Don Juan es un Don Juan generoso, al que todas las mujeres le parecen extraordinarias y hermosas. El Don Juan clásico no se cuestiona sobre la belleza de la mujer, simplemente la mujer es mujer, hay que seducirla, hay que engañarla, hay que "burlarla" —es el término popularizado por Tirso de Molina, en su *Burlador*—, y una vez que ha sido burlada, hay que abandonarla, porque hay que buscar otra a la cual burlar. Distanciándose de ese modelo clásico, y aportando un elemento novedoso, este Don Juan tiene una idea técnica y una idea estética de la mujer; citaré un fragmento contundente que los va a convencer. Don Juan expone claramente cuál es su idea de la mujer —barriendo con la percepción que tenían los Don Juanes hasta el siglo XX—, y cuál es la manera de acercarse a ella.

Es por eso que yo considero que éste es un libro estupendo: su manera *otra* de ver el amor; el amor ya no es belleza, ya no es seducción, ya no es maldad, sino que el amor es generosidad. El viejo de sesenta y seis años seduce a jovencitas; su hijo Alcacer lo cuestiona, y Don Juan defiende sus principios. Es el acto primero:[78]

Alcacer.— Otra cosa: no os he dicho aún que he citado en vuestro nombre a una preciosidad que me encontré este mediodía. Veintidós años. Es la hija del dueño de la Taberna de los Tres Conejos.

Don Juan.— ¿De los Tres Conejos? ¡Una muchacha de cita, eso promete! ¿Está buena?

Alcacer.— Cuando se inclina hacia adelante y su pelo al caer le tapa la cara, no está mal.

Don Juan.— Haces que mi imaginación se vuelva chispeante.

Alcacer.— Lástima que a veces bizquee.

Don Juan.— Eso forma parte de su personalidad.

Alcacer.— Y que tenga cierto aire de tonta.

Don Juan.— ¿Tonta? Digamos que es soñadora.

Alcacer.— Tiene un diente roto.

Don Juan.— Si tuviera tres o cuatro, bueno... Pero, ¡uno! Es exactamente lo que se requiere.

Alcacer.— Para decíroslo todo, cuando habla rápido tiene tendencia a tartamudear.

[78] Sigo la edición francesa citada en la Bibliografía. Las traducciones son mías.

Don Juan.— ¡A mí me gustan tanto las mujeres que tartamudean!

Alcacer.— Lo que no le impide saber conversar. Le pregunté si prefería ir a pasear conmigo o quedarse en su casa, y me respondió: "No sé...". Si prefería la música alegre o la música triste, o si no le gustaba nada la música, me respondió: "No sé...".

Don Juan.— ¡Qué finura! ¡Qué discreción!

Alcacer.— Le pregunté si quería tener un amante, y me dijo que sí. Si quería casarse, y me dijo que no. ¿Y qué quería hacer en la vida?, y me dijo que lo que ella quería era dedicarse a abortera.

Don Juan.— Vaya un programa inteligente. ¿Para cuándo la citaste? Tengo que ligármela, es una cuestión de honor. Y además, ¿qué se puede hacer de un desecho humano sino acostarse con él? (p. 36-38)

Es genial. Es la reivindicación del hombre que suscribe este razonamiento: "Don Juan clásico está buscando a la mujer simplemente para quitarle el honor, es El Burlador"; hay otro tipo de Don Juan que dice: "Quiero a la más bonita para tener un trofeo"; yo, soy diferente: "Yo me las ligo a todas", porque "Cada vez que seduzco a una mujer, es como si fuera la primera vez" (p. 27), ¿quizás porque, según dice: "Como yo no tengo memoria"? (p. 31), "La naturaleza me ha hecho sin memoria".[79] (p. 108) Y, por si fuera poco, es un viejo de sesenta y seis años que cínica, provocadora, y juguetonamente, exclama: "todos son más jóvenes que yo. ¡Mueran los jóvenes!". (p. 31) Su postura consiste en afirmar: "Cualquiera me viene bien. Todas las mujeres merecen ser amadas". Verdadero elogio a la feminidad, una recuperación del valor de la mujer más allá de la estética. Nos recuerda a Georges Brassens...

José Brú: ¿El cantante?

Dante Medina: Él mismo. Georges Brassens, el estupendo cantante mediterráneo, el mayor juglar de la canción francesa del siglo XX. Brassens tiene una canción, precisamente titulada "Don Juan", con este estribillo: "Cette fille est trop vilaine, il me la faut" ("Esta chica tan refea es para mí"); en sus versos pide "Gloria a Don Juan", y relata que él es el único capaz de acostarse con la muchacha fea desdeñada por todos, y "hacer mujer" a la que, de lo contrario —"¡qué horror!", exclama— hubiera muerto virgen; y el verso del estribillo remata cada una de las quintetas de la canción: "Esta chica tan refea es para mí".

La muerte talonera (Don Juan). Obra estupenda que se burla del Don Juan viejo que persigue jovencitas, un conquistador que encuentra siempre atractiva a la juventud, y aunque la joven sea fea, él sabe hallarle la belleza en sus peculiaridades, y es capaz hasta de encontrar poesía: "cojea un poco" —le dice su hijo. "¡Pero camina! ¡Divinas palabras!" —exclama Don Juan.

[79] Esta condición "humana" tan propia a este Don Juan, tiene un lado dramático que emerge cuando él exclama: "Si yo pudiera olvidar también el porvenir". (p. 92)

Una curiosidad muy interesante. En 1958, en Cuba, se transmitió el capítulo titulado "Pepeciticidio", del programa de radio de la serie *La tremenda corte*, escrito por Castor Vispo, un escritor culto de quien no sabría decir si leyó —algo que me parece difícil— el Don Juan de Montherlant.

Le dice el juez a Rudecindo:

Juez.— ¿Y de quién está usted enamorado?
Rudecindo.— ¡Ah, de un carrito que es algo serio, Dotor!
Juez.— ¿Joven?
Rudecindo.— Pollito. ¿Verdad, Nananina?
Nananina.— Ah, sí, es un pollito, no tiene na'más que cincuenta y cuatro años.
Juez.— ¡No me diga! Cincuenta y cuatro años.
Rudecindo.— Sí, pero no los representa. ¿Verdad que no los representa, Nananina?
Nananina.— No, qué va, lo más que representa son cincuenta y tres y medio, está pa' tirar, ¿eh?
Juez.— Venga acá, ¿y es bonita?
Rudecindo.— Preciosa. ¿Verdad que es preciosa, Nananina?
Nananina.— Sí, lo único que tiene es que es un poco coja.
Rudecindo.— Bueno, pero eso no importa, porque no se le nota más que cuando camina.
Juez.— Ah, cuando no camina, no se le nota.
Rudecindo.— No. Y de cara es lindísima, ¿verdad, Nananina?
Nananina.— Y bien que sí, lástima que le falten todos dientes de arriba.
Juez.— Ah, pero le faltan todos dientes de arriba.
Rudecindo.— Sí, Dotor, pero tampoco importa porque no se le nota más que cuando abre la boca.
Tres Patines.— Sí, y además los que le faltan no son na'más que los de arriba.
Juez.— Y los de abajo no le faltan.
Tres Patines.— Los de abajo los tiene portables.
Juez.— ¿Cómo portables?
Tres Patines.— Portables, de ésos que...
Juez.— ¿Postizos?
Tres Patines.— Sí.

Frente a este libro de Montherlant, especie de poética del cínico de la conquista y del amor, tenemos el sórdido libro de Alberto Moravia.

José Brú: Déjame decir un par de cosas.

Dante Medina: Sí, cómo no. Es tu libro preferido desde que yo te lo recomendé.

José Brú: Éste sí me lo recomendaste. Además, piensa que no es tan seductor, porque dice: "Cuando considero el número incalculable de mujeres

actualmente vivas en el mundo que yo no he tenido, me doy cuenta que soy un inocente". O sea: "Por más que me haya acostado con muchas, ¡todas las que se me han ido! ¡No soy nada!". Está lleno de frases geniales, el Comendador de pronto dice: "—Bueno, es que eres un viejito rabo verde, es el demonio de mediodía. —Es usted muy amable, digamos el demonio de las once de la noche". Luego él invita al Comendador y...

Dante Medina: Don Juan invita al Comendador a cenar, y el Comendador le responde: "Acepto cenar con usted, pero con una condición: que no haya chícharos. Aborrezco los chícharos". (p. 97)

José Brú: Ah, sí: "Que no haya chícharos, aborrezco los chícharos".

Dante Medina: Gran escena: el vivo que invita al muerto a cenar, y el muerto condiciona: "Con una condición: que no haya chícharos".

José Brú: Se ríe uno a cada momento. Hay también una anécdota de Montherlant, que lo pinta de cuerpo entero. Montherlant era miembro de la Academia Francesa y en un momento que lo hicieron enojar, dijo que la mitad de los académicos eran unos imbéciles. Ellos se pusieron furiosos, hablaron con él y le pidieron que en la siguiente sesión se retractara, y sí, a la siguiente sesión llegó y dijo: "Me retracto de lo que dije, la mitad de los académicos no son unos imbéciles". O sea que, de todos modos, la otra mitad sí lo era.

Dante Medina: ¡Genial!

Ahora, el sórdido, Alberto Moravia.

José Brú: *El hombre que mira*.

Dante Medina: Es un libro sobre *voyeurismo*, marcado completamente por "mirar, mirar, mirar". El personaje es un modesto profesor de filosofía cuya obsesión es mirar; trae consigo siempre una cámara. Pero mirar no es su única obsesión, tiene otra: "ve", detrás de la cúpula de San Pedro, la explosión de la bomba atómica: fotografía las nubes y en ellas aparece cómo va a caer la bomba atómica sobre el Vaticano: la humanidad va a destruirse porque esto no puede seguir así. Metafóricamente interpretado, la bomba atómica que él ve está en la sociedad, está en la vida, está en el Universo. Lee mucho y se informa mucho sobre el tema.

Pero también está su pequeña vida personal terrible, porque el fondo de esta obra no es, como en el caso de *El museo de cera*, el hombre que descubre a su mujer con el pianista, sino que el asunto es que él, de niño, por un error —le dijeron que le iban a dar unos timbres postales de la habitación de al lado— ve a su padre haciendo el amor con su madre de una manera que no describiré, pero relativamente inconveniente o poco ortodoxa, por decirlo de alguna manera, mientras profiere frases obscenas; lo ve por la puerta entreabierta, accidentalmente.

Eso no tendría mucha importancia si no tomáramos en cuenta que él tiene treinta y tantos años y vive en casa de sus padres con su esposa, y que es una suerte de... quisiera decir... mediocre, no quiero usar la palabra fracasado, pero sí

mediocre. Y es un hombre que siempre mira; una de sus amantes le dice: "Pero es que tú haces el amor mirando, a ti lo que te gusta es mirar". La palabra "voyeurista" planea a lo largo de toda la novela.

Su padre sufre un accidente y está en cama mucho tiempo —bueno, no se trata de contar aquí la novela, porque entonces sería "platícame un libro", simplemente estoy tratando de dar los elementos para la interpretación—: su padre tiene que quedarse en la cama, viven en el mismo departamento, y su esposa cuida al suegro, y sobreviene un enfrentamiento —y esto ya es interpretación mía— para saber quién de los dos es más macho, el padre o el hijo: el padre robusto, deportivo, fuerte, y el hijo dedicado a la filosofía, por lo tanto enclenque, como todos los que nos dedicamos a cosas del pensamiento. El padre se enfrenta contra el hijo: "Pues yo soy más potente, yo soy más viril", y llega a poner sobre el tapete de la comparación —perdonen ustedes—: "yo la tengo más grande".[80]

El enfrentamiento es tal que el padre se acuesta con la esposa del hijo, y el hijo vuelve a ver la misma escena del padre con la madre, pero ahora con su propia esposa. Lo inusual es que El Hombre Que Mira, este personaje central que cuenta la historia, acaba aceptando que él en el mundo sólo es un mirón, que él ama a su esposa por encima de lo que ella hace con su padre, porque probablemente se trata de un acto de atención a un enfermo, quien además goza de derechos porque es el padre, y es el que paga los gastos de la casa y es el que la tiene más grande. Es sórdido, es espantoso. Y cuando él intenta alejarse del padre y rentar un departamento en el piso superior inmediato —que tampoco es mucho separarse—, la esposa le dice: "Hice las cuentas, y es imposible, no nos va a alcanzar", él, tranquilamente, le responde: "Bueno, pues no importa", y siguen viviendo en el departamento del padre.

Lamento que haya terminado así esta sesión, pero ésa es la novela.

[80] Hay varios paralelismos con Zeno, el personaje de la novela de Ítalo Svevo (1861-1928), *La conciencia de Zeno* (Universidad Veracruzana, 2009, traducción de Guillermo Fernández), quien dice, refiriéndose a su padre: "yo era el más débil y él el más fuerte". (p. 94) "Mi vida no sabía dar más que una sola nota, sin ninguna variación [...] Puede ser que la idea de casarme se haya debido al cansancio de emitir y escuchar aquella sola nota". (p. 95) También, acepta ser culto y confiesa ser introvertido y tímido: "Yo soy bastante culto". (p. 96) "Es la pura verdad: ¡soy tímido!". (p. 102) "Yo soy un poco bizarro, pero a ella debí parecerle realmente desequilibrado". (p. 109) Y es tal la aceptación de su mediocridad o su indolencia (un verdadero "hombre que mira") que le propone matrimonio a Augusta, la fea de las tres hermanas, después de haberle pedido su mano a Ada (a quien realmente quiere) , y a Alberta, y ha sido rechazado, ¡el mismo día! Se casa con la bizca y burda Augusta, aclarándole que no la ama; se casa "porque hay que casarse" qué más. La prometida entiende, y lo dibuja en estas palabras: "Usted, Zeno, necesita una mujer que lo asista y sólo viva para usted. Yo quiero ser esa mujer". (p. 177)

Bibliografía JB

Anónimo, *Tristán e Iseo,* Madrid, Alianza Editorial, 2000.
Jardiel Poncela, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, México, Editora Latino Americana, 1957.
Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, Buenos Aires, Ediciones Jackson, 1949.
Wilde, Oscar, "El Príncipe Feliz" y "El Gigante Egoísta", en Wilde, Oscar, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1970. Traducción de Julio Gómez de la Serna.
Yáñez, Agustín, *Flor de juegos antiguos,* México, Organización Editorial Novaro, 1970.

Bibliografía DM

Anónimo, *Tristan et Iseult*, París, Le livre de poche, 1972. Prefacio de René Louis.
Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, París, Les Éditions de Minuit, 1957.
Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, París, Les Éditions de Minuit, 1952.
Edwards, Jorge, *El museo de cera*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1981.
Jardiel Poncela, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, México, Editorial Latinoamericana, 1971.
Martínez de León, Andrés, *Oselito en Rusia* [Seguido de *Oselito extranjero en su tierra*], Córdoba, Editorial Almuzara, 2012.
Montherlant, Henry de, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, París, Gallimard (Colección Folio), 1972.
Moravia, Alberto, *El hombre que mira*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002.
Vilalta, Maruxa, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

SESIÓN 11

Los Amorosos

El canto del amor profundo con los íntimos recursos del lenguaje, y la amada inalcanzable

Obras:

Varios, *Poesía de trovadores (antología)*, Francia, S. XII
Aquiauhtzin de Ayapanco, "Canto de las mujeres de Chalco", México, 1430-1490
Salinas, Pedro, *Razón de amor*, España, 1892-1951
Bernárdez, Francisco Luis, "Estar enamorado", Argentina, 1900-1978
Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor*, Chile, 1904-1973
Bonifaz Nuño, Rubén, *Albur de amor*, México, 1923-2013
Paz, Octavio, *Piedra de sol*, México, 1914-1998
Sabines, Jaime, "Los amorosos", México, 1926-1999
cummings, e. e., "Amar es más espeso que olvidar...", Estados Unidos, 1894-1962
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, 1917-1986

Dante Medina: En esta sesión tenemos a Rubén Bonifaz Nuño con *Albur de amor*, y a Pedro Salinas con *Razón de amor*. Yo supongo que todos saben que Bonifaz Nuño es un extraordinario poeta, un poeta de formación clásica, un poeta mexicano que publicó este libro asombroso titulado *Albur de amor*. Asombroso por varias razones. Particularmente, porque un poeta clásico —traductor de Cayo Valerio Catulo, el poeta latino que inspiró a Ernesto Cardenal para escribir sus poemas a Claudia (*Epigramas*) que ya revisamos aquí— que escribe un libro con un título que toma de una canción del compositor popular Alfonso Esparza Oteo...[81] No puede uno menos que asombrarse. Aparece en el Fondo de Cultura Económica este poemario de un erudito profesor de lenguas clásicas de la UNAM, poemas de amor en la edad tardía; libro popular mexicano a la manera como es popular el latino Cayo Valerio Catulo. Siendo la obra de un erudito, y siendo un

[81] Autor de varias canciones muy populares en México: "Dime que sí", "No vuelvo a amar", y "Te vengo a decir adiós", entre otras.

poemario escrito en una métrica, una rima, una forma verbal refinada, es un libro de corte popular. Esto nos hizo elegirlo, aunque también atrajo nuestra atención su original manera de aproximarse, verbalmente, al amor.

Vean ustedes algunos ejemplos. (En éste se parece a Catulo.) Poema 3 de *Albur de amor*:

> Aunque bien sé que no me extrañas,
> aunque tengo la razón, me acuerdo:
> el cáncer terminó; te ausentas
> por todo lo mal que supe amarte.
>
> Ya fui desventurado cuando
> estuviste aquí, y en el momento
> donde te vas, me desventuro.
> La sola ventaja de estar ciego
> es acaso no poder mirarte. (p. 10)

Esta confesión es autobiográfica: ya prácticamente es ciego Bonifaz Nuño. Cuando yo lo conocí casi no veía. Es interesante que aborde el amor de esta manera:

> Aunque bien sé que no me extrañas,
> aunque tengo la razón, me acuerdo:
> el cáncer terminó; te ausentas
> por todo lo mal que supe amarte.

El amor como una enfermedad —tema clásico—; y te ausentas por mi culpa por lo mal que supe amarte. Comúnmente, la poesía amorosa que heredamos del siglo XVII español es: tú tienes la culpa, yo soy el bueno. Bonifaz Nuño dice: es mi culpa por lo mal que supe amarte, y luego agrega:

> La sola ventaja de estar ciego
> es acaso no poder mirarte.

Qué suerte que me estoy quedando ciego, porque si te miro sufro. No es porque no seas hermosa —y aquí rompe con otro tema de la tradición literaria—. Y he aquí otra ruptura retórica más:

> Igual sigue siendo todo; nadie
> hay como tú, por mi fortuna;
> pero a nadie como tú he llegado. (p. 11)

Es una declaración de amor impresionante. En el mismo poema, continúa:

Y por todo: porque no quisiste
permanecer, porque me olvidas,
porque me voy tristeando, gracias
te doy. Y por andar de noche. (p. 12)

Es decir: me voy tristeando porque ya no estoy contigo, te doy las gracias también por andar de noche: ¡ya no te veo porque la ceguera me ha librado de tu imagen real pero también me ha librado del dolor de verte! Borges hace una declaración hermosísima en la que afirma que la ventaja de estar ciego es que las mujeres que ha amado nunca envejecen, quedaron jóvenes y eternas en la imagen de su recuerdo.

José Brú: De este mismo autor, nada más para ver el texto popular que mencionabas:

En el agua escrito y en el viento
quedó el amor perpetuo. Sombras.
Y me quemo, y de mejor violencia
—ay, mamá— te alumbro al apagarme. (p. 11)

Dante Medina: El lamento del último verso, el "—ay, mamá—", es genial.

Alumno: También tomado de las canciones populares del siglo XIX.

José Brú: Mezcla a Horacio con José Alfredo Jiménez. De hecho hay varios títulos en donde aparece esto: "As de oros", "Siete de espadas", "Albur de amor", y en alguna entrevista dijo que tanto Horacio como José Alfredo: "Los dos, como pelados que son, dicen lo mismo. Yo, otro pelado, soy quien los mezclo y los convierto en algo mío". O sea, compara a Horacio con un pelado, y a él mismo también

Dante Medina: Sin embargo, es un verso exquisito, que sólo tiene de popular un hálito, pero ni la forma ni la factura son populares en el sentido de burdos o malhechos: tiene el toque de un poeta latino, estamos oyendo la música —transpuesta al español—, la cadencia, de la poesía latina:

Desmañanado, sin mañana;
pero sin ayer, desayerado
también. Por puro gusto ahora,
no por necesidad, te nombro. (p. 17)

Fíjense qué arrogancia, qué ironía —ironía latina—: "por gusto te nombro, no por necesidad". Es un acto cortés, es un acto de soberbia social: te nombro porque me da la gana, ni siquiera te necesito, mi amor es de los que van más allá; "y le solté la rienda" diría José Alfredo Jiménez.

Sigue Bonifaz Nuño:

Tú, mi plumaje, mi serpiente;
mi plena de garras de ojos dulces;
mi madre del ala que se alumbra
en el corazón encenizado. (pp. 20-21)

Un elemento más: la nutriente de la poesía prehispánica, y en ella se encuentra con *Piedra de sol* de Octavio Paz. No nada más está la vena latina, no nada más está la vena popular mexicana, está también la parte mexicana antigua, la prehispánica; y en esos tres afluentes navega este poeta exquisito.

Se sufre aquí, pero se enseña,
aquí te devuelvo lo que es mío. (p. 24)

Otra deconstrucción. "Se sufre pero se aprende", decimos los mexicanos. Bonifaz Nuño re-escribe: "se sufre, pero se enseña". El amante que sabe más que la amada no puede decir pasivamente "se sufre pero se aprende", sino que proclama: yo sufro pero te enseño.

Del poema 12, tomo estos versos sobre el amor, impresionantes desde el punto de vista intelectual:

En qué voy a creer ahora
que te has decidido a no mentirme;
si me estás cantando a todas horas
eso que no quiero preguntarte. (p. 31)

Es una declaración de amor terrible: yo me sujetaba al amor por tus mentiras, y ahora que tú no me mientes, me dejas sin ni siquiera la posibilidad de que me sostenga del clavo ardiente. En la canción popular mexicana, la mujer siempre es mentirosa, fatal, traicionera.

José Brú: Hay una canción que dice: "miénteme más".

Dante Medina: Sí, y esa vertiente popular reaparece en otra estrofa del mismo poema:

Ay, qué esperanzas que yo pueda
dejar de vivir penando. Al irte
me cariaste el placer; avara,
de tus recuerdos me recoges,
en tus basureros me atesoras. (p. 31)

Parece una canción ranchera de "adolorido".

En *Albur de amor* conviven diversos elementos: la poesía clásica convertida en poesía contemporánea, pasando por una especie de río que trae afluencias de la canción popular mexicana, y a esto se agrega el sustrato prehispánico, que entra con la experiencia de una inteligencia —porque no proviene de la retórica clásica española tradicional— en la que la mujer es la mentirosa, la mala, y yo soy el bueno que sufre y al que haces sufrir, sólo que ahora yo soy el que controla la situación, porque no soy tan tonto como para caer en las garras sencillas del amor: el amor en el que yo caigo es uno con garras bastante complejas, porque no es sencillo:

> Se sabrá de ti porque yo quiero
> hoy escribir, y aquí, tu nombre;
> es lo de menos que tú existas. (p. 32)

Terrible. ¿Recuerdan ustedes a Ernesto Cardenal cuando decía "podrá haber otros que te amen, pero nadie te amará como yo", o cuando decía "nadie se va a acordar de ti, pero se van a acordar de los poemas que yo te escribí"? Se van a acordar de mí, ésa es la arrogancia. Termina este poema diciendo:

> Amachado, me aguanto. Miento.
> Te buscaba, y no. Para cumplirte
> vengo a llorar, como los hombres,
> en donde no haya nadie. Así me quiebro,
> porque doblarme nunca supe. (pp. 32-33)

Es casi una canción de José Alfredo Jiménez. La poesía amorosa tradicional —en particular la más mala— reclama: me jodí para siempre por tu culpa, pero conmigo no juegas y la pagarás. La poesía de Bonifaz Nuño es una reconstrucción culta de la canción popular mexicana. Mientras la canción dice: "Un orgullo sólo tengo / que a naiden le sé rogar" ("La chancla"), este final dice: un orgullo tan sólo tengo: no me encontrarán cuando me busquen —de espaldas, porque estoy de frente, "Amachado"—, "porque doblarme nunca supe". Así termina este poema amoroso; la contrapartida es Catulo, quien en su Carmen LXXXV dice:

> Odio y amo. Por qué lo haga, preguntas acaso.
> No sé. Pero siento que es hecho, y me torturo. (p. 79)

Estos versos podrían ser el epígrafe de este libro. La traducción de *Cármenes* de Catulo es de Rubén Bonifaz Nuño, ¿coincidencia?

Voy a citar el poema doce:

En qué voy a creer ahora
que te has decidido a no mentirme;
si me estás cantando a todas horas
eso que no quiero preguntarte.

Porque en tus términos lo pides,
hago el balance —la cadena—
de mis deudas y mis posesiones
en el libro donde debo todo,
donde nada mío se establece.

Y tú tan tranquila. Me acabaste;
ni adiós me dijiste. Solo y mi alma
partida a la mitad, me abrumo.

Ay, qué esperanzas que yo pueda
dejar de vivir penando. Al irte
me cariaste el placer; avara,
de tus recuerdos me recoges,
en tus basureros me atesoras.

Dando esta canción de limosnero,
me restaño; la ilusión me formo
de no sentir dolor, seguro
por las compasiones que me hago.

Y te lo digo: me avergüenzo
de haberte hecho tu corona de oro.

Hoy te la quito:
con no lamentarme te destrono.
Aunque disfrutada por trescientos,
aunque pretendida, sola mueres.

Se sabrá de ti porque yo quiero
hoy escribir, y aquí, tu nombre;
es lo de menos que tú existas.

Y no te voltees a mirarme
ya, como antes.
Pero qué ojos tienes,
cómo te endiosas caminando.

¿Dónde estaba cuando me miraste;
en qué regazo, entre qué ramos
de flores, confiado me mecía?
¿Me segaste con qué guadañas?

Amachado, me aguanto. Miento.
Te buscaba, y no. Para cumplirte
vengo a llorar, como los hombres,
en donde no haya nadie. Así me quiebro,
porque doblarme nunca supe. (pp. 31-33)

Es impresionante cómo coquetea con la cursilería, en un delgado filo, y no cae nunca. Yo creo que es un libro de gran conocedor de la poesía clásica que sabe amarrar los versos sin dejarse arrastrar por lo populachero de la lírica mexicana.

Esta poesía aparentemente simple está construida con un verso muy difícil; es común el pie quebrado, aquel que no termina la frase con el verso sino que concluye en el verso siguiente, lo que significa que tiene que combinar la música de dos versos sin perder la cadencia...

Paso a Pedro Salinas. *Razón de amor*, de Pedro Salinas, son dos largos poemas, donde la retórica no es la del macho sino la de la petición: la "razón de amor" es la del que ruega de amor a la mujer. En este sentido, Pedro Salinas es un poeta más clásico y menos innovador que Bonifaz Nuño; sin embargo, tiene la belleza clásica de la poesía amorosa a la que estamos acostumbrados.

Dice, Salinas:

¿Serás, amor
un largo adiós que no se acaba?
Vivir, desde el principio, es separarse. (p. 8)

Y así sigue todo un poema. La idea de amor de Pedro Salinas no tiene que ver con la de Rubén Bonifaz Nuño; en éste, en el amor se encuentra uno y se desencuentra; en la poesía de Pedro Salinas sólo hay salvación en el mundo —incluso ante Dios y ante la razón— si somos dos, si vamos de dos en dos, solamente el amor nos puede salvar y solamente el amor correspondido:

Torpemente el amor busca.
Vive en mí como una oscura
fuerza entrañada. No tiene
ojos que le satisfagan
su ansia de ver. Los espera.
Tantea a un lado y a otro:
se tropieza con el cielo,
con un papel, o con nada.
Ni aire ni tierra ni agua
le sirven para salir
desde su mina a la vida. (p. 13)

Todas son metáforas de la luz, de la llegada al cielo, de la salvación a través del amor.

Otra idea diferente sobre el amor, en este poema:

No, nunca está el amor.
Va, viene, quiere estar
donde estaba o estuvo. (p. 35)

Al igual que para Octavio Paz en *Piedra de sol*, el amor es movimiento. No es un ejemplo del cómodo amor cortés del siglo XVII, es el amor que vive en la contradicción (aquel del "fuego abrasador", del "hielo helado"): ahí está, aquí no, se está moviendo:

¡Gloria a las diferencias
entre tú y yo que llaman
nuestro amor a la alerta,
cara a cara, a probarse!
¡Qué fácil unidad
de los que son iguales! (p. 39)

Pedro Salinas titula su libro *Razón de amor*: el amor se puede pensar y con la razón uno puede llegar hasta el final y desembarcar en algún sitio. Ésta es una idea danteana, y proviene de *La Divina Comedia*: la razón permite entender el amor, ella nos lleva hacia un camino de luz y de salvación. Aportación de Salinas: el amor no se da entre iguales, se da entre desiguales. Otra aportación: estos desiguales están en una especie de desnivel: no es "yo soy el que ama y tú eres la amada, luego entonces te dejo"; tampoco es: "tú eres el verdugo y yo soy la víctima".

En Bonifaz Nuño el amor no es una cuestión de razón, es una cuestión de suerte, es una cuestión de azar, por eso su libro se titula *Albur de amor*: "albur", en el sentido del juego de cartas, de la apuesta, el amor es una apuesta, y es una apuesta contra la que la razón no puede. En cambio, para Pedro Salinas hay una *razón* de amor; si al amor se le asedia con la razón, cederá y accederá. Otra es esta retórica, aquélla en la que los requiebros amorosos recurren a la razón, y las amadas ceden porque son *convencidas*: es tal la seguridad de amarla que no puede responder con una negativa de argumentos contra el mucho y convincente amor, razonado, con pruebas. En Boccaccio, en Grimmelshausen, en *Los amantes de Teruel*, en Tirso de Molina, en Lope de Vega, el amante convence con requiebros lógicos, y da tantos argumentos que la mujer no puede decir que no; argumentos, ésa es la *razón de amor* de la que habla Pedro Salinas: te voy a convencer de que te amo, con un argumento tras otro, el intelecto al servicio de Eros, la cabeza al servicio del corazón... Y la mujer se deja penetrar por la cabeza y acaba cediendo el corazón, porque sería demasiado tonta si no se rindiese a tantas *razones* de amor. Éste es el sentido de la *razón de amor*, en Pedro Salinas; en Bonifaz Nuño, todo se deja en manos del juego: el azar decide si en el albur a la amada la voy ganando o perdiendo en cada poema. "O nos salvamos juntos o te condenas sin mí", es el argumento de *Razón de amor*; en *Albur de amor*, nos la estamos jugando a cada instante y cada poema es un reto y una apuesta a perder o ganar —en este sentido es una poesía más moderna, porque es una poesía más cínica, y sin embargo es una poesía más antigua porque ese cinismo está en los *Cármenes* de Catulo.

José Brú: Pasamos a otro bloque, con un poema fundamental en la literatura mexicana, *Piedra de sol*, de Octavio Paz, un poema que apareció en 1957, y desde entonces fue muy aclamado. Paz en aquella época acababa de pasar por su periodo surrealista. Este poema, que tiene connotaciones cósmicas enraizadas con la Piedra de Sol, con el calendario azteca, es un canto al amor, a la imaginación, y a la libertad. Es un poema circular, es un poema que transcurre tratando de poner en un mismo tiempo presente una gran cantidad de sucesos de toda la historia de la humanidad, no nada más de México, y es circular puesto que acaba —cosa inusual en un poema— con dos puntos, remitiéndonos otra vez al inicio del poema. El verso final es: "y llega siempre:". (p. 262)

En este poema aparecen al mismo tiempo: un chopo, un surtidor arqueado por el viento, Eloísa, la muerte de Lincoln, las últimas palabras de Sócrates, Madrid 1937, la mirada de Madero preguntando "¿por qué me matan?", las uvas de Bidart, las gardenias de Perote, casas arrodilladas, el mundo cambia cuando dos se besan —una frase extraordinaria—, que no sean nada los gritos de los hombres, que todos los rostros sean un solo rostro, que todos los siglos sean un solo instante... Y eso es lo que muestra Octavio Paz en este poema. Voy a leer un fragmento del inicio:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre: (p. 244)

Lo que ocurre en todo el poema está en este inicio: un recorrido serpenteante como si fuera un río, el río del tiempo, visto desde el presente, desde donde asistimos a todo lo que va sucediendo. Cito algunos fragmentos:

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina,
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza, (p. 246)

Otro más:

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre (p. 254)

Y otro más:

el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,
el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos, (p. 255)

Y el final:

y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,

un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre: (p. 262)

Como que va a continuar, pero se enlaza, incluso tipográficamente, con el inicio. Hay algunas otras obras que también lo hacen, pero son en prosa —una de ellas, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, de la escritora brasileña Clarice Lispector, y otra, *Finnegans Wake*, de James Joyce— y terminan a medias de una frase, que es la otra mitad de la frase con la que iniciaron el libro. Pero en poesía, fue innovador, por lo menos en su tiempo.

Relacionándolo con este poema, pusimos un poema de Aquiauhtzin de Ayapanco del siglo XV, titulado "Canto de las mujeres de Chalco". Se trata de un poema que este autor hace, y que se representaba en forma de teatro, con coros de mujeres, dirigido al rey mexica Axayácatl, después de que los aztecas obtienen la victoria sobre los chalcas, los habitantes de Chalco.

El poema —cosa curiosa, por lo menos para mí— es un poema con una amplia connotación sexual, donde las mujeres de Chalco se burlan de los vencedores, diciendo: pues sí, podrán haberles ganado a nuestros hombres, pero a nosotras no nos hacen bien el amor; ustedes no pueden con nosotras. Un poco parecido a lo que había hecho Aristófanes en Grecia con algunas obras de teatro. Las mujeres de Chalco se burlan de la potencia sexual de los conquistadores aztecas —mexicas—, que no pueden con ellas. Las referencias son sumamente explícitas. Por ejemplo, casi al final, una vieja canta:

He venido a dar placer a mi vulva florida,
mi boca pequeña.
Deseo al señor,
al pequeño Axayácatl.
Mira mi pintura florida,
mira mi pintura florida: mis pechos. (p. 130)

Un poema que vale la pena sobre todo por esta ironía: los vencidos —en este caso, las vencidas, las mujeres de los derrotados— cantándoles a los vencedores, pero cantándoles para humillarlos.

Dante Medina: Iba a decir que a Axayácatl, al que le cantan otros poetas... Una mujer poeta, Macuilxochitzin, una de las poetisas más destacadas del siglo XV (tenemos la falsa impresión de que la poesía entre los nahoas no era cultivada por mujeres), tiene un poema dedicado a él,[82] a Axayácatl. La poesía, digamos,

[82] *Trece poetas del mundo azteca*. (*Cf.* Bibliografía).

erótica, que más que amorosa es erótica, del mundo náhuatl, es una poesía que mezcla la burla y el escarnio con el sexo, más que el deseo o la sensualidad. El sexo utilizado como un arma de ataque de parte de las mujeres ante los hombres en "El canto de las mujeres de Chalco" está muy claro, y el mensaje es: los hombres serán muy buenos en la guerra, pero en la cama nosotras somos sus superiores.

Como remate, habría que decir que *Piedra de sol*, que de entrada no parece un poema amoroso, es uno de los grandes poemas amorosos del siglo XX, un poema de sensualidad y sexualidad; y a pesar de ser un poema de corte intelectual, resume en sus versos la esencia de la nación mexicana, espiritualmente, en su serpenteante recorrido que emula la Piedra del Sol, el calendario azteca.

El siguiente bloque incluye a Pablo Neruda, Juan Rulfo, y la poesía de los trovadores. Pablo Neruda, un poeta que desde el principio es un poeta amoroso, aunque hay un momento de su vida en que se convierte en un poeta cívico, y en un poeta épico. Su libro que estudiaremos se titula *Cien sonetos de amor*, y en él innova la forma soneto. Hay una edición... tú traes puros libro nuevos, Pepe, ¿yo por qué tengo puros libros viejos?

José Brú: Estás medio anticuado.

Dante Medina: Éste es un libro viejo, sí, pero ¿el tuyo no está dedicado por Pablo Neruda?

José Brú: No, ¿el tuyo sí?

Dante Medina: ¡Claro! Es una broma: Yo no tuve la suerte de conocer a Pablo Neruda.

Los cien sonetos de amor están escritos de una manera diferente. Neruda le da un movimiento al género, re-forma el soneto en la historia de la literatura.

Vayamos al principio: el soneto nace en Italia, cuando el poeta cortesano Giacomo (o Jacopo) da Lentini (*ca.* 1210-1260) le da "la armadura y medidas que conserva hasta nuestros días. Gracias a los 'sonetos fechos al itálico modo' del Marqués de Santillana (1398-1458), y a la gran aceptación en la España del Renacimiento de este sistema discursivo de hacer poesía, seguimos escribiendo sonetos típicos, y hemos producido una muy considerable cantidad de sonetos atípicos".[83] Estos sonetos de Pablo Neruda se insertan en la genealogía de lo que yo llamo "sonetos atípicos". El soneto clásico se compone de dos cuartetos y dos tercetos, con versos de once sílabas, y rimas entrelazadas en ABBA-ABBA CDC-DCD —éste sería el canon más ortodoxo.

Discursivamente, sigue las huellas del modelo retórico horaciano y aristotélico: en la primera cuarteta expone aquello de lo que se va a hablar, en la segunda cuarteta amarra el tema, en el primer terceto apunta hacia la solución, y en el último terceto ofrece una conclusión —previsible o inesperada—, fuerte, de mucho impacto

[83] Véase: Medina, Dante, *Sonetos: Qué son... etos?* "El soneto atípico en la literatura", Guadalajara, Universidad de Guadalajara, CULagos, 2014, pp. 9-10.

verbal: el último verso es una especie de pequeña bomba, petardo, estallido. Es un esquema que se inserta fácilmente en los moldes discursivos que se enseñaban en los monasterios, conventos y universidades europeas medievales, basados en el estudio del *Trivium* y del *Quadrivium,*[84] herederos de la Antigüedad latina y griega, y organizados según la estricta teología —que bebe de la lógica aristotélica— de los Padres de la Iglesia, Santo Tomás y San Agustín, que tiende a consolidar esquemas sólidos, infalibles, y "oficiales", en la forma de razonar. El soneto se instala, sin ninguna dificultad, en este modelo, porque él mismo está construido calcando la estricta forma de razonar enseñada en el Medioevo.

José Brú: Hay que recordar que hay un soneto de Lope de Vega donde habla acerca de cómo se hace un soneto

> Un soneto me manda hacer Violante,
> y en mi vida me he visto en tal aprieto;
> catorce versos dicen que es soneto,
> burla burlando van los tres delante.

Una muchacha, Violante, medio desabrida y nada graciosa, porque lo único que se le ocurrió a Lope para hacerle en un soneto es decirle cómo se hace un soneto, y no habla de ella para nada. Continúa:

> Yo pensé que no hallara consonante
> y estoy a la mitad de otro cuarteto,
> mas si me veo en el primer terceto,
> no hay cosa en los cuartetos que me espante.
>
> Por el primer terceto voy entrando,
> y parece que entré con pie derecho,
> pues fin con este verso le voy dando.
>
> Ya estoy en el segundo, y aún sospecho
> que voy los trece versos acabando;
> contad si son catorce, y está hecho.[85]

Dante Medina: Y así termina, como oyeron ustedes: "contad si son catorce, y está hecho". Son catorce versos.

[84] Con el *Trivio* se enseñaba la gramática, la dialéctica, y la retórica; y con el *Cuadrivio*, la aritmética, la geometría, la astronomía, y la música.

[85] Lope de Vega, Félix, "La niña de plata", en *Obras Selectas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1969, p. 679.

Pablo Neruda hace cien sonetos de amor, y esos cien sonetos de amor revolucionan el soneto. Decide conservar los catorce versos, dos cuartetos y dos tercetos, pero quita la rima, y quita la medida uniforme. Dije que los sonetos se hacen con una rima muy exacta, pero también se hacen con una métrica regular: siete sílabas, nueve sílabas, once sílabas, catorce sílabas. Incluso hay sonetos de dos sílabas. Catorce versos, y cada verso debe tener un mismo número de sílabas fonéticas. Ojo, eso es muy importante: no gráficas, fonéticas. Neruda hace sonetos de catorce versos, dos cuartetos, dos tercetos, pero no tiene ni la métrica regular ni la rima. Ya saben ustedes que la gran diferencia entre verso blanco y verso rimado es la rima. Neruda hace sus sonetos en lo que llamamos versos blancos, pero no se usa hacer sonetos en versos blancos; si uno quiere hacer un soneto, tiene que ser rimado y medido, si no, no es un soneto. Neruda consigue hacer sonetos que no están ni medidos ni rimados, y lo explica en la primera página del libro:

A Matilde Urrutia

Señora mía muy amada, gran padecimiento tuve al escribirte estos mal llamados sonetos y harto me dolieron y costaron, pero la alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera. Al proponérmelo bien sabía que al costado de cada uno, por afición electiva y elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron de rimas que sonaron como platería, cristal o cañonazo. Yo con mucha humildad hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura substancia y así deben llegar a tus oídos. Tú y yo caminando por bosques y arenales, por lagos perdidos, por cenicientas latitudes, recogimos fragmentos de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie. De tales suavizadísimos vestigios construí con hacha, cuchillo, cortaplumas*, estas madererías de amor y edifiqué pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto. Así establecidas mis razones de amor te entrego esta centuria: sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste vida.*

Octubre de 1959 (p. 7)

Se queja de la "platería" de la rima, y elige escribir "sonetos de madera", en los que la rima suene a madera, como si decidiera quitarle lo cortesano al soneto y volverlo humilde, campesino, rural, primigenio, auténtico, cercano a la tierra. A pesar de este propósito musical, de este despojamiento de adornos palaciegos, el poeta se dirige a su amada como "Señora mía", la misma frase que utiliza la retórica amorosa provenzal (la de los trovadores), la misma que utilizan el Siglo de Oro español y el Renacimiento francés: "Señora", tratamiento cortés, cortesano, palaciego. "Señora", ama.

José Brú: El mismo Quijote a Dulcinea "Señora y ama mía".

Dante Medina: Porque "Señora" tiene el sentido de aceptar el mando de ella, de "ponerse a sus pies", tal como "Mi Señor" (*My Lord*, en inglés) es una forma de pleitesía hacia el señor que manda. Esto me gusta mucho, que se dirija a la amada como "Señora mía", y le diga, humildemente, que le ofrece estos sonetos de madera, tan naturales como el día que están divididos en: Mañana, Mediodía, Tarde, Noche. Y, este día nerudiano se asemeja a las etapas de la vida; en el capítulo de la Noche, por ejemplo, predominan los poemas a la muerte, al luto. Cuando yo me muera, le dice el amado a la amada, no te pongas triste.

Estos *sonetos de madera* inauguran una nueva retórica del amor, en la que para los elogios a la belleza no se recurre a los dientes de marfil y los ojos de estrella, no. Dice el poema XX:

> Mi fea, eres una castaña despeinada,
> mi bella, eres hermosa como el viento,
> mi fea, de tu boca se pueden hacer dos,
> mi bella, son tus besos frescos como sandías.
>
> Mi fea, dónde están escondidos tus senos?
> Son mínimos como dos copas de trigo.
> Me gustaría verte dos lunas en el pecho:
> las gigantescas torres de tu soberanía.
>
> Mi fea, el mar no tiene tus uñas en su tienda,
> mi bella, flor a flor, estrella por estrella,
> ola por ola, amor, he contado tu cuerpo:
>
> mi fea, te amo por tu cintura de oro,
> mi bella, te amo por una arruga en tu frente,
> amor, te amo por clara y por oscura. (p. 30)

Noten ustedes la malicia del poema. Yo dije hace poco que el último verso de un soneto es el detonador que explota todo, y que el resto lo compone la argumentación; aquí la argumentación parece haber sido suplantada por la dicotomía fea-bella + elogios; este soneto estalla en el verso catorce con una contundencia: lo que he estado repitiendo, amor, es "clara y oscura", una contradicción en ti misma, como la antítesis fea-bella. La argumentación, en estos sonetos, es más de fondo, menos aparente. Están perfectamente escritos.

Sus declaraciones de amor son terribles. En el soneto XXV dice:

> Antes de amarte, amor, nada era mío: (p. 35)

Versos estupendos que no le temen a la cursilería. Hay que llamarse Pablo Neruda para escribir versos tan peligrosamente inclinados hacia el acantilado de lo cursi sin avergonzarse, y conseguir que en ellos emerja la poesía.

La malicia de que sus sonetos no rimen implica una dificultad suplementaria. Cualquiera puede entrenarse para hacer sonetos, incluso sonetos bien hechos, porque es una estructura formal, con un número determinado de versos, una cantidad prevista de número de sílabas uniforme, el sitio y la cantidad de rimas a colocar. Este andamiaje, esta parte "mecánica", se puede enseñar y aprenderse. Podemos acceder a la escritura del poema, pero falta la poesía, y eso nadie lo enseña, se autoaprende. Pablo Neruda tiene la destreza necesaria para fabricar sonetos clásicos que sean poesía auténtica, pero él se impone una dificultad extra: quitarles "los caireles de la rima" —como decía León Felipe—, subirse al trapecio sin red de protección, y conseguir la gracia de la música sin los sonidos cómplices de "las platerías" de la rima —como el propio Neruda las llama.

La eliminación de la rima es una invocación de la sencillez: "Desnuda eres tan simple como una de tus manos". Y la novedad. La oración a lo simple.

XXVII

Desnuda eres tan simple como una de tus manos,
lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente,
tienes líneas de luna, caminos de manzana,
desnuda eres delgada como el trigo desnudo.

Desnuda eres azul como la noche en Cuba,
tienes enredaderas y estrellas en el pelo,
desnuda eres enorme y amarilla
como el verano en una iglesia de oro.

Desnuda eres pequeña como una de tus uñas,
curva, sutil, rosada hasta que nace el día
y te metes en el subterráneo del mundo

como en un largo túnel de trajes y trabajos:
tu claridad se apaga, se viste, se deshoja
y otra vez vuelve a ser una mano desnuda. (p. 37)

Qué maravilla. Empieza con el tema de la mano para hablar de la desnudez, y cierra con la mano desnuda. Hermosa novedad la de comparar la desnudez de la amada con la mano, y a la amada con la mano desnuda, sencilla novedad, porque efectivamente la mano anda desnuda y no nos damos cuenta.

José Brú: Anda desnuda y no le da pena.

Dante Medina: Y no le da pena a la mano andar desnuda.

Como ha eliminado la rima (ese atractivo pirotécnico, y nemotécnico), debe reforzar el poema reinventando metáforas y comparaciones: "Mi fea, eres una castaña despeinada"; "eres hija del mar y prima del orégano" —magnífica invención: una mezcla de olores y de imágenes, porque el mar tiende a ser visual aunque también huele; cuando oímos "eres hija del mar", pensamos, quizá, en sirenas, y al agregarle "prima del orégano", olemos ese maridaje de esencias, el perfume natural de la planta y el agua—; "dos amantes dichosos hacen un solo pan". Es impresionante.

Quiero leer un poema donde palpitan Quevedo y Góngora, Lope y Sor Juana, San Juan y Santa Teresa. Los reinterpreta Pablo Neruda. Es como si Los Beatles reinterpretaran la música de Mozart.

LXVI

No te quiero sino porque te quiero
y de quererte a no quererte llego
y de esperarte cuando no te espero
pasa mi corazón del frío al fuego.[86]

Te quiero sólo porque a ti te quiero,
te odio sin fin, y odiándote te ruego,
y la medida de mi amor viajero
es no verte y amarte como un ciego.

Tal vez consumirá la luz de Enero,
su rayo cruel, mi corazón entero,
robándome la llave del sosiego.

[86] Hemos citado tanto el tema del "fuego" en el amor, desde el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, del siglo XIV ("Eres un fuego ascondido"), hasta este verso de Pablo Neruda, pasando por Francisco de Quevedo ("Venas, que humor a tanto fuego han dado" y "Es hielo abrasador, es fuego helado"), y por Blanca Varela ("este prado de negro fuego abandonado / otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo"), que conviene que recordemos que el tema del fuego asociado al amor es un tema muy común en la literatura medieval: aparece tanto en *Salut d'amor* de Arnaut de Maruelh como en el *Roman d'Eneas*, o en *El román de Flamenca*, del siglo XIII, del que reproducimos estos versos: "pero, desde el momento que pudo ver a Flamenca, / el cuerpo y el corazón se le han inflamado / con un fuego amoroso, / rociado de una dulzura tan suave, / que en el interior del cuerpo / está encerrado todo el fuego, / y por fuera no se percibe ninguna traza / del calor que sufre en el interior del cuerpo, / pues por dentro arde y por fuera tiembla". (Vv. 158-165)

En esta historia sólo yo me muero
y moriré de amor porque te quiero,
porque te quiero, amor, a sangre y fuego.

Este ejemplo contradice lo que expliqué acerca de la ausencia de la rima en *Cien sonetos de amor*. Otra argucia, otra exhibición de sus capacidades del gran Neruda. En los diferentes manuales de versificación, se prohíbe tajantemente rimar una palabra consigo misma (nada más fácil),[87] y se previene adustamente contra la amenaza de sonidos recurrentes y abundantes en la lengua que nos llevarían a rimas previsibles, simplonas, y pobres. Las conjugaciones en futuro (partiré, estaré...) y en pasado (temí, comí...), los gerundios (estando, amando), los verbos sin conjugar (andar, pensar...), los vocablos numerosos con sílaba fonética final semejante (a-o, e-o...), deben ser desterrados del territorio de la buena rima. Y también, desde luego, queda dictado que no puede usarse la misma rima —sea consonante o asonante—[88] repetidas veces en un mismo poema. Pues bien, en este poemario de sonetos sin rima, Pablo Neruda se permite atentar, en un soneto rimado, contra estos sagrados preceptos literarios: rima palabras consigo mismas: quiero, quiero (V. 1, 5); repite palabras de final de verso: fuego, fuego (V. 4, 14); hace rimas con vocablos fonéticamente numerosos: viajero, ciego (V. 7, 8); y ¡utiliza en la totalidad de los 14 versos la misma sencilla rima: "e-o"! Pero algo más, provocador, atrevido, libertario: este soneto, construido aparentemente con la necesaria y consabida rima consonante, no respeta las mínimas cuatro rimas del soneto (ABBA − ABBA − CDC − DCD), sino que sólo utiliza dos: "ero" y "ego" (ABAB − ABAB − AAB − AAB). Esto, si sólo nos atenemos a la rima consonante; pero resulta que estas rimas consonantes diferentes ("ero" A, "ego" B) son rimas asonantes similares: e-o, e-o, ¡lo que significa que este soneto consonante ABAB − ABAB − AAB − AAB es también un soneto asonante AAAA − AAAA − AAA − AAA!

Estamos ante un maestro, y un maestro virtuoso y juguetón, no cabe la menor duda. Abre y cierra con estos dos potentes versos:

No te quiero sino porque te quiero
porque te quiero, amor, a sangre y fuego

Concluyo con un poema cursi. Para atreverse a escribir algo así, se requiere, como dije, cuando menos llamarse Pablo Neruda. Después de noventa y dos

[87] Otro provocador, Jorge Luis Borges, tiene un poema, retadoramente titulado "Arte poética", en el que rima siempre una palabra consigo misma: "agua" – "agua" (V. 1, 4), "río" – "río" (V. 2, 3); "sueño" – "sueño" (V. 5, 8), "muerte" – "muerte". (V. 6, 7)

[88] La rima consonante es aquella en la que coinciden todas las letras, vocales y consonantes, a partir de la vocal acentuada o tónica: "qui*ero*" – "esp*ero*". Y la rima asonante es aquella en la que sólo coinciden las vocales a partir de la vocal acentuada o tónica: "qui*ero*" – "ll*ego*".

poemas, llega el soneto cursi, creo que se lo podemos perdonar, y por lo menos está bien escrito.

XCIII

Si alguna vez tu pecho se detiene,
si algo deja de andar ardiendo por tus venas,
si tu voz en tu boca se va sin ser palabra,
si tus manos se olvidan de volar y se duermen,

Matilde, amor, deja tus labios entreabiertos
porque ese último beso debe durar conmigo,
debe quedar inmóvil para siempre en tu boca
para que así también me acompañe en mi muerte.

Me moriré besando tu loca boca fría,
abrazando el racimo perdido de tu cuerpo,
y buscando la luz de tus ojos cerrados.

Y así cuando la tierra reciba nuestro abrazo
iremos confundidos en una sola muerte
a vivir para siempre la eternidad de un beso. (p. 111)

Alumno: Éste sí es para su mujer, Matilde Urrutia.

José Brú: Los cien sonetos son para Matilde Urrutia.

Dante Medina: A quien yo nunca he entendido por qué llamaban La Chascona. No tuve tiempo de averiguarlo durante mi estancia en Santiago de Chile, en donde está la casa de Pablo Neruda que llaman La Chascona. Puedo aventurar que quizás sea un apelativo amoroso del propio Neruda, ya que chascona significa "greñuda".

José Brú: Fue su tercera mujer, Matilde.

Dante Medina: Jorge Edwards, el novelista chileno que ya estudiamos, me contó una anécdota muy bonita. Que cuando Pablo Neruda era embajador en París, y él era su secretario, un día Neruda se paseaba, se paseaba, frente a su escritorio, mientras él trabajaba. Pablo Neruda no lo dejaba trabajar en paz porque se paseaba, y Edwards acomodaba la correspondencia, y de repente Neruda "se lanzó como un tigre" —palabras de Edwards— y atrapó una carta y se la arrebató, diciéndole: "Ésta es mía"; Jorge Edwards le replicó: "Pero si viene dirigida a mí"; y Neruda remató: "Sí, pero es para mí, porque el sobre viene con tinta verde". Y es que le había pedido a Matilde que le escribiera cartas dirigidas a Jorge Edwards, a la embajada, con tinta verde, para que Neruda identificara que era una carta de

ella para él, y así evitar que lo descubriera su esposa. Esto lo cuenta con mucha gracia y mucha risa Jorge Edwards.

Alumno: ¿Estaba casado con otra mujer?

Dante Medina: Era tan pícaro que la herrería de la casa La Chascona contiene, como si fueran adornos o blasones, la identificación de las iniciales de Matilde Urrutia y Pablo Neruda.

No sé si quieras decir algo, Pepe. ¿No?

En este apartado colocamos a *Pedro Páramo*. Que esté entre *Los Amorosos* responde al hecho de que se suele privilegiar la interpretación del hijo que, en busca del padre perdido y sus orígenes, arriba al pueblo abandonado donde los muertos perviven en el mundo del Allá y en el de Acá, que se comunican sin necesidad de pasar fronteras. Todo esto ya se ha dicho de *Pedro Páramo*, pero hay un fondo en el centro de la novela: el amor de Pedro Páramo por Susana San Juan. La riqueza y el poder no dan la felicidad, porque no son lo suficientemente poderosos para proporcionar el amor verdadero. Pedro Páramo tiene todo el poder de su mundo, y obtiene todo lo que quiere, excepto el amor de Susana San Juan. El amor de Susana San Juan se le escapa por dos caminos: el camino del rechazo, y el camino de la evasión de la conciencia: la locura o el sueño. Cada vez que Pedro Páramo quiere aproximarse a Susana San Juan por la lógica de la "razón de amor" (de que hablamos aquí con Pedro Salinas) ella huye hacia el espacio de la no-razón, para que él no tenga manera de entrar: le cierra la puerta impidiéndole el acceso a la razón. Pedro Páramo cifra su vida en hacer todo por obtener el amor de Susana San Juan que se le escapa, rumbo al delirio, rumbo al sueño, rumbo a la evasión en suma. Y entre más ausente está el alma de Susana San Juan, más la ama Pedro Páramo. Susana, el amor de su infancia, su amor de toda la vida. Y Pedro Páramo se deja morir por la falta del amor de Susana San Juan.

Pedro Páramo es el relato doloroso del amor profundo de un hombre sin sentimientos, salvo para el amor filial a su hijo —cuando Miguel Páramo muere, él sufre un decaimiento que lo abate— y para una única mujer: Susana San Juan —la hecatombe sobreviene con la muerte de Susana: el pueblo confunde la alarma del duelo con el bullicio de una fiesta, así que, involuntariamente, "festeja" el dolor de Pedro Páramo, quien, devastado, ofendido y rencoroso, decide castigar a Comala por haber profanado lo sacro de su amor, y, como un Dios omnipotente, se cruza de brazos para que Comala se muera de hambre—. Por una confusión, la muerte de Susana San Juan se convierte en una fiesta que ofende la tristeza y el duelo de Pedro Páramo.

Así que hay que pensar también en *Pedro Páramo* como la novela del amor imposible, del dolor del amor, de la epopeya de un héroe que se derrumba como un montón de piedras cuando lo asesinan porque ya estaba muerto por dentro. Como decía Augusto Roa Bastos, "se le hizo noche por dentro", por el amor a Susana San Juan.

Frente a esto, tenemos la poesía de los trovadores.

La poesía trovadoresca es un fenómeno medieval que, principalmente, se da en la franja del Mediterráneo europeo. Aunque contemporánea, se sitúa en el lado opuesto del poema épico: es una poesía lírica, amorosa, cortesana. Destinada a sitiar, a convencer, a doblegar a la mujer amada, para que ceda a los ruegos, quejas, peticiones, y requiebros del enamorado. En sus versos recurre, las más de las veces, a elogiar la belleza de la mujer, y a ponderarle las delicias que proporciona el placer del amor —carnal, sí, el de los sentidos—. Le pide sexo a la hermosa y la invita a disfrutar del gozo del cuerpo.

El trovador, por definición, trabaja para sí mismo, y sólo alquila su pluma ocasionalmente. Especie de amante profesional. De amante trashumante. Va buscando señoras para ofrecer placer, y complacerse a sí mismo. Con verdadera o fingida entrega amorosa, pero intensa en la palabra y en el canto: amor único que ofrece la ilusión de la eternidad en la entrega.

La poesía trovadoresca se sitúa entre los siglo XI y XIV, aproximadamente. Entre el siglo XI y el XIII[89] hay un gran embate de la iglesia católica para apoderarse de la institución del matrimonio. Hacer un sacramento del matrimonio significaba acaparar el monopolio del control de la familia. Antes, los feudales casaban a sus siervos y a la gente de su familia con quien ellos consideraban que debían casarse, por las mismas razones que hoy en día un ganadero pondera para cruzar un toro con una vaca: de conveniencia reproductiva, de estrategia patrimonial, de beneficio para el feudo. Y lo mismo hacían los reyes con marqueses y duques, con condes y príncipes. El matrimonio no tenía nada que ver con el amor. A tal punto que Leonor de Aquitania llega a afirmar: "No es posible el amor entre esposos". Abundan las historias de embajadas enviadas con la misión de pedir la mano de una doncella a tierras lejanas, con el sólo interés del linaje, la fama, la riqueza, la conveniencia del emparentamiento y las alianzas.[90] Llenos de regalos partían aquellos emisarios que solían regresar con una desconocida a la que el joven varón veía por primera vez el día de su casamiento.

El amor, pues, quedaba excluido de la pareja, destinada a fines reproductivos, económicos, sociales, y de emparentamiento. El goce sexual tampoco pertenecía al ámbito del matrimonio. Es ahí donde ejercen su función social los trovadores. Le cantan al placer carnal, al enamoramiento, a la belleza femenina, al poder de los encantos de la hermosa, y a la relación voluntaria de entregarse a las delicias mutuas dos amantes que se eligen por sí mismos, impulsados por la fuerza de su pasión.

¿Deberíamos hablar de "enamoradores profesionales"? Son, en todo caso, los que desarrollan la lengua amorosa, la retórica cortés, un afluente que nutre el Renacimiento, y unos de los fundadores de la poesía moderna en Occidente.

[89] Para este tema, véase: Duby, Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, París, Fayard, 2002.
[90] Recuérdese lo que sucede en *Tristán e Isolda*.

Para saber versificar, tenían que haber pasado por los monasterios o los conventos —familiarizados con ellos, al menos, o ser iniciados y entrenados por desertores de esos centros de enseñanza y aleccionamiento—, los únicos sitios donde se enseñaba; por lo tanto eran personas que poseían los conocimientos necesarios para el oficio juglaresco, la escritura y el canto, así como sabían tocar el laúd, vestir bien, y poseer una buena memoria.

De los trovadores que conocemos, quiero recordar a Chrétien de Troyes, Castellano de Coucy, Richard de Fournival, Heinrich von Morungen... Cito algunos versos de Chrétien de Troyes, siglo XII:

> De Amor, que me ha robado de mí mismo
> y que no quiere retenerme consigo,
> me quejo, tal que ahora concedo
> que haga conmigo a su antojo;
> y no puedo evitar
> el quejarme, y digo por qué,
> pues veo a quienes lo traicionan
> volver contentos frecuentemente
> y yo no lo logro con mi felicidad. (p. 229)

Como en el Renacimiento, el amor es cruel en el Medioevo. El amor es hijo de Cupido, el caprichoso. Queda ese resabio:

> Nunca bebí del filtro,
> Con el que Tristán fue envenenado; (p. 231)

Son cultos, los trovadores, han leído a *Tristán e Isolda*, y saben, por sus lecturas, que el amor de Tristán se debe a que bebió un filtro con el que fue "envenenado", embrujado por el amor.

José Brú: Inoculado.

Dante Medina: Inoculado, sí. Prosigue:

> pero más que a él me hace amar
> el gentil corazón y el firme deseo. (p. 231)

Ahora viene la parte del elogio. Esto es de Castellano de Coucy:

> La dulce voz del ruiseñor silvestre,
> que noche y día oigo gorjear y tintinear,
> me endulza y alivia tanto el corazón
> que ahora tengo deseo de cantar de gozo;

bien debo cantar pues es agradable
para aquella de quien me he hecho vasallo en el corazón;
y debo tener gran alegría en mi interior
si ella me quiere retener a su servicio. (p. 255)

El "bel parlar". Hablaban elegante y cortésmente, los juglares.

Qué sensación aquella de oír a medianoche, de madrugada, el sonido lánguido del laúd, y la voz del galán, ensoñadora —la que yo imagino, no sé por qué, edulcorada y casi de contralto—, llorosa y suplicante bajo el balcón.

Pero cedámosle la voz a una mujer, permítanme, en un poema de Richard de Fournival (siglo XIII):

Nunca amé tanto como fui amada:
ahora me arrepiento, si eso vale;
pues Amor me había asignado al mejor,
para tener toda honra y todo gozo,
y al más hermoso de toda la región;
pero ahora él le ha dado su amor a otra
que con gusto lo ha retenido para sí.
¡Desdichada! ¡Por qué habré nacido!
Por mi orgullo he perdido a mi amigo. (p. 287)

Con este ejemplo, ya no parecerá exagerada mi afirmación de que los juglares dan la impresión de ser "amantes profesionales"; es decir, que van de un amor a otro, eligiendo la opción más conveniente.

De Heinrich von Morungen, trovador alemán muerto en 1222, esta añoranza, esta alegría, este requiebro:

Oí en el campo
una voz clara y un dulce canto,
por eso me sentí, a la vez,
lleno de gozo y falto de tristeza.
Aquélla, en torno a la que giraba y se revolvía mi mente
estaba bailando y cantando allí.
Olvidando mis penas, me puse a saltar. (p. 323)

El canto del amor maravilloso. Estamos leyendo los poemas en una traducción y no suenan como los versos originales, que son mucho más musicales. Así se oye, en el original, "Nunca amé tanto como fui amada", de Richard de Fournival:

Onques n'amai tant que jou fui amée:
or m'en repenc, se ce peust valoir;
qu'Amours m'avoit au meillour assenée,
pour toute hounour et toute joie avoir,
et au plus bel toute la contrée;
mais ore a il autrui s'amour dounée
qui volontiers a soi l'a retenu.
Lasse, porkoi fui je de mer née!
Par mon orguel ai mon ami perdu. (p. 286)

José Brú: Suena a catalán, a occitano, a provenzal.

Dante Medina: Sí, desde luego: a lenguas mediterráneas. Y en el poema que cité hace un momento, el de Heinrich von Morungen, suena a alemán, a austriaco, a flamenco...

Ich hôrt ûf der heide
Lûte stimme un süezen sanc,
Dâ vón wart ich beide
Fröiden rich und tûrens kranc. (p. 322)

¡Se oye la música!

José Brú: Y, obviamente, en la traducción no se oye la rima que sí se oye en el original.

Dante Medina: Son poemas perfectamente rimados. Escritos por gente que sabe mucho de poética, y que tienen una cultura sólida. Hablan latín, y se atreven a la inventiva de fabricar palabras para la lengua local a partir de ese idioma; están contribuyendo a enriquecer las lenguas en las que cantan, y a generar una retórica amorosa, con su propia sintaxis y sus propios vocablos.

José Brú: Pasamos al último bloque de *Los Amorosos*, con lo cual terminamos con este tema.

En este bloque también hablaremos de poetas. El primero de ellos es Jaime Sabines, con uno de los poemas de amor más conocidos: "Los amorosos". Es un poema que escribió en 1949 y que habla precisamente de dos personas, una pareja a la que él se refiere como: "los amorosos". Este poema vaticina lo que luego sería la temática de Sabines en el resto de sus poemas; es decir: el amor, la soledad, la presencia de la muerte y el amor a la vida. Aunque habla obviamente de amor —faltaría más—, aparecen elementos de soledad; aparece no sólo alegría, sino también tristeza; aparecen alacranes en las sábanas. La sábana que flota como un lago, de alguna manera nos habla de lo frágil que puede ser el amor, y en alguna entrevista mencionó que trató de contagiar más el dolor del amor, que la alegría del amor, porque dice que es más contagiable la tristeza que la alegría. Como que la alegría es más íntima, es más de uno mismo, y es

más fácil contagiarse de las lágrimas. Se puede estar de acuerdo o no, porque también es contagiosa la risa. Voy a leer algunos fragmentos. El inicio de "Los amorosos":

Los amorosos callan.
El amor es el silencio más fino,
el más tembloroso, el más insoportable.
Los amorosos buscan,
los amorosos son los que abandonan,
son los que cambian, los que olvidan.
Su corazón les dice que nunca han de encontrar,
no encuentran, buscan.

Los amorosos andan como locos
porque están solos, solos, solos,
entregándose, dándose a cada rato,
llorando porque no salvan al amor.
Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben. (p. 30)

Más adelante:

El amor es la prórroga perpetua,
siempre el paso siguiente, el otro, el otro.
Los amorosos son los insaciables.
Los que siempre —¡qué bueno!— han de estar solos.

En la obscuridad abren los ojos
y les cae en ellos el espanto.

Encuentran alacranes bajo la sábana
y su cama flota como sobre un lago.

Los amorosos son locos, sólo locos,
sin Dios y sin diablo. (pp. 30-31)

Y termina:

Los amorosos se ponen a cantar entre labios
una canción no aprendida.
Y se van llorando, llorando
la hermosa vida. (p. 32)

Es además curioso que Sabines, a diferencia de otros poetas, no habla de su amor en primera persona. Habla de unos amorosos, como si estuviera describiendo a alguien que ve desde afuera, aunque obviamente está hablando también de su propia experiencia. Hay que recordar que Sabines fue un poeta prolífico muy conocido, sobre todo por su poema: "Algo sobre la muerte del mayor Sabines". Tiene otro, que no pudimos poner en la antología de *Hablando con Dios en Español* que hicimos hace algunos años, porque está en prosa, no en verso, pero Dante lo puso en la obra de teatro[91] basada en la misma antología: "Canonicemos a las putas". Obviamente, es un poema de amor, pero un poema de amor con un tema un tanto provocador y desconcertante. Inicia:

> Canonicemos a las putas. Santoral del sábado: Bety, Lola, Margot, vírgenes perpetuas, reconstruidas, mártires provisorias llenas de gracia, manantiales de generosidad. (p. 220)

Y termina:

> Oh puta amiga, amante, amada, recodo de este día de siempre, te reconozco, te canonizo a un lado de los hipócritas y los perversos, te doy todo mi dinero, te corono con hojas de yerba y me dispongo a aprender de ti todo el tiempo. (p. 221)

Un poema de amor

Dante Medina: En el que habla de cómo consuelan las putas

José Brú: No me extiendo más. Es un poeta, como les dije, muy conocido.

Pasamos a otro autor que no es tan conocido. Se trata de Edward Estlin Cummings, un poeta norteamericano del siglo XX, que firmaba como e. e. cummings, todo en minúsculas, no usaba las mayúsculas. Es un poeta que se caracteriza por su inconformismo tipográfico; es decir, su puntuación inusual, uso de neologismos, y que emplea —no se nota en la traducción en español, pero sí en el original en inglés— ritmos diferentes, ritmos tomados del *jazz* y del *blues.* El poema que pusimos en el disco es el poema "3". Lo leo completo, son cuatro cuartetos:

3

Amar es más espeso que olvidar
más tenue que recordar
más raro que una ola mojada
más frecuente que caer

[91] *Hablando con Dios en Español*, de Dante Medina, fue estrenada en el Teatro Degollado, en Guadalajara, el 14 de octubre de 2004.

es más loco y lunar
y menos no será
que todo el mar que sólo
es más profundo que el mar

Amor es menos siempre que ganar
menos nunca que vivo
menos grande que el comienzo más leve
menos pequeño que perdonar

es más solar y soleado
y más no puede morir
que todo el cielo que sólo
es más alto que el cielo. (p. 187)

Si se dan cuenta, en el poema —aún en la traducción— el modo de construcción de las frases, la sintaxis, es un poco inusual.

Dante Medina: Casi sincopado.

José Brú: "menos nunca que vivo / menos grande que el comienzo más leve / y más no puede morir". Construcciones raras.

Y terminamos con un poeta argentino, Francisco Luis Bernárdez, del siglo XX; nació en 1900 y murió en 1978, con un poema que se llama "Estar enamorado". Es una obra que consta de cuatro poemas de diez versos cada uno, con versos de 22 sílabas, un poco raros, divididos en hemistiquios, nueve y trece, en donde su poema, como verán, exalta el amor, pero en la esencia misma, más que en sus consecuencias. Entonces no habla tanto de la amada y de las características de ella, sino de estar enamorado. De hecho, cada una de las décimas, conjunto de diez versos, empieza con: "Estar enamorado". Leo algunos fragmentos:

Estar enamorado, amigos, es encontrar el nombre justo de la vida.
Es dar al fin con la palabra que para hacer frente a la muerte se precisa.
Es recobrar la llave oculta que abre la cárcel en que el alma está cautiva.
Es levantarse de la tierra con una fuerza que reclama desde arriba.
Es respirar el ancho viento que por encima de la carne se respira. (p. 224)

Como les dije, los versos empiezan con "Estar enamorado", y luego cada uno de los nueve versos siguientes empieza con el verbo ser (es), para definir lo que es estar enamorado. Si se fijan no ha hablado de la amada, de las características físicas de la amada, sino de lo que parece ser el amor; estar enamorado. Leo la última décima:

Estar enamorado, amigos, es padecer espacio y tiempo con dulzura.
Es despertarse una mañana con el secreto de las flores y las frutas.
Es libertarse de sí mismo y estar unido con las otras criaturas.
Es no saber si son ajenas o son propias las lejanas amarguras.
Es remontar hasta la fuente las aguas turbias del torrente de la angustia.
Es compartir la luz del mundo y al mismo tiempo compartir su noche oscura.
Es asombrarse y alegrarse de que la luna todavía sea luna.
Es comprobar en cuerpo y alma que la tarea de ser hombre es menos dura.
Es empezar a decir siempre, y en adelante no volver a decir nunca.
Y es, además, amigos míos, estar seguro de tener las manos puras. (pp. 225-226)

Una definición de lo que es estar enamorado —y ya habíamos visto las definiciones de Lope y de Quevedo en sonetos—. Aquí es más extenso, son cuarenta versos, más largos, de veintidós sílabas, en vez de los sonetos de once sílabas (endecasílabos), o sea el doble.

Y con estas tres definiciones, agotaríamos el tema. Tres definiciones del amor: una, "Los amorosos", define qué son los amorosos; la otra, cómo es el amor, "Amar es más espeso que olvidar"; y la tercera y última, "Estar enamorado", define qué es estar enamorado.

Dante Medina: Está unido, formalmente, tal como lo dijo Pepe, con la repetición: "Estar enamorado es...". Y los siguientes nueve versos insisten en "es..., es..., es..., es...", como una oración subordinada, y al mismo tiempo, como una plegaria. Hay dos versos que a mí me gustan mucho. Estar enamorado:

Es contemplar un tren que pasa por la montaña con las luces encendidas.
Es comprender perfectamente que no hay fronteras entre el sueño y la vigilia.

Otro que también me gusta mucho: "Es olvidar entre los dedos emocionados la cabeza distraída".

José Brú: Con comparaciones particulares: "Es recordar a Garcilaso cuando se siente la canción de una herrería".

Está como enamorado del amor, más que de la amada.

Dante Medina: Yo quisiera rememorar un elemento del amor, el amor filial o del cariño amoroso entre amigos, que no hemos tratado. Para eso, voy a leerles un poema de Jaime Sabines a Rosario Castellanos, en aquellos días inmediatos posteriores a su muerte:

Recado a Rosario Castellanos

Sólo una tonta podía dedicar su vida a la soledad y al amor.
Sólo una tonta podía morirse al tocar una lámpara,

si lámpara encendida,
desperdiciada lámpara de día eras tú.
Retonta por desvalida, por inerme,
por estar ofreciendo tu canasta de frutas a los árboles,
tu agua al manantial,
tu calor al desierto,
tus alas a los pájaros.
Retonta, rechayito, remadre de tu hijo y de ti misma.
Huérfana y sola como en las novelas,
presumiendo de tigre, ratoncito,
no dejándote ver por tu sonrisa,
poniéndote corazas transparentes,
colchas de terciopelo y de palabras
sobre tu desnudez estremecida.

¡Cómo te quiero, Chayo, cómo duele
pensar que traen tu cuerpo! —así se dice—
(¿Dónde dejaron tu alma? ¿No es posible
rasparla de la lámpara,
recogerla del piso con una escoba?
¿Qué, no tiene escobas la Embajada?)
¡Cómo duele, te digo, que te traigan,
te pongan, te coloquen, te manejen,
te lleven de honra en honra funerarias!
(¡No me vayan a hacer a mí esa cosa
de los Hombres Ilustres, con una chingada!)
¡Cómo duele, Chayito! ¿Y esto es todo?
¡Claro que es todo, es todo!
Lo bueno es que hablan bien en el Excélsior
y estoy seguro de que algunos lloran,
te van a dedicar tus suplementos,
poemas mejores que éste, estudios, glosas,
¡qué gran publicidad tienes ahora!
La próxima vez que platiquemos
te diré todo el resto.

Ya no estoy enojado.
Hace mucho calor en Sinaloa.
Voy a irme a la alberca a echarme un trago. (pp. 462-463)

Es un estupendo poema de amor filial, un tipo de amor que no habíamos tratado hasta ahora, aunque en *Los Héroes* hayamos incluido el poema "Mi padre, el inmigrante", de Vicente Gerbasi, donde emerge este amor del hijo al padre.

Alumno: Y refiere a la situación de su muerte: se electrocutó arreglando una lámpara.

José Brú: Es la versión oficial.

Dante Medina: Es hermosísimo que el poema diga: "eras una ingenua, les ofrecías frutas a los árboles, alas a los pájaros, agua al manantial, ¿qué es eso?". Es como un regaño filial muy hermoso del poeta que quiso tanto a su amiga.

Alumno: No usa metáforas, lo que dice es exactamente lo que es.

Dante Medina: Eran muy amigos. Los dos eran chiapanecos. Tenían muchas cosas en común.

José Brú: Y cómo acaba, cotidianamente: "Hace mucho calor, voy a irme a la alberca a echarme un trago", ya se me quitó lo enojado.

Dante Medina: "La vida sigue, voy a echarme un trago".

Fuese o no fuese biográfico, a mí me impacta mucho que diga que el poema lo está escribiendo en Sinaloa, cuando ambos son chiapanecos. Chiapas y Sinaloa son dos polos opuestos, que sólo tienen en común el calor. Yo puedo imaginar que un chiapaneco en Sinaloa se debe de sentir como abandonado por la selva, sin tanto verde tropical, huérfano de la exuberancia del paisaje de su natal Chiapas.

Alumno: Es como el pretexto de él mismo para anticiparse a su propia muerte. Se está curando en salud

Dante Medina: "No me den homenajes a mí".

José Brú: Y le dice: "La próxima vez que platiquemos".

Dante Medina: Está diciendo: "a mí no me vengan con esas chingaderas de Hombres Ilustres".

Detalle curioso: a Sabines le desconcertaba —y puedo presumir que me lo dijo personalmente— que los grupos de rock de chavos cantaran sus poemas; decía que le daba gusto, pero que no le encontraba explicación. Me lo dijo delante de Raúl Bañuelos una vez que fuimos a visitarlo a su casa del D. F.

José Brú: Como que se sorprendía.

Dante Medina: Se sorprendía de que sus poemas les gustaran a los chavos. Él tenía 70 años, y los jóvenes cantaban sus poemas. Le daba gusto pero no sabía cómo asumirlo. Le provocaba una especie de angustia que a los muy jóvenes les gustara su poesía, a pesar de que él siempre tuvo una relación con la juventud; fue uno de los mejores amigos de Toncho Pilatos, el músico tapatío irreverente.

José Brú: Hasta la próxima sesión.

Bibliografía JB

Aquiauhtzin de Ayapanco, "Canto de las mujeres de Chalco", en *Literaturas indígenas*, México, Promexa, 1991. Estudio introductorio, selección y prólogo de Miguel León-Portilla.

Bernárdez, Francisco Luis, "Poemas", en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 2ª edición.

cummings, e. e., "Seis poemas", en *Los grandes poemas del siglo XX,* México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979. Introducción, selección y notas de Roberto Vallarino. Traducción de Octavio Paz.

Paz, Octavio, "Piedra de sol", en Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sabines, Jaime, *Nuevo recuento de poemas,* México, Joaquín Mortiz, 1977.

Varios autores, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 2ª edición.

Bibliografía DM

Anónimo, *El román de Flamenca*, Guadalajara, Ediciones Arlequín, 2010. Traducción de Antoni Rossell, prólogo de Mercedes Brea.

Aquiauhtzin de Ayapanco, "Canto de las mujeres de Chalco", en Zaid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1973. 3ª edición.

Bernárdez, Francisco Luis, "Poemas", en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 2ª edición.

Bonifaz Nuño, Rubén, *Albur de amor*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Catulo, Cayo Valerio, *Cármenes*, México, UNAM, 1969. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño.

León-Portilla, Miguel, *Trece poetas del mundo azteca*, México, SEP Setentas, 1967.

Medina, Dante, *Sonetos: Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura*, Guadalajara, CULagos Ediciones, 2014.

Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1966.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959. 2ª edición.

Sabines, Jaime, *Otro recuento de poemas, 1950-1991*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

Salinas, Pedro, *Razón de amor*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1982.

Varios, *Poesía de trovadores (antología)*, Madrid, Alianza Tres, 1999. Antología de Carlos Alvar.

SESIÓN 12

Los Excéntricos

La imaginación desbordada y risueña, dirigida hacia rumbos inesperados e insospechados

Obras:

Beerbohm, Max, "Enoch Soames", Inglaterra, 1872-1956
Kafka, Franz, "Un artista del hambre", República Checa, 1883-1924
Cocteau, Jean, "El gesto de la muerte", Francia, 1899-1963
Garfias, Pedro, "Entre España y México", España, 1901-1967
Artís Gener, Avel·lí, *Palabras de Opoton el viejo*, España, 1912-2000
Arreola, Juan José, "Una mujer amaestrada", México, 1918-2001
Durrenmatt, Friederich, *La visita de la vieja dama*, Suiza, 1921-1990
Fuentes, Carlos, "Las dos orillas", México, 1928-2012
Paso, Fernando del, *La muerte se va a Granada*, México, 1935-
Vega, Ana Lidia, "Pollito chicken", Puerto Rico, 1946-

Dante Medina: Bloque nuevo, bloque cuatro de seis.

José Brú: Tema nuevo: *Los Excéntricos*. Cada uno de estos autores necesitaría un curso. Empezamos con *La visita de la vieja dama*.

Dante Medina: Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), *La visita de la vieja dama*, autor suizo de expresión alemana, teatro. Hemos incluido en este curso teatro, poesía, cuento, novela...

José Brú: Y en el último tema habrá ensayo.

Dante Medina: *La visita de la vieja dama*, fue escrita en 1955 y estrenada en 1956. Quiero hacer una revisión de la obra, sin quitarles el placer de la lectura. En vez de contarles la anécdota, voy a trazar líneas temáticas que expliquen el porqué sigue teniendo importancia esta pieza teatral después de 50 años.

Tomaré cinco grandes líneas temáticas de *La visita de la vieja dama*: la justicia, el capricho, el poder, el destino, y la libertad. Esta obra originalmente tenía un subtítulo que conserva en la edición de 1980 —que es la que yo tengo—: *Una comedia trágica*; no es una "tragicomedia", es una "comedia trágica". Suerte de rein-

vención del género, por eso está en *Los Excéntricos*; la pieza parece decir: "Esto no es una tragicomedia —es decir, mitad comedia y mitad tragedia—, no, esto es una comedia, pero es una comedia dolorosa". Es en este eje en el que vamos a trabajar.

En la página 145 de mi edición, afirma Dürrenmatt: "Yo describo seres humanos, no marionetas, utilizo una acción, no una alegoría, propongo un mundo, no una moral". Es interesantísimo, porque hay autores de teatro que, siendo igualmente estupendos, tienen personajes de los que uno se siente obligado a decir: "Son marionetas". O de lo que se ha acusado a Samuel Beckett, de que sus personajes son entes simbólicos, más que personas, especialmente en *Esperando a Godot*; de ellos uno se dice: "Es que no reaccionan como humanos, no parecen humanos" —incluso podrían no tener consistencia humana y ser actuados por marionetas—. Dürrenmatt, por su parte, recalca: "De lo que yo estoy hablando es de personas vivas", lo que lo ancla en la verdadera tragedia clásica del Siglo de Oro; son personajes que se pretenden "personas de la realidad", y aunque de alguna manera simbolicen algo, no son ejemplos.

José Brú: Lo vimos la sesión anterior, con Beckett, en *Fin de partida*: los papás que están en el bote de basura.

Dante Medina: Son una metáfora.

Para seguir con los cinco temas que enuncié, empecemos por los personajes: Claire Zachanassian, la "vieja dama" multimillonaria; sus maridos VII, VIII y IX (llega con el marido VII, y durante la obra se casa dos veces: con el marido VIII, y con el IX); el mayordomo; Toby y Roby, mascadores de chicle; Koby y Loby, ciegos. Y luego toda la gente del pueblo que visita: Ill —Alfred Ill—, personaje primordial; su mujer, su hija, y su hijo; el alcalde; el pastor protestante; el maestro; el médico; el policía; cuatro ciudadanos; el pintor; mujer primera; mujer segunda; la señorita Louise; el jefe de estación; el jefe de tren; el revisor; el alguacil; dos periodistas; locutor; operador. El lugar: "Güllen, un pueblo". El tiempo es la época actual. Dürrenmatt explica en sus notas que Güllen puede ser un pueblo de cualquier lugar de Europa central, y por "época actual", apunta: "No se equivoquen: época contemporánea", época que puede ser 1955 o 2007, eso es lo que significa "época actual".

La obra inicia así: "Antes de que se alce el telón, se oye la campana de una estación de tren. Luego aparece un letrero: Güllen". Cinco ciudadanos en escena; uno de ellos escribe una pancarta en la que se lee: "Bienvenida, Kläri" —Kläri es La Vieja Dama—. Sigue la acotación: "Los hombres sentados en el banco mueven la cabeza de izquierda a derecha, como siguiendo con la mirada el paso del expreso".

Ciudadano Primero: El Gudrun, Hamburgo-Nápoles.

Ciudadano Segundo: A las once y veintisiete pasa el Orlando Furioso, Venecia-Estocolmo.

Ciudadano Tercero: El único entretenimiento que nos queda: ver pasar los trenes.

Ciudadano Cuarto: Hace cinco años, el Gudrun y el Orlando Furioso paraban en Güllen. Lo mismo que el Diplomático y el Lorelei, todos expresos de categoría.
Ciudadano Primero: De categoría mundial.

(*Suena la campana*.)

Ciudadano Segundo: Y ahora no paran ni los trenes de cercanías. Sólo dos de Kaffigen y el de la una y trece, que viene de Kalberstadt.
Ciudadano Tercero: Es la ruina.
Ciudadano Cuarto: Las empresas Wagner declaradas en quiebra.
Ciudadano Primero: Bockmann en bancarrota.
Ciudadano Segundo: La siderúrgica Un lugar al Sol en suspensión de pagos.
Ciudadano Tercero: Vivimos gracias al subsidio de desempleo.
Ciudadano Cuarto: Y a los comedores populares.
Ciudadano Primero: ¿Vivimos?
Ciudadano Segundo: Vegetamos.
Ciudadano Tercero: Reventamos.
Ciudadano Cuarto: El pueblo entero.

(*Ruido de un tren que pasa; EL JEFE DE ESTACIÓN se cuadra. Los hombres siguen el paso del tren moviendo la cabeza de derecha a izquierda.*)

Ciudadano Cuarto: El Diplomático.
Ciudadano Tercero: Y pensar que éramos un centro cultural.
Ciudadano Segundo: Uno de los primeros del país.
Ciudadano Primero: ¡Y de Europa!
Ciudadano Cuarto: Goethe pernoctó aquí una vez. En la hostería "El apóstol dorado".
Ciudadano Tercero: Brahms compuso un cuarteto.

(*Suena la campana*.)

Ciudadano Segundo: Y Berthold Schwarz inventó la pólvora.
El Pintor: Y yo, que fui un brillante alumno de la École de Beaux-Arts, ¿qué creéis que hago ahora? ¡Pues embadurnar pancartas!
Ciudadano Segundo: Ya era hora de que llegara esa millonaria. Dicen que ha donado un hospital en Kalberstadt.
Ciudadano Tercero: Y una casa cuna en Kaffigen, y una iglesia votiva en la capital.
El Pintor: Se hizo retratar por Zimt, ese pintamonas naturalista.

Ciudadano Primero: ¡Con la pasta que tiene! ¡Si es dueña de la Armenian-Oil, de los Western Rail-ways, de la Northern Broadcasting Company y del barrio de diversiones de Bangkok! (pp. 13-15)

En estos diálogos de cuatro ciudadanos y un pintor, que suceden en cuatro tiempos con un contrapunto del pintor, estamos oyendo a Samuel Beckett, sólo que una especie de Beckett naturalista. Por eso empecé citando la fecha de la escritura del libro, 1955, que coincide con la escritura de *Esperando a Godot*. Estos personajes, como digo, aunque más naturalistas porque están hablando de ciudades y de trenes reales, en realidad son personajes del mismo corte de los personajes de *Esperando a Godot*; también es un mismo ambiente, de escenario, de espacio teatral. Esto abona a la teoría de que cuando alguien está escribiendo algo en un país, más o menos todos estamos escribiendo lo mismo por una magia de los tiempos y de la influencia cultural:[92] Dürrenmatt está escribiendo el inicio de su obra a la manera del Teatro del Absurdo de Beckett. Esto a mí me asombra mucho, porque además son personajes sin personalidad, es decir, personajes sin auténtica persona, como se dice en teatro, son Ciudadano Primero, Ciudadano Segundo, Ciudadano Tercero, y Ciudadano Cuarto. Y El Pintor.

José Brú: Sin nombre.

Dante Medina: Sin nombre y sin fisonomía. Puede actuarlos cualquier actor, basta con que los personajes parezcan mayores de edad y "sean" habitantes de Güllen. Es el inicio: están esperando la llegada de "la vieja dama", el pueblo pone sus esperanzas en su venida; y al final, un final laudatorio, terminan diciendo: "Qué maravilla que vino la Vieja Dama".

Dado que la obra se titula *La visita de la vieja dama*, veamos cuando ella llega al pueblo —página 17 en mi edición—, seguida del retrato de la vieja dama, quién es, cómo es —es vieja, y es dama, pero qué más—, y por qué y a qué viene al pueblo. Cito su llegada:

(*El Pintor termina su pancarta.*)

Ill: Esto no puede ser, señor alcalde, el texto es demasiado íntimo. Habría que poner: "Bienvenida Claire Zachanassian".

Ciudadano Primero: Pero si se trata de Kläri.

[92] Yo escribí, se publicó y se representó, la obra de teatro *Yo soy Don Juan, para servir a usted*, en 1996. Y estaba convencido de que sólo a mí se me había ocurrido incluir en el mito de Don Juan, personajes de los video juegos y a la muñeca Barbie. Hasta que en octubre de 2012 asistí a la presentación de la edición italiana de esta obra, y un estudiante de la Universidad de de Bolonia dijo públicamente que él, con un grupo de compañeros actores, había escrito y representado una versión de Don Juan incluyendo personajes de los video juegos. Aunque mi obra es anterior, apenas media una decena de años entre una pieza y otra.

Ciudadano Segundo: Kläri Wäscher.
Ciudadano Tercero: Y creció aquí.
Ciudadano Cuarto: Su padre era aparejador.
El Pintor: En ese caso escribiré simplemente: "Bienvenida Claire Zachanassian" al otro lado. Si la millonaria se emociona, siempre podremos girar la pancarta. (pp. 17-18)

¿Quién es esta mujer que llega? Veamos.

(*El estrépito del tren que se acerca vuelve incomprensibles sus palabras. Rechinar de frenos. En todas las caras se advierte un desconcierto total. Los cinco hombres sentados en el banco se incorporan de un salto*.)

El Pintor: ¡El expreso!
Ciudadano Primero: ¡Se detiene!
Ciudadano Segundo: ¡En Güllen!
Ciudadano Tercero: ¡En el más miserable...
Ciudadano Cuarto: ...piojoso...
Ciudadano Primero: ...y deplorable pueblucho del trayecto Venecia-Estocolmo!
El Jefe de Estación: Las leyes de la naturaleza han sido abolidas. El Orlando Furioso debería aparecer por la Curva de Leuthenau, pasar como una exhalación y desaparecer como un punto negro en la depresión de Pückenried.

(Por la derecha entra CLAIRE ZACHANASSIAN, sesenta y dos años, pelirroja, un collar de perlas, enormes brazaletes de oro, emperifollada con un gusto atroz, aunque quizá por eso una dama mundana, no exenta de cierta gracia pese a todo lo grotesco. Detrás de ella aparece su séquito: el mayordomo Boby, de unos ochenta años, con gafas de sol; su MARIDO VII, un hombre alto, delgado, de bigote negro, lleva un equipo de pesca completo. Un excitado JEFE DE TREN acompaña al grupo, gorra roja y cartera del mismo color.)

Claire Zachanassian: ¿Estoy en Güllen?
El Jefe de Tren: Ha tirado usted del freno de emergencia, madame.
Claire Zachanassian: Siempre lo hago.
El Jefe de Tren: ¡Protesto enérgicamente! Nunca hay que tirar del freno de emergencia en este país, aunque se produzca una emergencia. La puntualidad es el primero de nuestros principios. ¿Puedo pedirle una explicación?
Claire Zachanassian: Claro que estoy en Güllen, Moby. Reconozco este triste pueblucho. Allí está el bosque de Konradsweiler con el arroyo donde podrás pescar truchas y lucios, y a la derecha, el tejado del granero de Peter. (pp. 21-22)

Es eso: La Vieja Dama regresa a su pueblo, a ese lugar es a donde va. En la página 19 tenemos el indicio de a qué viene a su pueblo. Volveré a mis cinco claves: justicia, capricho, poder, destino, y libertad. La primera está en la página 19, como dije; *justicia*:

> **Ill:** En esto sí puedo ayudar al alcalde. Claire amaba la justicia. Segurísimo. [...]
> **El Alcalde:** Amor a la justicia. [...] (p. 19)

Y en las páginas 43, y 45, sabemos cuál es la justicia[93] que buscaba. (Me recuerda la actitud de Calígula, de Albert Camus, la obra de teatro donde César Cayo Calígula dice: "¿Quieren las consecuencias de la lógica? Voy a llevar la lógica hasta las últimas consecuencias". *Calígula* es de los años cuarenta —otra vez estamos hablando del mismo movimiento—, y de los años cincuenta es aquella versión de lógica propia llevada casi hasta el esperpento de *Don Juan o La muerte talonera* de Montherlant, que tratamos aquí hace algunas sesiones. ¿Cuál es la justicia que quieren?; miren ustedes la idea de la justicia de Dürrenmatt: dice el Alcalde en su discurso de bienvenida, para agradecerle a la distinguida dama que venga a éste *su* pobre pueblo:

> **El Alcalde:** [...] Pues nuestra Kläri proporcionaba alimento a una viuda pobre y anciana, comprándole patatas con propinas penosamente ganadas en casas del vecindario y salvándola así de morir de hambre, por citar sólo una de sus buenas obras. *(Intensa ovación.)* Honorable señora [...] (p. 43)

Lo que en su discurso el alcalde está diciendo es: "Qué gran mujer ésta". Aplauden, y Claire habla y dice:

> **Claire Zachanassian:** Alcalde, güllenses todos. Vuestra desinteresada alegría por mi visita me conmueve, aunque la verdad es que fui una chica algo distinta de la del discurso del alcalde. En el colegio me daban palizas, y aquellas patatas para la viuda Boll las robé con Ill no para salvar de la inanición a esa vieja alcahueta, sino para acostarme siquiera una vez con él en una cama donde estuviéramos más cómodos que en el bosque de Konradsweiler o en el granero de Peter. Sin embargo, y para contribuir también yo a vuestra alegría, quiero deciros ahora mismo que estoy dispuesta a regalar mil millones a Güllen. Quinientos millones para la ciudad y quinientos millones a repartir entre todas las familias.

[93] En la obra de Dürrenmatt es muy relevante el concepto de justicia. En otro de sus libros, la novela *El juez y el verdugo* (Tusquets / CONACULTA, 1990), le importa al autoerigido en juez (Bärlach) tanto castigar al criminal (Gastmann) por un asesinato que esta vez no cometió, como juzgar, condenar y perdonar al que esta vez sí mató (el policía Tschanz). Gastmann, como la Vieja Dama, es omnipontente y superior a todos: "Paga impuestos por todo el pueblo de Lamboing". (p. 58)

(Silencio sepulcral.)

El Alcalde *(tartamudeando)*: ¡Mil millones!

(Todos siguen paralizados por el asombro.)

Claire Zachanassian: Con una condición.

(Todos estallan en un júbilo indescriptible. Bailan, se trepan a la sillas, el gimnasta hace varios números, etcétera. Ill, alucinado, tamborilea sobre su pecho.)

Ill: ¡Esta Claire vale su peso en oro! ¡Fabuloso! ¡Para no creérselo! ¡Mi brujita hechicera de siempre! *(La besa.)*
El Alcalde: Con una condición, ha dicho la señora. ¿Puedo saber cuál es?
Claire Zachanassian: Os diré mi condición. Os regalo mil millones, pero me compro a cambio la justicia.

(Silencio sepulcral.)

El Alcalde: ¿Cómo debo entender esto, honorable señora?
Claire Zachanassian: Tal y como acabo de decirlo.
El Alcalde: Es que la justicia no puede comprarse.
Claire Zachanassian: Todo puede comprarse. (pp. 43-45)

Ése es el regreso de la Vieja Dama, a eso viene, a reclamar justicia, su idea de la justicia. Primera clave.

La clave dos es la clave del *capricho*. El Jefe de Tren le pide una explicación a la Vieja Dama:

El Jefe de Tren: Estoy esperando una explicación. Por razones de servicio. En nombre de la dirección de los ferrocarriles.
Claire Zachanassian: ¡Oiga usted, gaznápiro! ¡Me apetecía visitar este pueblo! ¿O acaso pretende que salte de su expreso en marcha?
El Jefe de Tren: Madame, si desea usted visitar Güllen, tiene a su disposición en Kalberstadt el tren de cercanías de las doce y cuarenta. Como todo el mundo. Con llegada a Güllen a la una y trece minutos.
Claire Zachanassian: ¿El cercanías que para en Loke, Brunnhübel, Beisenbach y Lauthenau? ¿Pretende usted que me zarandee media hora por estos parajes?
El Jefe de Tren: Madame, esto le va a salir muy caro.
Claire Zachanassian: ¡Dale mil, Boby!
Todos *(en un murmullo)*: ¡Mil!

(El mayordomo le da mil a EL JEFE DE TREN.)

El Jefe de Tren *(perplejo)*: ¡Madame!
Claire Zachanassian: Y tres mil para la fundación proviudas de los ferroviarios.
Todos *(en un murmullo)*: ¡Tres mil!

(EL JEFE DE TREN recibe tres mil de manos del mayordomo.)

El Jefe de Tren *(confuso)*: Esa fundación no existe, madame.
Claire Zachanassian: Pues fúndela usted. (p. 23)

Sin problemas. Ésa es la idea del capricho, del capricho de ella.
Otra clave, la tercera, la clave del *poder*, está en las páginas 26 y 27; dice:

Claire Zachanassian: Ven que te presente a mi séptimo marido, Alfred. Posee plantaciones de tabaco. Somos un matrimonio feliz.
Ill: Encantado.
Claire Zachanassian: Ven, Moby, haz una venia. En realidad se llama Pedro, pero Moby es más bonito. Además rima mejor con Boby, que es el nombre de mi mayordomo. Un mayordomo es para toda la vida, por eso los maridos deben adaptar su nombre al de él.

(El MARIDO VII hace una venia.)

Claire Zachanassian: ¿Verdad que es guapo con su bigotito negro? ¡Piensa, Moby!

(El MARIDO VII adopta un aire pensativo.)

Claire Zachanassian: ¡Más intensamente!

(El MARIDO VII piensa más intensamente.)

Claire Zachanassian: ¡Un poco más todavía!
Marido vii: Pero es que no puedo pensar más intensamente, Mausi, te juro que no puedo.
Claire Zachanassian: Claro que puedes. ¡Inténtalo, venga!

(El MARIDO VII piensa más intensamente todavía.)
(Suena la campana.)

Claire Zachanassian: ¿Ves cómo puedes? ¿Verdad que adquiere un aire casi demoníaco, Alfred? [...] (pp. 26-27)

Ésta es la clave del poder, de la que hay muchísimos ejemplos. Tomé nada más uno. Otra clave, el *destino*, el pasado y el futuro: el destino se puede modificar con el dinero. Dice Claire:

Claire Zachanassian: Me encantan los puros. En realidad debería fumar los que fumaba mi marido, pero no me fío de ellos.
Ill: Me casé con Mathilde Blumhard por amor a ti.
Claire Zachanassian: Ella tenía dinero.
Ill: Y tú eras joven y preciosa. El futuro te pertenecía. Yo quería tu felicidad y tuve que renunciar a la mía.
Claire Zachanassian: Ahora ha llegado el futuro.
Ill: De haberte quedado aquí, estarías tan arruinada como yo.
Claire Zachanassian: ¿Cómo? ¿Estás en la ruina?
Ill: Soy un tendero arruinado en un pueblo arruinado.
Claire Zachanassian: Ahora yo tengo dinero.
Ill: Vivo en un infierno desde que te fuiste de mi lado.
Claire Zachanassian: Y yo me he convertido en el infierno.
Ill: No paro de reñir con mi familia, que me reprocha día a día mi pobreza.
Claire Zachanassian: ¿Qué? ¿No te hizo feliz Matildita?
Ill: Lo principal es que tú seas feliz.
Claire Zachanassian: ¿Y tus hijos?
Ill: Viven sin ningún ideal.
Claire Zachanassian: Ya se inventarán alguno.

(ILL no responde. Ambos contemplan fijamente el bosque de su juventud.)

Ill: Llevo una vida ridícula. Casi nunca he salido de este pueblo. Un viaje a Berlín y otro al Tesino, eso es todo.
Claire Zachanassian: ¿Para qué más? Yo conozco todo el mundo.
Ill: Porque has podido viajar siempre.
Claire Zachanassian: Porque me pertenece. (pp. 37-38)

¿Se dan ustedes cuenta de la importancia de la clave *destino*?
Por último, la clave *libertad*. La libertad de Ill es destruida por la justicia de Claire. Claire dice, hablando de la justicia:

Claire Zachanassian: Puedo pagármela. Mil millones para Güllen si alguien mata a Alfred Ill. (p. 48)

Ella se puede pagar eso porque puede comprar la justicia. En su llegada —que no leí para no ser exhaustivo— Claire baja del tren con un ataúd, y dice: "—Bajen el ataúd —¿Para qué quiere el ataúd? —Puede necesitarse". El fondo de la historia, que les puedo contar y que no arruinará su deliciosa lectura, es que lo que la Vieja Dama pide es muy sencillo: la condición para darles los mil millones, mitad y mitad, es que alguien mate a Alfred Ill.

José Brú: O que muera, porque luego esperan que muera por accidente.

Dante Medina: Y el pueblo dice: "De ninguna manera, somos un pueblo muy recto, a Ill lo queremos mucho, de hecho él va a ser nuestro próximo alcalde, ya el alcalde ofreció que en primavera él se retira y que Ill es el único que puede ser alcalde". Claire mantiene su oferta y dice: "Voy a esperar". Un poco como Pedro Páramo: "Me cruzaré de brazos hasta que Comala se muera de hambre". Claire dice: "Me voy a esperar, no tengo ninguna prisa", ya caerán en la tentación.

Porque ella regresó a su pueblo con dos sueños: uno, es la venganza; y el otro es casarse en la iglesia del pueblo, y ahí se casa con el Marido IX, un actor alemán, es decir, llega con el Marido VII, y acaba casándose —después del Marido VIII— con el Marido IX, en esa estancia breve. Cambia de marido constantemente porque los maridos son desechables, lo durable son los mayordomos... aunque su mayordomo es el juez del pueblo, a quien ella compró; ella compra todo, puede comprarlo todo. El pueblo desesperado dice: "Claire, por favor, compre tal y tal fábrica, y con eso nos salvará; bastarán cien millones, ¿para qué gasta mil?", y ella responde (página 91): "Ya son mías, yo fui quien las quebró, para matarlos de hambre". Y sigue con su oferta: Si ustedes matan a Ill, quinientos millones para la ciudad y quinientos millones para repartir entre la población. Así de sencillo. Ésa es la idea de la justicia, del capricho, del poder, del destino, y de la libertad, de la Vieja Dama. Regresa a su pueblo comprando sueños, uno de sus sueños es la venganza y el otro es casarse en la iglesia de su burgo natal —cosa que le fue negada cuando era una muchacha pobre.

Ill, dueño de la tienda del pueblo, ve cómo todo mundo viene a comprarle en cantidades que nunca le habían comprado, pero todos piden fiado.

José Brú: A cuenta de lo que van a recibir.

Dante Medina: Exactamente. Entonces él empieza a tener miedo de su mujer, de sus hijos y de todo el pueblo. Aterrorizado, intenta denunciar, y le responden: "Hombre, no puedes tomar eso en serio, es una broma, tú no vales mil millones, eso nadie te lo va a creer". Pero cuando él se quiere ir del pueblo, asustado, hay una escena muy bonita, también muy beckettiana, en la que el pueblo dice: "Te venimos a decir adiós, qué pena que te vayas". Y en un juego escénico, mientras a Ill le hablan con esa simulada ternura, él se dice a sí mismo: "Me quieren acorralar, no me quieren dejar ir, es una trampa". Y sus paisanos le replican: "No, qué va, te venimos a despedir". Pero lo entretienen tanto que el tren lo deja. Ahí entra el pánico total de la obra.

Ya no sigo. Quiero dejarles el interés de leer esta obra tan intensa. Me recuerda a *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee.

Alumno: ¿Porque es comedia?

Dante Medina: No. Porque dentro del drama y la tragedia uno se ríe.

Ill fue amante de la ahora "vieja dama" —voy a tratar de dar los menos datos posibles para que perdure la emoción en la lectura—. Él llega a entusiasmarse cuando ella le llama "Mi pantera", y él la llama "Mi gatita", rememorando los viejos tiempos, antes de que las buenas costumbres la expulsaran del pueblo. En la emoción de los arrumacos, ella lo retiene: "Me acabas de tocar la prótesis" —porque tiene una prótesis en la pierna—; él le besa la fría mano y ella le aclara: "Es que la mano también es una prótesis". La pierna la perdió en un accidente de automóvil, la mano es un accidente de avión, resultado de sus múltiples viajes por el mundo.

Su regreso y deseo de venganza obedecen a que de jovencita quedó embarazada de Ill...

José Brú: La corrieron del pueblo, se tuvo que prostituir, y de ahí viene el afán de venganza de ella.

Dante Medina: Lo interesante en la obra es esa especie de metáfora —aunque no le guste a Dürrenmatt— del estado totalitario: ella es un estado totalitario, ella se convierte en un estado totalitario.

De jovencita se acostaba con Ill, que era su amor. Cuando ella se embaraza, Ill convence a dos personas para que a cambio de un par de tragos declaren que ella se había acostado también con ellos, lo que lo exculpa a él, y a ella la convierte en una cualquiera. Ahora, vieja y rica dama, Claire contrata al juez de mayordomo pagándole diez o cien veces más de lo que ganaba como juez; y a aquellos dos perjuros, que declararon en su contra, los encuentra en lugares alejados del mundo en donde andaban huyendo de la pobreza de su villorrio, los ciega y los castra, y los convierte en sus palanquineros, en sus portadores, porque ella siempre se transporta en una especie de litera portátil; en eso convierte a los que la acusaron por unos tragos. Ahora, finalmente, ha regresado para castigar a Ill: Primero, lo tortura con el miedo —pudo haber mandado a un asesino a que simplemente lo matara— de que todo el pueblo, su pueblo, sea un verdugo en potencia que busca su muerte a cambio del dinero que ella ha ofrecido por su cadáver... Claire le prueba a Ill que el dinero lo puede todo.

José Brú: Además es una venganza no sólo contra él, sino contra todo el pueblo, porque el pueblo la expulsó; también se quiere vengar del pueblo: dándoles dinero, los obliga a traicionar sus valores.

Dante Medina: Exacto. El pueblo la echó siendo una jovencita, cuando no valía nada; ella regresa a disfrutar de la humillación de un pueblo zalamero, que le rinda, que le lama la mano, al que le demuestra lo que es la fuerza del poder, del dinero, porque ella empobreció al pueblo para hacer con él y sus habitantes lo que le diera su gana.

José Brú: Hay una película protagonizada por Anthony Quinn e Ingrid Bergman, de allá por los años setenta, excelente película, *La visita de la vieja dama*, con dos muy buenos actores, en su papel los dos: Ingrid Bergman —ya de grande, no muy jovencita—, y Anthony Quinn, como Ill, papel que le queda perfecto.

Dante Medina: Lo interesante es que estos libros un poco periféricos —por llamarlos de alguna manera— es que quedan al margen de las luminarias de la fama —Ionesco y Beckett, por ejemplo— y tenemos que esperar cuarenta años para darnos cuenta de que al mismo tiempo que se están produciendo *Esperando a Godot* y *La cantante calva*, en París, en francés, en Suiza se está escribiendo en alemán *La visita de la vieja dama* —y en el propio París, el Don Juan de Montherlant, que pasa casi desapercibido.

José Brú: Afluentes de un río principal.

Dante Medina: Claro. Y se nos olvida lo que ya vimos aquí anteriormente, obras de teatro de años posteriores que beben de donde mismo —o coinciden— como es el caso de Maruxa Vilalta con *Esta noche juntos, amándonos tanto*, o con obras como *El 9*, también de Maruxa Vilalta.

Termino con la segunda parte de este mismo bloque con Ana Lidia Vega, escritora portorriqueña, y su cuento "Pollito Chicken". Ana Lidia Vega, una mujer de la que me precio de ser su amigo, inteligente, simpática, cínica, grandísima cuentista: ganó el premio Casa de las Américas en 1982,[94] y ya saben que el Casa de las Américas sólo lo ganan los grandísimos cuentistas, no cualquiera.

José Brú: Tú lo ganaste, ¿verdad?

Dante Medina: Sí. No cualquiera. (Es una broma).

Ana Lidia Vega, en una carta que recibí en Francia en 1984, me informa que me envía el ejemplar de *Vírgenes y mártires*, libro donde está "Pollito Chicken"; ahí me cuenta: "En realidad fue mi primer libro (1981), escrito en colaboración con la compañera Carmen Lugo Filippi (excelente cuentista). Hay seis cuentos de ella, seis cuentos míos y uno escrito entre las dos. Acá [*en Puerto Rico*], la temática y el lenguaje causaron un poco de escándalo, pero es que nuestras sociedades por fortuna son todavía bastante escandalizables, ¿no te parece?". Y luego, hay un toque de su sentido del humor caribeño y de su tendencia a la provocación: "En la contraportada aparecemos retratadas las culpables. Soy la de pelo largo, perfil de cuervo y gafas".

Cuando dice: "*Por fortuna* nuestras sociedades son todavía bastante escandalizables", está definiendo una idea de la literatura, porque cuando la sociedad ya no se escandalice, ¿para qué haríamos literatura? Vale la pena ser escandalizante. La dedicatoria de *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, también es una provocación, política esta vez: "A la confederación caribeña del futuro para que llueva pronto y escampe"; le apuesta a que el Caribe se convierta en una

[94] Lo obtuvo con su libro *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*.

confederación en un futuro próximo y urgente: "Ya, que llegue la tormenta y que luego escampe". Sus personajes, de la zona del Caribe, sufren el "naufragio" que provoca el imperialismo en dominicanos, cubanos, jamaiquinos, y portorriqueños. "Encancaranublado" equivale entre nosotros a "encapotando": el cielo está encancaranublado / el cielo está encapotado. El epígrafe del cuento que le da título al libro, es un trabalenguas popular:

> El cielo está encancaranublado.
> ¿Quién lo encancaranublaría?
> El que lo encancaranubló
> Buen encancaranublador será.

"Pollito Chicken" es un cuento único, por eso está en *Los Excéntricos*. Recordarán ustedes que hace unos cuarenta años se enseñaba inglés con una cantinela infantil: "Pollito: *chicken*, / gallina: *hen*, / lápiz: *pencil*, / pluma: *pen*". Ana Lidia aprovecha la conjunción bilingüe "pollito chicken": nosotros —mexicanos— leemos el título "Pollito Chicken", y reconocemos la referencia que acabo de citar; pero hay más: "pollito" en el Caribe es una muchacha, bonita, guapa, simpática, joven. Traer o tener "un pollito" significa estar con una jovencita, hermosa, y necesariamente joven, porque un pollito es tierno mientras que una gallina es dura, vieja. "Tener una cita con un pollito", se dice. Ana Lidia aprovecha y combina las dos referencias semánticas: el "pollito chicken" de la canción, y el "pollito" de la muchacha, el personaje central del cuento.

El tema de *La visita de la vieja dama* y el de "Pollito Chicken" es muy común en la literatura: el regreso. Pero mientras que el regreso de La Vieja Dama es trágico, nórdico; el del "pollito" es risueño, alegre, caribeño y tropical. En ambas obras campea la farsa, la hipocresía, el fingimiento, que marcan el regreso a los orígenes, a un pasado que añoran —porque es *su* pasado—, rechazan —porque no es el ideal con el que sueñan—, y quieren modificarlo a su capricho.

Cito dos fragmentos del cuento de Ana Lidia Vega; uno, es el inicio:

> I really had a wonderful time, dijo Suzie Bermiúdez a su jefe tan pronto puso un spike-heel en la oficina.
>
> San Juan is wonderful, corroboró el jefe con benévola inflexión, reprimiendo ferozmente el deseo de añadir: I wonder why you Spiks don't stay home and enjoy it.
>
> Todo lo cual nos pone en el aprieto de contarles el surprise return de Suzie Bermiúdez a su native land tras diez años de luchas incesantes. (p. 75)

Todo el relato está escrito así, con el tinte de un inglés coloquial entreverado con un sonoro español caribeño, precioso. Puedo contar la historia porque, a fin de cuentas, cuando lo lean lo disfrutarán igualmente: Suzie, una secretaria que se

fue a vivir con su madre a Nueva York, viaja de vacaciones a Puerto Rico; desprecia a los portorriqueños, e intenta ocultar que ella es portorriqueña; alisándose el pelo, pintándoselo de rubio, se siente gringa; simultáneamente, piensa en inglés y en español. En el elegante y caro hotel de La Isla donde se hospeda, como norteamericana en vacaciones, le preguntan:

> —Ujté ej pueltorriqueña, ¿noveldá?
> preguntó un awful hombrecito de no más de three feet de alto, emborujado como un guineo niño en un imitation Pierre Cardin mini-suit.
> —Sorry
> murmuró Suzie con magna indiferencia. Y poniéndose los sunglasses, abrió el best-seller de turno en la página exacta en que el negro haitiano hipnotizaba a su víctima blanca para efectuar unos primitive Voodoo rites sobre su naked body.

Y luego, después de tres piñas coladas, ella empieza a buscar "latin lover", y sus ojos se topan con el atractivo físico del bartender:

> Cada vez que los turgent breasts de Suzie amenazaban con brotar como dos toronjas maduras del bikini-bra, al hombre se le querían salir los eyeballs de la cara. Hubo como un subtle espadeo de looks antes de que la tímida y ladylike New York housing project secretary se atreviese a posar la vista en los hairs del tarzánico pecho. In the meantime, los ojos del bartender descendían one-way elevators hacia parajes más fértiles y frondosos. Y Suzie Bermiúdez sintió que la empujaban fatalmente, a la hora del más febril rush, hacia un sudoroso, maloliente y alborotoso streetcar named desire.

Después, ella va a su cuarto, y llama por teléfono:

> —This is Miss Bermiúdez, room 306. Could you give me the bar, please?
> —May I help you?
> inquirió una virile baritone voz con acento digno de Comisionado Residente en Washington.

Lo que sigue es lo que ustedes se están imaginando. Y viene el final del cuento:

> Esa misma noche, el bartender confesó a sus buddies hangueadores de lobby que:
> —La tipa del 306 no se sabe si es gringa o pueltorra, bródel. Pide room service en inglés legal pero, cuando la pongo a gozal, abre la boca a grital en boricua.
> —Y ¿qué dice?
> respondió cual coro de salsa su fan club de ávidos aspirantes a tumbagringas. Entonces el admirado mamitólogo narró cómo, en el preciso instante en que las platinum-frosted fingernails se incrustaban passionately en su afro, desde los skyscrapers

> inalcanzables de un intra-uterine orgasm, los half-opened lips de Suzie Bermiúdez producían el sonoro mugido ancestral de:
>
> —¡VIVA PUELTO RICO LIBREEEEEEEEEEEEEEE! (pp. 78-79)

Así termina el relato. Observen ustedes cómo hasta en el juego hay ideología en Ana Lidia Vega: es una escritora portorriqueña nacionalista, una intelectual anti-imperialista.

José Brú: En algunos sitios lo ponen como muestra de literatura *spanglish*, que no lo es, no lo es; aquí está jugando precisamente con lo bilingüe y lo bicultural de Puerto Rico y de la protagonista, no es *spanglish*, lo pone en perfecto inglés y en perfecto español, no es el *spanglish* que es la mezcla de los dos y no es ninguno de los dos.

Dante Medina: No es literatura chicana, de ninguna manera. Es otra cosa.

José Brú: Ni literatura de *spanglish*, sino es precisamente lo que pasa en Puerto Rico con su situación de polaridad, le pasa a la misma protagonista. Una cosa muy curiosa es que al leerlo en voz alta como lo leyó Dante, no sabe uno qué hacer, por ejemplo, con los números, ¿qué dice uno "room trescientos seis" o "room three hundred six"?, ¿el número en qué hay que leerlo, en inglés o en español, o mitad de cada uno: "three hundred seis"?

Dante Medina: Con toda congruencia, este cuento tiene un epígrafe en francés de Albert Memmi: "Un homme à cheval sur deux cultures est rarement bien assis". ("Un hombre montado sobre dos culturas casi nunca está bien sentado").

José Brú: Un hombre a caballo —que también puede ser un hombre que tiene un pie en cada cultura— está mal parado, seguramente se va a caer.

Dante Medina: El personaje es una portorriqueña que no quiere aceptar su identidad. Prefiere a los negros de Nueva York que a los portorriqueños de Nueva York. Se esfuerza por alejarse de su cultura nativa y por asimilarse a los usos norteamericanos, hasta tal punto quiere parecer gringa que hace lo mismo que hacen las gringas de vacaciones: va a Puerto Rico a acostarse con un mesero: gringa a fondo.

José Brú: Y no llega a ser ni de un lado ni del otro, porque en Estados Unidos sigue siendo portorriqueña, y en Puerto Rico la ven como una gringa. No es ni de aquí ni de allá.

Dante Medina: Pero lo hace muy bien, porque el bartender cuenta a sus amigos: "No sé qué es, habla muy bien inglés, es inglés legal —inglés legal es inglés muy bueno, eso quiere decir—, pero de repente grita ¡Viva Puerto Rico libre!, ¿qué está pasando?", y él mismo habla en bilingüe, él habla en bilingüe: "los half-opened lips de Suzie Bermiúdez producían el sonoro mugido", dice.

José Brú: De hecho, ese tipo de portorriqueños que viven en Nueva York, aparentemente tienen un nombre entre los mismos gringos: *newyorican*; de *newyorker* y *puertorican*.

Dante Medina: En Puerto Rico me llegó a decir un mesero: "M'chacho, ya conquistamos Manhattan, nos falta el resto".

José Brú: Continúo con el siguiente bloque, en el que vamos a ver un libro un tanto especial, *Palabras de Opoton el viejo*, de Avel-lí Artís-Gener. Es un escritor catalán que estuvo refugiado mucho tiempo en México, salió de chico de su país cuando la Guerra Civil, vivió muchos años en México —veintisiete años—, y luego acabó regresando, al final de su vida, a Cataluña, ya una vez muerto Franco. Fue muy reconocido allá y allá murió. Este libro que primero apareció en catalán, *Paraulas d'Opoton el vell*, es un libro especial porque el autor finge, al estilo que ya lo había hecho Cervantes con el Quijote donde dice que se encuentra el manuscrito de Cide Hamete Benengeli, finge que se encuentra un viejo manuscrito del siglo XVI en el que se habla de una expedición azteca de Opoton el viejo y otros tenochcas que van a España en seis enormes canoas de remo y vela, antes de la Conquista, y ellos descubren España, ellos descubren Europa. De hecho, llegan a las playas de Galicia, es un poco la Conquista al revés: en vez de las tres carabelas que vinieron con Colón y descubrieron el Nuevo Mundo, ellos van y descubren Europa. Se extrañan, como Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, se extrañan de todo lo que ven allá, del lenguaje, de las costumbres... En fin, de todo.

Son interesantes varias cosas: fue una de las primeras veces en las que se empezó a cuestionar el término de "descubrimiento". Al hablar de "descubrimiento", ellos mismos dicen: "Bueno, ¿*descubrimiento* por qué?, nada estaba tapado, vete a saber por qué 'descubrir'; nada estaba cubierto, no había por qué descubrir; más bien fue un encuentro", que si recuerdan, ya en el Quinto Centenario se cambió lo de "Descubrimiento de América" por "Encuentro de Dos Mundos". Probablemente uno de los que influyeron fue precisamente este escritor catalán. Es curioso también, porque el libro está escrito originalmente en catalán, como si fuera una Crónica del siglo XVI, al estilo de una Crónica azteca, con muchas repeticiones:

> Dice el dicho, valga la sabiduría del pueblo, que el hombre sólo se acerca al Templo cuando sufre, de lo cual puede desprenderse que el hombre feliz no tiene necesidad alguna de acercarse al susodicho Templo. De ello despréndese también que sólo nos acordamos de Dios cuando de Él andamos necesitados.
> [...]
> Pero antes debo dar razón de cómo era nuestra formación de marcha, que rememoro asaz bien. Al mero adelante de todo llevábamos el xochiquetzalpapalotl, el estandarte con el emblema de nuestro Dios Benefactor y luego iban quienes llevaban el estandarte y los sellos de Nuestro Gran Señor, El Que Habla, nombrado Ahuizotl, lo cual era motivo de nuestra mucha alegría. (p. 69)

Al autor le llevó muchísimo trabajo la investigación —de hecho, al final del libro viene la bibliografía—. Es curioso —no he podido yo encontrar cuál fue la recepción en Cataluña—, porque de repente los catalanes leían un libro de un catalán, escrito como una crónica azteca-nahuatl, con una serie de nombres raros, y que además dijera que habían llegado a descubrirlos, no a los catalanes, porque dijo que a los gallegos, pero a fin de cuentas era a toda España, y además con una serie de modismos. Al principio, antes de aparecer las palabras de Opoton, aparecen las palabras del autor que está diciendo que lo encontró, pero ahí viene con modismos netamente mexicanos: "Oye manito, vamos a tal sitio", y busqué la versión en catalán y tal cual, así aparecen, en "mexicano". Lo que pasó con Artís-Gener es que se identificó mucho al ver lo que había pasado con la Conquista, por los españoles, con la situación con Cataluña, también conquistada por los españoles, también con un idioma minoritario. De algún modo le sirvió de venganza tanto para vengar a los aztecas, como para vengar a los catalanes. No es el primer ni único caso que ha habido en la Literatura de Conquistas al revés, creo que por ahí tú, Dante, traes el "maya", un maya que descubre España; lo curioso de *Opoton* es que está escrito como una crónica; la Conquista al revés; y escrito por un catalán, escrito por alguien que se supone que no debería tener esas ideas, en una primera impresión, después uno comprende que claro que debe tener esas ideas. Obviamente, es un poco pesado, en el sentido de leer una crónica al estilo del siglo XVI, pero al mismo tiempo, como está salpicada de cosas chuscas y curiosas, a uno le da risa y ve los contrastes de uno con el otro. Pongo un ejemplo: parte de lo que influyó en la Conquista —no llegan, propiamente, a conquistar ellos a los españoles, pero hay un parangón—, parte de lo que influyó en la Conquista de México es que identificaban a los españoles con el dios Quetzalcóatl y con las leyendas que había en México. Al llegar los aztecas a España, parte de lo que hace que puedan ir avanzando es que los identifican con una reencarnación del apóstol Santiago y con las leyendas sobre el regreso del apóstol Santiago, entonces van dejando que avancen y que avancen y que avancen.

Hubo una primera traducción al español, de una poeta, pero está bastante mal y no respetó mucho el sentido original, hasta que el propio Artís-Gener —que era conocido como Tísner, las sílabas finales de su propio apellido— hizo la suya.

Dante Medina: Tísner como pintor, ¿no?

José Brú: Como pintor y escritor, porque además fue caricaturista, pintor, etcétera.

Dante Medina: Firmaba Tísner.

José Brú: Él acabó haciendo la propia traducción que todavía algunos años se conseguía en Siglo XXI, de cualquier modo va a estar completo en el disco que les entregaremos la siguiente semana. Obviamente, igual que cuando llegan los españoles, se ve que está dividido México en distintas tribus, también pasa cuando los aztecas llegan allá, porque están la "terra do fala galega", la tierra donde se habla

gallego; "la terra do fala vasca", la tierra donde se habla vasco; "la terra do fala castilla", la tierra donde se habla castellano; o sea, España también estaba dividida en distintas tierras, otra vez haciendo aquí un contrapunto a lo que encontraron los españoles cuando vinieron a México. Finalizo diciendo que, de algún modo, también fue un homenaje y un agradecimiento de Avel-lí Artís-Gener al México que lo acogió durante veintisiete años.

No sé si quieras añadir algo, Dante.

Dante Medina: Quisiera recordar *Un maya descubre España en 1530*, de Erasmo Ancira, una novela de los años cincuenta —sin los méritos literarios de *Palabras de Opoton el viejo*—: es un libro escrito por alguien que tiene el gusto por la anécdota: es un maya que descubre España porque lo llevan como antes llevaban pericos y papagayos. Llega el maya a España, y tiene reacciones muy simpáticas:

> Al desembarcar, lo que más le llamó la atención fue que la gente viviera tan amontonada, con las casas tan pegadas unas a otras, algunas como encimadas, siendo la Tierra tan grande y habiendo tanto lugar para que la gente viviera cómodamente.

Eso le asombra.

> También, y en forma insoportable, percibió el mal olor que todos despedían. Porque se bañaban poco o bien porque comían cosas apestosas (¿ajos, cebollas?).
>
> Luego le llamó la atención que los españoles eran muy aficionados a la bebida, a las mujeres y a las diversiones. (p. 15)

Y otra cosa que le llama la atención, dice:

> Hace muchas consideraciones sobre la mala religión de los cristianos, que hablan de tener un solo dios y adoran uno distinto en cada iglesia.

Es una observación muy aguda del maya. Finalmente, dice:

> Se asombra de que llaman pecado al hecho de tener hijos, y supone que esto es porque muchas [*mujeres*] se exponen a tener hijos por dinero.
>
> Achaca la crueldad de los cristianos al hecho de que su dios había sido golpeado y maltratado antes de ser elevado a la categoría de dios. (p. 17)

Y luego hay una descripción de dios, que me parece interesantísima. Debo aclarar que la ficción de este texto nos habla de un manuscrito en tres partes, una de ellas la tiene José Vasconcelos, y el autor, Erasmo Ancira, nunca la encontró.

Ahora una cita de lo que apunta sobre Dios:

> Lo que más le asombró fue que hicieran sacrificios a un dios deforme y mutilado (golpeado, maltratado, quiso decir), que no brillaba en todo su esplendor y magnificencia sino que lo veneraban clavado en madera, encerrado en oscuros recintos, en vez de hacerlo a la intemperie, a la luz del sol, del astro rey. (p. 16)

Éstas son las observaciones de un maya que va a España en 1530, contenidas en este libro publicado por Populibros en 1959.

José Brú: De hecho, es anterior al de Tísner; el de Tísner es de 1968.

Dante Medina: Una curiosidad: el capítulo I se titula "Impresiones de un maya que no conoció a Shakespeare ni a Cervantes".

José Brú: Pusimos en *Los Excéntricos* esta Conquista al revés, y en este mismo bloque este libro de *Opoton*, lo estoy relacionando con un cuento de Carlos Fuentes que aparece en el libro *El naranjo*, el cuento se titula "Las dos orillas", y es la historia de Marina, la Malinche, y de Jerónimo de Aguilar, que, si recuerdan, son los dos traductores de Cortés, quien tiene la inmensa fortuna de que Jerónimo de Aguilar conociera el maya y el español (su lengua natal), y la Malinche, que conocía el náhuatl y el maya. Y así pudo haber una doble traducción para pasar del náhuatl al español: Malinche hacía la primera parte; y Jerónimo de Aguilar, hacía la segunda. Jerónimo de Aguilar había venido en una expedición anterior y había quedado abandonado en Yucatán y por lo tanto había aprendido a hablar el maya, y Malinche... Alguna vez me dijiste que era de tu pueblo, Dante, ¿no?

Dante Medina: Sí, de Jilotlán de los Dolores; está en un libro,[95] y en la historia.

José Brú: ¿Por qué lo incluyo en este tema? Porque también hay una especie de Conquista al revés, aquí no son los aztecas que van a conquistar España, sino que los españoles quedaron conquistados por el idioma y por el poder de manipulación. Es un cuento relativamente corto, con cosas muy curiosas, obviamente es una recreación que hace Carlos Fuentes, pone a Jerónimo de Aguilar a inventar las traducciones, no porque no sepa traducir, sino porque quiere engañar a Cortés, entonces le dice lo que le conviene. Por ejemplo, hay un fragmento donde Cortés está preguntando qué va a pasar y dice el texto:

---

[95] Agraz García de Alba, Gabriel, *Doña Marina, Malintzin o "La Malinche" nació en el antiguo reino de Xalisco*, México, Edición de autor, 1984. Pero no sólo lo afirma este autor, sino también José Luis Martínez, apoyádose en varios documentos históricos: "En principio, Carlos María de Bustamante corrigió la ortografía de Viluta, escribió Uiluta y añadió que el lugar se llamaba 'Huilotlan', que quiere decir, lugar de tórtolas o 'junto a las tórtolas'. García Icazbalceta supone que debe de tratarse de 'Jilotlán, en el partido de Zapotlán el Grande, distrito de Sayula'. Herrera también se inclina por esta versión jalisciense: 'su tierra era hacia Xalisco, al poniente de México'; la repiten Las Casas, Landa, Muñoz Camargo y Torquemada. El historiador jalisciense De la Mota Padilla dice que abraza la opinión de Herrera, 'como que redunda en glorias de la Galicia'". (Martínez, José Luis, *Hernán Cortés*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 164).

No hay peligro, le dije a Cortés, sabiendo que lo había.
Hay peligro, le dijo Marina a Cortés, sabiendo que no lo había. (p. 38)

Es decir que los dos están, a su conveniencia cada uno, engañando, y con base en todo eso se hace la historia. Es un libro que contiene otros cuentos, todos en torno al tema del árbol y el fruto del naranjo, cinco relatos o novelas breves; "Las dos orillas" donde Jerónimo de Aguilar narra cómo tras vivir durante años con los indios sirve de intérprete a Hernán Cortés con el propósito de hacer fracasar su empresa; en los otros cuentos aparecen también otros personajes, como los hijos de Cortés, la Malinche, etcétera, pero ésos ya serían otros temas.

Y finalizo el bloque con —ya vimos una novela y un cuento— un poema de Pedro Garfias, un poeta español, refugiado también, que estuvo viviendo mucho tiempo en Guadalajara y acabó yéndose a Monterrey, donde murió. En el barco en el que venía Pedro Garfias, el *Sinaí*, —uno de los cuatro o cinco barcos que vinieron en la primera gran oleada de refugiados españoles, otro era el *Mexique*, otro el *Ipanema*, y otro el *Nyassa*—, en el mismo barco, llegando a tierras mexicanas en Veracruz, escribió un poema que voy a leer completo. Se llama "Entre España y México". Es el tema, otra vez, de la Conquista al revés:

Entre España y México

Qué hilo tan fino, qué delgado junco
—de acero fiel— nos une y nos separa
con España presente en el recuerdo,
con México presente en la esperanza.
Repite el mar sus cóncavos azules,
repite el cielo sus tranquilas aguas
y entre el cielo y el mar ensayan vuelos
de análoga ambición, nuestras miradas.

España que perdimos, no nos pierdas;
guárdanos en tu frente derrumbada,
conserva a tu costado el hueco vivo
de nuestra ausencia amarga
que un día volveremos, más veloces,
sobre la densa y poderosa espalda
de este mar, con los brazos ondeantes
y el latido del mar en la garganta.

Y tú, México libre, pueblo abierto
al ágil viento y a la luz del alba,

indios de clara estirpe, campesinos
con tierras, con simientes y con máquinas;
proletarios gigantes de anchas manos
que forjan el destino de la Patria;

pueblo libre de México:
como otro tiempo por la mar salada
te va un río español de sangre roja,
de generosa sangre desbordada.
Pero eres tú esta vez quien nos conquistas,
y para siempre, ¡oh vieja y nueva España! (p. 108)

Viene otra vez un río como vino en la Conquista, de españoles, pero ahora no vienen a conquistar, ahora vienen a refugiarse en México, que fue el único país que les abrió completamente los brazos, con Lázaro Cárdenas en la presidencia de la República, y dicen: "Ahora venimos a que nos conquistes; te llega un río de sangre española, pero esta vez eres tú quien nos conquistas, ¡oh vieja y nueva España!". Es un poema muy emotivo, lo escribió ahí mismo en el barco. Muchos de sus poemas los declamaba, los recitaba y no los ponía por escrito. Carlos Eduardo Gutiérrez Arce hizo una edición de Pedro Garfias, que publicó el Ayuntamiento de Guadalajara en 1985.

Y con esto vimos el tema de excentricidad, en esa vuelta de tuerca de la conquista al revés. Insisto, lo vimos con una novela, con *Palabras de Opoton el viejo*, donde van los nahoas a conquistar España; lo vimos en la recreación que hace Carlos Fuentes en un cuento, donde Jerónimo de Aguilar y la Malinche, cada uno lleva agua a su molino en la traducción y acaban siendo conquistados por las traducciones o por los idiomas; y lo vimos en este poema "Entre España y México" de Pedro Garfias.

¿Intervienes, Dante?

Dante Medina: Me encontré esta edición de 1953, hecha en Guadalajara, de *Río de aguas amargas*, uno de los libros de Pedro Garfias, con prólogo de Arturo Rivas Sainz, el intelectual al que muchos de los que están aquí conocieron sin duda —al menos los mayores de esta sala lo conocieron; nosotros, Pepe y yo, para no ir más lejos—. Cuando yo vivía en Francia, un día me enojé mucho con Arturo, y le mandé una carta furiosa porque no me contestaba mis cartas, y cuando regresé a Guadalajara me di cuenta de que se había muerto... por eso no me contestaba.

José Brú: ¿Y ésa tampoco te la contestó?

Dante Medina: Ésa tampoco me la contestó. Yo esperaba que, al menos, me contestara esta última.

José Brú: Qué bueno que no te la contestó.

Dante Medina: En fin, el prólogo de este libro es de Arturo Rivas Sainz, y empieza con estas palabras como grabadas en piedra: "La poesía de Pedro Garfias es única". (p. 7) Primera frase. Y concluye su prólogo con palabras igualmente contundentes: "Pedro Garfias es, por eso,[96] un gran poeta". (p. 10)

En este libro hay un poema titulado "Arturo Rivas Sainz" —los que lo conocieron lo reconocerán— cuyos dos primeros versos dicen: "Era como una piedra cuya sangre / le recorriese, a tropezones, larga". Y el último verso remata el retrato con esta frase: "Se parecía a Dios en que no hablaba". (p. 59) Es una descripción muy fuerte de Rivas Sainz, quien verdaderamente tendía a ser callado.

Esto en cuanto a Garfias. En cuanto a Carlos Fuentes también quiero recordar una anécdota: el cuento "Las dos orillas" está ordenado del 10 al 0, y en el 0, que es el último, los mayas invaden España ("Cayeron los templos, de Cádiz a Sevilla", p. 54), y empiezan a hacer pirámides con las piedras de las catedrales. Es inversamente maravilloso, verdadero "reverso de la conquista". Lo que a mí me gusta es que la parte 10, la inicial, el primer párrafo dice: "Yo vi todo esto"; segundo párrafo: "Cayeron los templos"; y la parte 0, la final: "Yo vi todo esto"; la siguiente: "Cayeron los templos". Es una utopía al revés, pero una utopía para mejor, porque en esa parte 0, que es la parte final —como dije va de 10 a 0— lo que en realidad dice es: "Y entonces a los inquisidores los quemaron, para que supieran lo que se sentía". Utopía de lo que hubieran hecho los mexicanos si hubieran llegado a Andalucía.

La anécdota que quiero relatar, partiendo de que este cuento está dedicado a Juan Goytisolo, es que, estando inédito, Carlos Fuentes lo leyó, en 1992, en el verano del '92 (antes de ser publicado en el libro *El naranjo, o los círculos del tiempo*), como primicia mundial, ante Juan Goytisolo y otro grupo de personas que estábamos en El Escorial impartiendo unas conferencias en un homenaje a Carlos Fuentes (yo hablé de *Terra Nostra*), y tuve la suerte de estar sentado junto a Juan Goytisolo. Juan Goytisolo, como ustedes saben, es alguien muy inclinado hacia el mundo árabe, hay mucho en su interior personal de morisco, de hecho su pareja, su novio, es musulmán, así que cuando Goytisolo oyó esta Conquista al revés, garantizo que casi se le salieron las lágrimas, de verdad estaba increíblemente emocionado por esta utopía al revés en la que se siente que así como los españoles destruyeron las pirámides de Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, el Templo Mayor, los mexicanos hubieran podido destruir La Giralda de Sevilla y hacer con sus piedras una pirámide.

Lo que sigue ahora es regocijante y fácil: Kafka, Borges y Arreola. Todo mundo ha leído a Franz Kafka, y a Juan José Arreola también todo mundo lo ha leído, lo mismo que a Jorge Luis Borges, así que sólo diré un par de cosas de Kafka, una de ellas proviene de los famosos prólogos de Borges (*Biblioteca personal*) donde dice,

[96] Por todo lo que dijo en el prólogo.

hablando de los relatos breves de Kafka —en los que entra "Un artista del hambre"—: "Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo". (p. 13)

Alumno: Siglo XX, ¿no?

José Brú: Siglo XX, sí.

Dante Medina: Sí, lo escribió en el siglo pasado, claro. Tenemos que acostumbrarnos a que "nuestro siglo" sea el XX; del XXI ya nada más nos toca un pedacito.

José Brú: A ellos no.

Dante Medina: "Nos", Pepe, dije "nos". Nosotros somos nosotros, ustedes son ustedes.

José Brú: Esta mesa divide un siglo del otro. Los profesores somos del siglo XX, los **alumno**s son del siglo XXI.

Dante Medina: "Un artista del hambre" es un cuento estupendo. Sé que todos lo han leído, así que sólo digo que su punto narratológico de partida es sencillísimo: un artista que lo que sabe hacer es no comer, simplemente, y eso lo convierte en arte. ¡Éste debería ser el santo patrono de las anoréxicas!; el Malverde[97] de las anoréxicas.

José Brú: De hecho lo olvidan y queda ahí...

Dante Medina: El asunto es que a nadie le hace gracia el espectáculo de alguien que no come. Al principio, por la novedad, resultaba atractivo, y venían a verlo: "¡No come! ¡Dios mío, una semana, dos, sin comer! ¡Qué interesante, no come y no se muere!", pero poco a poco lo van olvidando, olvidando, olvidando hasta que queda asimilado y confundido con un montón de paja; el inspector ordena: "¡Limpien aquí! [...] y enterraron al ayunador junto con la paja". (p. 132) Pero, ¿por qué no come? ¿Para que lo admiren? No. Él aclara: "me es forzoso ayunar, no puedo evitarlo". Y explica el porqué: "porque no pude encontrar comida que me gustara. Si la hubiera encontrado, puedes creerlo, no habría hecho ningún cumplimiento y me habría hartado como tú y como todos". (p. 132) Todo está explicado: contrario a la anorexia, no es que quisiera estar hermoso o esbelto —eso le tenía sin cuidado—, tampoco era un faquir... Esto es lo interesante de Kafka, que escapa a todas las definiciones. *El proceso*, *La condena*, *América*, *La metamorfosis*, cualquier obra de Kafka se resiste a los adjetivos, a ser catalogada o clasificada; y de la única manera que puede calificarse es con la autorreferencia: kafkiana, kafkiano. Precisamente, sus personajes nunca dan explicaciones de sí mismos, sólo se *presentan* existiendo, y con la seguridad de que el destino es ineluctable: "yo así soy". Artista del hambre, artista del trapecio, el escarabajo Gregorio Samsa, un procesado...

[97] Jesús Malverde fue un bandido de Sinaloa al que la tradición popular ha convertido, por su cuenta y sin el aval de la Iglesia, en santo. Es el patrono de los narcotraficantes, y tiene su templo principal en Culiacán, Sinaloa.

Como ustedes saben, Kafka no publicó su obra en vida. Legó sus manuscritos a su amigo y albacea, Max Brod, con instrucciones de que los destruyera. Max Brod no nada más desobedeció a Kafka, sino que supervisó las ediciones de sus obras. Pero no sólo en manos de Brod quedaron textos de Kafka, sino también en posesión de Dora Diamant, su última compañera; se habla de 20 cuadernos y 35 cartas que, desgraciadamente, le fueron confiscadas en 1933 por la Gestapo. Hay quienes todavía buscan estos papeles de Kafka. Kafkiano, ¿no?

José Brú: Es que, al parecer, estuvo a punto de publicarlo, pero murió poco después de revisar las pruebas.

Dante Medina: Aunque creemos que Kafka le dijo a Brod algo así como: "Te dejo mis manuscritos para que los quemes", los maliciosos opinamos que se los dejó sabiendo que él no los destruiría: Max Brod era escritor.

José Brú: Lo dijo Jean de la Fontaine en su fábula de la zorra y las uvas: "Están verdes, por eso ni trato de bajarlas". En realidad, no las alcanzaba.

Dante Medina: Claro. Y las zorras no comen uvas, además.

José Brú: No sé para qué quiere alcanzarlas. Tal vez quería hacer vino.

Dante Medina: Lo extraordinario de "Un artista del trapecio" es que sólo así entiendo "Un artista del hambre". El artista del trapecio es alguien al que le gusta estar en las alturas, no quiere tocar tierra —sin metáfora—, solamente soporta estar en las alturas, así que trabaja en un circo, al igual que el artista del hambre. Y cuando el circo se muda, los operarios tienen que ir adelante a toda velocidad desplazando el trapecio, montarlo en la otra ciudad, y él salir en un auto velocísimo —para que el artista esté el mínimo tiempo abajo del trapecio— hacia la estación del tren, donde lo suben a un vagón con una redecilla en el techo que sustituye, imperfectamente, el trapecio, hasta llegar a donde lo espera su trapecio, el trapecio que es su vida entera: ahí duerme, come, y "Todas sus necesidades —por otra parte muy pequeñas— eran satisfechas por criados que se relevaban a intervalos y vigilaban debajo. Todo lo que arriba se necesitaba lo subían y bajaban en cestillos construidos para el caso". (p. 137)

José Brú: Y el del hambre también; los dos son metáforas del arte. De hecho, en algún momento ahí lo dice, cuando lo encuentran ya moribundo dice: "Es que no tiene ningún mérito lo que yo hago, no crean que me costaba trabajo, me repugna la comida, no quiero comer".

Dante Medina: En los dos artistas late la metáfora del peligro: la presencia del hambre conduce a la muerte, la ausencia del trapecio conduce a la muerte.

Alumno: ¿Tú crees que el escritor es consciente de todo eso?

Dante Medina: No, desde luego que no. Si quieres mi definición del escritor, te diré que el escritor es un irresponsable que se atreve a hacer cosas de las que no tiene, en general, idea de su trascendencia, o sea: no se puede ser escritor si no se es irresponsable, los que tienen buena conducta no llegan a ser buenos escritores.

José Brú: Obviamente, Cervantes no se estaba dando cuenta de que estaba escribiendo una obra genial.

Alumno: Por eso, los intérpretes *a posteriori* de todo pasado...

José Brú: No sólo los intérpretes... a lo mejor lo hacen parte dándose cuenta y parte sin darse cuenta.

Dante Medina: La obra misma tiene ese valor intrínseco, no es que nosotros le demos valor agregado al interpretarla. Yo podría malinterpretar a Kafka y afirmar que es una metáfora del totalitarismo soviético posterior, y estaría diciendo una idiotez, tergiversando, proponiendo una impertinencia.

José Brú: Porque no hay en qué basarse, no hay en qué apoyarse, si no hay algo objetivo en la obra no puedes sobreinterpretar.

Dante Medina: La obra lo tiene implícito, el problema es que hay que saberlo ver, y para eso son estas pláticas: para ver eso que no se ve a primera lectura y que enriquece, pero no es para "agregarle" algo, ya lo tiene, simplemente hay que mirar con ojo de especialista.

José Brú: Exponerla a la luz...

Dante Medina: Exactamente. Con conocimientos y experiencia, un entendido descubre la edad de un caballo con sólo mirarlo.

José Brú: Le ve el diente.

Dante Medina: Sí, le ve el diente, la edad del caballo se sabe por los dientes.

Vamos a comparar a Franz Kafka con Juan José Arreola. Arreola confesó siempre su influencia de los escritores centroeuropeos, entre ellos de Marcel Schwob, de quien ya estudiamos *La cruzada de los niños*. Pueden consultar un par de libros sobre Arreola: *El último juglar*, "Memorias de Juan José Arreola", de Orso Arreola; y *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, de Vicente Preciado Zacarías.

Arreola proviene de la literatura fantástica. De él tenemos un cuento, "Una mujer amaestrada". El saltimbanqui que llega al pueblo, y en lugar de traer el oso clásico, o la serpiente, o cualquiera de los animales u objetos típicos del merolico,[98] trae una mujer, y la presenta en su espectáculo callejero como una mujer amaestrada. El acto consiste en que la mujer camine erecta, salve algunos obstáculos sencillos, y resuelva cuestiones aritméticas básicas. Está atada con una frágil cadena, casi simbólica, y la controla con un látigo inofensivo. Cuando un espectador arroja una moneda, el saltimbanqui ordena a la mujer que bese al caballero. "Hoy

[98] Es curioso el origen de esta palabra: se cuenta que a principios de siglo, en la Ciudad de México, había en el Centro Histórico, un extranjero llamado Merrol Lynk, que se dedicaba a perorar vendiendo sin darle descanso a su lengua productos medicinales milagrosos, útiles para todo, y prometía que, "dentro de unos momentos", saldría un animal amaestrado escondido en una canasta: una serpiente, un chango, una tarántula... Cuando un niño no paraba de hablar, los padres lo reconvenían con esta frase: "Parecen Merrol Lynk". Poco a poco, el nombre del pregonero ambulante se transformó en el sustantivo "merolico", que pasó a significar lo que todos los mexicanos saben: imitadores de Merrol Lynk, copistas de ese oficio reinventado por él, lo mismo que hace el saltimbanqui ("salta-en-bancos") de "Una mujer amaestrada" de Juan José Arreola.

me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada". (p. 101) "Evidentemente, nadie podía negarle el mérito de haber amaestrado a la mujer". (p. 103)

En la parte central del cuento dice:

> El público, inocente por naturaleza, no se da cuenta de nada y pierde los pormenores que saltan a la vista del observador destacado. Admira al autor de un prodigio, pero no le importan sus dolores de cabeza ni los detalles monstruosos que puede haber en su vida privada. (p. 102)

El narrador se cuestiona sobre todo lo que habrá tenido que pasar este hombre para llegar a esa cosa dificilísima que es amaestrar a una mujer, y ser capaz de llevar adelante el espectáculo que ejecuta la mujer amaestrada.

Historia estupenda en su sencillez y su tragedia. No digo más para dejarles la sorpresa del argumento para cuando ustedes lo lean.

José Brú: Hay que recordar que así como la literatura imita la vida, a veces la vida imita la literatura: los últimos días de Salvador Dalí, en Figueres —obviamente, medio excéntrico, Salvador Dalí—, en vez de salir con seis perros, salía con seis mujeres desnudas amarradas con un collar, a pasear por las calles de Figueres.

Dante Medina: No se intente si no se es Salvador Dalí.

José Brú: Pasamos al último bloque, que empieza con un cuento un tanto cuanto desconocido de un autor inglés, Max Beerbohm. Estoy seguro que nunca han oído hablar de él, el cuento se llama "Enoch Soames", es un cuento que ha sido muy elogiado; era uno de los relatos favoritos de Borges, de Bioy Casares y de Silvina Ocampo; de hecho lo incluyen en su *Antología de la literatura fantástica*. (pp. 25-53)

Dante Medina: Y favorito de Arreola, también.

José Brú: De Arreola, y de García Márquez, y de otros. Muchos autores coinciden en que es uno de los cuentos magistrales, y es que es un cuento —de un cuento tan corto es difícil hablar sin decir la trama, pero no importa que la diga, porque después de todo el placer está en leerlo— en el que el autor se representa él mismo como protagonista en el cuento, y narra que conoce a otro escritor, Enoch Soames, y nos empieza a decir que es un escritor un tanto mediocre, que ha escrito un par de libros, pero no tienen mucha trascendencia, y es un poco fatuo, un poco pagado de sí mismo, y un personaje excéntrico; lo ve varias veces, convive con él, están en un café y se les aparece el diablo, pero el diablo no como una cosa fantástica: el diablo como una persona que está ahí, sin olor a azufre, ni cuernos, ni rabo, ni nada de eso.

Dante Medina: Y llega y dice: "Soy el diablo".

José Brú: "Bueno, ¿y?", le contesta Enoch Soames. El diablo continúa: "Yo sé que tú tienes un interés", y Enoch le dice: "Sí, vendería mi alma por trasladarme cien años al futuro, al Museo Británico de Londres, y ver si pasé a la historia o

no". "¿Por una hora dentro de cien años?". "Sí, si tú me trasladas a dentro de cien años y yo puedo estar una hora ahí y revisar qué dice de mí la historia, vendo mi alma". Max Beerbohm, le dice: "No, piénsalo, no vaya a ser otra cosa", pero el personaje, en un descuido de Beerbohm, desaparece. Al cabo de una hora lo vuelve a ver, todo cabizbajo en la mesa, tomándose su ajenjo.

Dante Medina: ¿Cómo le llama al ajenjo, a la "absynthe"? *La sorcière glauque* ("La bruja glauca, la bruja verde"), lo dice en francés. Los artistas parisinos del siglo XIX también la llamaban "el hada verde".

José Brú: Y le dice: "¿Qué pasó? ¿Fuiste?". "Sí, sí fui". "¿Y?". "Pues mira, estuve ahí investigando, es un relajo cómo tienen acomodadas las cosas, el idioma ha cambiado terriblemente". De hecho, pone el ejemplo de una escritura horrible, en vez de 'c', 'k'; con 'h', sin 'h' ("I quento do ai I typo fiqtisio llamado *Enoch Soames*"); un poco como...

Dante Medina: Como internet, es un adelantado a su tiempo.

José Brú: Un poco como aquella propuesta que hacía García Márquez en un congreso, o las propuestas que han hecho otros para simplificar el idioma.

Dante Medina: Sí, pero escribe como en internet.

José Brú: Y le pregunta: "¿Y apareces?". "Sí, aparezco, efectivamente aparezco, sí fui recogido por la historia". "¿Y entonces por qué estás triste?". "Porque aparezco como un personaje de un cuento de Max Beerbohm, en que le vende el alma al diablo, y que además es un patán", y se pone muy triste el personaje.

Dante Medina: Porque se busca como escritor y no está.

José Brú: Y entonces Max Beerbohm dice: "Bueno, ¿qué hago? ¿Escribo o no escribo el cuento? Si no lo escribo, ni siquiera va a aparecer; si lo escribo, va a aparecer nada más porque yo lo escribí". Es una vuelta de tuerca completa donde se mezclan los planos, el plano ficticio de la lectura con el plano de la realidad, entonces se va a ir a la realidad y en la realidad se va a ver como personaje de ese cuento, del cuento que estamos leyendo precisamente. Es un tanto extraño, pero es un cuento delicioso, porque además nos va dando las pistas al principio, es decir, no hay sorpresa en que... bueno, la sorpresa es que nada más aparezca como personaje, pero que no iba a figurar como escritor, nos lo está diciendo: es malón, no valen mucho sus poemas, piensa que vale mucho y no lo vale, etcétera.

Alumno: Y sí lo escribió.

José Brú: Pues es el que estamos leyendo, es el que van a leer ustedes en su disco.

Dante Medina: Fíjate que si la historia de la literatura estuviera bien hecha, aparecería como el primer gran cuento cubista de la historia del cubismo literario, en donde prácticamente no tenemos literatura estupenda. El cubismo tiene excelente obra en las artes plásticas, sobre todo en la pintura. Éste es un cuento cubista; el cubismo definido como la observación de un objeto desde muchos ángulos simultáneamente —ésta sería la definición más clásica del cubismo—.

Aquí vemos una misma cosa desde muchos ángulos simultáneamente, sin que se superpongan.

José Brú: Lo que me gusta mucho es ese moverse entre planos, el plano del cuento, supuestamente el plano real, que sigue estando en el cuento, pero que en ese plano real se ve como personaje de un cuento; un poco parecido a aquel cuento de Cortázar de "Continuidad de los parques", donde uno lee que está una persona en un sillón, leyendo algo y al final le dice: "Y tú lector, que estás en el sillón, voltea hacia atrás porque te van a apuñalar". La primera vez que uno lo lee, hasta voltea para atrás a ver si lo van a matar.

Alumno: Hay un libro que se llama *Hombre lento*, de Coetzee, un sudafricano,[99] que también recurre a eso: entra el autor y convive con el personaje, entonces a la mitad de la novela te das cuenta de que la vida que estás viendo la está creando el mismo escritor que se mete con el personaje.

José Brú: *La historia interminable*, de Michael Ende, también.

Dante Medina: Sí, eso iba yo a decir; la próxima sesión hablaremos de Michael Ende, y en su caso así es como trabaja, pero creo que esta vez no elegimos *La historia interminable* sino ¿*Momo*?

José Brú: No, *El espejo en el espejo*, muy bueno.

Dante Medina: *El espejo en el espejo*, sí, ahí aparece esta idea que estamos desarrollando. O Italo Calvino, en *Se una notte de inverno un viaggiatore*, que empieza diciendo: "Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte de inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti". (p. 3)

José Brú: "Estás por empezar a leer la última novela *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino", y sí, pues estás leyéndola.

Dante Medina: "Relájate. Recógete". Te dice, lector, cómo te vas a instalar para leer la última novela de Italo Calvino: "Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato" ("Toma la posición más cómoda: sentado, echado, acurrucado, tirado"). Y algo parecido sucede en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.

José Brú: Obviamente, este cuento está en *Los Excéntricos* porque ese pacto con el diablo, es un tanto especial, muy *sui generis*. Éste lo ligué con un pequeñísimo cuento de Jean Cocteau, el escritor francés, un cuento muy breve, "El gesto de la muerte", que dice así:

El gesto de la Muerte

Un joven jardinero persa dice a su príncipe:

—¡Sálvame! Encontré a la Muerte esta mañana. Me hizo un gesto de amenaza. Esta noche, por milagro, quisiera estar en Ispahan.

[99] John Maxwell Coetzee nació en Sudáfrica en 1940.

El bondadoso príncipe le presta sus caballos. Por la tarde, el príncipe encuentra a la Muerte y le pregunta:

—Esta mañana ¿por qué hiciste a nuestro jardinero un gesto de amenaza?

—No fue un gesto de amenaza —le responde— sino un gesto de sorpresa. Pues lo veía lejos de Ispahan esta mañana y debo tomarlo esta noche en Ispahan. (p. 140)

Dante Medina: ¡Qué maravilla!

José Brú: Es un cuento maravilloso, porque además de divertido, lo deja a uno reflexionando: muchas de las cosas que hacemos en realidad provocan lo que no queremos que se provoque, es un poco como la predestinación, pero más que predestinación es cómo nosotros vamos forjando nuestro destino huyendo precisamente de este destino. Este cuento yo creo que es una recreación hecha por Cocteau, porque hay uno muy similar en Persia en el siglo XIII, de Yalal Al-Din Rumi, en el que en lugar de hablar del jardinero persa y del príncipe, habla de Salomón y de Azrael, el ángel de la muerte, e igual, a Salomón le llega un hombre y le dice que Azrael le hizo un gesto, etcétera, la misma historia. No sólo aparece en esos dos cuentos, García Márquez también hizo una recreación en "La muerte en Samarra", en el libro *Cómo se cuenta un cuento. Taller de guión*. Ahí en vez de príncipes habla de un criado: "Señor, he visto a la muerte en el mercado, me ha hecho una señal de amenaza", y lo mismo. Y no sólo esos tres o cuatro ejemplos, sino que un escritor holandés, Pieter van Eyck, escribió un poema, "El jardinero y la muerte", idéntico y no dio crédito ni al persa, ni a Cocteau, ni a nadie, y cuando lo descubrieron se hizo un escándalo tremendo, porque fue un plagio evidente, un poema muy famoso que llegó a ser muy apreciado en Holanda y que lo descubrieron por otra versión que aparece en un libro de Bernardo Atxaga, un escritor vasco, *Obabakoak*, donde aparece, pero recreado. Pero el más sencillo, el más cortito, es el que les leí de Cocteau, es el más conocido y que fue recogido también en la *Antología de la literatura fantástica*, igual que el que leí de Max Beerbohm.

Lo de las recreaciones tampoco es para escandalizarse. Borges mismo hizo recreaciones en "Historia de los dos que soñaron", o el de "El deán de Santiago": toma cuentos de *Las mil y una noches* y hace su propia versión, obviamente no copiando textualmente las palabras, sino la idea; la "Historia de los dos que soñaron" trata de una persona que sueña que tiene que ir a un lugar, muy parecido el nombre, en Persia, Isfaján, porque ahí va a encontrar, según su sueño, un tesoro, va para allá, llega, lo confunden con unos rebeldes que querían derrocar al Gran Visir, le ponen una paliza, lo meten a la cárcel y, un poco ya compadeciéndose, le dicen: "Bueno, ¿tú qué haces aquí?". "Vine porque en un sueño me apareció que tenía que venir aquí a encontrar un tesoro". Y le dice el capitán de la cárcel: "Y tú qué andas haciendo caso de los sueños, yo he soñado varias veces que en una fuente, donde hay un árbol y hay esto y esto otro, abajo hay un tesoro", y le describe la fuente de la casa del visitante. Lo dejan ir, regresa a su casa y encuen-

tra efectivamente el tesoro, o sea, si iba allá encontraría el tesoro porque iba a encontrar la referencia a que en su casa, en el jardín trasero, estaba el tesoro. Ese cuento es el que aparece también en *El alquimista*, de Pablo Coelho, ahí lo hace más extenso pero es esa misma historia de la "Historia de los dos que soñaron", basada en la Noche 351 del libro de *Las mil y una noches*.

Para redondear y terminar con Jean Cocteau, les voy a decir dos frases que me gustan mucho —ya saben que me gusta recolectar frases para ver cuándo las utilizo—, de Jean Cocteau: "Lo consiguieron porque no sabían que era imposible". Preciosa, ¿no? Cómo a veces cuando nos dicen que algo es imposible ya no lo buscamos. Y la otra, que se aplica en muchísimas situaciones: "No se debe confundir la verdad con la opinión de la mayoría". Por más que la mayoría piense, diga, que algo es verdad, eso no es la verdad, eso es simplemente la opinión de la mayoría.

Dante Medina: ¿Ves por qué yo no creo en la democracia?

José Brú: Este cuento me sirve también para ligarlo con lo que decía de cómo la vida a veces copia a la literatura, y la literatura a la vida. El caso de Federico García Lorca es un ejemplo en vida del cuento de Jean Cocteau: Federico García Lorca, cuando estalla la Guerra Civil en España, el 18 de julio de 1936, está en Madrid y, viendo que había empezado el conflicto, piensa que en donde puede estar a salvo no es en Madrid, sino en su pueblo, en Granada. En Granada lo conocen, en Granada tiene amigos, en Granada, incluso, uno de los líderes de los falangistas[100] es muy amigo suyo, allí vive también el músico Manuel de Falla y varios personajes que lo pueden acoger. Se va a Granada y allí lo estaba esperando la Muerte, es allí donde lo apresan, es allí es donde lo matan... Y si se hubiera quedado en Madrid no le hubiera pasado nada. Es exactamente el mismo caso, vamos a decir, metafóricamente: vio a la Muerte haciéndole un gesto en Madrid, se va a Granada y el gesto de la Muerte significaba: "¿Qué estás haciendo en Madrid si yo te estoy esperando en Granada?".

Esto me sirvió para terminar esta primera parte de la primera sesión de *Los Excéntricos* precisamente con la obra de Fernando del Paso, *La muerte se va a Granada*, que es una obra en dos actos y un gran final, escrita en verso, donde recrea los últimos momentos de Federico García Lorca en Granada que sin utilizar —por ahí, en algún sitio, leí que utiliza un renglón de un verso de García Lorca, según yo, no utiliza ninguno, me faltaría comprobar ese dato—, sin utilizar ningún verso de García Lorca estamos releyendo a García Lorca, porque parece que él los hubiera escrito.

Dante Medina: Se oye en los versos de Del Paso a García Lorca.

José Brú: El tipo de poema, el tipo de verso... en una obra de teatro un tanto surrealista, porque aparece Federico García Lorca entre soñando y lidiando unos

[100] Miembros de la Falange Española de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), un partido político español, de ideología fascista y nacionalsindicalista, fundado por José Antonio Primo de Rivera el 29 de octubre de 1933, y que apoyaba el levantamiento de Francisco Franco.

toros, y Fernando del Paso hace una relación de la fiesta brava con la muerte de Federico García Lorca.

Con eso terminaría; no sé si quieras añadir algo, Dante.

Dante Medina: Una cosa, que dijiste, muy interesante, que conviene poner muy en claro, referente a cómo funciona la literatura: cuentos de la antigua Persia que otros recuperan, reescriben, modifican para hacer una nueva versión de la historia, son verdaderamente el corazón de la literatura en el sentido de que la literatura que pretende que existe una fuente primigenia de la que se bebe para escribir de una buena y definitiva vez un texto, es un error. La verdadera literatura, la gran literatura, es la que tiene un recorrido, largo a menudo, una trayectoria "con desvíos", en otras plumas, otras latitudes, otras culturas. La verdadera literatura es viajera.

La verdadera literatura, digo, siempre es un desvío, un recorrido en el que para llegar al fin, hay que aparentar que no se llega al fin sino que se está dando la vuelta, o que se está yendo a donde no se iba. Como aquella paradoja de la lógica, que me parece perfecta para la literatura: la paradoja del perro que se encuentra separado del filete por una malla, y por más que meta la cabeza entre los espacios que no le permiten pasar, no consigue estar ni un ápice más cerca de su cometido, pero insiste en seguir la línea recta, el camino más corto; mientras que si el perro le diera la vuelta a la valla, alejándose rumbo al borde, mientras parece perder el tiempo y alargar la distancia entre él y el filete, en realidad con cada paso que se aleja del filete está acercándose, y estará más cerca (aunque lejos) de su objetivo —el filete— cuando dé la vuelta a la valla y se regrese por el otro lado que cuando estaba a menos de un metro de distancia, sin alcanzarlo.

José Brú: Como la mosca y el vidrio, la mosca golpeando en el vidrio, cuando a lo mejor dos metros más allá está abierta la ventana.

Dante Medina: Que es, curiosamente, la gran enseñanza del arte: en arte, alejarse es acercarse, y no forzosamente como en la vida práctica. En el arte es mucho más "práctico" decir: "No voy a escribir un verso, me voy a retirar para aprender a escribir versos y luego escribo un verso"; y no ponerse a escribir versos malos como el perro empecinado frente al filete del que lo separa una valla.

Estas historias de la muerte en las que el personaje tiene que ir allá donde lo golpearán, y ya que lo golpean, encuentra un sueño que es otra pista para acercarse, la historia de ida y vuelta de la valla; eso es lo extraordinario de lo que dijiste de esa historia, y por eso hay tanta sabiduría en esa viejas historias que nos iluminan, eludiendo la línea recta.

José Brú: Uno acaba con un tesoro, y otro acaba con la muerte, pero en ambos casos tuvieron que alejarse para acercarse.

Dante Medina: Es tu destino, tienes que alejarte para acercarte. Finalmente, para encontrar a la muerte tienes que ir a donde tenías que encontrarte a la muerte, queriendo eludir a la muerte, te alejaste y te acercaste. Es una paradoja que no

entiende la gente que quiere hacer literatura con la ingenuidad de irse derechito, ir directamente por la cómoda vía del desarrollo ordenado y sistemático de la anécdota. Lo explicita y lo aplica Sófocles en su tragedia *Edipo rey*: Edipo tiene que ir muy lejos para dar la vuelta y encontrarse con su destino: toda su vida huyendo fue una forma de acercarse a su ineluctable fin trágico que le estaba deparado. Escribir: nació, vivió y murió, es ir derecho. Eso anula y aniquila la riqueza de la literatura.

José Brú: Sí, Edipo es lo mismo, se aleja para evitar matar a su padre y por esa lejanía es como llega a hacer lo que no quería.

Alumno: En esos casos se explica que el arte debe rebasar a la ciencia, porque en una estricta geometría la distancia más corta entre un punto y el otro es la línea recta y el arte demuestra que no. La no euclidiana.

Dante Medina: La geometría no euclidiana cambió el pensamiento occidental.

Alumno: Y en arte se hacía desde siempre.

Dante Medina: Los intelectuales de la Edad Media lo tenían claro: en *La Divina Comedia* queda magistralmente expuesto. Quizá lo más admirable de *La Divina Comedia* no sea la alta poesía, sino la alta filosofía; en esta obra el cielo está arriba y el infierno abajo, entonces nada más hay que subir, derecho, la montaña. Pero no. Virgilio, que lo guía, le dice a Dante: "Tranquilo, no es así", le aconseja con esta frase: "Aquí te conviene tomar otro camino". Hay que dar la vuelta, si das la vuelta vas a llegar al final, derecho no puedes, te vas a caer, tropezar, resbalar, tienes que darle la vuelta, en la literatura y el arte conviene "sacarle la vuelta para sacarle el jugo".

José Brú: Si uno hace caso a las leyes físicas cien por ciento pasan cosas raras, porque, por ejemplo, hay una ley física que dice que dos cuerpos no pueden ocupar un mismo lugar en el espacio. Sin embargo, es muy divertido intentarlo.

Dante Medina: Yo no quiero dejar de lado decir que este tipo de literatura como el cuento "Enoch Soames" permeó, afortunadamente, en América Latina. En este mismo libro de Arreola, *Confabulario*, encontramos un cuento titulado "Un pacto con el diablo", en el que no se da tampoco el pacto clásico: el personaje entra el cine, se le acerca el diablo y le dice: "Yo soy el diablo. —No jodas", igual que en Soames: "No seas payaso, cómo vas a ser el diablo". Y llegan a un pacto y un arreglo, y también pasan sucesos superpuestos a la manera del cubismo: llega un momento en que el personaje se dice: "¿Y si fue verdad?", y sale huyendo del cine, apabullado. Así es como la literatura se mezcla de una manera absolutamente asombrosa.

Y yo concluiría, en lo que a mí toca, diciendo que no hay que tenerle miedo al plagio, el plagio es un estupendo camino de la literatura, a condición que el plagio sea honesto y personal —no me refiero, evidentemente, a firmar una obra ajena.

José Brú: Lo que pasa es que hay que recordar que no hay plagios de ideas, el plagio es usar las mismas frases, las mismas palabras, que otro autor; pero uno puede tomar una idea y volver a escribir el cuento, con otras palabras, eso ya no es plagio.

Dante Medina: A un escritor principiante que me preguntara: "¿Entonces, se puede plagiar?", yo le diría: "Sí, pero personaliza tu plagio". Así de fácil.

José Brú: Entonces ya no es plagio.

Dante Medina: Borges personalizó todos sus plagios.

José Brú: Borges era un amante de decir, acerca del plagio: "La literatura es de todos, todos somos escritores del Quijote".

Dante Medina: *¡Plagiarios del siglo XXI, uníos!*

Bibliografía JB

Artís Gener, Avel·lí, *Palabras de Opoton el viejo,* México, Siglo XXI, 1992. Traducción del autor.

Artís Gener, Avel·lí, *Paraules d'Opoton el vell,* Barcelona, Edicions 62, 1969.

Beerbohm, Max, "Enoch Soames", en Borges, Jorge Luis, *et al*, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. [Sin datos del traductor].

Cocteau, Jean, "El gesto de la muerte", en Borges, Jorge Luis, *et al*, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. [Sin datos del traductor].

Fuentes, Carlos, "Las dos orillas", en *El naranjo,* México, Alfaguara, 1993.

Garfias, Pedro, "Entre España y México", en Garfias, Pedro, *Pedro Garfias, Poeta*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1985.

Del Paso, Fernando, *La muerte se va a Granada,* México, Alfaguara, 1998.

Bibliografía DM

Ancira, Erasmo, *Un maya descubre España en 1530*, México, Populibros, 1959.

Arreola, Orso, *El último juglar*, "Memorias de Juan José Arreola", México, Jus, 2010.

Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1973. 3ª edición.

Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1993.

Dürrenmatt, Friederich, *La visita de la vieja dama,* Barcelona, Editorial Tusquets, 1980. Traducción de Juan José Del Solar.

Fuentes, Carlos, *El naranjo, o los círculos del tiempo*, México, Alfaguara, 1993.

Garfias, Pedro, *Río de aguas amargas*, Guadalajara, s.e., 1953. Prólogo de Arturo Rivas Sainz.

Kafka, Franz, *La Metamorfosis,* Madrid, Alianza Editorial, 1974. 8ª edición.

Preciado Zacarías, Vicente, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, Zapotlán, Universidad de Guadalajara / Ayuntamiento de Zapotlán, 2004.

Vega, Ana Lidia, Lugo Filippi, Carmen, *Vírgenes y mártires*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Antillana, 1983. 2ª edición.

Vega, Ana Lidia, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, La Habana, Casa de las Américas, 1982.

SESIÓN 13.

Los Excéntricos

El absurdo recorriendo la vida, cómodamente instalado en lo que aparenta ser la cotidianidad más simple

Obras:

Ionesco, Eugène, *Rinoceronte*, Rumania, 1912-1994
Ende, Michael, *El espejo en el espejo*, Alemania, 1929-1995
Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Inglaterra, 1832-1898
Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas*, Inglaterra, 1832-1898
Carpentier, Alejo, "Viaje a la semilla", Cuba, 1904-1980
Britto, Luis, "Rubén" y "Ser", Venezuela, 1940-
Machado de Assis, Joaquin Maria, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Brasil, 1839-1908
Pirandello, Luigi, *El difunto Matías Pascal*, Italia, 1867-1936
Romero, José Rubén, *Anticipación a la muerte*, México, 1890-1952
Tario, Francisco, "La noche del féretro", México, 1911-1977

Dante Medina: Empezaremos a hablar, en esta segunda sesión, de *Rinoceronte* de Eugène Ionesco (1912-1994), obra de teatro estrenada en París en 1960.[101]

José Brú: *Rhinocéros*.

Dante Medina: Ése es el título original, en francés, *Rhinocéros*,[102] lengua en la que esta obra fue escrita, y así aparece en la primera edición (y en las sucesivas) de Gallimard, de 1959.[103]

[101] Notará, el atento lector, que a algunos temas, autores, y obras, les dedicamos más tiempo. Es el caso de Ionesco. Esto se debe al interés de los alumnos y a la interacción espontánea generada durante el curso.

[102] Aclaro, desde ahora, para las anotaciones sobre la traducción que comentaré enseguida, que "Rhinocéros" en francés es una palabra singular y plural simultáneamente (como "análisis" en español), por lo que un lector o espectador francés no distingue si la obra se refiera a "rinoceronte" o a "rinocerontes". Lo que permitiría traducir, en plural el título de esta obra, dado que no se refiere a un rinoceronte sino a que todos se transforman en rinocerontes.

[103] Hay una edición previa, publicada en "Les lettres nouvelles", en 1957.

José Brú: En esta edición que traigo está traducido como *El rinoceronte*, y en esta otra ya nada más como *Rinoceronte.*

Dante Medina: Sí. Y aunque ambas traducciones son de María Martínez Sierra, son diferentes, en el título y en contenido: la publicada por Losada, en Argentina, en 1978, que es la que seguiremos para las citas, se titula *El rinoceronte*; y la publicada en España, por Alianza Editorial, se titula *Rinoceronte*. La curiosidad es llevada hasta el límite, ya que la edición de Buenos Aires dice: "Título del original en francés: *Le rhinocéros*"; mientras que la de Madrid dice: "Título original: *Rhinocéros*".[104]

Algunos detalles iniciales: esta obra pertenece a lo que llamamos Teatro del Absurdo, innovación literaria a la que asociamos, fundamentalmente, a Samuel Beckett y a Eugène Ionesco. Aunque Ionesco es rumano, escribe en francés; y Samuel Beckett, irlandés, también escribe su teatro en francés. Ambos encabezan un movimiento que se da en París. Este tipo de teatro tiene una idea de la lógica: llevarla hasta sus últimas consecuencias; cuando uno quiere ser extremadamente racional acaba por ser incongruente. Por lo tanto, ilógico. Absurdo.

Rinoceronte es una obra en tres actos. En el Primer Acto hace su aparición el rinoceronte. Es un acto interesantísimo, construido como una polifonía de múltiples personajes: dos de ellos, Juan y Berenguer, centrales, están hablando de asuntos personales en un café, cuando ven aparecer un rinoceronte que va en un sentido, y luego otro rinoceronte que viene en otro sentido; todos los demás personajes que participan (la tendera, la camarera, el tendero, el dueño del café, el caballero anciano, el lógico, la señora que va de compras...), todo el micromundo, asisten a la aparición de los rinocerontes.

(Ahora mismo caigo sobre una digresión —¿un pequeño "defecto" de la obra?—: este primer acto empieza situándose en "una pequeña ciudad cualquiera de Francia", y —¿en un descuido que luego no corrigió Ionesco?— en el tercer acto, inexplicadamente, la escena se desarrolla en París: "Daisy.— Y sobre todo, a la hora en que haya menos gentío, daremos largos paseos. Berenguer.— Sí, por las orillas del Sena, por el Luxemburgo..." (p. 98). Uno tendería a decirse: qué curioso, se le olvidó que había dicho que era un pequeño pueblo de Francia; ¿o será uno de tantos guiños del absurdo, que se place y se complace en afirmaciones y escenificaciones que no justifica, que son absurdas?).

Vuelvo a mi explicación anterior. En el polifónico Acto Primero, aparecen los dos rinocerontes, en una acción marcada por una especie de contrapunteo de dos timbalazos: un rinoceronte en un sentido y el regreso de un rinoceronte en otro sentido, y todos están hablando mientras tanto; uno de los dos amigos dice

[104] Las diferencias en el texto de la misma traductora —tan sencillas como: "DECORACIÓN. Plaza en una pequeña ciudad de provincia francesa". (p. 11) y "DECORADO. Plaza en una pequeña ciudad de provincia". (p. 9)— se deben sin duda a que la edición de Madrid tiene esta leyenda: "Revisión de la edición española de Miguel Salabert".

al otro: "oye, tú llevas una vida desordenada, arréglate un poco", y el otro dice: "hombre, no me critiques tanto", "pero si te gusta la señorita Daisy tú tendrías que...". Están platicando de eso y tomando un trago a la hora del aperitivo, doce del día, que es lo que se usa en Francia, mientras tanto todo mundo está hablando de diversos temas como encimando sus voces a estas dos voces centrales. Entre ellas la de El Lógico, que pregunta cosas de lógica de escuela secundaria —que a lo mejor convendría ligar con Charles Dodgson (alias Lewis Carroll), *Alicia en el País de las Maravillas*—: si los gatos tienen cuatro patas, quien tenga cuatro patas es un gato, luego entonces las cuatro patas hacen de un gato un gato... Si el rinoceronte tiene cuatro patas entonces es un gato, si los gatos son mortales y Sócrates es mortal, entonces Sócrates es un gato. Jugando con la lógica clásica de los silogismos, dejando de lado que para que nos lleven a una conclusión lógica, los silogismos deben ser pertinentes y no equívocos en la formulación, porque si no... ese razonamiento nos conduce... al absurdo.

Éste es un acto polifónico: uno podría aislar el diálogo de Juan y Berenguer y situarlos aparte, pero no, en medio de su charla está todo mundo hablando, superponiéndose, lo que da una escena de una belleza fonética y visual increíbles.

José Brú: Lo curioso es que en ese primer acto los dos rinocerontes no causan ningún aspaviento entre los que están en el café, lo ven como lo más normal, incluso se preguntan: ¿Tiene un cuerno, tiene dos? ¿Será asiático, será africano?

Dante Medina: Y empiezan a confundirse en opiniones encontradas: "el primero que pasó tiene un cuerno, el que venía de regreso tenía dos", dicen: "el asiático tiene uno, el africano tiene dos, seguro. ¿No es que el africano tiene dos y el asiático uno?". Y se van envolviendo, envolviendo, generando precisamente Teatro del Absurdo, y para más extraordinaria y contradictoria confusión (la que consiste en enredar con los métodos de desenredar) convocan a El Lógico al debate para que explique, y él interviene: "vamos a ver, la discusión consiste en si es un sólo rinoceronte o si uno es el que pasó de ida y otro el que pasó de regreso, ¿el mismo rinoceronte fue visto dos veces o son dos rinocerontes?, entonces la pregunta es: si de ida tenía un cuerno y de regreso tenía dos, no puede crecerle tan rápidamente un cuerno en buena lógica, pero es posible que la observación se equivoque y de ida tuviese dos y de regreso sólo uno, porque pudo perder uno en el camino, ésa es una posibilidad, pero también es posible que sean dos rinocerontes: el que pasó primero tenía un cuerno y el que pasó después tenía dos cuernos, pero también hay una tercera posibilidad...". Y continúa la disquisición, envolvente, sobre los cuernos: "Oh, qué grande es El Lógico", "qué sabio es", así que le hacen la pregunta capital: "entonces, ¿usted qué opina?", y él concluye: "mi trabajo de lógico no es dar una solución, mi trabajo de lógico es plantear correctamente el problema, y ya quedó planteado".

Otro de los problemas que se presenta es: si los gatos tienen cuatro patas, ¿teniendo seis patas estaremos ante dos gatos, o gato y medio, o cómo repartire-

mos las patas? Efectivamente, la lógica permite que un gato tenga cuatro y otro dos, pero también permite que dos gatos tengan tres, pero también permite que un gato tenga cinco y otro una, y así sucesivamente el juego del absurdo de la lógica. Si se quiere entender el Teatro del Absurdo, hay que aceptar que la lógica sea llevada hasta el agotamiento, pero con la condición de no salirse del sistema lógico, de no hacer trampa ni introducir caprichos injustificados. Llevar la lógica hasta las últimas consecuencias sabiendo que se trata de un juego, sabiendo que en el fondo nos estamos burlando de los sistemas de pensamiento cerrados y estérilmente "razonables".

Ejemplos de esto, utilizados en el Teatro del Absurdo, están presentes en *Fin de partida*, *¡Oh, los bellos días!*, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett; *Las sillas*, *La cantante calva*, *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco. Todas tienen la misma gracia, porque afirman: mentira que el teatro, el arte, no sea un asunto de lógica; hay que usar la lógica pero para convencer a la gente de que no es verdad que el pensamiento cartesiano a ultranza es el único sistema de conocimiento —ni siquiera es fiable—: el verdadero sistema de conocimiento es la imaginación.

Acto Segundo: La Señora Bœuf —que en francés quiere decir "buey", con sentido de "res", "carne", "toro"— descubre y confirma que un rinoceronte que da berridos es su marido, ¡el señor Bœuf!

> *Entre tanto, mientras el rinoceronte no deja de dar berridos, la Señora Bœuf se levanta y se une al grupo. Mira atentamente durante unos instantes al rinoceronte que da vueltas, abajo; de pronto lanza un grito terrible.*
>
> Señora Bœuf.— ¡Dios mío! ¡Es posible!
> Berenguer.— (*A la Señora Bœuf*) ¿Qué le sucede?
> Señora Bœuf.— ¡Es mi marido! Bœuf, mi pobre Bœuf. ¿Qué te ha pasado?
> DAISY.— (*A la Señora Bœuf*) Pero, ¿está usted segura?
> SEÑORA BŒUF.— ¡Lo reconozco, lo reconozco! (*El rinoceronte responde con un berrido violento y cariñoso.*) (p. 55)

También Juan, el personaje con el que arrancó la obra, se transforma ante nuestros ojos en rinoceronte; al final de este acto, hay muchos rinocerontes, y el pobre de Berenguer se queda solo, asediado por los rinocerontes. El segundo acto, opuestamente al primero, es una monofonía. A la manera del teatro tradicional —aparentemente— van pasando las cosas muy bien, muy organizaditas, en una "natural" secuencia. El segundo acto termina en tono álgido: Berenguer está solo, asediado por rinocerontes, no sabe para dónde huir, su propio amigo Juan se convirtió en rinoceronte, ¡hasta El Lógico se convirtió en rinoceronte!, y lo descubrimos porque usaba un sombrerito de paja y hay un rinoceronte con un sombrerito atravesado en su cuerno.

El tercero y último acto es nuevamente una monofonía; oímos repetir en él: no es importante si la gente quiere volverse rinoceronte, que lo haga, es una opción entre el humanismo y el gusto por la naturaleza; por qué oponerse. En cambio, Berenguer opina: "pero es que hay que defender el humanismo"; y le replican: "el humanismo, ¿qué importancia tiene?, es más importante salir hacia la pradera siendo rinoceronte".

José Brú: Cada quien sus gustos.

Dante Medina: Cada quien sus gustos. Que se vuelvan rinocerontes los que quieran. Esta obra de teatro, en el fondo, es una metáfora. Una apología de la libertad. Es una apología del *medalaganismo*, con una crítica terrible: sí, me da la gana, pero soy parte de una manada de borregos que se llama "rinoceronte". Ésa es la parte grave del asunto, porque no es una pieza ni moralizante ni aleccionadora. En la página 83-85 tenemos un ejemplo de esto.

Apología de la libertad:

> Dudard.— ¡Deje a las autoridades que reaccionen como les parezca! Después de todo, me pregunto si tiene usted derecho a mezclarse en el asunto. Además, sigue pareciéndome que no es cosa grave. En mi opinión, es absurdo angustiarse porque unas cuantas personas hayan querido cambiar de piel. No se encontraban a gusto dentro de la suya. Son libres. Eso es cuenta suya.
>
> Berenguer.— Hay que cortar el mal de raíz.
>
> Dudard.— ¡El mal... El mal! Palabra hueca. ¿Puede saberse dónde está el mal, dónde está el bien? Claro es que tenemos nuestras preferencias. Usted teme sobre todo por usted. Ésa es la verdad, pero no se convertirá nunca en rinoceronte, de veras... no tiene usted vocación. (p. 83)

Y luego la gran alegata de una página sobre la libertad:

> Dudard.— Estamos sin jefe. El señor Papillón[105] ha presentado la dimisión.
>
> Berenguer.— ¡No es posible!
>
> Dudard.— Como se lo digo.
>
> Berenguer.— Me sorprende... ¿Es por lo de la escalera?[106]
>
> Dudard.— No creo. En todo caso, no es la razón que ha dado.
>
> Berenguer.— Entonces ¿por qué? ¿Qué idea le ha entrado?
>
> Dudard.— Quiere retirarse al campo.
>
> Berenguer.— ¡Ha pedido el retiro! No tiene la edad, aún podía llegar a director.
>
> Dudard.— Ha renunciado. Pretende que necesitaba descanso.

[105] Nótese el juego en los nombres de los personajes: Papillon (mariposa, en francés), Daisy (margarita, en inglés), Bœuf (buey, en francés).

[106] Un rinoceronte tiró una escalera.

Berenguer.— La Dirección General estará muy preocupada con su marcha, habrá que remplazarlo. Mejor para usted, con sus diplomas tiene usted probabilidad.

Dudard.— Para no ocultarle a usted nada... es bastante cómico... se ha convertido en rinoceronte. (*Ruidos lejanos de rinocerontes*.)

Berenguer.— ¡Rinoceronte! ¡El señor Papillón se ha convertido en rinoceronte! ¡Ésa sí que es buena! ¡Cómo es posible!... ¡A mí no me parece cómico! ¿Por qué no me lo dijo antes?

Dudard.— Ya ve usted cómo no es humorista. No quería decírselo... no quería decírselo, porque lo conozco y sabía que no le iba a parecer cómico, que le iba a impresionar... ¡Es usted demasiado impresionable!

Berenguer.— (*Levantando los brazos al cielo.*) ¡Esto! ¡Esto!... ¡El señor Papillón!... ¡Estando en tan buena posición!

Dudard.— Eso mismo prueba la sinceridad de su metamorfosis.

Berenguer.— No ha debido hacerlo por su voluntad; estoy convencido de que se trata de un cambio involuntario.

Dudard.— ¿Qué sabemos? Es difícil conocer las razones secretas de las decisiones de las gentes.

Berenguer.— Debe de haber sido algún fracaso. Tenía complejos ocultos. Hubiera debido recurrir al psicoanálisis.[107] (pp. 84-85)

Qué estupendo esto. Papillón se convierte en rinoceronte y Dudard y Berenguer discuten: es por su voluntad, no es por su voluntad, y Dudard remata diciendo: "Qué sabemos, es difícil saber las razones secretas de las decisiones de las gentes".

Éste es el resumen y el corazón de la obra.

José Brú: Un *rinoterapeuta*.

Dante Medina: Sí. Un *rinoterapeuta*, sí.

Y luego hay una discusión, que es la parte filosófica, sobre la *rinocerontitis*, en el tercer acto:

Berenguer.— ¿Y le parece que es natural?

Dudard.— ¿Hay algo más natural que un rinoceronte?

Berenguer.— No. Pero un hombre que se convierte en rinoceronte, es indiscutiblemente anormal.

Dudard.— ¡Oh, indiscutiblemente...! Sabe usted...

Berenguer.— ¡Sí, indiscutiblemente anormal, absolutamente anormal!

Dudard.— Muy seguro parece usted de sí mismo. ¿Puede saberse dónde termina lo normal, dónde comienza lo anormal? ¿Puede usted definir esas nociones,

[107] ¡Para no convertirse en rinoceronte!

normalidad, anormalidad? Filosófica y médicamente, nadie ha podido resolver el problema. Debiera estar usted al corriente de la cuestión.

Berenguer.— Puede que esa cuestión no pueda decidirse filosóficamente. Pero prácticamente, es fácil. Le demuestran a uno que el movimiento no existe... y uno anda, y anda, y anda. (*Empieza a andar de un extremo a otro de la habitación.*) Anda, y, por lo menos, se dice uno a sí mismo como Galileo: "Eppur si muove...". (pp. 86-87)

Creo que la clave para entender esta obra no está en las páginas iniciales, sino en las palabras que se encuentran, en mi edición, en las páginas 99-100, en boca de Daisy:

Daisy.— No te creía tan realista, te creía más poético. ¿Es que no tienes imaginación? ¡Hay muchas clases de realidades! Elige la que te conviene. Busca tu evasión en lo imaginario.

[...]

Daisy.— Somos relativamente mejores que la mayoría de las gentes. Somos buenos, los dos.

[...]

Daisy.— Entonces, tenemos derecho a vivir. Hasta tenemos el deber, respecto de nosotros mismos, de ser felices, independientemente de todo. La sensación de culpabilidad es un síntoma peligroso. Es señal de falta de pureza.

Es un filósofo estupendo, produce sacudimiento oír estos diálogos teatrales. Enfrenta al espectador con su conciencia —¿siempre intranquila, según esta obra?

Voy hacia el final de *Rinoceronte*, clímax, desesperanza, abatimiento, y pesadilla. Solos, Berenguer y Daisy. Daisy es la secretaria, Berenguer es un empleado que descuida su aspecto —Juan se lo reprochó en el Acto Primero—, y siente que no puede aspirar a ella, pero se porta bien, se porta humano, en un mundo donde todos los demás se han convertido ya en rinocerontes, menos ellos, que se quedan en una pequeña habitación hasta la que ella viene a visitarlo, para ver si se siente mal o si se ha convertido en rinoceronte. La pieza acaba en una transpolación muy rápida, con ellos siendo una pareja vieja que pelea y se quiere. Hacia el final de la obra, cuando solamente quedan ellos, porque todos los demás se han convertido en rinocerontes, se encuentran frente a frente con este dilema: "podemos volver a recuperar la raza humana, digo, Adán y Eva lo hicieron, pues nosotros también", y la pregunta que se formulan es: "¿vale la pena que recuperemos la raza humana tú y yo?". Ante la responsabilidad de ser depositarios del destino humano, de la raza de los hombres, intentan una luz de optimismo que se desmoronará:

Berenguer.— Escúchame, Daisy. Podemos hacer algo. Tendremos hijos, nuestros hijos tendrán hijos a su vez, tardará tiempo, pero entre los dos podremos regenerar la humanidad.
Daisy.— ¿Regenerar la humanidad?
Berenguer.— Ya se ha hecho antes.
Daisy.— En tiempos de Adán y Eva... Tuvieron mucho valor.
Berenguer.— También lo podemos tener nosotros. Además, no hace falta tanto. Se hace solo, con tiempo, con paciencia.
Daisy.— ¿Y para qué?
Berenguer.— Sí, sí, un poco de valor, sólo un poquito.
Daisy.— No quiero tener hijos. ¡Qué fastidio!
Berenguer.— Entonces, ¿cómo quieres salvar el mundo?
Daisy.— ¿Para qué salvarlo?
Berenguer.— ¡Qué pregunta!... Hazlo por mí, Daisy. ¡Salvemos al mundo!
Daisy.— Puede que seamos nosotros los que necesitemos que nos salven. Tal vez seamos nosotros los anormales.
Berenguer.— Divagas, Daisy, tienes calentura.
Daisy.— ¿Ves alguno de nuestra especie? (p. 103)

Todos se convirtieron en rinocerontes, menos ellos dos. La constatación cae como una evidencia perturbadora: "Tal vez seamos nosotros los anormales".[108] Además, los rinocerontes lo están pasando bien, mientras ellos dos están encerrados, preocupándose por el futuro, llevando esa pesada carga a cuestas. Daisy le dice a Berenguer: "tenemos derecho a vivir, hasta tenemos el deber respecto de nosotros mismos de ser felices". Berenguer continúa su reflexión sobre la normalidad y la anormalidad, en la dicotomía ellos-nosotros, ellos-yo, y se ve obligado a concluir —siguiendo la lógica, siempre la implacable lógica—, orientado quizás por una pista de Daisy cuando le dice que los rinocerontes "son dioses" (p. 106), que los anormales son ellos dos, lo que resume en estas desesperadas frases: "¡No soy hermoso, no soy hermoso!". "Ellos son los hermosos". "¡Ay de mí, soy un monstruo, soy un monstruo! ¡Ay, nunca llegaré a ser rinoceronte, nunca, nunca!". "¡Qué feo soy!". Y, finalmente, en un arranque de dignidad trágica, exclama, en el colmo de la desesperación: "¡Pobre del que quiere conservar su originalidad!". "¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡No capitulo!". (p. 107)

Y cae el telón.

[108] Constatación lógica que nos recuerda a *El alienista* del brasileño Machado de Assis, donde el doctor especialista en el cerebro, después de haber diagnosticado, como resultado de sus observaciones, a todos los habitantes del pueblo "alienados", y de haberlos encerrado en el manicomio, reflexiona: Si todos los anormales están presos y yo soy el único libre porque soy normal, la lógica indica que la anormalidad es excepción y no regla, *ergo*, el anormal soy yo, y debo liberarlos a todos y encerrarme a mí mismo. Y eso hace.

Texto admirable sobre la teatralidad, estupenda teatralidad. Precedente, creo yo, de la teatralidad de *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago. En *Ensayo sobre la ceguera*, recordarán ustedes, hay un proceso de "transformación" semejante al de *Rinoceronte*: repentina e inexplicablemente, alguien se queda ciego, sin saber por qué, y luego otra persona y otra se van quedando ciegas, aumenta el número de ciegos, aumenta exponencialmente; lo mismo que en la pieza de Ionesco: alguien se convierte en rinoceronte, luego otro, y otro, y nadie sabe por qué. En Saramago, sin más, así como así, una mujer escapa a la ceguera; en Ionesco, sin más, así como así, un hombre escapa a la *rinocerontez*. Ambas son "enfermedades" que no son enfermedades, sino circunstancias, caprichosas, impuestas por el destino, por un dios travieso, absurdo, que se llama autor.

Termino esta aproximación —perdón que me engolosine—, con una cita de la lógica en que tanto he insistido, porque creo que en este tipo de teatro, el Teatro del Absurdo, la lógica es un elemento fundamental, auténtico "material de construcción":

El Lógico.— (*Al Caballero Anciano.*) ¡He aquí, pues, un silogismo ejemplar! El gato tiene cuatro patas. Isidro y Fricot[109] tienen cada uno cuatro patas. Ergo, Isidoro y Fricot son gatos.

El Caballero Anciano.— (*Al Lógico.*) Mi perro también tiene cuatro patas.

El Lógico.— (*Al Caballero.*) Entonces, es un gato.

Berenguer.— (*A Juan.*) Yo apenas tengo fuerza para vivir. Acaso ya no tengo deseo de seguir viviendo.

El Caballero Anciano.— (*Al Lógico, después de haber reflexionado largamente.*) Así pues, lógicamente, mi perro sería un gato.

El Lógico.— (*Al Caballero.*) Lógicamente, sí. Pero lo contrario es también verdad.

Berenguer.— La soledad me pesa. La compañía también.

Juan.— (*A Berenguer.*) Te contradices. ¿Qué es lo que te pesa, la soledad o la multitud? Te tienes por un pensador y no tienes lógica ninguna.

El Caballero Anciano.— (*Al Lógico.*) Es hermosa la lógica.

El Lógico.— (*Al Caballero.*) A condición de no abusar de ella.[110]

Berenguer.— (*A Juan.*) El vivir es una cosa anormal.

Juan.— Al contrario. No hay nada más natural. La prueba: todo el mundo vive.

Berenguer.— Los muertos son más numerosos que los vivos. Su número aumenta. Los vivos son pocos.

Juan.— Los muertos no existen, ésa es la verdad. ¡Ja, ja, ja! (*Se ríe a carcajadas.*) ¿También ellos te pesan? ¿Cómo pueden pesar las cosas que no existen?

[109] Isidoro y Fricot en la obra, efectivamente, son gatos.

[110] *A condición de no abusar de ella*. Es una pista que da Ionesco: nos advierte sobre el uso abusivo que en esta obra el autor —utilizando a sus personajes— hace de la lógica: Se sirve del abuso de la lógica para generar situaciones, anécdotas, escenas, espectáculo, literatura, arte.

Berenguer.— ¡Me pregunto si yo mismo existo!
Juan.— (*A Berenguer*.) ¡No existes, amigo, porque no piensas! Piensa, y serás.
El Lógico.— (*Al Caballero*.) Otro silogismo: todos los gatos son mortales. Sócrates es mortal. Ergo, Sócrates es un gato.
El Caballero Anciano.— Y tiene cuatro patas. Es verdad. Yo tengo un gato que se llama Sócrates.
El Lógico.— Ya lo ve usted... (p. 25)

Dos páginas después, vuelve a esta obsesión, la machaca y la remacha, pero hora con un jueguito, un coqueteo del autor, consigo mismo, una autorreferencia:

Berenguer.— ¡Tienes razón!
El Caballero Anciano.— (*Al Lógico*.) Puede haber un gato con cinco patas...
Juan.— (*A Berenguer*.) Tú mismo lo dices.
El Caballero Anciano.— (*Al Lógico*.) Y un gato se queda con una pata. Pero, entonces, ¿seguirá siendo gato?
El Lógico.— (*Al Caballero*.) ¿Por qué no?
Juan.— (*A Berenguer*.) En vez de gastar todo el dinero que tienes disponible en bebidas espirituosas, ¿no es preferible comprar entradas de teatro para ver un espectáculo interesante? ¿Conoces el teatro de vanguardia de que tanto se habla? ¿Has visto las piezas de Ionesco?
Berenguer.— (*A Juan*.) ¡Ay, no! No he hecho más que oír hablar de ellas.
Juan.— Ahora están dando una. Aprovecha.[111]
El Caballero Anciano.— (*Al Lógico*.) Quitando dos patas de las ocho que tienen los dos gatos...
El Lógico.— (*Al Caballero*.) Podemos tener un gato con seis patas...
Berenguer.— Será una excelente iniciación a la vida artística de nuestro tiempo.
El Caballero Anciano.— (*Al Lógico*.) Y un gato sin pata ninguna.
Berenguer.— (*A Juan*.) Tienes razón, tienes razón. Voy a ponerme a la última, como tú dices.
El Lógico.— (*Al Caballero*.) En ese caso, habría un gato privilegiado.
Berenguer.— (*A Juan*.) Te lo prometo.
Juan.— Promételo a ti mismo, sobre todo.
El Caballero Anciano.— (*Al Lógico*.) ¿Y un gato despojado de todas sus patas, descalificado?

[111] El autor hace referencia a la realidad: Esta pieza se estrenó en 1960, cuando, efectivamente, estaba en cartelera una obra de Ionesco: *La cantante calva*, en el Théâtre de La Huchette de París. Había sido estrenada en mayo de 1950, y en junio, después de 25 representaciones, se quitó de cartelera. Se volvió a montar en febrero de 1957, en el mismo Théâtre de La Huchette, y el fenómeno del "teatro de vanguardia de que tanto se habla" se produjo: éxito total. Por asombroso que parezca, esta obra sigue hasta el día de hoy en escena, en el mismo teatro.

Berenguer.— Me lo prometo, solemnemente. Me cumpliré mi palabra. (pp. 28-29)

Es muy simpático. Metateatralidad, autorreferencia. Y el sentido del humor: hacer que uno de sus personajes se haga el propósito de ir a ver —transmutado de personaje a espectador— una obra del propio autor, Ionesco. Y todo enmarcado en el contrapunto de la discusión de falsa lógica, o falseamiento de la lógica, o desmantelamiento y ridiculización de la lógica, ¿o las tres?

José Brú: Autorreferencia.

Dante Medina: Y *recursividad*, un término técnico de la lógica, que significa que la definición incluye lo definido. Ionesco es muy proclive, *muy*, a todo tipo de juegos de la retórica, el pensamiento, y la filosofía.[112]

Por otra parte, ¿se fijaron en la polifonía? Hay dos voces hablando de los gatos, intercalándose en el diálogo referente a "ir al teatro para estar al día de la vanguardia en arte".

Hay muchos ejemplos de lógica aplicada —y ridiculizada, puesta en evidencia en su inutilidad—, con otros casos, como el de los rinocerontes de uno o dos cuernos, en las páginas 38 a 41, que pueden ustedes consultar, pero baste con los ejemplos dados. Porque (lo repito una vez más) el objetivo de estas charlas no es agotar el texto sino conducir hacia su lectura.

No sé si quieres decir algo de Ionesco.

José Brú: Sí, bueno, en eso de los gatos, y las patas de los gatos, hay una serie de referencias a problemas filosóficos desde la Antigüedad: cuál era la esencia de ser gato, ¿tener cuatro patas o qué?

Dante Medina: Continencia y continente.

[112] En su interesantísimo texto titulado "*Écrire*" ("Escribir") publicado en la revista *Cahiers Renaud Barrault*, no. 53, de febrero de 1966, Eugène Ionesco, nos ofrece esta pieza del lenguaje: "Escribimos una palabra. Escribimos dos. Nos asombramos de lo que acabamos de escribir, nos asombramos de haber escrito. Nos preguntamos qué es eso que hemos escrito. Nos preguntamos qué es eso de escribir. Nuestras propias explicaciones personales no nos bastan, y he aquí que los otros explican lo que es escribir y lo que es lo que nosotros hemos escrito. Te explican, y al mismo tiempo que te explican, se explican a ellos mismos, y tratan de explicar lo que es explicar y explicarse. No estando de acuerdo con lo que los otros han escrito de ti mismo, tú explicas a los otros que no estás de acuerdo con sus explicaciones, y les das la verdadera explicación de lo que has escrito y de lo que es escribir, explicaciones con las que los otros no están de acuerdo, tampoco, porque son ellos los que tienen la explicación objetiva que tú mismo no puedes admitir al menos sin hacer un esfuerzo de objetividad prácticamente imposible, porque para eso habría que remontar la subjetividad que te aplasta, dicen ellos, reconociendo, por su parte, que su propia objetividad no es la verdadera objetividad, ya que ellos también están encerrados en una subjetividad que quizás consiguen remontar más fácilmente, gracias, por ejemplo, a la sociología o a la estadística, lo que hace que su explicación que se desprende de una objetividad subjetivada es ciertamente más segura que tu subjetividad —objetivada o no— que caracteriza tus explicaciones personales. Todo esto hace que explicaciones complementarias sean indispensables para evaluar la subjetividad objetiva de sus explicaciones con relación a las explicaciones subjetivas-objetivas tuyas propias". (pp. 30-31)

José Brú: Sí, esencial o contingente, y en una de las citas que dijo Dante, cuando demuestran que el movimiento no existe y uno anda, anda y anda, está haciendo referencia a una de las paradojas de Zenón de Elea que, con un falso silogismo, demostraba que el movimiento no existe. Él decía: "Para ir de un sitio a otro, primero hay que recorrer la primera mitad y luego la segunda; para recorrer la primera mitad, primero hay que recorrer la primera mitad —un cuarto— y luego la otra; y para eso, primero un octavo...". Entonces resulta que uno nunca sale de donde está, pero él mismo Zenón dice: "Y uno anda, anda y anda". El modo de romper esa paradoja es la frase que tenemos muy oída: el movimiento se demuestra andando. Igual, esa paradoja la usaba no sólo con el movimiento, sino en la carrera entre Aquiles y La Tortuga: Aquiles nunca iba a poder alcanzar a La Tortuga; una flecha nunca iba a poder llegar al blanco; etcétera. En fin, hay una serie de referencias a problemas filosóficos.

Dante Medina: En la introducción a sus ensayos (*Antidotes*), Ionesco tiene un apartado que se titula *Oser ne pas penser comme les autres* (*Osar no pensar como los otros*). No quiere decir *atreverse* a pensar diferente, no, quiere decir *osar*, es más fuerte que atreverse a no pensar como los otros. Hay ahí un par de líneas destacables: "No pensar como los otros nos pone en una situación muy desagradable. No pensar como los otros quiere decir simplemente que uno piensa". (p. 11) Es genial. Porque si uno piensa como los otros, entonces no piensa, repite.

"¿Qué piensas del racismo?". "Ah, es muy malo". No has pensado, todavía no pensaste, eso no es pensar, eso es seguir. "¿Qué piensas de los indígenas?". "Ah, son bien buenos y gente muy sensible". No has pensado todavía. "¿Qué piensas de los ricos?". "Ah, todos los ricos son malos". No has pensado. "¿Y los ciegos?". "Ah, pobrecitos cieguitos". No has pensado, todavía no piensas; cualquiera de las respuestas convencionales y automáticas significan: todavía no hemos pensado. El pensamiento va más allá: es atreverte a pensar. No contestes, piénsalo, eso es lo que Ionesco está diciendo.

Hagámosle caso, y pensemos que como el tiempo corre aquí muy rápido, tenemos que pensar en nuestro propósito de comparar *Rinoceronte* con *El espejo en el espejo*, de Michael Ende, este escritor alemán que se hizo famoso entre nosotros por su libro *La historia interminable*.

José Brú: Cada capítulo inicia con una letra del alfabeto, con muchos juegos.

Dante Medina: La trampa de Ionesco, la trampa artística, es que en lugar de escribir un libro moralizante, hace que la gente se convierta en rinoceronte sin explicación alguna, o porque le da la gana o porque no lo puede evitar, o porque se quiere retirar y tiene derecho si le da la gana de convertirse en rinoceronte, y acaba diciendo el personaje Berenguer: el feo soy yo, los rinocerontes son hermosos. La trampa de Michael Ende consiste en plantear: ¿de dónde sacamos que la realidad es más importante que el imaginario? ¿Y de dónde sacamos que la existencia de la realidad es más comprobable, verdadera, que la existencia del imaginario? Ésta es para mi gusto la línea que recorre toda esta obra, por eso en lugar de elegir

La historia interminable —que es estupenda— retuvimos *El espejo en el espejo*, porque precisamente tendemos a pensar —sin pensarlo mucho— que el espejo refleja la realidad, pero si uno "osa pensar" es la realidad la que refleja al espejo.

Y, curiosamente, el movimiento del pensamiento en *El espejo en el espejo* no es el de la lógica: es el de las posibilidades de imaginar: en *Rinoceronte*, de lo que se trata es de explorar la capacidad de ir hasta el final de nuestro propio pensamiento siguiendo una lógica que nos conduce al absurdo. En Michael Ende —*El espejo en el espejo*— todo es posible a condición de que *creas* y sigas las reglas del imaginario, es decir, las reglas del deseo. Uno se convierte en rinoceronte porque acepta —consciente o inconscientemente— dejarse arrastrar por el deseo —personal, en principio, colectivo después—. Convertirse *en lo que es* por el deseo, *poder ser* lo que uno quiere —a condición de ser congruente con su manera de desear— es la propuesta de *El espejo en el espejo*.

Los libros de Michael Ende *parecen* libros para niños, y en este sentido emparentan con *El principito*: un libro que es y no es para niños, y así lo revela la dedicatoria: "A León Werther, cuando era niño"; a mi amigo, pero a mi amigo cuando era niño.

Veamos una cita de *El espejo en el espejo*:

> Marido y mujer quieren visitar una exposición. Se han puesto elegantes, están de buen humor y llenos de expectación.
>
> Delante de la entrada de un gran edificio sin ventanas, en el que se muestra la exposición, hay un pequeño parque, un césped pisoteado, sembrado de excrementos de perro y rodeado rectangularmente de enclenques arbolitos. En dos filas que conducen hacia la entrada se encuentran algunos cubos de cemento, aproximadamente del tamaño de pequeños quioscos de periódicos. Cada uno de estos cubos tiene en el lado anterior una ventanita baja corrediza, encima puede leerse: *billetes de entrada*. La mujer se sienta en un banco del jardín mientras el hombre se dirige al cubo más próximo y se asoma a la ventana de la taquilla. Dentro está sentado un individuo con tirantes, extraordinariamente gordo, calvo, que duerme con la boca abierta. El hombre llama con los nudillos al cristal, primero cauteloso, luego cada vez más enérgico. El gordo despierta, se limpia la saliva de la barbilla y abre la ventanilla.
> El hombre tiene que inclinarse mucho para hacerse entender.
>
> —Para dos adultos, por favor. ¿Cuánto es?
>
> El gordo mira pensativo al vacío. Asiente un par de veces y vuelve a dormirse.
>
> El hombre espera un rato, pero como el gordo no vuelve a despertarse, hace a su mujer una señal para que aguarde un poco y camina hacia el siguiente cubo de cemento.
>
> Ve en el interior a una persona femenina sentada en una silla, durmiendo. Es tan monstruosamente gorda, que casi llena todo el pequeño espacio. El hombre se pregunta cómo puede entrar y salir por la puerta, cuando se da cuenta de que el cubo

de cemento no tiene ninguna clase de puerta. La pequeña ventana corrediza parece ser la única abertura existente.

Llama con los nudillos. Al cabo de un rato se despierta la persona femenina y abre.

—Para dos adultos, por favor —dice él—. ¿Cuánto es?

—Sí —responde ella perezosa.

Él espera.

La persona femenina cierra la ventanilla y vuelve a dormirse. (pp. 124-125)

La escena sigue. Esto es sólo el principio. En ella a lo que se asiste es a la subjetividad de la visión de un cuadro, cada quien ve lo que quiere y al final parece que cada uno estuvo frente a un hecho diferente. ¿Por qué cito este capítulo?, porque en el Teatro del Absurdo y en Michael Ende, en este caso, *El espejo en el espejo*, hay algo fundamental para la literatura de Occidente —cuando menos a partir de los años cincuenta del siglo XX, aunque ya está presente antes—: las personas son incapaces de comunicarse; o, dicho de otra manera: lo que una persona dice no es lo que la otra percibe, y por más que uno se explique, el otro está percibiendo otra explicación que no es la que estamos dando; vivimos en mundos paralelos aunque vivamos juntos: mundo paralelo el de los rinocerontes, mundo paralelo el de los personajes de *El espejo en el espejo*. Aunque parezca que están comunicados y tocándose, en este nuevo humanismo que se nutre del existencialismo, y que va al Teatro del Absurdo, la única existencia palpable, el único punto de *contacto*, es la persona misma por sí misma, más o menos sola, más o menos aislada; y la única conciencia de la existencia es la que yo tengo de mí mismo, y ésa ni siquiera es exacta: la conciencia de la existencia del otro no la puedo percibir, no es cierta, es una fantasía, y sin embargo es la única manera de pretender encontrarme con una persona, con el otro. Y en esto, ambos son bastante románticos: van hacia la búsqueda de mí en una persona con la que pueda tocarme espiritualmente, no en la "vida real" sino en el imaginario; lo demás no tiene sentido.

De ahí que todas las metáforas en *La historia interminable* y en *El espejo en el espejo*, no tengan que ver con el espacio, no tengan con ver con el tiempo, tengan que ver con el espejo, con la imagen, y con la solución de problemas enigmáticos a la manera griega, socrática y platónica: ¿qué hay detrás de eso que llamamos *detrás*?, ¿dónde la realidad no es reflejo, *espejismo*?

Interesante estos dos tipos de literatura que aquí enfrentamos: Ionesco, de Europa Central, Rumania, con una formación filosófica bastante sólida, que se convierte en un crítico de la realidad contemporánea a través del Teatro del Absurdo: *La cantante calva* y *Las sillas* son otro ejemplo; la cantante calva nunca aparece en una obra que se llama *La cantante calva*, sólo se titula así porque le dio la gana;[113] mientras que Michael Ende es un escritor que bebe directamente

[113] En realidad, la historia del teatro registra una explicación, que además nos ilustra sobre el sentido del humor y del capricho de Ionesco: durante los ensayos para el estreno de mayo de 1950, en

de obras de la literatura alemana como *Los Nibelungos*, esa fantasía germánica, y bebe también de Grimmelshausen, *Simplicius Simplicissimus*, un tipo de imaginario fantástico donde todo es posible, incluso los engendros medievales que encontraremos en otras literaturas, como en el caso de *Baudolino* de Umberto Eco.

José Brú: ¿Pasamos a *Los Excéntricos*?

Dante Medina: Sí, pero antes déjame decir algo que ayuda a entender lo que he estado tratando de explicar: el gran descubrimiento del siglo XX es que no es verdad que Descartes y Kant tenían razón. Es decir: no es cierto que el pensamiento sea el único sistema del conocimiento, no es cierto tampoco que la única función del pensamiento sea la reflexión. Esto se lo debemos a Freud, evidentemente, pero se lo debemos también al surrealismo, a André Breton; el surrealismo dijo, alto y claro: hay otros sistemas de percepción, hay otros sistemas de acercamiento al conocimiento, incluso más apropiados, *vasos comunicantes*, una realidad paralela que convive y vive simultáneamente con lo tangible y lo imaginario —en esto ya venían buscando los espiritistas y el mesmerismo del siglo XIX.

El gran movimiento del pensamiento, después de Descartes, modificado por Emanuel Kant, retrabajado por Carlos Marx, es el realismo pragmático, el materialismo dialéctico: sólo el pensamiento, a la manera socrática explicada por Platón y aplicada por Aristóteles, es válido: 1, 2, 3, tesis, antítesis y síntesis. Estas obras literarias, en el terreno de la imaginación, responden: no, no, no; el pensamiento no es la única vía, hay otra manera de ver las cosas, hasta en ciencia la física cuántica contemporánea empata directamente con el imaginario. No cabe duda de que la ciencia se ha puesto al día. Ha aceptado la premisa de que los límites no están donde antes nos habían dicho que estaban colocados los límites; la ciencia y la ficción se tocan, coinciden: sólo hay invención con ciencia, ciencia con invención

Alumno: Van cayendo los paradigmas.

Dante Medina: Desde luego. En ese movimiento es donde salen todas estas literaturas convencidas de que no es verdad que el único método del conocimiento sea la lógica, es decir, el pensamiento estructurado; eso no es cierto, es falso. Y el gran invento del surrealismo fue proponer que si se deja el espíritu vagabundear, fantasear, aparecerán estupendas imágenes del sueño que son, en suma, no un espejo del mundo, sino el mundo en sí.

el Théâtre de La Huchette, un actor que debía decir "qui avait pris pour femme une institutrice blonde" (que se había casado con una institutriz rubia), cambió, involuntariamente y por distracción o *lapsus* de memoria y similitud fonética, ese diálogo por éste: "qui avait pris pour femme une cantatrice chauve" (que se había casado con una cantante calva). Inmediatamente, Ionesco saltó sobre la ocasión, y modificó el título, para su fortuna, porque el anterior era bastante malo: *L'Anglais sans peine* (*El inglés sin esfuerzo*, podría ser). Ésta es la verdadera explicación de por qué en la obra no aparece jamás La Cantante Calva.

En lugar del pensamiento ordenado, la divagación y el delirio, como métodos de acceso al verdadero universo del conocimiento, y, ¿por qué no?, eso que algunos absurdamente llaman locura.

Delirio sería la palabra maestra para el arte.

La poesía misma es un elemento epistemológico que no viene de la lógica ni de la historia ni de la filosofía, sino de otra manera de entender las cosas. La famosísima intuición es un sistema del conocimiento absolutamente real, o la premonición del corazón. Claro que es un sistema de conocimiento. ¿Que luego hay que comprobarlo? Ah, bueno, pues hay que atarearse en comprobarlo.

José Brú: Ya lo había dicho, Pascal, uno de los más grandes racionalistas: "El corazón tiene razones que la razón desconoce".

Enrique Jardiel Poncela lo dijo mejor: "El amor vuelve tontos a los inteligentes e inteligentes a los tontos".

Pasamos al siguiente autor excéntrico: Luis Britto García, un autor no muy conocido. Es un autor venezolano vivo todavía, nació en 1940 y lo escogimos con dos cuentos que se consiguen muy fácilmente en esta edición de la UNAM: *Rajapalabra*, aunque aparecieron en ediciones anteriores con otros títulos: *Rajatabla* y *Abrapalabra*. Luis Britto ganó el premio Casa de las Américas, tanto en cuento como en novela, y estos dos cuentos son muy excéntricos por varias razones. El primero de los cuentos se titula "Ser", y es un texto en que se describe la vida de un individuo, de un personaje, a través de sus posesiones, a través únicamente de marcas y posesiones. La vida de una persona desde su nacimiento hasta su muerte en función de los productos y marcas comerciales que ha consumido. De hecho hay un juego incluso con el propio título, el cuento se llama "Ser" y habla de puro "tener". Es un cuento muy corto, se los voy a leer y vamos a ver cómo transcurre desde su nacimiento hasta la tumba:

Ser

El lactógeno el chupón el pablum los pañales cannon el talco mennen los escarpines el gallo de oro los teteros evenflo la tarjeta de bautizo imprenta la torre los jugos gerber la leche klim el visineral los helados cruz roja la pistola wyandote toys el triciclo northern la cucharilla el tenedor el cuchillo la ovomaltina la cocacola la pepsicola la cola kdt la naranjita la crema dental colgate el cepillo tek los chocolates savoy los caramelos la suiza el lápiz mongol los cuadernos castle los creyones prismacolor la goma de borrar eagle la goma de pegar lepage la tijera de plástico el vaso de plástico el libro primario nuestra escuela la regla de madera el compás de metal el bulto de cuero el tesoro de la juventud la anatomía de cendrero la botánica de fesquet el mascotín de catcher la pelota de fútbol los patines rolling skates la pelota spalding el traje de primera comunión casa la religiosa la medalla juan bautista de la salle el retrato de graduación estudio dana la piñata el pino la quincallería arnedo por

> las galletas maría la crema de zapatos negra la crema de zapatos marrón el juego de pesas weider los calzoncillos jockey los pantalones bluejeans las dos noches de placer las frecuentaciones de marisa la virgen de dieciocho kilates el gángster de la mano de acero los temerarios del círculo rojo la tabla de logaritmos los condones sultán la penicilina bayer el cigarro phillip morris las hojillas gillete la loción para después de afeitarse la glostora el reloj despertador las corbatas noble las yuntas las camisas van heusen el traje de baño jantzen la cerveza polar las sopas heinz el reloj de diecisiete rubíes el colchón sweetdream el anillo de compromiso joyería la tacita de oro el maletín de cuero de foca el traje wilco las medias interwoven los zapatos williams el anillo de boda joyería la perla la torta agencia el pinar el champaña de la viuda cliquot el volkswagen el penetro el cafenol los muebles de rattan la frigidaire el radio philco la cocina tappan los cubiertos, de plata saxony el televisor bendix el plato garrard las cornetas fisher la planta hitachi el disco concierto en la llanura la pluma parker el paltolevita la tenaza de comer escargots el tenedor de comer langosta la cigarrera de plata el mercedes 300 el terreno caurimare el proyecto fruto vivas las fundaciones benotto la constructura giuliani el reloj cronómetro la cámara voigtländer el largavista zeiss el grabador vm la película metro el pisapapeles en forma de empire state la colección obras clásicas de la literatura con mueble el sujetalibros en forma de Quijote el cortapapeles en forma de espada las pastillas mentoladas la prótesis laboratorios meszaros la testosterona sandoz las placas radiográficas kodak la habitación centro médico la cama reclinable phoebus knoll el suero laboratorios abbot el oxígeno laboratorios bustos las flores el clavel la urna la voluntad de Dios la placa marmolería roversi. (pp. 57-58)

Es un cuento —eso es lo excéntrico— hecho con base en puras marcas. Es un relato: nos está narrando la vida de un personaje, pero en vez de tener sujeto, verbo, complemento, son puras marcas, pero entendemos perfectamente que nace, crece, su primera comunión, se casa, se gradúa, se enferma, va al hospital, y se muere. Diciendo únicamente lo que va usando, lo que va consumiendo, y el título "Ser".

El segundo cuento de este autor —escogí dos—, es peculiar por tratarse también de la vida de un personaje, pero aquí en vez de marcas, son puras órdenes: cada frase es una orden que se le da a un mismo personaje, que se llama Rubén y, además, la mayor parte de ellas negativas, o sea, prohibiciones.

Y aquí, al mismo tiempo que vemos la vida del personaje relatada con esas prohibiciones que recuerdan el ambiente familiar, donde normalmente la madre es la que va dando toda la serie de prohibiciones: de qué hagas o no hagas; también nos está dando una cronología de las dictaduras latinoamericanas. El hecho de que las órdenes se sucedan (y formen una lista enorme, incontenible de prohibiciones) nos da la idea de que el personaje no obedece. La sucesión de las órdenes produce la ilusión del transcurso del tiempo, y de que asistimos a varios momentos de una existencia muy concreta.

Rubén

Traga Rubén no brinques Rubén sóplate Rubén no te orines en la cama Rubén no toques Rubén no llores Rubén estate quieto Rubén no saltes en la cama Rubén no saques la cabeza por la ventanilla Rubén no rompas el vaso Rubén, Rubén no juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén no pintes las paredes Rubén di los buenos días Rubén deja el yoyo Rubén no juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén amárrate la trenza del zapato Rubén haz las tareas Rubén no rompas los juguetes Rubén reza Rubén no te metas el dedo en la nariz Rubén no juegues con la comida no te pases la vida jugando la vida Rubén.

Estudia Rubén no te jubiles Rubén no fumes Rubén no salgas con tus amigos Rubén no te pelees con tus amigos Rubén, Rubén no te montes en la parrilla de las motos Rubén estudia la química Rubén no trasnoches Rubén no corras Rubén no ensucies tantas camisetas Rubén saluda a la comadre Paulina Rubén no andes en patota Rubén no hables tanto, estudia la matemática Rubén no te metas con la muchacha del servicio Rubén no pongas tan alto el tocadiscos Rubén no cantes serenatas Rubén no te pongas de delegado de curso Rubén no te comprometas Rubén no te vayas a dejar raspar Rubén no le respondas a tu padre Rubén, Rubén córtate el pelo, coge ejemplo Rubén.

Rubén no manifiestes, no cantes el Belachao Rubén no protestes a los profesores, no dejes que te metan en la lista negra Rubén, Rubén quita esos afiches del cheguevara, no digas yankis go home Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los muros Rubén, no siembres la zozobra en las instituciones Rubén, Rubén no quemes cauchos, no agites Rubén, Rubén no me agonices, no me mortifiques Rubén, Rubén modérate, Rubén compórtate, Rubén aquiétate, Rubén componte.

Rubén no corras Rubén no grites Rubén no brinques Rubén no saltes Rubén no pases frente a los guardias Rubén no enfrentes los policías Rubén no dejes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas.

No te mueras, Rubén. (pp. 95-96)

Con todas esas prohibiciones, está diciendo que el personaje era activista, por sus pósters del Ché Guevara, su distribución de hojitas; y cómo la madre lo quiere separar de sus actividades con puras prohibiciones.

Dante Medina: ¿Y se llama "Rubén" sencillamente?

José Brú: Se llama "Rubén".

Dante Medina: Tú estás citando este "Rubén" de *Rajatabla* de Luis Britto García; el mismo autor, en su libro *Abrapalabra*, tiene tres "rubenes", mejor dicho, a Rubén tres veces: 1. "Rubén" (p. 18), que empieza diciendo "Llo mE llaMo rUbEN i Tengo ciNCO aNNños", con una tipografía caprichosa; cuando la escritura del niño Rubén acaba en un:

"No
nO
NO",

Otra voz retoma la palabra:

"No llores Rubén

Rubén no brinques, sóplate Rubén no te orines en la cama Rubén estate quieto Rubén no saltes en la cama Rubén"; 2. "Rubén no" (p. 103), la misma voz adulta le da instrucciones a un Rubén adulto: "Estudia Rubén no te jubiles Rubén no fumes Rubén"; 3. "Rubén no manifiestes" (p. 129), arranca con diálogos, para luego dejar oír la voz que ordena, desde niño a Rubén lo que debe hacer y no hacer: "—El Gordo se encarga de cerrar los salones. —El Flaco trae los volantes contra la dictadura", y más adelante, cierra el texto con un fragmento exacto de lo que tú acabas de citar: el antepenúltimo párrafo que empieza con "Rubén no manifiestes" y termina con "Rubén componte", sin los dos últimos párrafos de tu edición. Lo que nos coloca ante dos libros que están dialogando, rehaciéndose, transformándose; reescrituras, variantes, biografía movediza.

José Brú: Esto me recordó a algunos otros ejemplos parecidos a este cuento, aunque no son exactamente iguales. Hay un poema de Gabriel Celaya que se llama "Biografía", que es muy parecido; son cuatro cuartetos y dice así:

Biografía

No cojas la cuchara con la mano izquierda.
No pongas los codos en la mesa.
Dobla bien la servilleta.
Eso, para empezar.

Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.
¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?
Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.
Eso, para seguir.

¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?
La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.
Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.
Eso, para vivir.

No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.
No bebas. No fumes. No tosas. No respires.

¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos.
Y descansar: morir.

Biografía en forma poética, no todas son prohibiciones, pero se ven muchas prohibiciones.

Rafael Guillén también tiene el "Poema del no":

Poema del No

Me decías que no. Por tu mirada
pasaban barcos lentamente. Había
gaviotas en tus ojos, en tus blandos,
oscuros ojos grandes,
donde iba cayendo la amargura
como un anochecer de altas sirenas
en los puertos del Sur.
Me decías que no serenamente.
Era un no original, que ya existía
antes que tú, que hablaba por sí mismo
mientras que tú, impotente, absorta, fijos
en mí tus ojos, lo sentías vivo,
palpabas su raíz por tus adentros.
Era un no adivinado,
mudo, pesadamente silencioso.
Tu duro cuerpo tibio
me decía que no, sin causas, iba
replegándose, como
si volviese a la infancia. Tú no eras.
Me decías que no, y en tu mirada
cabalgaba un dolor que yo diría
maternal. Un dolor implorando
comprensión. Un no de contenida
pesadumbre, pero total, abierto,
levemente asomado
a las playas del llanto.
Me decías que no lejana, sola,
terriblemente sola, maniatada,
sin un porqué donde apoyarte, pero
era no, era no, sin gritos, no...

Los puertos, las sirenas,
los barcos en la noche, todo iba
perdiéndose, alejándose.
Yo, delante de ti, triste, abatido.

Mario Benedetti en *Canciones de amor y desamor* tiene un poema titulado "No te salves":

No te salves

No te quedes inmóvil
al borde del camino
no congeles el júbilo
no quieras con desgana
no te salves ahora
ni nunca
    no te salves
no te llenes de calma
no reserves del mundo
sólo un rincón tranquilo
no dejes caer los párpados
pesados como juicios
no te quedes sin labios
no te duermas sin sueño
no te pienses sin sangre
no te juzgues sin tiempo

pero si
    pese a todo
no puedes evitarlo
y congelas el júbilo
y quieres con desgana
y te salvas ahora
y te llenas de calma
y reservas del mundo
sólo un rincón tranquilo
y dejas caer los párpados
pesados como juicios
y te secas sin labios
y te duermes sin sueño
y te piensas sin sangre

y te juzgas sin tiempo
y te quedas inmóvil
al borde del camino
y te salvas
    entonces
no te quedes conmigo.[114]

Hay varios más. Uno de Julio Cortázar:

Encargo

No me des tregua, no me perdones nunca.
Hostígame en la sangre, que cada cosa cruel sea tú que vuelves.
¡No me dejes dormir, no me des paz!
Entonces ganaré mi reino,
naceré lentamente.
No me pierdas como una música fácil, no seas caricia ni guante;
tállame como un sílex, desespérame.
Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dalos.
Ven a mí con tu cólera seca de fósforo y escamas.
Grita. Vomítame arena en la boca, rómpeme las fauces.
No me importa ignorarte en pleno día,
saber que juegas cara al sol y al hombre.
Compártelo.

Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,
lo que nadie te pide: las espinas
hasta el hueso. Arráncame esta cara infame,
oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre.[115]

Uno más, de Pedro Salinas, sin título:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

Quítate ya los trajes,

[114] Para usarlo como ejemplo, tomé este poema de internet, donde es muy fácil de encontrar.
[115] Este poema también se encuentra, sin problemas, en múltiples páginas, en internet.

las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
"Yo te quiero, soy yo".[116]

Y, el último, de Luis García Montero:

Canción suicida

No obedece el futuro,
ni el pasado obedece,
ni siquiera los días
contables del presente.

Tampoco las palabras
escritas obedecen.
Son un destino al margen,
unas canciones débiles,

[116] Al igual que los anteriores, este poema lo tomé de internet, donde basta poner el primer verso para encontrarlo.

como las caracolas
tocadas de cipreses
que dejan en el viento
las verdades sin suerte.

No obedecen las cartas.
La escopeta obedece

el enigma que sufren
los relojes de nieve.

Porque el tiempo es un curso
sin corazón ni leyes
que olvida las historias
y jamás obedece.

Obedeció el disparo
del suicida en la frente.
Allí, junto a sus cosas,
le obedeció la muerte.[117]

Con eso, dimos un vistazo a Luis Britto García, este autor tan singular que en su novela, un tanto peculiar, tiene muchos juegos tipográficos y está hecha como con distintos cuentos entrelazados, "Rubén" es uno de los personajes que aparece en varios de los cuentos, que van a ir evolucionando, y luego lo condensó en el cuento "Rubén".

Dante Medina: Sólo quiero insistir en que con capítulos de la novela *Abrapalabra*, que se refieren al personaje Rubén, Luis Britto García construye el cuento "Rubén" que tú citaste para su libro *Rajapalabra*. Y en su libro *Rajatabla* incluye el cuento "Ser", idéntico, que tú citaste tomado de *Rajapalabra*. Tres libros, pues, que se intercomunican y se conectan entre sí —también— porque sus títulos sólo contienen la vocal "a".

Y un detalle más: los dos cuentos que elegiste, Pepe, son recorridos de vida, del nacimiento a la muerte. La dedicatoria que Luis Britto García me escribió en *Rajatabla* dice: "Para Dante, explorador de los infiernos lingüísticos, esta diminuta Estigia", y hace un dibujito de una lancha con personajes. "Esta diminuta Estigia", es decir la laguna Estigia, la que debemos atravesar de la vida a la muerte, y el cuento que leíste es el paso de la vida a la muerte; notable la conciencia de esa obsesión en su literatura, y que me dedique el libro en función del cuento que leíste.

[117] Lo mismo que los poemas anteriores, éste se encuentra sin dificultad en internet.

José Brú: Los dos cuentos.

Dante Medina: Los dos cuentos, desde luego.

José Brú: Otro texto excéntrico es de un autor más conocido. Alejo Carpentier, en el libro *Guerra del tiempo*, tiene un cuento que se llama "Viaje a la semilla", que está compuesto de trece capítulos muy cortos —de media página—, en los que se narra la vida de un personaje, Don Marcial, pero se narra desde su muerte hasta su nacimiento.

"Viaje a la semilla" comienza con una cita de Lope de Vega: "¿Qué capitán es éste, qué soldado de la guerra del tiempo?". Termina de manera no menos estupenda: "Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte".

En rigor, el viaje al pasado empieza propiamente en el tercer capítulo, pues en los dos primeros, Carpentier describe, con minucioso detalle, la demolición de una casa, contemplada por un viejo, ante cuya presencia empiezan a tomar vida todas las ruinas de la antigua mansión, hasta encontrarse, de pronto, con el cadáver de Don Marcial, Marqués de Capellanías.

A partir de este momento, se narra la vida de Don Marcial, desde su muerte hasta su nacimiento e, incluso, hasta la vida prenatal, es decir casi desde su concepción.

En esta narración, hay una serie de adjetivos cuidadosamente buscados, y de figuras que no descuidan detalle. Describe, así, los cirios creciendo e incorporando cera a su cuerpo, en una consunción a la inversa; las manecillas de los relojes moviéndose hacia la izquierda; lutos antes de las muertes de los personajes; enfermos de muerte que llegan al médico y, al diagnosticar éste lo fatal de su enfermedad, empiezan a sentirse mejor... Así, se podrían citar innumerables ejemplos que ambientan este viaje al pasado.

Se insinúa la muerte de la Marquesa, al hablar de lutos, de un paseo de la Marquesa a orillas del río, y de un consejo de su vieja aya negra: "¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!". En el último capítulo, se corrobora que, efectivamente, la Marquesa murió ahogada en el río.

Después del deceso de la esposa del Marqués, el lector asiste a los años de pasión de los jóvenes recién casados, que culminan con la boda de ambos, cuando "los esposos fueron a la iglesia a recobrar su libertad". Se devuelven regalos de boda a amigos y a parientes, se desgraban los anillos de boda, y comienza la vida de soltero de Don Marcial. Se describen, a continuación, sus años en el seminario, donde va "comprendiendo cada vez menos las explicaciones de los dómines".

Más adelante, se llega a su infancia, evocada al decir que "los muebles crecían", y que "Marcial tuvo ganas de jugar con los soldados de plomo".

Continúa el relato con la muerte del padre de Marcial. Todo esto, como de costumbre, no es explícito, sino insinuado con frases que hablan de "hombres vestidos de negro, portando una caja con agarraderas de bronce".

De una manera más rápida, se llega a los primeros años de vida de Marcial, y a los juegos con su perro, "Canelo", hasta llegar al momento en que es un bebé, con las únicas sensaciones de hambre, de sed, de calor, de dolor, de frío...

Se continúa con su vida prenatal, hasta llegar al instante mismo de la concepción del nuevo ser.

Finaliza Carpentier el "Viaje a la semilla", haciendo presenciar al lector el regreso de los materiales que intervinieron en la construcción de la casa, a sus lugares de origen, hasta dejar "un yermo en lugar de la casa".

Concluye la narración, volviendo al presente, con la llegada de los obreros mencionados en el primer capítulo, para terminar de demoler la mansión.

"Viaje a la semilla" es un viaje hacia dentro, hacia la semilla de la que un buen día germinamos y a la que cualquier otro regresaremos.

La primera vez que uno lee este cuento, sin saber mucho de qué se trata, se va sorprendiendo, porque va rejuveneciendo el personaje. Se le muere la esposa y un capítulo después vive su esposa, y otro capítulo después se está casando, y un capítulo después está noviando, y un capítulo después está jugando con niños, y un capítulo después está naciendo, y ése es el último capítulo.

Alumno: Se va deshaciendo de todo lo pesado, las obligaciones, las posesiones.

José Brú: Sí, y además cierra perfectamente porque acaba con la mansión demoliéndose. De hecho, en el último capítulo cierra volviendo otra vez al presente, cuando sus obreros vienen con el día para proseguir la demolición, y cierra con lo que había iniciado.

Todos los cuentos de este pequeño librito de la *Guerra del tiempo* son alrededor del tiempo precisamente, y éste es el más interesante en ese sentido de lo excéntrico. Los otros tienen alguna otra peculiaridad respecto al tiempo, por ejemplo, "El acoso", que se desarrolla con un tiempo de lectura que es el mismo que el de una de las piezas que están tocando en la narración, la Tercera Sinfonía (*Eroica*) de Beethoven. Dura exactamente la lectura lo mismo que la trama y lo mismo que la pieza que se menciona ahí.

Dante Medina: Ochenta y tres minutos.

José Brú: Ochenta y tres minutos, una hora veintitrés minutos.

Alumno: ¿De qué editorial?

José Brú: Esta pequeña versión es de Alianza Cien, pero hay muchas versiones.

Dante Medina: Siglo XXI tiene toda la obra de Carpentier.

Guerra del tiempo es un libro fundamental.

Quizá habría que concluir que es una manera de contar la vida de una forma diferente a como la cuenta la literatura tradicional, del nacimiento a la muerte. Carpentier la cuenta al revés: de la muerte al nacimiento, pero además con la técnica de una película proyectada en sentido inverso.

José Brú: Como si los rollos estuvieran al revés.

Dante Medina: Sí, pasándolos al revés: la imagen de un clavadista que sale del agua cuando en realidad se tira al agua. Así narra Carpentier: empieza cuando muere y finaliza en la fecundación del óvulo cuando, nuevamente, al volver a la normalidad, el sol navega de Oriente a Occidente.

Pasemos a otro tema que tengo muy trabajado. En mi libro *Eso que llaman literatura*, le dedico un capítulo, que incluye cuatro libros: *Anticipación a la muerte*, de José Rubén Romero; *El difunto Matías Pascal*, de Luigi Pirandello; *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de José Joaquin Maria Machado de Assis; y "La noche del féretro", de Francisco Tario.[118]

Mi interés por estas obras tiene una explicación personal: *Anticipación a la muerte*, una novela poco leída porque José Rubén Romero no es precisamente un autor famoso, aunque es un libro único; Pirandello por mi gran afición a la literatura italiana de esa época; Tario porque es un escritor extraño que conviene rememorar; y Machado de Assis, por ser un escritor con una literatura visionaria.

"La obra en sí misma lo es todo", dice Machado de Assis en su prefacio "Al lector", firmado por Blas Cubas: "si te agrada, fino lector, me doy por bien pagado de la tarea; si no te agrada, te pago con un papirotazo, y adiós". (p. 33)

Blas Cubas ya está del otro lado de la vida, ya no le importa lo que nosotros pensemos. No es el caso del cínico de Matías Pascal: le cae del cielo la oportunidad de estar muerto a la manera muy mediterránea, muy picaresca, y se dice: aprovecho mi condición de muerto, la jodida vida que yo llevaba no era vida, pero no podía abandonar a mi insoportable mujer, y ahora, como ya estoy muerto, puedo escabullirme sin dar explicaciones, mientras no me hallen. Yo no me quise morir —reflexiona— me dieron por muerto (aunque el muerto era otro), por lo tanto no es culpa mía. No es tampoco el protagonista de *Anticipación a la muerte*, que se cae subiendo la escalera, e instantáneamente tiene conciencia, antes de que su alma se le vaya, de lo que pasa a su alrededor, por lo tanto puede describir

[118] A esa línea temática, se le une la Ciencia Ficción, con una obra del norteamericano Philip K. Dick (1928-1982), *What the dead men say* (*Lo que dicen los muertos*). Dick se hizo famoso por las películas basadas en sus novelas: *Blade Runner*, *Total Recall*, *Minority Report*... En esa obra, al difunto millonario Louis Sarapis, desde su cadáver conservado en una especie de criogenia (semi-muerte, aunque legalmente muerto) en la que puede esperar una especie de semi-vida a la que todos los que lo pagan tienen derecho por un tiempo, no consiguen "regresarlo" los técnicos del "funerarium". Mientras ellos trabajan afanosamente, en la estación de radiotelescopio del Abismo Kennedy de la cara oculta de la Luna, se recibe una señal situada a una semana-luz de distancia del sistema solar: es la voz de Louis Sarapis, que, omnisciente, emite opiniones, da órdenes, es decir: habla y piensa. Y, en una parafernalia incontenible, se apodera de todos los medios de comunicación: manda telegramas, hace llamadas telefónicas, entra en las radiocomunicaciones de los helicópteros privados, está su imagen en todas las televisoras, intercepta y *acapara* las comunicaciones de la totalidad de los Estados Unidos a tal punto que no se puede ni siquiera utilizar el teléfono porque ahí está su voz... ¡Es un muerto de una vitalidad verbal y visual impresionante! Ciencia Ficción y un tanto Novela Policíaca (sin policías), no narraré, desde luego, el desenlace.

los momentos posteriores a su muerte, pero también reescribir las memorias de su vida. Y no es tampoco el caso de la broma de Francisco Tario, de personificar a un féretro masculino que espera —como una noche de bodas— un cadáver femenino, y lo que le traen y "le introducen" es un cadáver masculino, para su gran angustia, protesta, desesperación.

Machado de Assis, como dije, es un precursor, es el primero que aborda este microtema. Citaré algunas frases para dar una idea de su cinismo posmoderno. El capítulo XXIII se titula "Triste, pero corto" (es un título puesto en el siglo XIX), pero ya había finalizado el capítulo anterior, el XXII, con estas palabra: "No, no alarguemos el capítulo". (p. 95) Ya no alarguemos este capítulo, y aún así el siguiente será corto, aunque triste, por eso lo finaliza con esta frase: "Triste capítulo; pasemos a otro más alegre". (p. 97) Y, precisamente, el capítulo posterior, el XXIV, se titula "Breve, pero alegre" —ya que el XXIII se tituló "Triste, pero corto"—, y empieza así: "Quedé postrado. Y sin embargo era yo, en ese tiempo, un fiel dechado de trivialidad y presunción". (p. 97) Es alegre este capítulo. En él advierte que "la franqueza es la primera virtud de un difunto".

Blas Cubas nos alecciona, desde su cerebro oprimido por el problema de la vida y la muerte, sobre la "voluptuosidad del aburrimiento: aprende esta expresión, lector, guárdala, examínala, y, si no llegaras a entenderla, puedes deducir que ignoras una de las sensaciones más sutiles de ese mundo y de aquel tiempo". (p. 100) Juega a decir que no es muy culto, pero hace agudas reflexiones sobre la muerte; una de ellas: "Rechacé todo; tenía abrumado mi espíritu. Creo que entonces fue cuando empezó a brotar en mí la hipocondría, esa flor amarilla, solitaria y mórbida, de un aroma embriagador y sutil. '¡Qué bueno es estar triste y no decir nada!' Cuando esta frase de Shakespeare me llamó la atención, confieso que sentí en mí un eco, un eco delicioso". (p. 100) Esta combinación de sensaciones, el silencio, el eco, y el olor, es maravillosa.

Luego, en el capítulo XXVI, "El autor titubea", expone una serie de dudas sobre la muerte. Y después, en el XXVII, escribe desde la muerte: "era justamente la señora que en 1869 debía asistir a mis últimos días, y que antes, mucho tiempo antes, tuvo una gran parte en mis más íntimas sensaciones". (p. 105) Es decir, es un libro efectivamente escrito por un muerto que afirma desde la muerte: puedo escribir, a mí no me pregunten más; es un capricho como el que se otorga Ionesco con los rinocerontes, puedo escribir desde la muerte.

Y luego en el capítulo XXXI, "La mariposa negra", relata cómo la mariposa se posa sobre el cadáver, dando la señal de que el alma salga; es hermosísimo que la mariposa negra llegue a decirle: oye, ya es tiempo.

La mariposa no sabía lo que era un hombre.

> Supongo que nunca había visto a un hombre; describió infinitas vueltas alrededor de mi cuerpo, y vio que me movía, que tenía ojos, brazos, piernas, un aspecto divi-

> no, una estatura colosal. Entonces se dijo: "Éste es probablemente el inventor de las mariposas". La idea la subyugó, la aterró; pero el miedo, que es también sugestivo, le insinuó que el mejor modo de agradar a su creador era besarle la frente, y me besó la frente. Cuando, ahuyentada por mí, fue a posarse en la vidriera, vio desde allí el retrato de mi padre, y no es imposible que descubriese media verdad, a saber, que estaba allí el padre del inventor de las mariposas. (p. 112)

Esto es estupendo: la mariposa de la muerte viene hacia el muerto y dice: ah, éste ha de ser el inventor de las mariposas por su "estructura colosal", pero luego ve la foto de alguien mayor que se le parece al cadáver, y se dice: probablemente éste es el padre del inventor de las mariposas. Buena muestra del nivel de poética de Machado de Assis.

Concluyo, porque sé que Pepe quiere continuar y terminar el curso por hoy, con una cita del capítulo XLV, titulado "Notas": "Sollozos, lágrimas, casa enlutada, terciopelo negro en los portales, un hombre que vino a amortajar el cadáver, otro que tomó las medidas del ataúd". (p. 131) Una descripción enumerativa muy moderna, rápida y ágil. El capítulo XLIX, "La punta de la nariz", también es muy original: "Nariz, conciencia sin remordimientos, tú serviste mucho en la vida... ¿Y has meditado alguna vez sobre el destino de la nariz, amado lector?". (p. 136) Así empieza este capítulo, hacia el final de sus memorias, preguntándose si no vale la pena pensar en el destino de la nariz, por qué sólo pensar en el destino del cuerpo.

Otra de sus aportaciones literarias simpatiquísimas, es el original diálogo entre, nada menos, Adán y Eva. Este capítulo de diálogo sin palabras, lo cito completo.

LV. El viejo diálogo de Adán y Eva

BLAS CUBAS

¿.....?

VIRGILIA

.....

BLAS CUBAS

.....

.....

VIRGILIA

¡.....!

BLAS CUBAS

.....

VIRGILIA

..... ¿.....

.....? ....

.....

BLAS CUBAS

.....

VIRGILIA

.....

BLAS CUBAS

.....

..... ¡.....

.....!.....

. ¡.....! .....

..... ¡.....!

VIRGILIA

..... ¿.....?

BLAS CUBAS

¡.....!

VIRGILIA

¡.....! (p. 147)

Un muy moderno, y muy hermoso diálogo de Adán y Eva, entre Blas Cubas y Virgilia, que nos induce a imaginar lo que se dijeron; en realidad no se dicen sino lo que nosotros inventemos, ayudados por los signos de admiración e interrogación. Ahora entendemos por qué en el prefacio afirmaba: "Obra de difunto. La he escrito con la pluma de la broma y la tinta de la melancolía". (p. 33)

Alumno: ¿Con qué artificio habla después de su muerte?

Dante Medina: Desde la primera página aclara, en primera persona, que va a contar su vida ahora que está muerto, como "difunto autor", porque: "expiré a las dos de la tarde de un viernes del mes de agosto de 1869" (p. 35), sin preocuparse de lo que piense u opine el lector.

Son experimentos excéntricos de la literatura, búsquedas y hallazgos de otras formas de contar el transcurso de la vida de un hombre, recurriendo a otras formas de la narración y no la trillada de siempre: nació, le pasaron tantas cosas, y luego se murió; esa especie de novela de aventuras sencilla y lineal a la que nos había acostumbrado la novela del siglo XIX. Las primeras frases de esta obra explicitan el programa: "Algún tiempo he titubeado acerca de si debía abrir estas memorias por el principio o por el fin, esto es, si pondría en primer lugar mi nacimiento o mi muerte. Aunque el uso vulgar sea comenzar por el nacimiento, dos consideraciones me han inclinado a adoptar un método diferente". (p. 35) Aclara, pues, la voluntad del narrador de huir del "uso vulgar", de lo común.

José Brú: El caso, además, de Machado de Asís, es excéntrico no sólo por el tema de contar una vida al revés, con lo cual está invirtiendo el procedimiento de Lawrence Sterne en *Tristam Shandy*, que cuenta su vida desde antes de nacer, y se tarda tanto contándola, que dice: "Llevo medio libro, y apenas voy en el primer

mes de mi vida; tengo que hacer otra cosa porque está lleno de desvíos". Decía, no únicamente por la línea temática, sino por toda la serie de recursos estilísticos —ya mencionó Dante el diálogo ése entre Adán y Eva que está expresado con puntos suspensivos—, todas las intervenciones en las que se refiere al lector; y no sólo eso, sino además es muy divertido, por ejemplo, tiene un capítulo, el CXXXII, que se titula:

Que no es serio

> Citando la frase de la reina de Navarra, recuerdo que entre la gente de nuestro pueblo, cuando una persona ve a otra enfadada, suele preguntarle: "Diga, ¿quién le mató sus perritos?", como si dijera: "¿Quién le llevó los amores, las aventuras secretas, etcétera?". Pero este capítulo no es serio.

Y ahí se acaba el capítulo.

De hecho, desde la dedicatoria es juguetón. Es un libro que tiene una dedicatoria, y está dedicado así:

> AL GUSANO QUE
> PRIMERO HA ROÍDO LAS FRÍAS CARNES
> DE MI CADÁVER
> DEDICO,
> CON NOSTÁLGICO RECUERDO,
> ESTAS
> MEMORIAS PÓSTUMAS

Hay otro capítulo, el CXXXVI, que se titula "Inutilidad" y dice lo siguiente:

> Mas, o mucho me engaño, o acabo de escribir un capítulo inútil...

Y pasa a otro capítulo. Está lleno de guiños al lector; es un libro muy divertido, insisto no sólo por el tema o los recursos estilísticos, sino porque de pronto lo sorprende a uno con toda esa serie de disparates que va contando.

Dante Medina: Esto me permite anotar que en el último capítulo, "CLX. De las negativas", concluye la novela con estas palabras: "porque al llegar a este otro lado del misterio, me encontré con un pequeño saldo, que es la postrer negativa de este capítulo de negativas: No tuve hijos, no transmití a ningún ser el legado de nuestra miseria". (p. 287) Negativo total. Negación completa. Muerte absoluta.

Éste es el hombre que escribió *El alienista*, aquella obra en la que el médico se entera de que una vez que metió a todo el pueblo al hospital psiquiátrico, el loco es él, sin duda, porque siendo el único que queda afuera entonces es él el anor-

mal, así que debe excarcelar a toda la gente y encerrarse él, en un gesto y con una técnica de escritor moderno, aunque haya producido estas obras en el siglo XIX.

José Brú: Pasamos al último autor de este bloque de la segunda parte de *Los Excéntricos*. Es un autor conocido, pero yo creo que mal conocido. Se trata de Lewis Carroll, con sus dos libros: *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo y lo que encontró ahí*. Digo que mal conocido, por dos cosas: una, porque nos lo han vendido como un libro infantil, un libro para niños, que empezó ciertamente como un libro para niños, son las aventuras que les contó a tres amigas que tenía, se relacionaba mucho con niñas pequeñas, incluso le gustaba retratarlas con poca ropa.

Dante Medina: Desnudas, no te dé miedo, Pepe; tenemos las fotografías de Lewis Carroll, niñas desnudas...

José Brú: Pero tenían un pañuelo en las mano, por eso digo que con poca ropa y porque además se le conoce normalmente por la película de Walt Disney, que es un refrito de las dos, en donde no se puede apreciar todo lo que de rico tiene este libro. Hay magníficas ediciones, hay una en dos tomos de Alianza Editorial, fácilmente conseguible; una económica anotada, que nos va explicando todo, muchos de los juegos que vienen ahí internamente, es una de Cátedra que también se puede conseguir, aunque obviamente la obra máxima es *La Alicia anotada* por Martin Gardner. Martin Gardner es un escritor que durante mucho tiempo tuvo la columna de temas matemáticos en la revista *Scientific American*, conoce perfectamente a *Alicia*, y en este libro viene con exceso de anotaciones. Lo que pasa es que éste es un libro caro, éste es un libro al que le estuve dando vueltas varios meses, porque no me animaba a comprarlo. Iba a la librería y lo escondía, para que nadie se lo llevara, hasta que al cabo de dos o tres meses me decidí a comprarlo.

Dante Medina: ¿Y tú fuiste el que lo halló? ¿Tú lo hallaste?

José Brú: Lo escondía y lo hallaba cada vez, porque no quería que me lo cambiaran de lugar.

Dante Medina: Eso es muy *lewiscarrolliano*.

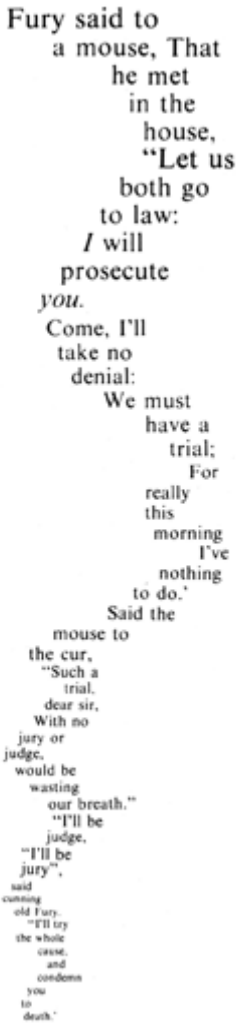
José Brú: El autor, Lewis Carroll, era un clérigo, un sacerdote protestante, que como dije, tenía afición por las niñas, y en un paseo el 4 de julio de 1882, con tres de sus amigas que eran las hijas de un vecino: Lorena, Edith y Alicia, les empieza a contar las aventuras de Alicia, precisamente haciendo referencia a una de las tres, y llena de personajes que hacían a su vez referencia a los conocidos y amigos de él mismo. Muchas de estas referencias se pierden, a no ser que uno vea la versión anotada; por ejemplo, el pájaro dodo representa al propio Lewis Carroll —era su pseudónimo, en realidad él se llamaba Charles Dodgson—, entonces Do-do como tartamudeando, era un poco tartamudo, era el pájaro dodo y era la representación de él.

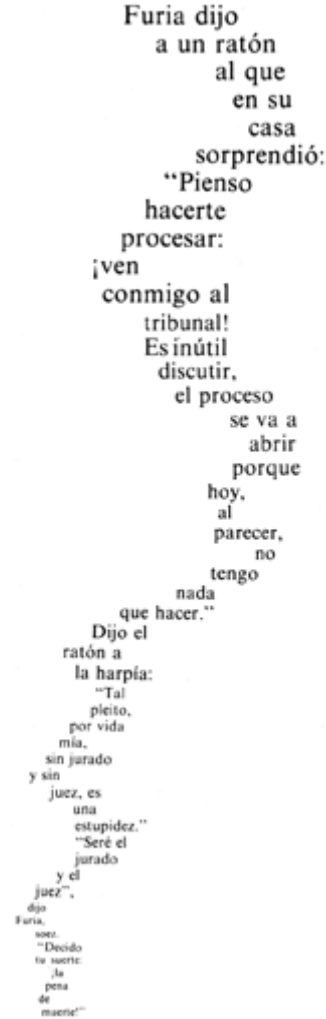
Escribió no sólo estos libros, sino que escribió también unos libros de lógica matemática, era un gran matemático, un gran lógico, y en sus libros hace referencia a varios aspectos de las matemáticas y de la lógica. De hecho, el caso de *Alicia a través del espejo*, que es la segunda parte, está hecho como si fuera una partida de ajedrez;

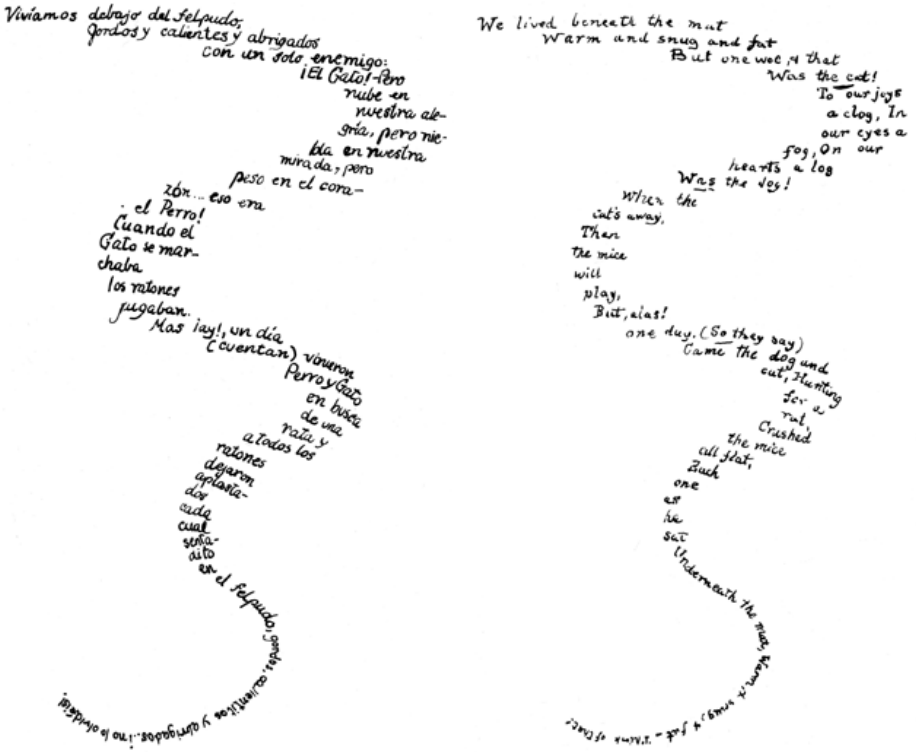
al principio aparece el tablero y cada capítulo hace referencia a los movimientos que tiene que hacer Alicia para convertirse en reina, como en el juego de ajedrez. Obviamente, como es juguetón, de repente hace por ahí algunos movimientos prohibidos, no legales en una partida de ajedrez, pero permitidos en la literatura. Tiene una serie de innovaciones, es un precursor de los caligramas; por ejemplo, un poema que es como una serpiente que se va desenrollando, serpenteando.

El poema en forma de "cola de ratón" aparece por primera vez en el manuscrito de *Las aventuras de Alicia en el subterráneo* (1864), el volumen que Lewis Carroll entregó a Alicia, donde plasmó la versión de la historia que había narrado a las tres hijas del decano Liddell.

La segunda es la que se incluyó en *Alicia en el País de las Maravillas*.







Tiene otro poema que ha sido objeto de muchísimas traducciones, el "Jabberwocky", que es una serie de sinsentidos —el *non-sense* famoso—, donde las palabras son inventadas. Aquí la traducción (recreación) que viene, de Ramón Buckley, se tradujo como "El Fablistanón":

El Fablistanón

Borgotaba. Los viscoleantes toves,
rijando en la solea, tadralaban...
Misébiles estaban los borgoves
y algo momios los verdos bratchilbaban.

¡Cuidado, hijo, con el fablistanón!
¡Con sus dientes y garras, muerde, apresa!
¡Cuidado con el pájaro Sonsón
y rehuye al frumioso Magnapresa!

Blandiendo su montante vorpalino
al monstruo largo tiempo persiguió...
Bajo el árbol Tamtam luego se vino
y un rato cavilando se quedó.

Y estando en su aviesmal cavilación,
llegó el Fablistanón, ojo flagrante,
tufando por el bosque fofuscón,
y se acercó veloz y burbujante.

¡Un, dos! De parte a parte le atraviesa
varias veces el vorpalino acero...
Y, muerto el monstro, izando la cabeza,
regresó galofando muy ligero.

¿De verdad al Fablistanón has muerto?
¡Ven que te abrace, niño radioroso!
¡Hurra, hurra, que día ristolerto!
risotó carcajante y jubiloso.

Borgotaba. Los viscoleantes toves,
rijando en la solea, tadralaban...
Misébiles estaban los borgoves
y algo momios los verdos bratchilbaban. (pp. 249-250)

Hay muchísimas traducciones o versiones. Varios poetas han dicho: "Voy a hacer una versión de este poema".

El libro tiene partes simpatiquísimas. Por ejemplo, cuando Alicia está hablando con Humpty Dumpty, el huevo ése de la rima infantil, que se cae del muro y se rompe, y acaba la rima diciendo que ni todos los caballeros del rey podrán hacer que ese huevo roto vuelva a estar completo. Aquí está hablando Alicia con él, obviamente antes de que se caiga del muro. Es simplemente una referencia a esa rima infantil y se encuentra con que hay un sinnúmero de "palabras maleta", "palabras valija", que tienen distintos significados, según se le vaya ocurriendo a quien la usa. Una "palabra maleta" es en la que cabe el significado que el hablante le quiera dar, y queda muy bien explicado con la cita que voy a leer:

—¡No me había dado cuenta! —dijo Humpty Dumpty en tono festivo mientras la niña le ponía la libreta al derecho—. ¡Ya decía yo que parecía algo raro! Como iba diciendo, a primera vista el resultado *parece* correcto, aunque, desde luego, no tengo

tiempo de revisarlo a fondo; y viene a demostrar que hay trescientos sesenta y cuatro días al año en los que uno puede recibir un regalo de *cumpledías*...

—Eso es cierto —admitió Alicia.

—...y *uno* sólo para regalos de cumpleaños. ¡Ya ves! ¡Te has cubierto de gloria!

—No sé qué significa eso de "cubrirse de gloria" —dijo Alicia.

—¡No me extraña! —replicó Humpty Dumpty, sonriendo despectivamente—. ¡No lo sabrás hasta que yo te lo explique! Quiero decir que mi argumentación ha sido "contundente".

—No veo qué tiene que ver la "contundencia" con la "gloria" —objetó Alicia.

—Cuando *yo* empleo una palabra —insistió Humpty Dumpty en tono desdeñoso— significa lo que yo quiero que signifique...; ¡ni más ni menos!

—La cuestión está en saber —objetó Alicia— si usted puede conseguir que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

—La cuestión está en saber —declaró Humpty Dumpty — quién manda aquí... ¡si ellas o yo! (pp. 316-317)

¡Cómo me van a decir las palabras lo que quieren significar! Yo soy el que decide lo que significan. Le va cambiando los significados a todo. Es una crítica a las teorías nominalistas que son unas teorías filosóficas un tanto raras, que dicen que dependiendo del nombre es la esencia...

Por ejemplo, cuando se encuentra con el Gato de Cheshire y le pregunta cuál camino tomar, ya que se encuentra en una encrucijada, el Gato le dice: "Depende a dónde quieras ir". "Es que no sé a dónde quiero ir". "Entonces no importa qué camino tomes". (p. 164) Una lógica contundente, parecida a las obras del Teatro del Absurdo, que llevan la lógica hasta sus últimas consecuencias.

Es un libro divertido también. En algún momento, el Rey, que es un rey chiquitito, enanito, está junto a la Reina de Corazones; recordemos cómo se ve en la caricatura: grandota, fea, caprichosa... En algún momento, el Rey dice: "Éste es un día que no olvidaré". Y la Reina le contesta: "Si no escribes un memorándum, lo olvidarás".

El libro, en realidad, salió de esa plática, de ese cuento que Lewis Carroll les fue contando en el paseo a sus pequeñas amigas. Le insistieron mucho en que publicara el libro, y publicó una primera versión que se llamó *Alicia en el país subterráneo*, que luego, viendo el éxito que tenía —no fue una gran edición—, lo complementó, lo hizo más extenso, e incluso lo dividió en dos libros, y ya hizo literatura con ellos.

Tiene, como les mencioné, referencias a muchas rimas infantiles, no sólo a Humpty Dumpty, sino a Patatí y Patatán (*Tweedledee* y *Tweedledum*, en el original), que son personajes de otra rima infantil.

En un principio, él había hecho las ilustraciones, pero luego tuvo la inmensa fortuna de que un gran caricaturista, un gran grabador, John Tenniel, hiciera las ilus-

traciones de la edición, que son las que conocemos. Todo mundo que tenga alguna edición de *Alicia*, tendrá las ilustraciones que hizo este magnífico grabador inglés.

El argumento es muy conocido: Alicia se queda dormida mientras su hermana le está leyendo un libro, y ve pasar a un conejo blanco que lleva un reloj, y que quiere ir más rápido y más rápido. Lo sigue, llega a una madriguera, se mete a ella, llega a una puerta donde no puede entrar porque no cabe, pero hay un brebaje que la hace pequeña. Con eso consigue pasar y empieza a encontrarse con toda una serie de personajes: la Liebre de Marzo, el Sombrerero Loco, la Reina de Corazones, el juego de croquet, la Oruga, y otros personajes secundarios. Incluye algunos poemas; de hecho, el libro inicia con un poema que hace referencia a ese paseo infantil en el que se gestó la obra:

En una tarde dorada,
por la tranquila corriente,
navegamos lentamente
remando sin decisión.
Y es que manejan los remos
torpes bracitos en vano,
y no consigue la mano
enderezar el timón.

¡Tío cruel! Me pedían
a aquellas horas un cuento,
cuando no tenía aliento
para una pluma mover.
Mas contra tres lenguas juntas,
explicadme, ¿qué podría
hacer la pobre voz mía,
si hablan a la vez las tres?

Prima, imperiosa, su edicto
lanza: "¡Que empiece enseguida!".
Secunda, más comedida,
sólo llega a proponer:
"Que haya muchos disparates".
Y *tertia,* a cada momento,
me va interrumpiendo el cuento
cada minuto una vez.

Hecho por fin el silencio,
con fantástica mirada,

van tras la niña soñada
a una tierra sin igual:
País de las Maravillas
donde aves y bestias parlan
y con ella alegres charlan...
Casi creen que es verdad.

Cuando, agotada la fuente
de mi seca fantasía
con voz cansada quería
el relato posponer,
"Otra vez os diré el resto",
les decía débilmente;
pero ellas alegremente
gritaban: "¡Ya es otra vez!".

Poco a poco fue surgiendo
de la tierra maravillosa,
y cada escena curiosa
una a una se forjó.
Y ahora que el cuento ha acabado
vamos, bajo el sol poniente,
bajando por la corriente,
alegre tripulación.

¡Alicia! acepta este cuento
y con dedos delicados
ponlo donde están trenzados
sueños del mundo infantil
con la cinta del Recuerdo,
como coronas ajadas
hechas con flores cortadas
en un lejano país. (pp. 111-112)

Son mucho más alocadas las aventuras en *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*. De hecho, *Alicia en el País de las Maravillas*, es una abreviación del título completo, que es *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*.

En esta segunda parte es donde aparecen Patatí y Patatán, Humpty Dumpty, las frases chuscas que les comenté. Ya alguna vez, respecto a "Jabberwocky" y a los neologismos, les había leído el famoso capítulo 62 de *Rayuela*, en el que, con

puros neologismos, se describe un acto amoroso, y aunque no entendamos las palabras, entendemos qué se describe.

El libro está lleno, además, de esas cosas sin sentido, de ese *non-sense* (es difícil de traducir completamente ese significado en español), como por ejemplo en el diálogo de Alicia con la Reina. La Reina dice:

> —Dos peniques a la semana y mermelada en días alternos —le dijo la Reina—. El puesto es tuyo.
>
> —Pero si *yo* no busco empleo —le contestó, riendo, Alicia—. Y además... ¡no me gusta la mermelada!
>
> —Es de la mejor calidad —aseguró la Reina.
>
> —Bueno, en todo caso *hoy* no me apetece.
>
> —*Hoy* no podrías tomarla aunque te *apeteciera* —le dijo la Reina—. El reglamento estipula: mermelada ayer o mermelada mañana... pero nunca *hoy*.
>
> —Pero algunas veces *tendrá* que decir "mermelada hoy" —objetó Alicia.
>
> —Te equivocas —le dijo la Reina—. La mermelada se toma en días *alternos* y está claro que los días *alternos* de hoy son ayer y mañana. (p. 297)

Alumno: ¿A qué se atribuye su éxito?

José Brú: Yo creo que su éxito es parecido al de *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry. Es un libro que pueden disfrutar los niños y lo entienden a su nivel y les gusta, y luego, cuando lo leemos de adultos, igual que *El principito*, vemos que es más profundo de lo que sospechábamos y que nos dice más cosas. Es decir, es un clásico, es una obra de literatura de altos vuelos, la que seguimos leyendo y cada vez nos dice algo más, o que a los lectores de ahora les dice algo diferente, igual que decía algo distinto a los lectores de hace más de 100 años, que fue cuando se publicó. Entonces son libros que son para todas las edades. Desgraciadamente, muchos nos quedamos con la idea de que es un libro que leímos en la infancia, un libro para niños, y ya no lo volvemos a leer. Yo creo que valdría la pena volverlo a hacer, y encontrar toda la riqueza que tiene.

Alumno: ¿Por qué "excéntricos"?

José Brú: Pusimos "excéntricos" porque son fuera de lo normal. Si ven los que hemos incluido: la vez pasada vimos a Ana Lidia Vega con "Pollito Chicken", donde combina dos idiomas, no es muy usual que haya cuentos como ése; de hecho es el único que conozco en ese sentido; *La visita de la vieja dama*, donde se compra la justicia; los tres autores del bloque de la conquista al revés: Artís-Gener, Pedro Garfias y Carlos Fuentes; Kafka y Arreola, uno con "El artista del hambre", y otro con "Una mujer amaestrada", son temas raros; vamos a decir que no son novelas o cuentos que encontremos muy fácilmente. Los que vimos hoy, los dos cuentos de Luis Britto o la gente convirtiéndose en rinoceronte, o *El espejo en el espejo*, o las memorias que empiezan desde la tumba, o "Viaje a la semilla", narrado

desde la muerte hasta el inicio, o *Alicia* con todos los juegos ilógicos dentro de la lógica... Les pusimos "excéntricos" como decir "raros".

Dante Medina: Creo que en la literatura del siglo XIX no existe otra novela en donde el personaje sea una niña, y una niña fantástica; al menos que yo recuerde: ni en la literatura inglesa, ni la alemana, ni la francesa, ni en la italiana. Por lo tanto es un libro atípico y fundador.

Yo quisiera resaltar una frase del prólogo de Sergio Pitol: "Los caminos de la creación, como lo prueban la vida y la obra de Lewis Carroll, constituyen un laberinto en el que es dable esperar las mayores sorpresas". (p. IX) No podemos soslayar que Charles Dodgson, Lewis Carroll, a pesar de que lo admiremos como escritor, era un perverso sexual. A lo mejor hoy en día lo hubieran metido a la cárcel, pero la época victoriana fue experta en la doble moral, y tolerante con aquellos que sabían ser discretos en sus vicios. Y aunque documentado del todo no sabemos qué tanto hacía, sí sabemos, y está completamente demostrado, que desnudaba niñitas de entre 7, 8 y 11 años, y las fotografiaba; tenemos las fotografías, en esto no hay duda. Son fotos de mediados del siglo XIX (1856), así que es un pionero del desnudo humano, del desnudo infantil femenino, sus modelos eran niñas elegidas en las clases pobres, a veces hijas de sus feligresas, aprovechándose de su prestigio social y de su condición sacerdotal. Y probablemente también se servía de su condición de profesor de lógica (tiene un estupendo libro, firmado como Charles Dodgson, *El juego de la lógica*). Quizá por esto Sergio Pitol afirma que "los caminos de la creación [...] constituyen un laberinto".

Yo no voy a defender las parafilias, evidentemente, ni las excentricidades de desviaciones psicológicas para hablar del derecho a la creatividad, pero sí creo que estamos ante un caso de alguien que combina la religión, las matemáticas, la literatura, y la fotografía de niñas desnudas (el primero en la historia de la fotografía). Por esa inclinación a las niñas, hizo dibujos de niñas, y escribió relatos y libros para llamar y retener su atención.

Su perversidad fue real. Con la técnica de que disponemos en la actualidad, tomar una fotografía requiere un segundo; en 1856, tomar una fotografía significaba disponer de una tarde entera, así que imaginemos a qué vergüenzas, torturas, impudores, sometía a aquellas pobres niñas inocentes, obligadas a permanecer quietas, para fotografiarlas desnudas, niñas que tenían que someterse y obedecerle porque él había sobornado y comprado a sus madres... niñas a menudo huérfanas de padre, o abandonadas. Quitando esta parte desagradable de las pobres víctimas, estas fotografías de niñas desnudas son estupendas; no son fotos médicas o fisiológicas, sino estéticas: son fotografías de la belleza de una niña desnuda.

Escritor fundamental, sin duda. Tan es así que en los años ochenta del siglo XX, George Perec escribe *La vida, instrucciones de uso* —que recomendamos ampliamente aunque por desgracia no lo tengamos en este curso— utilizando ese esquema del ajedrez que tú mencionaste en *Alicia al otro lado del espejo*: en

un edificio de departamentos de París, hace acontecer una historia con historias múltiples que se van sucediendo según se mueve el caballo en el ajedrez sobre la fachada de un inmueble, brincando de un hogar a otro. Esto está directamente inspirado en Lewis Carroll. Si quitáramos a Lewis Carroll de la historia de la literatura, sería una grandísima pérdida.

José Brú: Dijiste que hizo dibujos, y es cierto, pero los más conocidos para *Alicia en el País de las Maravillas* no son los de él, sino los de Tenniel.

Dante Medina: Lo sé, pero en el libro de las fotografías de que yo hablaba, están los dibujos de niñas vestidas donde se hace la comparación con las niñas desnudas, sus modelos, aunque como la foto era en blanco y negro, no se ven las niñas rubiecitas que suponemos eran sus preferidas, pero podemos suponer que en Inglaterra no había de otras. Tampoco está documentado ningún caso de abuso sexual, que conste.

Alumno: ¿Escribió más?

José Brú: Sí, escribió más libros. Uno, entre dos perros que se hablan: *Sylvia y Bruno*, más una serie de libros de lógica matemática.

Dante Medina: También hizo tratados de aleccionamiento religioso, que no me atrevería a calificar de teología, sino de discursos para el proselitismo religioso.

José Brú: Sí.

Dante Medina: Supongo que era un solemne, vestido de negro.

Alumno: ¿Era también adicto a sustancias?

Dante Medina: No veo muchas sustancias en el siglo XIX, más allá del opio y el ajenjo. Y la cocaína a la que era adicto Holmes...

José Brú: Acuérdate que la oruga fuma opio, y luego está el hongo, que es un poco alucinógeno, que depende de la parte que le comas, crece...

Dante Medina: Yo no sé si era un visionario o si sabía algo.

Bibliografía JB

Britto García, Luis, "Rubén" / "Ser", en Britto García, Luis, *Rajapalabra*, México, UNAM, 1993.

Carpentier, Alejo, "Viaje a la semilla", en Carpentier, Alejo, *Guerra del tiempo*, México, UNAM / Alianza Editorial, 1994.

Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas* / *Alicia a Través del Espejo*, Madrid, Cátedra, 1995. Edición de Manuel Garrido. Traducción de Ramón Buckley.

Bibliografía DM

Britto García, Luis, *Abrapalabra,* Cuba, Casa de las Américas, 1979.

Britto García, Luis, *Rajapalabra*, México, UNAM, 1993.
Britto García, Luis, *Rajatabla,* Barcelona, Editorial Alfaldil, (colección Orinoco), 1987.
Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas* / *Al otro lado del espejo*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos... no. 215), 1972. Prólogo de Sergio Pitol. [Sin datos del traductor].
Dodgson, Charles, *El juego de la lógica*, Madrid, Alianza Editorial, 1984. Traducción de Alfredo Deaño. 8ª edición.
Ende, Michael, *El espejo en el espejo*, Madrid, Alfaguara, 1966.
Ionesco, Eugène, *Antidotes,* París, Gallimard, 1977.
Ionesco, Eugène, *El rinoceronte*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1978. Traducción de María Martínez Sierra.
Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, París, Gallimard, 1959.
Ionesco, Eugène, *Rinoceronte*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Traducción de María Martínez Sierra.
Machado de Assis, José Joaquin Maria, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
Medina, Dante, *Eso que llaman literatura*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001.
Pirandello, Luigi, *El difunto Matías Pascal*, Madrid, Biblioteca Básica Salvat, 1971. Traducción de R. Cansinos Assens.
Romero, José Rubén, *Anticipación a la muerte*, México, Editorial Porrúa, 1986.
Tario, Francisco, "La noche del féretro", en Tario, Francisco, *Entre tus dedos helados y Otros cuentos,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Selección de textos de Alejandro Toledo, prólogo de Esther Seligson.

SESIÓN 14

Los Excéntricos

Ludismos con la página, la imagen, el sonido, la tipografía, el tema, y el Arte del Verso

Obras:
Tablada, José Juan, *Poemas escogidos*, México, 1871-1945
Huidobro, Vicente, *Altazor*, Chile, 1893-1948
Mallarmé, Stéphane, *Un golpe de dados*, Francia, 1842-1898
Cavafis, Constantino, *Poemas escogidos*, Grecia, 1863-1933
Pessoa, Fernando, *Poemas escogidos*, Portugal, 1888-1935
Varela, Blanca, "Casa de cuervos", Perú, 1926-2009
Pacheco, José Emilio, "Poema para negar una entrevista", México, 1939-2014
Plath, Sylvia, "Señora Lázaro", Estados Unidos, 1932-1963
Jamís, Fayad, "Vagabundo del alba", México, 1930-1988
Borges, Jorge Luis, *Poemas escogidos*, Argentina, 1899-1986

José Brú: Bien, vamos a empezar con este último bloque del tema *Los Excéntricos*. Veremos a un poeta mexicano, José Juan Tablada, que vivió de 1871 a 1945. Tablada fue el introductor en México —y en toda América Latina—, de dos tipos de poesía. El primer tipo de poesía que introdujo fue el haikú o haikai, que está basado en un pequeño poema japonés, un poema de diecisiete sílabas distribuidas en tres versos: uno de 5, uno de 7 y otro de 5; en total 17. Son poemas muy cortitos que normalmente buscaban, en la tradición japonesa, describir los fenómenos naturales, el cambio de las estaciones, la vida cotidiana. Son temas muy sencillos, con mucha naturalidad. Algunas muestras de haikús de Tablada:

Pavo real

Pavo real, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
posas como una procesión... (p. 330)

Y ése es el poema. Tres rengloncitos.
Veamos otros ejemplos:

La tortuga

Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanza,
va por la senda la tortuga. (p. 331)

Los sapos

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos... (p. 331)

El ruiseñor

Bajo el celeste pavor
delira por la única estrella
el cántico del ruiseñor. (p. 331)

Muchos de esos haikús o haikais —de los dos modos se les conoce— en la tradición japonesa no tenían rima; en algunos de éstos que leí, sí está rimando José Juan Tablada el primer verso con el tercero —lo que es una innovación—, apartándose un poco del haikú clásico.

La araña

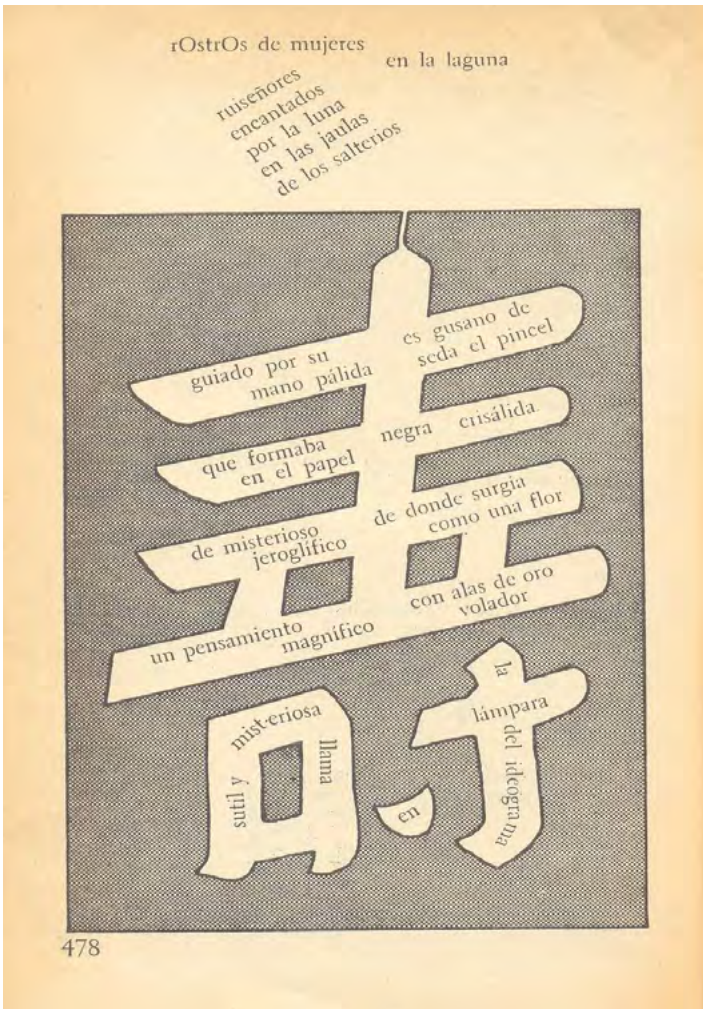
Recorriendo su tela
esta luna clarísima
tiene a la araña en vela. (p. 332)

El segundo tipo de poesía que introdujo Tablada en México, también una innovación, son los poemas visuales o caligramas, aunque normalmente caligramas es como conocemos a los poemas específicamente de Apollinaire, por el libro que él tituló *Caligramas*, que son poemas en donde visualmente vemos el contenido del poema —la mayoría de las veces—. Todo esto se debió a que a los 29 años de edad Tablada viajó tanto a Japón como a Europa. En Japón estuvo en contacto con la tradición japonesa, con los haikús o haikais, y en Francia, cuando

más o menos era la época en la que estaba en su apogeo Guillaume Apollinaire, con los caligramas.

Veamos algunos poemas visuales.

Éste que está formando una figura oriental, como un ideograma.

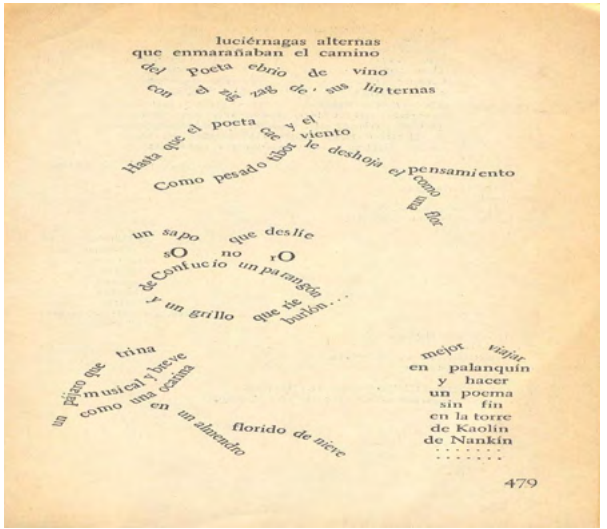


(p. 478)

Aquí, éste otro dice: "Un sapo que deslíe, sonoro, de Confucio un parangón y un grillo que ríe burlón". (p. 10)

Y se forma una carita de sapo.

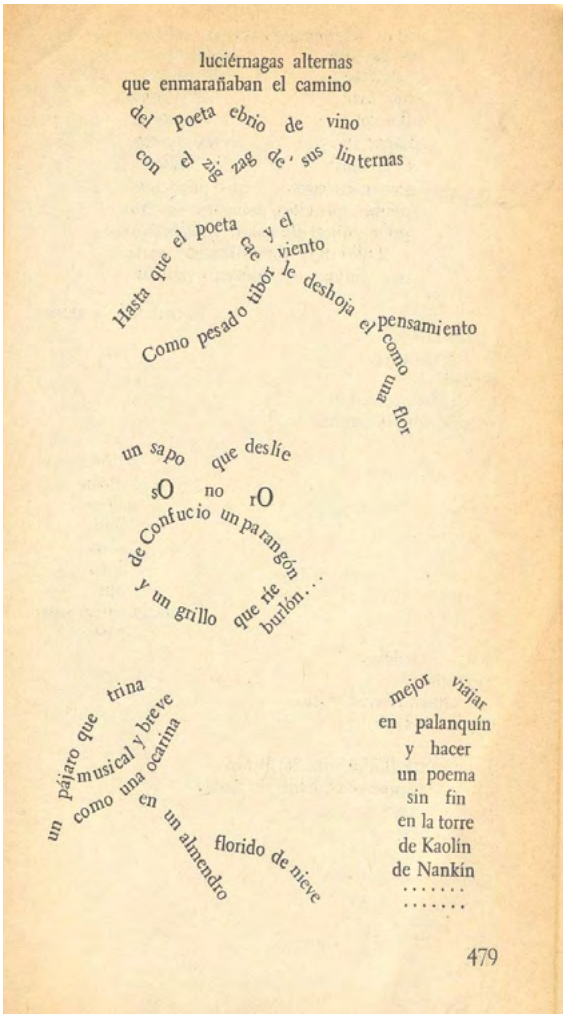
Éste otro dice: "Un pájaro que trina musical y breve como una ocarina en un almendro florido de nieve".



(p. 479)

Y trata de simular el pájaro posado en una rama del almendro.

Éste de aquí habla de una torre china, y el poema nos muestra visualmente esa torre.



(p. 479)

José Juan Tablada tiene otro tipo de poesía, sin embargo nuestra intención al ponerlo aquí, en este bloque de *Los Excéntricos*, fue por esas dos vertientes, tanto por la poesía japonesa, el haikú, el poema cortísimo, como por la poesía visual. No sé si quieras añadir algo más, Dante.

Dante Medina: Sí, convendría decir que con la publicación de su libro *Un Día...*, en Caracas, en 1919, Tablada se convierte en el primer poeta en escribir

haikús en español. El haikú es el resultado de una reforma poética de los siglos XV y XVI: la unión de dos formas tradicionales, el *haikai* y el *hokku*, lo que dio el nuevo nombre de *haikú*. Esta poesía japonesa no tiene rima, pero sí una estricta pauta silábica: 5 – 7 – 5 es la medida correcta del haikú; si a un haikú se le agregan (separados por un espacio) dos versos más de 7 – 7 sílabas, se convierte en un *tanka* o *waka*. Y si a esta composición de 5 – 7 – 5 + 7 – 7 se le agrega otra similar (generalmente escrita por otro poeta que continúa la primera secuencia) entonces tenemos una *renga*, que comprender las secuencias que se quiera según los poetas participantes.

Los ejemplos de Tablada que van a encontrar en el disco, que tú tenías ahí, Pepe, son: "El puñal", y lo que vemos dibujado con letras es un puñal; "La calle donde vivo", y el poema muestra gráficamente la calle donde vive.

Alumno: ¿Fueron los primeros poemas visuales?

Dante Medina: No.

José Brú: En español, en México...

Dante Medina: Es el primero en...

José Brú: Sí, es el primero, es el que introduce la poesía visual y el haikú en México.

Dante Medina: "Del verano, roja y fría / carcajada / rebanada / de sandía!",[119] es otro de los muy conocidos poemas de Tablada.

José Brú: Ya había antecedentes, aunque donde se dan a conocer es con Apollinaire, con los caligramas de Apollinaire, que lo veremos en el próximo bloque, en *Los Experimentales*: uno de los temas es Apollinaire y otro de los temas es poesía visual de distintos autores.

Dante Medina: Son prácticamente contemporáneos. Apollinaire murió en 1918 (había nacido en Roma, en 1880, y se llamaba civilmente Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary Kostrowicki), y el poema "Li-Po", uno de los más importantes visualmente de Tablada, fue publicado en 1920. Así que la conexión de Tablada no es tanto con Apollinaire —cuya obra sin duda conocía—, sino directamente con Oriente, que estaba de moda gracias, entre otros, a los hermanos Goncourt en Francia, quienes a finales del siglo XIX, encumbraron entre la intelectualidad parisina (y europea) la visualidad de Oriente, e introdujeron a los pintores Hokusaï y a Utamaro, artistas que cautivaron hasta a Claude Monet.[120] Otra de las consecuencias de esta novedad tan bien acogida, que venía acompañada con el gusto por la porcelana china, que se importaba y se vendía en París, es que nace el *Art Nouveau*.

Alumno: ¿Hay poetas famosos japoneses o chinos?

[119] Tomado de *Poesía mexicana I, 1810-1914*, p. 334.

[120] En su casa de Giverny, todavía se puede ver obra de estos autores —sin duda en reproducciones, pero testimonia su admiración por ellos.

Dante Medina: Ah, sí, desde luego, incluso famosos en Occidente.

Alumno: ¿Y no están incluidos como *Fundamentales*?

Dante Medina: No, porque los *Fundamentales* de este curso lo son para la cultura de Occidente. Aunque mencionemos sus deudas con Oriente.

José Brú: Hemos puesto poquísimo de Oriente, pusimos *Las mil y una noches*, en el próximo bloque vamos a poner a Akutagawa con *Rashomon*, pero nos basamos más en lo Occidental. Sí, es otro mundo completamente...

Dante Medina: Y ha influido en Occidente, aunque no siempre lo tengamos presente. Vean ustedes el caso particular de Borges. Borges está constantemente remitiendo a fábulas, a cuentos, a tradiciones chinas.

José Brú: En su *Antología de la Literatura Fantástica* vienen muchos cuentos de Oriente.

Dante Medina: De este libro, tienen ejemplos en el disco.

José Brú: Vienen muchísimos ejemplos en el disco, tanto de haikús como de poesía visual. Insisto: en el próximo tema, ya no de Tablada, veremos mucho más, especialmente del que lo llevó al máximo, Apollinaire, y luego una muestra de distintos autores en un bloque que hemos llamado poesía visual.

Dante Medina: Aquí tenemos "El sapo"... Y el famosísimo poema "Li-Po", que habla de un sabio chino, que se emborracha, y en la borrachera ve su rostro reflejado en un charco y ve la Luna.

Alumno: ¿Ése cómo lo lees?

Dante Medina: Bueno, la poesía visual se lee de diversas maneras. La base de la poesía visual es que rompe con el esquema de la práctica de la lectura tradicional (de izquierda a derecha y de arriba a abajo), y propone una lectura global: abordar el poema no como si fuese una página de escritura, sino como si fuera un cuadro. Uno se enfrenta a la obra buscando la ruta de la "lectura", y aunque el camino que encuentra suele ser —por la fuerza de la costumbre— más o menos de arriba abajo, es una ruta menos estricta, porque sus elementos visuales hacen que se corte, se curve, se regrese: y la vista se aleja, se acerca, se pasea por el texto y la imagen.

José Brú: Pero bueno, tiene curvas, verticales y horizontales, se lee de todos modos.

Dante Medina: "El puñal", por ejemplo, invita al espectador a ir de arriba abajo; pero "La calle en que vivo", nos guía de izquierda a derecha y de arriba abajo.

Estos poemas pertenecen a los inicios de la poesía visual, cuando lo que predomina es hacer la figura con las letras del poema, muchas de las veces definiendo al objeto dibujado. Digamos que se delinea un espejo y el texto dice: "Éste es un espejo, adentro estoy yo".

La poesía visual de hoy en día es bastante más compleja.

José Brú: Acuérdense de que la semana pasada cuando vimos a Lewis Carroll y a *Alicia*, vimos un poema que serpenteaba; es un poema visual, una serpiente y el poema mostraba la serpiente.

Bien, el otro autor y, en este caso, una autora peruana, que ligaremos con esto de *Los Excéntricos* es Blanca Varela. Nació en 1926 y murió en 2009, y la hemos puesto en *Los Excéntricos* básicamente por un poema que se llama "Casa de cuervos". "Casa de cuervos" es un poema que recorre el tema de la maternidad, pero de una manera no tradicional, de una manera excéntrica. Es una madre que, con amarga ternura, se dirige a su hijo; hogar y maternidad aparecen en este poema que habla del hijo, y que expresa el desamparo de la separación del hijo de la madre. Entonces no es el poema clásico de ternura y de amor y "qué bonito, m'hijito" y todo lo demás. Incluso, desde el título, "Casa de cuervos", ya nos insinúa algo. ¿Se acuerdan del refrán: "Cría cuervos y te sacarán los ojos"? Es decir, como que son medio traidorcillos los cuervos. Por otro lado, también está ligado con "Mamá Cuervo" que ve a su hijo siempre bellísimo, aunque sea un pajarraco espantoso. Voy a leer algunas partes de este poema. (Este bloque que es básicamente de poetas, estaremos con frecuencia leyendo directamente el texto).

Casa de cuervos

porque te alimenté con esta realidad
    mal cocida
por tantas y tan pobres flores del mal
por este absurdo vuelo a ras del pantano
ego te absolvo de mí
    laberinto hijo mío

no es tuya la culpa
ni mía
    porque pobre pequeño mío
del que hice este impecable retrato
forzando la oscuridad del día
párpados de miel
    y la mejilla constelada
cerrada a cualquier roce
y la hermosísima distancia
de tu cuerpo

tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces
    la asfixia
y el color de tus ojos
es también el color de mi ceguera
bajo el que sombras tejen

sombras y tentaciones
y es mía también la huella
de tu talón estrecho
de arcángel
apenas posado en la entreabierta ventana
y nuestra
para siempre
la música extranjera
de los cielos batientes [...]

¿Se fijan cómo va? Por eso decía "amarga ternura". Cómo va ligando figuras de arcángel con laberinto, oscuridad, mejillas cerradas a los roces. Continúo:

ahora leoncillo
encarnación de mi amor
juegas con mis huesos
y te ocultas entre tu belleza
ciego sordo irredento
casi saciado y libre
como tu sangre que ya no deja lugar
para nada ni nadie
aquí me tienes como siempre
dispuesta a la sorpresa
de tus pasos
a todas las primaveras que inventas
y destruyes
a tenderme —nada infinita—
sobre el mundo
hecha ceniza peste fuego
a lo que quieras por una mirada tuya
que ilumine mis restos

porque así es este amor
que nada comprende
y nada puede
bebes el filtro y te duermes
en ese abismo lleno de ti
música que no ves
colores dichos
largamente explicados al silencio
mezclados como se mezclan los sueños

hasta ese torpe gris
    que es despertar
en la gran palma de dios
calva vacía sin extremos
    y allí te encuentras
sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo
sin más puerta que tu cuerpo
así este amor
uno solo y el mismo
    con tantos nombres
que a ninguno responde
y tú mirándome
como si no me conocieras
    marchándote
como se va la luz del mundo
sin promesas
    y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta casa vacía
que es mi cuerpo
    adonde no has de volver (pp. 509-512)

Dante Medina: Lo expulsa. Es durísimo este poema, y estupendo.

José Brú: Y ella misma en alguna entrevista dice: "Cuando mi hijo Lorenzo tenía catorce años pasaba al lado mío y no me veía, como si yo no existiera, como si yo fuera transparente. No sabes cómo me dolía, entonces escribí 'Casa de cuervos'". Como si lo hubiera vuelto a nacer, como si lo expulsara otra vez.

Dante Medina: Lo expulsa: "y no sueñes con volver a mí", lo desuteriza, lo tira.

José Brú: Es una autora con mucha producción, tienen ustedes cerca de diez o doce páginas de poemas. Sin embargo, insisto, por lo que decidimos meterla en este bloque es por este poema que les leí, "Casa de cuervos".

No sé si quieras leer algún otro, Dante.

Dante Medina: Sí. En el libro *Poesía viva de Perú*, antologamos varios poemas de Blanca Varela. Voy a leer dos fragmentos del poema "Del orden de las cosas":

> Hasta la desesperación requiere de cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos.
> [...]

> Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. No hablemos de esa pequeña desesperación que se enciende y se apaga como una luciérnaga. Basta una luz más fuerte, un ruido, un golpe de viento, para que retroceda y se desvanezca. (pp. 86-87)

Es una poetisa absolutamente visceral, vital, sabia, diría yo.

Una anécdota curiosa es que a Raúl Bañuelos y a mí no nos quiso recibir en Lima —cosa que yo no le reprocho—, porque dada su edad ella se consideraba muy fea para que la vieran en público. Nos hizo llegar sus poemas. Nos dijo al teléfono: "No, no, no, yo tardo mucho en arreglarme, y aún así no estoy de buen ver, ya no es conveniente que me vean"; y luego agregó: "Por ahí hay muchas fotos mías", como diciendo: "Vean mi imagen del pasado".

Enseguida tenemos este bloque con Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco, como poetas. Para abordar la poesía hoy, iniciaré leyéndoles fragmentos de un breve texto de Borges incluido en *El libro de arena*, "El espejo y la máscara", que encierra su concepto de la poesía y lo poético.

> [...] el Alto Rey habló con el poeta y le dijo:
>
> —Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa; yo seré Eneas; tú serás mi Virgilio. ¿Te crees capaz de acometer esa empresa, que nos hará inmortales a los dos?
>
> —Sí, Rey —dijo el poeta—. Yo soy el Ollan. Durante doce inviernos he cursado las disciplinas de la métrica. Sé de memoria las trescientas sesenta fábulas que son la base de la verdadera poesía. [...] Las leyes me autorizan a prodigar las voces más arcaicas del idioma y las más complejas metáforas. Domino la escritura secreta que defiende nuestro arte del indiscreto examen del vulgo. Puedo celebrar los amores, los abigeatos, las navegaciones, las guerras. [...] He derrotado en público certamen a mis rivales.
>
> [...]
>
> —[...] Te dejo un año entero. Limarás cada letra y cada palabra. La recompensa, ya lo sabes, no será indigna de mi real costumbre ni de tus inspiradas vigilias.
>
> —Rey, la mejor recompensa es ver tu rostro —dijo el poeta, que era también un cortesano.
>
> [...]
>
> Cumplido el plazo, que fue de epidemias y rebeliones, presentó el panegírico. Lo declamó con lenta seguridad, sin una ojeada al manuscrito. El Rey lo iba aprobando con la cabeza. Todos imitaban su gesto, hasta los que agolpados en las puertas, no descifraban una palabra. Al fin el Rey habló.
>
> —Acepto tu labor. Es otra victoria. Has atribuido a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas.

[...] Has manejado con destreza la rima, la aliteración, la asonancia, las cantidades, los artificios de la docta retórica, la sabia alteración de los metros.
[...]

Hubo un silencio y prosiguió.

—Todo está bien y sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más aprisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. [...] Dentro de un año aplaudiremos otra loa, poeta. Como signo de nuestra aprobación, toma este espejo que es de plata.

—Doy gracias y comprendo.
[...]

[...] el poeta retornó con su códice, menos largo que el anterior. No lo repitió de memoria; lo leyó con visible inseguridad, omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo o no quisiera profanarlos. La página era extraña. No era una descripción de la batalla, era la batalla. [...] Un sustantivo singular podría regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes. La aspereza alternaba con la dulzura. Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían.

El Rey [...] habló de esta manera:

—De tu primera loa pude afirmar que era un feliz resumen de cuanto se ha cantado [...] Ésta supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla y deslumbra. [...] De la pluma que ha producido obra tan eminente podemos esperar todavía una obra más alta.
[...]

—Como prenda de nuestra aprobación, toma esta máscara de oro.

—Doy gracias y he entendido —dijo el poeta.

El aniversario volvió. Los centinelas del palacio advirtieron que el poeta no traía un manuscrito. No sin estupor el Rey lo miró; casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos. El poeta le rogó que hablara unas palabras con él. Los esclavos despejaron la cámara.

—¿No has ejecutado la oda? —preguntó el Rey.

—Sí —dijo tristemente el poeta—. Ojalá Cristo Nuestro Señor me lo hubiera prohibido.

—¿Puedes repetirla?

—No me atrevo.

—Yo te doy el valor que hace falta —declaró el Rey.

El poeta dijo el poema. Era una sola línea.

Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el otro. Ambos se miraron, muy pálidos.

[...] Te di un espejo y una máscara de oro; he aquí el tercer regalo que será el último.

Le puso en la diestra una daga.

> Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema. (pp. 57-61)

Yo creo que ésta es la verdadera Arte Poética de Borges.[121] Perdonen que haya leído una cita tan larga, pero cuando se lee este cuento, uno exclama: "Ya entendí a Borges". El día que decidimos programar este bloque, me propuse no hacer notas —notarán que es la primera vez que no traigo notas—, porque siguiendo este texto de Borges me dije: "A la poesía se le enfrenta de una manera más desnuda que a la prosa". No hacen falta vestuarios para la poesía; para la prosa, sí; porque la prosa es más cortesana y hay que salir a la calle, con la poesía hay que encerrarse a solas, por lo tanto no hacen falta vestiduras. Borges, que tanto frecuentaba las enciclopedias, sólo escribió libros breves, nunca escribió una novela, y sus libros de poemas son cortos; sus poemas y sus cuentos también son cortos. Sus cuentos más largos, como "El Aleph", "El hombre de la esquina rosada", "Emma Zunz", "El informe de Brodie", no son tan largos. El hombre que tradujo libros gordos, que leyó libros voluminosos, que acumuló numerosas y enciclopédicas lecturas en diversas lenguas, nos deja la lección de que la gran poesía se refugia en la brevedad.

El poeta de "El espejo y la máscara", habiendo utilizado toda la retórica conocida en el poema del primer año, habiendo llegando a lo profundo del poema en el segundo año, desemboca en la tragedia del poema único que es solamente un verso. Borges aplicó esta metáfora en un cuento, "El Aleph": un espacio del mundo donde se encuentran todos los espacios del mundo.

Como el texto citado está en *El libro de arena*, conviene preguntarse: ¿qué significa *El libro de arena*? Significa que es un libro que nunca abriremos en la misma página, semejante al desierto, constantemente cambiante; parece igual pero no, se está moviendo permanentemente, como las aguas del mar, sólo que a otro ritmo. Esto le quedaba muy claro a Borges.

Borges, el gran renovador, tiene varias innovaciones en la poesía; citaré cuatro o cinco. Por ejemplo, de *Nueva antología personal*, "Ajedrez", I:

> En su grave rincón, los jugadores
> rigen las lentas piezas. El tablero
> los demora hasta el alba en su severo
> ámbito en que se odian dos colores.

[121] Hay un libro de conferencias de Borges titulado *Arte poética*, publicado por Crítica, en Barcelona, en 2005.

Adentro irradian mágicos rigores
las formas: torre homérica, ligero
caballo, amada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido
cuando el tiempo los haya consumido,
ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra
cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito. (p. 16)

Es la lucha entre el arriba y el abajo, el Universo y la Tierra, y finalmente los que están jugando al ajedrez son, si no los dioses, sí una especie de númenes que se enfrentan por el equilibrio del universo. Esto es una innovación en la poesía, porque parece más un tema de la filosofía, o un tema de la mística, que un tema de la poesía.

De este poema, titulado "Otro poema de los dones", incluido en el mismo libro, leeré unas líneas:

Gracias quiero dar al divino
laberinto de los efectos y de las causas
por la diversidad de las criaturas
que forman este singular universo,
por la razón, que no cesará de soñar
con un plano del laberinto,
por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises,
por el amor, que nos deja ver a los otros
como los ve la divinidad,
por el firme diamante y el agua suelta,
por el álgebra, palacio de precisos cristales,
por las místicas monedas de Ángel Silesio,
por Schopenhauer,
que acaso descifró el universo (p. 40)

¿Por qué cito este poema? Porque todo el poema dice "por, por, por". Cuando uno estudia poesía —lo expliqué hace algunas semanas—, uno aprende que no hay que repetir las mismas palabras y, desde luego, no hay que hacer una enumeración tan reiterativa con tantos: "por, por, por, por", dada la simplicidad, lo fácil. Se enseña, también, que no se deben de repetir los mismos inicios de verso, porque eso equivale a pobreza; que no se deben de repetir nunca las mismas rimas, y jamás las

mismas palabras, porque eso sería empobrecer el poema. Borges, que es un maestro, repite durante todo el poema la plegaria "por, por, por", en un atrevimiento y una innovación. ¿Qué tiene esto de bueno? Que nos libera. ¿Qué tiene de malo? Que a los nuevos poetas ingenuos los pone en el peligro de suponer que si Borges lo hace ellos pueden hacerlo también, ignorando que Borges lo hace después de una larga trayectoria de poeta culto, inteligente, y —también— juguetón.

Tú ibas a decir algo, Pepe, ¿no?

José Brú: Un par de cosas. Bueno, el que leíste se llama "Otro poema de los dones". En el primero, que se llama "Poema de los dones"...

Dante Medina: "Nadie rebaje a lágrima o reproche..."

José Brú: Es interesante, porque fíjate lo que dice como dones:

> Nadie rebaje a lágrima o reproche
> esta declaración de la maestría
> de Dios, que con magnífica ironía
> me dio a la vez los libros y la noche. (p. 204)

O sea, ve como un don el haberse quedado ciego; Dios le dio los libros, pero se quedó ciego. Y dice: "No es para llorar ni para reprochar; es una ironía y es una maestría de Dios". Igual en el de "Ajedrez" —que también son dos poemas: el I y el II—, es muy interesante el concepto filosófico. Obviamente, son poemas muy intelectuales, muy cerebrales, como lo son también sus cuentos. En el segundo poema acerca del ajedrez... Lo voy a leer completo, es un soneto:

Ajedrez II

> Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
> reina, torre directa y peón ladino
> sobre lo negro y blanco del camino
> buscan y libran su batalla armada.
>
> No saben que la mano señalada
> del jugador gobierna su destino,
> no saben que un rigor adamantino
> sujeta su albedrío y su jornada.
>
> También el jugador es prisionero
> (la sentencia es de Omar) de otro tablero
> de negras noches y de blancos días.
>
> Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
> ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
> de polvo y tiempo y sueño y agonías? (p. 17)

Los peones, la reina, el alfil no saben que hay un jugador que los está moviendo, pero ese jugador no sabe que Dios lo está moviendo a él. Fíjense cómo acaba: "¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza [...]?", y empieza la trama, infinita; el infinito, los laberintos, las constantes de Borges.

Dante Medina: Y en ese poema que citaste, el "Poema de los dones", la innovación —estamos aquí en *Los Excéntricos*—, la excentricidad es que uno esperaría de un poeta que se queda ciego la explicación de la ceguera y el llanto de quedarse ciego, o la queja ante Dios; ni el llanto, ni la tragedia, ni la queja ante Dios; Pepe citó la primera cuarteta, yo lo cito completo, tomado de la *Antología de la poesía hispanoamericana*:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
A unos ojos sin luz, que sólo pueden
Leer en las bibliotecas de los sueños
Los insensatos párrafos que ceden

Las albas a su afán. En vano el día
Les prodiga sus libros infinitos,
Arduos como los arduos manuscritos
Que perecieron en Alejandría.

De hambre y sed (narra la historia griega)
Muere un rey entre fuentes y jardines;
Yo fatigo sin rumbo los confines
De esta alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
Y el Occidente, siglos, dinastías,
Símbolos, cosmos y cosmogonías
Brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
Exploro con el báculo indeciso,
Yo, que me figuraba el Paraíso
Bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra
Con la palabra *azar*, rige estas cosas;
Otro ya recibió en otras borrosas
Tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías
Suelo sentir con vago horror sagrado
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado
Los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
Si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
Mundo que se deforma y que se apaga
En una pálida ceniza vaga
Que se parece al sueño y al olvido. (pp. 204-205)

Dios es tan magnífico que es capaz de ser antitético. Dios es una paradoja, finalmente, porque se parece al laberinto y al ajedrez. Muchas de estas sensaciones, de estas ideas, le vienen a Borges de la literatura árabe, que tanto admiraba.

Dije hace un momento, que el Arte Poética nos prohíbe repetir "por, por, por", y Borges lo hace; también nos previene sobre el uso de la rima fácil: "-ada" con "-ada", "amor" con "dolor". Borges elude estas reglas, y va más allá. Borges escribe un poema —que para mayor provocación se titula "Arte poética"— en donde no solamente repite la rima, sino que hace que la palabra rime consigo misma:

Arte poética

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.

Está rimando "agua" con "agua" y "río" con "río". ¡Qué muchacho torpe! ¡Es para reprobarlo!

Pero cuando se llega a la maestría que alcanzó Borges, el resultado es sorprendente. Como el poeta de "El espejo y la máscara". Sigue:

Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo.

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Ítaca
Verde y humilde. El arte es esa Ítaca
De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable. (pp. 16-17)

Utiliza cuatro veces en un mismo poema la palabra "río". ¿Qué es eso? ¿Qué no tenía diccionario Borges? Precisamente hace polifonía con la monofonía.

Último aspecto de Borges: se afanó en reivindicar un aspecto de nuestra literatura que nos costó mucho recuperar en América Latina, por prejuicios, por dependencia cultural. En América Latina, hasta principios del siglo XX, había que escribir como los europeos, particularmente como los franceses, si uno quería ser considerado escritor, y cuando aparecen obras como *Martín Fierro* en Argentina, como la Novela de la Revolución Mexicana, con *Los de abajo*, hay un sacudimiento. Borges, desde su juventud, se interesa en la poesía popular, y la coloca en un lugar privilegiado. Escribe milongas. Poesía y canto popular argen-

tino. Una de ellas, la "Milonga de Jacinto Chiclana", la tomo de su libro *Para las seis cuerdas*. Dice:

Me acuerdo. Fue en Balvanera,
en una noche lejana
que alguien dejó caer el nombre
de un tal Jacinto Chiclana.

Algo se dijo también
de una esquina y de un cuchillo;
los años nos dejan ver
el entrevero y el brillo.

Quién sabe por qué razón
me anda buscando ese nombre;
me gustaría saber
cómo habrá sido aquel hombre. (p. 21)

Oigan ustedes la música de la poesía popular en Borges; que reproduce, cultamente, con una métrica que mimetiza del verso tradicional. Así empieza la "Milonga de dos hermanos":[122]

Traiga cuentos la guitarra
de cuando el fierro brillaba,
cuentos de truco y de taba,
de cuadreras y de copas,
cuentos de la Costa Brava
y el Camino de las Tropas.

Venga una historia de ayer
que apreciarán los más lerdos;
el destino no hace acuerdos
y nadie se lo reproche,
ya estoy viendo que esta noche
vienen del Sur los recuerdos. (p. 13)

¿Ven ustedes? Es poesía popular. Recuerda a lo que hace Pancho Madrigal a la mexicana; es poesía completamente popular. Ése es Borges, que no le tiene

[122] De su libro *Para las seis cuerdas*.

miedo a ser un erudito increíble, insospechado, y puede hacer poesía popular sin miedo, y llevarla a la gran literatura.

José Brú: Y en cuento también lo hizo con "El hombre de la esquina rosada", con un lenguaje más o menos coloquial. Un cuento excelente, un clásico del cuento policiaco, porque hasta el final sabemos quién es el asesino, aunque no nos importa mucho. Rescata el lenguaje popular, los barrios, todo eso que también hizo en poesía.

Dante Medina: Pensándolo bien, Borges no escribió tanto.

José Brú: Bueno, sí.

Dante Medina: Compáralo con Alfonso Reyes, y vivieron más o menos los mismos años.

José Brú: Ah, claro.

Dante Medina: Compáralo con Alejo Carpentier.

José Brú: De Borges son dos tomos gordotes en Emecé, más el de obras en colaboración. Bueno, respecto a Alfonso Reyes...

Alumno: Se ha escrito más sobre él que lo que él escribió.

Dante Medina: Ahí la pregunta es con quién lo comparamos. ¿Con Carlos Fuentes? Es un escritor cuidado en su producción. Efectivamente, su producción crece cuando se consideran sus antologías, colaboraciones. Además, hay que recordar que es un escritor más o menos tardío. Aunque tiene un libro de ensayo de juventud, *El idioma de los argentinos*, de 1927, y algunos poemas, en realidad sus primeros grandes cuentos los empieza a escribir después de los cuarenta años, porque él era un intelectual más que un escritor.

Bueno, si les parece bien, pasamos a otro grande que es José Emilio Pacheco.

Alumno: Tengo una duda. ¿La grandeza del poema es porque es de Borges? ¿Qué habría pasado con el poema si lo hubiera escrito otra persona?

Dante Medina: Si lo hubiera escrito otra persona, y consigue colocarlo donde lo veamos en la literatura de América Latina, tendría el mismo mérito: alguien que se atreve a hacer un poema repitiendo la misma palabra, en un buen poema. Pero no es nada más: "a mí se me ocurrió primero", no; "se me ocurrió primero un gran poema". Es un poema como que se muerde la cola, un poema filosófico, un gran poema sobre la vida, sobre el transcurso de la vida. En el lado opuesto —el lado caribeño—, en el juego, tenemos a Nicolás Guillén, que hizo experimentos parecidos yendo contra el canon de la poesía, en su libro *Sóngoro cosongo*, donde, desde el título, parece caer en la cacofonía: las palabras "sóngoro cosongo" sólo tienen "o", ¡habría que ponerle algunas "e", "i", "a", "u", para ampliar el abanico de la musicalidad!

Claro, en el caso de Borges, cuenta, ciertamente, que el poema lo firme Borges. Porque, desde el punto de vista de la divulgación, aunque sea un estupendo poema, sabiendo que es de Borges lo leo con más cuidado y lo considero con más detenimiento que si me lo presentaran como escrito por un desconocido, porque

trae aparejado el prestigio, la malicia, la cultura, y la obra de Borges: nada puede ser ingenuo o torpe en Borges.

José Brú: Hay que acordarnos que las reglas existen para los que no son genios.

Dante Medina: Exactamente.

José Brú: Te dicen lo que no puedes hacer, porque es muy fácil que te tropieces. En cambio, los genios se dan el lujo de ignorar las reglas, porque conocen todo lo demás. Picasso lo hizo en pintura, y quería pintar desde el principio como pintaba. Bueno, pintó a la manera tradicional: "Sí sé, sólo que no es lo que me interesa, quiero hacerlo de otro modo".

Renato Leduc, con el poema conocido como "Soneto del tiempo" (aunque no es su título) también lo hizo, rimó todo con "tiempo":

Aquí se habla del tiempo que,
como dice el dicho, los santos lo lloran

Sabia virtud de conocer el tiempo;
a tiempo amar y desatarse a tiempo;
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
que de amor y dolor alivia el tiempo.

Aquel amor a quien amé a destiempo
martirizóme tanto y tanto tiempo
que no sentí jamás correr el tiempo
tan acremente como en ese tiempo.

Amar queriendo como en otro tiempo
—ignoraba yo aún que el tiempo es oro—
cuánto tiempo perdí ¡ay! cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
amor de aquellos tiempos, cómo añoro
la dicha inicua de perder el tiempo... (p. 117)

No importa quién lo haya escrito, sino que sea bueno. Sería difícil que alguien sin esa genialidad, sin esa maestría, lo hiciera.

Dante Medina: Que en este caso son virtuosismos. Hay otros casos en los que lo que predominan son los juegos: sonetos terminados en "uj", "oj", "aj", "ej", atribuidos a Góngora o a autores anónimos del Siglo de Oro; un sonetos de versos de dos sílabas, de José Juan Tablada o de Raúl Renán...[123]

[123] Véase mi libro: *Sonetos: Qué son... etos?*, "El soneto atípico en la literatura", ed. cit.

A José Emilio Pacheco lo voy a abordar desde un punto de vista particular. José Emilio Pacheco es un poeta un tanto extraño en el panorama de la literatura latinoamericana y mundial.

De él elegimos un poema peculiar, porque es una especie de arte poética, algo excéntrico, que va contra la imagen del poeta y contra las costumbres del poeta: "Carta a George B. Moore para negarle una entrevista". Vean ustedes qué manera de decir: "éste es mi decálogo de conducta como poeta", algo contrario a lo que hacen los demás poetas.

José Brú: Un periodista norteamericano le pidió una entrevista y, en lugar de concederle la entrevista, le mandó este poema.

Dante Medina: Sí. Cito los fragmentos en que define, describe, su idea de la poesía y postula su poética.

Carta a George B. Moore para negarle una entrevista

No sé por qué escribimos, querido George,
y a veces me pregunto por qué más tarde
    publicamos lo escrito.
Es decir, lanzamos
    Una botella al mar que está repleto
de basura y botellas con mensajes.
    Nunca sabremos
a quién ni adónde la arrojarán las mareas.
    Lo más probable
es que sucumba en la tempestad y el abismo,
    en la arena del fondo que es la muerte.

    Y sin embargo
no es inútil esta mueca de náufrago.
    Porque un domingo
me llama usted de Estes Park, Colorado.
    Me dice que ha leído lo que está en la botella
(a través de los mares: nuestras dos lenguas)
    y quiere hacerme una entrevista.
¿Cómo explicarle que jamás he dado
    una entrevista,
que mi ambición es ser leído y no "célebre",
    que importa el texto y no el autor del texto,
que descreo del circo literario?
[...]

Para empezar a no responderle diré:
no tengo nada que añadir a lo que está en mis poemas,
no me interesa comentarlos, no me preocupa
(si alguno tengo) mi lugar en la "historia".
Escribo y eso es todo. Escribo: doy *la mitad* del poema.
Poesía no es signos negros en la página blanca.
Llamo poesía a ese lugar del encuentro
con la experiencia ajena. El lector, la lectora
harán (o no) el poema que tan sólo he esbozado.

No leemos a otros: nos leemos en ellos.
Me parece un milagro
que alguien que desconozco pueda verse en mi espejo.
[...]
Extraño mundo el nuestro: cada vez
le interesan más los poetas,
la poesía cada vez menos.
[...]
Si le gustaron mis versos
¿qué más da que sean míos / de otros / de nadie?
En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos.[124]

José Brú: Como si estuviera describiendo a la FIL en sus versos:

Extraño mundo el nuestro: cada vez
le interesan más los poetas,
la poesía cada vez menos.

Dante Medina: Aunque parece una postura, en nuestros tiempos, muy excéntrica (quizás en otros tiempos no tanto: Pacheco recuerda en ese mismo poema que Juan Ramón Jiménez, hace medio siglo, pensó en publicar una revista poética titulada *Anonimato*, con poemas sin firma), excelentes poetas (Neruda, Borges...) han pensado así. La poética de Pacheco es excéntrica, porque un porcentaje muy alto de la gente que está en la poesía, prefiere la fama al poema: su obra es un pretexto para la fama. José Emilio Pacheco es congruente con su poética, que no solamente aplica en su poesía sino también como una

[124] Tomado de: *Antología de la poesía Hispano-Americana*, pp. 486-488.

regla de vida: no da entrevistas, no presenta libros, no busca los reflectores, es discreto y tímido.[125]

José Brú: Durante años publicó una columna en la revista semanal *Proceso*, que se llamaba "Inventario" y venía sin firma, cuando mucho las iniciales: JEP; si alguien no sabía quién era JEP, no tenía importancia, lo que importaba era el texto, no el autor del texto.

Dante Medina: Dos ejemplos más. "Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos". Otra novedad y aportación —de José Emilio y de la poesía hispanoamericana— es el rompimiento con el prejuicio de que el poema es un instrumento exclusivamente para hablar de la belleza, de "lo bonito"; no, la poesía es un lenguaje para hablar de las cosas del mundo, de *todas* las cosas del mundo. Los poetas se atreven a escribir sobre temas fuertes, duros, vulgares, sucios, terribles. Les debemos a estos autores el haber ensanchado la retórica, haberla vuelto más dúctil, menos mojigata, más osada.

Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos

¿Existe otro animal que nos dé tanto?
JOVELLANOS

¿Por qué todos sus nombres son injurias?:
Puerco marrano cerdo cochino chancho.
Viven de la inmundicia; comen, tragan
(porque serán comidos y tragados).

De bruces y de hinojos roe el desprecio
Por su aspecto risible, su lujuria
Sus temores de obsceno propietario.

Nadie llora al morir más lastimero,
Interminablemente repitiendo:
Y pensar que para esto me cebaron.
Qué marranos qué cerdos qué cochinos. (p. 99)

¿Quién es el cerdo? En otro de sus poemas ("Cerdo ante Dios") describe, desde los ojos de un niño de siete años, el momento en que, previa persignada, un hombre

[125] Tiene dos poema, publicados en *Tarde o temprano* (p. 145 ambos), que confirman esta postura. Uno se titula "El autor declara su anonimato"; el otro, "Contra los recitales", dice así: "Si leo mis poemas en público / le quito su único sentido a la poesía: / hacer que mis palabras sean tu voz / por un instante al menos".

degüella a un cerdo, una "criaturita de Dios"; termina así: "Dentro de poco tragaré como un cerdo. / Pero no voy a persignarme en la mesa". (p. 211)

Yo esperaba que hoy estuviera con nosotros Yolanda Zamora, una gran enamorada de las *Rubayatas* de Omar Jayán. Entre la obra curiosa de José Emilio Pacheco, se encuentra lo que él suele llamar "aproximaciones", y que contiene títulos tales como: "Homenaje a Nezahualcóyotl", "Dieciocho poemas de Constantino Cavafis", "Lectura de la 'Antología griega'", "Tres poemas de Malcolm Lowry", "Homenaje al Haikú"... los escribe y re-escribe a partir de otros poetas y otros textos, a veces de lenguas tan lejanas para él —el griego, el árabe, el japonés, el náhuatl— que debe aclarar de qué fuentes y de qué traducciones partió. Traducciones, imitaciones, homenajes, versiones, falsificaciones, para las que se sirve de las lenguas contemporáneas que sí conoce; su justificación por no poder ir hasta el original (falto de acceder a la lengua en cuestión) es que entre "traducir", acercar, a un poeta judío, chino, o ruso, partiendo del inglés o del francés, y tenerlo con nosotros un poco, o no tenerlo del todo, ¿qué es más provechoso?[126] A estas "versiones", a estos ejercicios poéticos, pertenecen las "Quince rubayatas de Omar Jayán".

Permítanme citar una rubayata:

14

No dejes que te abata la sombra del pesar ni que la absurda pena nuble tus días. Jamás renuncies a las canciones de amor ni a los céspedes ni a los besos, mientras tu polvo no se una al polvo de quienes te han precedido. (pp. 304-305)

José Brú: Hay un poema también que es completamente distinto a todos. Normalmente los poemas patrióticos exaltan a la patria; José Emilio Pacheco tiene un poema que se llama "Alta Traición", y dice así:

Alta Traición

No amo mi Patria. Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal) daría la vida
por diez lugares suyos, ciertas gentes,
puertos, bosques de pinos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
(y tres o cuatro ríos) (p. 497)

[126] Este razonamiento me lo dijo él personalmente, pero supongo que en algún artículo o libro lo habrá publicado.

Dante Medina: En el mismo registro de "aproximaciones" que acabo de citar, tiene unos poemas agrupados bajo el título de "Juego de espejos", en los que el poeta latino de la Antigüedad, Catulo, imita al poeta nicaragüense contemporáneo Ernesto Cardenal. Recordarán ustedes que cuando estudiamos a Ernesto Cardenal, dijimos que Cardenal escribió sus *Epigramas* imitando a Catulo. Ahora, en reciprocidad, José Emilio Pacheco, en un juego de espejos, escribe poemas en los que Catulo imita a Cardenal:

I

No tengo miedo de la muerte, no temo
al magno César ni a sus escuadrones.
No me amedrentan
la tablilla de cera en blanco
ni el idioma latino ni el rechazo
del público romano a mis pobres versos.
Más cuando voy a verte, muchacha, tiemblo
y me siento indefenso, cobarde y torpe. (p. 306)

Está uno leyendo a Catulo y a Cardenal y a José Emilio Pacheco en un mismo poema.

Termino con mi participación sobre José Emilio con una anécdota —algo que ya se está volviendo en mí una costumbre reiterativa—, que lo retrata en su juego, en su sentido del humor, en su simpatía. José Emilio le regaló en París a Alfredo Bryce Echenique dos libros suyos, dedicados: *Irás y no volverás*, en 1974, e *Islas a la deriva*, en 1980. Alfredo, en 1984, me regaló estos dos libros a mí. En 1992, le dije a José Emilio: "Yo tengo un libro tuyo que le regalaste a Bryce Echenique, y quiero que me lo dediques". Y me lo dedicó con estas palabras: "De A. Bryce, París, 1974, para Dante, 'este libro de erratas con algunos versos', con todo el cariño, la admiración y el agradecimiento de José Emilio. Guadalajara, 22 de mayo de 1992". Y luego, fue directo a la página 11, y corrigió una errata, así, de memoria,[127] porque ése es José Emilio, un memorioso total, es uno de los hombres que más ha leído en México y que más recuerda.

José Brú: Es una enciclopedia.

Dante Medina: Luego fue, como un animal de presa, a la página 20, otra errata ("*and your breast are the clusters of dates*", agregó una "s" a *breast*, plural), página 26 ("ardid para sembrar la", falta la palabra "infamia"), página 50 ("*Le nouvel mythe de Sisyphe*": "*nouveau*", no "*nouvel*"), página 117 ("y luego es polvo / brizna",

[127] Del poema "Idilio". La edición dice: "El viento helado / dispersaba la nieve con las montañas". José Emilio tachó *con* y lo substituyó por *de*.

corrigió: "y luego es brizna, / polvo"), página 135 ("La élite" por "La elit"; "y por qué" por "y el porqué"),[128] una y otra corrección, rápidamente, así, de memoria, una y otra, divirtiéndose como un niño aplicado que está cometiendo una travesura cultural. Y en el colofón, una última gracejada; donde dice: "La edición estuvo al cuidado del autor", él agregó un marcado "no" en azul: "La edición no estuvo al cuidado del autor". Ése también es José Emilio, con su fresco sentido del humor.

José Brú: Vamos a pasar a los autores que nos faltan, que son todavía bastantitos y, además, importantes. El primero de ellos, es un portugués: Fernando Pessoa. Bueno, varios portugueses: Fernando Pessoa, es varios portugueses. ¿Por qué? Lo que hace excéntrico a Fernando Pessoa, aparte de algunos temas en su poesía, es el uso de los heterónimos. Él no se contentó con usar un pseudónimo, sino que tuvo heterónimos —asombrosamente tuvo 136[129]—: eran como otros yoes del propio poeta. Incluso, a cada uno de ellos —si fuera esquizofrénico era multiesquizofrénico—, a cada uno de ellos le hizo una biografía y publicaba los libros con el nombre de los heterónimos y, además, cada uno con su estilo. Algunos de los más conocidos son: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Pedro Botello, Antonio Mora, Alexander Search, Bernardo Soares, Vicente Guedes. Dejó mucha parte de su obra inédita; se han ido publicando, póstumamente, libros muy interesantes: *El libro del desasosiego*, *Mensajes*, entre otros. Simplemente el hecho de los heterónimos hace que entren todos ellos por pie propio al bloque de *Los Excéntricos*.

Me voy a detener únicamente en dos de sus poemas. Uno de ellos se llama "Estanco" o "Tabaquería" —"*Tabaqueria*" se llamaba en portugués—, y es un poema muy interesante, porque habla de cómo no es nada la vida. Así empieza:

Estanco

No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Esto aparte, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto,
del cuarto de uno de los millones del mundo que nadie sabe quién es
(y de saberse quién es, ¿qué se sabría?),
dais al misterio de una calle cruzada constantemente por gente,
a una calle inaccesible a todos los pensamientos,
real, imposiblemente real, verdadera, desconocidamente verdadera,

[128] Como aquí hay dos erratas, echó mano a una plumita negra y a una plumita azul, risueño, para no confundir.

[129] "El escritor de las 136 caras", lo llama Javier Martín en su artículo "Pessoa desasosegado pero en orden", publicado en el periódico *El País*, suplemento "Babelia", Madrid, 25 de octubre de 2014, p. 12.

con el misterio de las cosas debajo de las piedras y los seres,
con la muerte poniendo humedad en las paredes y cabellos blancos a los hombres,
con el Destino conduciendo al carro de todo por la carretera de nada.

Sigue hablando de que ve por la ventana —precisamente ve al dueño del estanco— al dueño de la tabaquería vendiendo sus productos, y cómo mientras todo mundo está diluyéndose en la nada, y en una especie de nihilismo, el estanquero sigue como si nada:

Mas el Dueño del Estanco asoma a la puerta y permanece en la puerta.
Lo miro con la incomodidad de tener mal colocada la cabeza
y con la incomodidad del alma que está malentendiendo.
Él morirá y yo moriré.
Él dejará el letrero y yo dejaré versos.
Un día también morirá el letrero y los versos también.
Tras ese día morirá la calle donde estuvo el letrero
y la lengua en que fueron escritos los versos.

Y la parte que más me gusta, casi para finalizar el poema:

Después me reclino en la silla
y continúo fumando.
Mientras el Destino me lo conceda, continuaré fumando. (pp. 235-240)

No sé por qué me gustan tanto estos versos.

Dante Medina: Eso es un epitafio. Como es para mí un epitafio de Borges para el propio Borges el verso de su poema "Casi Juicio Final": "He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre".[130]

José Brú: Y luego, fíjense en éste que también es muy bello: "Todas las cartas de amor":

Todas las cartas de amor son
ridículas.
No serían cartas de amor si no fuesen
ridículas.

También en mi tiempo yo escribí cartas de amor,
como las demás,
ridículas.

[130] Este poema está incluido en su libro *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*.

Las cartas de amor, si hay amor,
tienen que ser
ridículas.

Pero, al fin,
sólo las criaturas que nunca escribieron
cartas de amor
son las que son
ridículas.

Ojalá volviera al tiempo en que escribía
sin darme cuenta
cartas de amor
ridículas.

La verdad es que hoy
son mis recuerdos
de esas cartas de amor
los que son ridículos.

(Todas las palabras esdrújulas,
como los sentimientos esdrújulos,
son naturalmente
ridículas). (pp. 254-255)

Dante Medina: Si quieres... Del prólogo hay tres líneas que dicen, de sus diarios:

> Nadie me conoció bajo la máscara de la identidad, nadie supo nunca que era una máscara, porque nadie sabía que en este mundo hay enmascarados. Nadie supo que junto a mí estuviera otro que, al fin, era yo. Siempre me juzgaron idéntico a mí.
>
> Vivimos todos lejanos y anónimos; y disfrazados sufrimos, desconocidos. (p. 21)

José Brú: De ahí, de Portugal, nos vamos a Grecia, con Constantino Cavafis (1863-1933), con varios poemas. Voy a leer el que quizás más me impacta. Se llama "Esperando a los bárbaros", que le sirvió de tema a la novela de J. M. Coetzee, *Esperando a los bárbaros*. En el poema "Esperando a los bárbaros", están esperando a los bárbaros en la plaza, y resulta que los bárbaros no llegan. El poema empieza con una pregunta: ¿Qué vamos a hacer si no hay bárbaros? ¿Qué haremos nosotros los "civilizados" sin los bárbaros? Y, además: ¿Quiénes son los bárbaros? Por ahí en algún sitio se menciona —no en el poema, sino

en la historia—, que cuando se ve la historia de Europa, se ve la invasión de los bárbaros, pero en Alemania ese pasaje no se menciona como la invasión de los bárbaros, porque los bárbaros eran ellos, ese pasaje en Alemania se ve como las grandes migraciones, porque no se van a llamar "bárbaros" a sí mismos. Acuérdense además de que la palabra "bárbaro" venía de que no entendían lo que decían, y decían que hablaban "bar bar".

Dante Medina: ¿No era "bereber"?

José Brú: Igual, "bereber" es porque así les sonaba, como "bla bla"; era como si se llamaran los bláblaros. "Esperando a los bláblaros"

Dante Medina: También influye en aquella novela estupenda que se llama... Ahora te digo.

José Brú: Voy a leer "Esperando a los bárbaros", es muy corto.

Esperando a los bárbaros

—¿Qué esperamos reunidos en la plaza?

—A los Bárbaros, que hoy llegan.

—¿Por qué hay tal marasmo en el Senado?
¿Por qué los senadores no legislan?

—Es que hoy llegan los Bárbaros.
¿Qué leyes votarán ya los senadores?
Cuando lleguen, los Bárbaros harán las leyes.

¿Por qué nuestro Emperador, en pie desde la aurora,
está debajo un dosel a las puertas de la ciudad,
coronado y solemne?

—Es que hoy llegan los Bárbaros
y el Emperador se dispone a recibir a su jefe;
le ha hecho preparar un pergamino
donde le otorga títulos y honores.
—¿Por qué nuestro cónsules y los pretores
lucen hoy sus rojas togas recamadas?
¿Por qué se adornan con brazaletes de amatista
y sortijas de brillantes esmeraldas?
¿Por qué empujan sus bastones
preciosos, finamente cincelados?

—Es que hoy llegan los Bárbaros
y esos bellos objetos deslumbran a los Bárbaros.

—¿Por qué nuestros hábiles retóricos
no peroran con su habitual elocuencia?

—Es que hoy llegan los Bárbaros.
Ellos no aprecian ni las bellas frases
ni los largos discursos.

—¿Y por qué, súbitamente, esta inquietud y turbación?
¿Cuán graves se han vuelto los rostros?
¿Por qué las calles y las plazas se vacían de pronto
y por qué vuelven todos a casa con el aire sombrío?

—Es que ha caído la noche, y no llegan los Bárbaros.
Gente llegada de la frontera
lo afirma: ya no existen los Bárbaros.

Y ahora, ¿qué destino será el nuestro, sin Bárbaros?
Esa gente era al menos una solución. (pp. 26-27)

No se hace nada esperando a los Bárbaros: no se dictan leyes, no se gobierna, no se legisla, por estar esperando a los Bárbaros que, a fin de cuentas, no llegan. ¿Te acordaste de la novela, Dante?

Dante Medina: Sí. Era una novela italiana, *El desierto de los tártaros*, en donde están esperando que ataquen y están en una fortaleza.

José Brú: La de Dino Buzzati, ¿no?

Dante Medina: Sí, la de Dino Buzzati, justamente. Y los atacantes no llegan nunca, pero están los militares en una fortaleza siempre vigilando a los que van a llegar que nunca llegan: todo es una patraña, igual que en este caso.

José Brú: ¿No quieres añadir algo más acerca de Cavafis?

Pasamos a una poeta estadounidense, Sylvia Plath. Nació en Massachussets. Se fue luego a vivir a Londres. Ella nació en Estados Unidos, estudió en Estados Unidos, y luego con una beca Fulbright se fue a estudiar a Cambridge, Inglaterra; ahí conoció a otro poeta, Ted Hughes, se casó con él, y acabaron divorciados. Tuvo un intento de suicidio, y acaba suicidándose al final, metiendo la cabeza en la estufa de gas, y asfixiándose. El poema que les pusimos en el disco es "Señora Lázaro", que habla un poco —o un mucho—acerca de la muerte.

Señora Lázaro

Lo he hecho de nuevo.
Una vez cada diez años
lo consigo:

Una suerte de milagro ambulante, mi piel
brillante como lámpara de pantalla nazi,
mi pie derecho

un pisapapeles,
mi cara sin facciones, de fino
lienzo judío.

Arráncame la mortaja.
oh, enemigo mío.
¿Es que te aterrorizo?

¿La nariz, las cuencas de los ojos, toda la dentadura?
El rancio aliento
se desvanecerá en un día.

Pronto, la carne
que la tumba en la cueva comió
estará en mí a sus anchas.

Y yo seré una mujer sonriente.
Sólo tengo treinta años
y como el gato he de morir siete veces.

Ésta es la Número Tres.
Qué basura
eso de aniquilar cada década.

Qué millón de filamentos.
El gentío que casca maní
empuja para meterse y verlos
desenvolverme manos y pies:
El gran *strip tease*.
Damas y caballeros:

He aquí mis manos
y mis rodillas.
Puedo estar reducida a piel y huesos,

pero soy, soy la misma, idéntica mujer.
La primera vez ocurrió cuando tenía diez años.
Fue un accidente.

La segunda vez me propuse
aguantármelas hasta el final y no volver más.
Arrullándome me cerré

como una ostra en el mar.
Tuvieron que llamar y llamar
y sacarme los gusanos como perlas adheridas.

Morir
es un arte, como todo lo demás.
Yo sé hacerlo excepcionalmente bien.

Lo hago de modo tal que parece infernal.
Lo hago de modo tal que parece real.
Sospecho que podrán decir que es mi vocación.

Es bien sencillo hacerlo en una celda.
Es bien sencillo hacerlo y quedarse así.
Es el retorno

teatral, a plena luz del día,
al mismo lugar, la misma cara, el mismo grito
bestial y embobado:

"¡Un milagro!".
Lo que me apabulla.
Hay un recargo

por oír cómo me late el corazón:
Que anda de veras.
Por contemplar mis cicatrices, hay un recargo

y hay un recargo, un recargo muy grande
por una palabra, por tocar,
por un poquito de sangre

o por una pizca de mi pelo o de mi ropa.
Tal cual, Herr Doktor.
Así es la cosa Herr Enemigo.

Yo soy vuestro opus,
yo soy el tesoro,
el bebé de oro puro

que se deshace en un chillido.
Me vuelvo y ardo.
No creáis que subestimo vuestra gran preocupación.

Cenizas, cenizas:
Las removéis y atizáis.
Carne, hueso, no hay nada ahí:

Un pan de jabón,
un anillo de compromiso,
una orificación.

Herr Dios, Herr Lucifer
mucho ojo
mucho ojo.

De la ceniza
resurjo con mi pelo rojo
y devoro hombres como aire. (pp. 127-129)

De algún modo, prefigura su muerte con esta vida trágica que tuvo. Murió de 31 años, muy joven. Una suicida, como también lo fue la inglesa Virginia Woolf, también de vida un tanto trágica.

Dante Medina: Tragedia autoflagelatoria la de Sylvia Plath. Nada le daba gusto a su voluntario pesimismo. Es probable que sea ese tanto "darle vueltas al pozo" del dolor, en lugar de ponerse a escribir y expiar su "mal de vida", lo que la llevó al suicidio.

José Brú: Bueno, antes de suicidarse escribió como loca, fue su época más productiva. Aunque sí hay una especie de mito con su muerte, y hay los que

culpan completamente al marido, y dicen que él era el malo y ella era la buena, y hay otros, como tú, que la culpan a ella...

Dante Medina: ¡Cuidado!, mi misoginia sólo está limitada por mi misantropía, que quede bien claro. Es decir, yo creo que, en el fondo, en su conducta, era una mujer del pasado: ¿para qué hacerle tanto caso al marido?, ¿por qué?

Para mí fue un agradable descubrimiento toparme con este libro, *Panorama de la poesía judía contemporánea*, de donde tomamos este poema. Lo descubrí con enorme gusto, porque leyendo a los poetas me encontré con Oded Sverdlik, amigo mío, poeta judío de expresión española, nacido en 1938. Mi traductor al hebreo. Lo único que yo entendí de la publicación fue mi fotografía. Un día, peleé con él, le mandé una carta furiosa porque no contestaba mis correos, ¿qué pasaba, qué clase de amigo era él? —si tenemos fotos juntos en Grecia, y todo lo demás—, ¿por qué de repente dejaba de escribirme, que cuando menos me orientara sobre cuáles poemas eran los traducidos y publicados que me envió? Entonces recibí una contestación amable de su esposa, de Israel, pidiendo disculpas en nombre de su marido, que no me respondía porque se había muerto.[131]

José Brú: ¿Y sólo por eso no te escribía?

Dante Medina: Por eso no me contestaba... Como el chiste que hacíamos sobre Juan Rulfo, ¿recuerdas?

José Brú: ¿Con Ángel?

Dante Medina: Ángel Flores, el gran especialista de la literatura hispanoamericana, el autor de los volúmenes de *Poesía Hispanoamericana Contemporánea*, el traductor de Neruda al inglés, el primer traductor al inglés de García Lorca, amigo de él en Nueva York. Y traductor al español de *Tierra baldía* de T. S. Elliot. Yo le decía: "Mi amigo Ángel, me saluda a Juan Rulfo", y él replicaba: "Pero sí Juan Rulfo ya se murió", "Por eso, cuando lo vea, usted ya lo va a ver pronto". Ángel Flores tenía 90 años.

José Brú: Y a García Lorca.

Dante Medina: Y a García Lorca también me lo saluda. Mi amigo Ángel se murió al año siguiente.

José Brú: Y ya no sabemos si te los saludó.

Dante Medina: Y hacíamos la otra broma. Cuando vino, invitado por mí, a trabajar en el Centro de Estudios Literarios que yo dirigía en la Universidad de Guadalajara, me pedía un contrato por cinco años, y yo le contesté: "No, don Ángel, se lo voy a hacer por dos, usted no aguanta cinco años". Él se echaba a reír, con esa gracia portorriqueña que no le habían quitado 71 años de vivir en Estados Unidos. Y de verdad, se murió, aquí en Guadalajara, antes de dos años.

José Brú: Sí, del coraje.

[131] Parece que estas historias de pleitos epistolares por culpa de la Muerte se repiten en mi vida: ya relaté un episodio similar con Arturo Rivas Sainz.

Dante Medina: Del coraje de que no le di el contrato por cinco años. Así que, como no se sintió comprometido, entonces supuso que podía morirse a gusto, sin faltar a sus obligaciones laborales...

Altazor, de Vicente Huidobro. Interesantísimo el poema *Altazor*. Si hiciéramos la lista de poemas fundadores y fundamentales en América Latina —poemas y no poetas, querido José Emilio— *Altazor* sería sin ninguna duda uno de ellos.

El poema está fechado en 1919, y fue publicado en 1931. Es el gran poema de la poesía hispanoamericana de ese momento, por varias razones. Huidobro es un teórico y un práctico de su propio movimiento de vanguardia, el Creacionismo, que definió y promovió en sus viajes y estancias en Buenos Aires, en París, en Madrid, en donde extendía su doctrina estética: "Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol", "Hay que crear. He aquí el signo de nuestro tiempo". Como Carpentier, en vez de unirse a los surrealistas, los critica: han reducido la poesía "a la banalidad de un truco de espiritismo". "Los verdaderos poemas son incendios". Huidobro tuvo la ventaja de ser rico, lo que lo convertía en un señorito chileno en París, con una familia dueña de los viñedos Santa Rita —cuyos vinos seguimos disfrutando—; un tanto provocador, y muy congruente... hasta el final, diría yo: su tumba, en Chile, está en una colina desde la que se ve el mar, a unos kilómetros de la casa de Pablo Neruda, en Isla Negra, pero la tumba de Huidobro tiene vista panorámica —me recuerda a Paul Valéry, con su tumba también con vista panorámica, en Sète, Francia, el famoso "Cementerio Marino" que cantó en su poema homónimo, y a Georges Brassens, el otro artista que yo admiro tanto, enterrado igualmente en ese panteón.[132]

Altazor tiene la ventaja de ser un poema nacido en el corazón de las vanguardias emergentes en Europa, dadaísmos y estridentismos, futurismos y surrealismos, y su propio Creacionismo. Huidobro es un poeta cosmopolita: habla y escribe en francés, la lengua de la cultura de la época. En francés escribió su poema "*La Tour Eiffel*", ilustrado por el pintor Robert Delaunay. Es un chileno parisino exquisito, que tiene dinero para invitar a los artistas pobres, convive con los grandes creadores del momento que afluían a París; entre ellos, Pablo Picasso.

José Brú: Pablo Picasso le hace un retrato que aparece en la portada de *Altazor*.

Dante Medina: Sí. La aportación de *Altazor* ya empieza con el título, *Altazor*, "azor alto", "alto azor", al que seguirá César Vallejo con *Trilce*, "*tri*-steza du-*lce*".

Contiene dos cantos estupendos: el VII, que es el canto famoso, y uno que lo preludia, el IV. Es un poeta atrevido que no le teme a la creación desbordada

[132] "Que mi cementerio sea más marino que el suyo", dice en una canción, y agrega, refiriéndose a Paul Valéry: "Que el buen maestro me lo perdone".

—fonética, sintáctica, morfológica, semiótica—, y escribe con singular desenfado en el Canto IV:

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina (p. 36)

Y así sigue. Es música, música, música, es un poemazo. Antes ya nos había inundado de música, en este mismo canto, con "Ojo por ojo. Ojo por ojo como hostia por hostia / Ojo árbol / Ojo pájaro / Ojo río / Ojo montaña / Ojo mar / Ojo tierra / ojo luna / ojo cielo / Ojo silencio / Ojo soledad por ojo ausencia / Ojo dolor por ojo risa". (p. 33)

El poema termina con el Canto VII, estupendo, y pequeño. Trataré de leerlo, aunque no debería de leerse, sino interpretarse:

Canto VII

Al aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru
urularioLalilá

Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
    lalilá
Monlutrella monluztrella
    lalolú
Montresol y mandotrina
Ai ai
    Montesur en lasurido
    Montesol
Lusponsedo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Ylarca murllonía
Hormajauma marijauda
Mitradente
Mitrapausa
Mitralonga
Matrisola
    matriola
Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
Ia ia campanuso compasedo
Tralalá
Aí ai mareciente y eternauta
Redontella tallerendo lucenario
Ia ia
Laribamba
Larimbambamplanerella
Laribambamositerella
Leiramombaririlanla
    lirilam
Ai i a
Temporía
Ai ai aia
Ululayu
    lulayu
    layu yu
Ululayu
    ulayu
    ayu yu
Lunatando

Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena
Cantasorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraranía
Arorasía ululacente
Semperiva
    ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
    Auriciento auronida
Lalalí
    Io ia
iiio
Ai a i a a i i i i o ia (pp. 60-61)

Alumno: ¿Qué idioma es?
Dante Medina: No es ningún idioma. Es pirotecnia fonética.
José Brú: ¿No entendiste?
Dante Medina: Si alguien entendió, explíquenle.
José Brú: Está con la pura música de las palabras.
Alumno: Aquí tienes que utilizar todos los sentidos.
Dante Medina: Frente a esta época que se vertía sobre la imagen, Huidobro le apuesta al sonido. Estamos en una época de imagen y de sonido. Dijo en su conferencia "La poesía", leída en 1921, en el Ateneo de Madrid, ya escrito *Altazor*: "Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa". (p. 177) He aquí la propuesta de Huidobro: busca una significación mágica. Y Huidobro, como parte de esa vanguardia irreverente, en la explicación a *Temblor de cielo*, afirma este proyecto: "Huir de sexo en sexo hasta el fin de la tierra". (p. 144) La propuesta de José Emilio Pacheco, contenida en su poema "Blasfemias de don Juan en los infiernos", es ésta:

—Dios que castigas la fornicación
¿por qué no haces el experimento? (p. 90)

Alumno: ¿Tienes la conferencia de Huidobro que mencionaste?
Dante Medina: Está publicada en la edición de René de Costa, en Cátedra, "La poesía". Vale la pena porque explica su pensamiento sobre la poesía.

En un intento de resumir el Creacionismo, del que él es fundador, se han hecho famosos varios versos suyos: "El poeta es un pequeño Dios", "El adjetivo, cuando no da vida, mata", "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema"; no se adjetive, la poesía se hace con sustantivos, hay que quitarle la retórica al poema. Todos estos versos provienen de su poema "Arte Poética".[133]

José Brú: ¿Cuál es la conferencia? Ah, la de la poesía.

Y cuando decía de las repeticiones que Borges... También *Altazor* lo hace, tiene varias páginas de:

Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de ungüento
Molino de sustento
Molino de tormento (pp. 84-91)

Todas empiezan con "molino". Bueno, son siete páginas. Empezando con la palabra "molino" y acabando con "ento".

Dante Medina: De la poesía visual de Huidobro de estos años, yo hice la traducción al español de "*La Tour Eiffel*", para mis amigos.

Creo que sólo me falta la ya acostumbrada anécdota. Acompañando a René de Costa, especialista en poesía chilena (Nicanor Parra y Huidobro, de quien hizo la edición de *Altazor* y *Temblor de cielo*, como dije), fui invitado a una cena en Santiago, al departamento de la nuera de Huidobro, la segunda esposa de Vicentito, el hijo de Vicente Huidobro. En un momento dado se habló de su vida, la herencia, el dinero, las propiedades, y de cómo la bonanza financiera no cobijaba a la anfitriona completamente. Yo intervine: "pero si acabo de ver, en esta casa, un cuadro de Picasso, el retrato de Huidobro pintado por Picasso, en su antesala, ¡eso vale más que todo este edificio!". "Sí", me respondió solemne, "pero tengo un serio problema: para la gente es una obra de arte, y vale mucho dinero, para mí es un recuerdo de familia, es el retrato de mi suegro, y no lo puedo vender". Me conmovió su actitud y su gentileza.

Alumno: Hay una parte del poema donde dice dónde quiere que lo entierren, ¿no?

Dante Medina: Exacto. Y fue puntualmente cumplido. Además, a mí me gustan estos poetas señoritos, no por señoritos sino por juguetones. Huidobro

[133] *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*, pp.129-130.

bebe de toda la vanguardia y se mofa de la seriedad, de la llamada "literatura seria". Yo lo considero uno de mis maestros.

Bueno. De Fayad Jamís elegimos *Vagabundo del alba*. Fayad Jamís es un poeta cubano nacido en Zacatecas, México.

José Brú: Bueno, cubano porque se fue a vivir a Cuba muy chico; hecho era hijo de padre árabe y de madre mexicana.

Dante Medina: Yo lo entrevisté para la radio hace unos treinta años. Le pregunté: "¿Y por qué se fue a vivir a Cuba si nació en Zacatecas?". Él me respondió: "No me fui, me llevaron: tenía tres años".

José Brú: Al revés que yo: yo me traje a mis papás a México cuando tenía un año de edad.

Dante Medina: Tú salvaste a tus papás, porque eras el futuro de Jalisco. Y por eso te aceptamos.

Alumno: ¿Cómo se llama?

Dante Medina: Fayad Jamís. Es un estupendo poeta. Es un poeta que además entra en la vanguardia europea también, como excéntrico, llega a tener exposiciones en París que inaugura nada menos que André Breton, exposiciones de pintura. Estamos ante un poeta que es pintor: un auténtico poeta visual porque tiene los dos oficios necesarios: el pincel y la palabra. Cuando a uno le inaugura una exposición André Breton, ya puede morirse tranquilo.

En los años setenta, yo publicaba en Guadalajara una pancarta literaria visual, *Chanchullo*, y como tuve la suerte de ser amigo de Fayad Jamís —perdonen la confesión—, Fayad hizo una de esas pancartas —aún conservo el original en casa— con obra plástica y poemas suyos, y con diseño también suyo. Ese número lo titulé, evidentemente: *Homenaje a Fayad Jamís*. El original es con letra manuscrita de Fayad Jamís.

José Brú: El original, ¿te refieres al negativo?

Dante Medina: Tengo el negativo y tengo también el original, que es recortado, pegado sobre una cartulina con resistol, como se hacía entonces. Creo que éste es un documento... Me da un enorme gusto habérmelo encontrado entre todos los papeles de mi casa. Fue una edición de quinientos ejemplares.

Es un poeta que vale la pena recuperar para la memoria. Leo fragmentos de este vagabundear por París.

Vagabundo del alba

La mañana pálida de París crece sobre mis hombros
después de la noche larga mi amor esta brisa
Las hojas color de miel del otoño deslizándose por las calles

en las aceras las hojas del otoño sobre la cabeza de los mendigos
Aún ellos duermen una mujer se ha levantado ha recogido una boina
[...]
El mundo la civilización todo eso ha muerto los gatos y yo sobrevivimos
Frente a uno de estos puentes escogeré mi casa
tal vez aquella de la cortina roja en la ventana
o la otra que avanza como si quisiera saludarme buenos días

Se llama *Vagabundo del alba*. Es el poema de un vagabundo en París, es la evocación de París de un vagabundo, pero de un vagabundo poeta, que dice: "En París amanece así".

Pasa un camión cargado de vino de estrépito del alba
Yo estoy en el boulevard Saint-Germain miro las vitrinas de las librerías
Algún día compraré un buen diccionario las obras
completas de Rimbaud
muchos libros mejor es no hablar de eso
Por todas partes hay mendigos durmiendo aquél parece un niño
entre su cabeza y el cemento de la acera no hay más que
una lámina helada
Tengo ganas de tomarme café con leche tengo hambre y sed
el alba amarilla tiene un mal sabor en mi boca
París comienza a despertar ya no soy un Robinson
más bien un extranjero más bien un fantasma
más bien un hombre que no ha dormido
vagabundo de la ciudad el otoño y el alba
mientras mi amor ha de estar mirando las cumbres del Perú
o el cielo esmaltado de China
Yo no sé mis pies se cansan eso es todo eso es todo
Después de haber amado vivir el nuevo día
es hermoso
En la ciudad y el corazón arde la misma llama. (pp. 18-22)

Es estupendo. *Vagabundo del alba*. Un poeta vagabundo en París. El libro donde se publicó este poema, *Los puentes*, tiene un epígrafe de César Vallejo: "Hay madre, un sitio en el mundo que se llama París. Un sitio grande y lejano y otra vez grande".

Lamentablemente, no podemos detenernos más en la hermosa poesía de Fayad Jamís. Ahora recuerdo, así, de golpe, uno de sus grandes poemas donde habla de la guácima, la espectacular guácima, con una imagen donde un rayo parte la sombra de la guácima, la guácima en medio de la metáfora de la luz y la sombra.

Así concluye el poema de Fayad, "Auschwitz no fue el jardín de mi infancia", donde cita la guácima (que él escribe guásima): "Soy un privilegiado de este tiempo, crecí bajo la luz / violenta de mi tierra, nadie me obligó a andar / a cuatro patas, y cuando preguntan mi nombre / un rayo de sombra parte la guásima".

Pasamos a Mallarmé, y con eso terminamos hoy. Mallarmé escribe a finales del siglo XIX, un poema-libro, *Jamás un golpe de dados abolirá el azar*, que conocemos, porque es el título de la portada, como *Un golpe de dados*. Gran punto de partida. Que luego retomarían los escritores del Dadá: se podría hacer un poema si uno tomara un recorte de periódico, cortara todas las frases como le diera la gana, las metiera en una botella, y las revolviera, saldría un poema. Ésa sería la verdadera poesía, dice Dadá, en voz de Tristan Tzara, el poeta rumano fundador de este movimiento.

Stéphane Mallarmé, poeta exquisito, sofisticado, culto, afirma: "Un golpe de dados jamás abolirá el azar", es decir: la suerte no es superior al azar, porque el golpe de dados efectivamente genera un poema. Hacer un poema es un golpe de dados: aventar los dados, fiarse a la suerte, puede generar el poema. Ése es el fondo del "golpe de dados". Pero su mayor importancia es que *Un golpe de dados* es un poema escrito con diferentes espacios y tipografías. En el prefacio nos alerta sobre la importancia de la significación de los espacios en blanco del poema.

Tenemos una estupenda traducción de este poema de Cintio Vitier.

Alumno: ¿El cubano?

Dante Medina: Sí, Cintio Vitier, el poeta cubano. Los blancos en efecto asumen la importancia, golpean primeramente, la versificación lo exige. El blanco. La tipografía en el original empieza diciendo "Jamás", otra tipografía, y continúa. ¿Qué sucede si uno sigue la tipografía de "Jamás"? Se puede leer, de principio a fin, a lo largo del libro, la frase que dice: "Jamás un golpe de dados abolirá el azar"; o sea: aún la suerte no puede contra el azar, no puede abolir el azar, el azar es inabolible. Yo sé que no es fácil de comprender, incluso para mí no es fácil de comprender. "El azar es inabolible".

En medio del poema, va introduciendo diversas tipografías, de tal forma que uno puede leer el poema de corrido y lo va a encontrar extraordinariamente atractivo visualmente; en este sentido se adelanta a todos los poetas visuales. Si uno va siguiendo las diversas tipografías, va dándose cuenta de que son pequeños poemas insertos en el gran poema que engloba todas sus tipografías (¿todas sus imágenes, todas sus voces?).

Se puede leer un poema o se pueden leer siete poemas (que yo identifico, ¿habrá quién identifique más?). Yo identifico también cinco diferentes inicios de poemas, que he etiquetado como A, B, C, D, E, F. Este poema es el resultado de las teorizaciones de Mallarmé, quien afirmó: "todo termina en un libro", "*Le monde est fait pour aboutir à un beau livre*".

La vida termina siempre en un libro: lo que hagamos acabará en un libro.[134] Tendremos que sufrir esa paranoia. Lo importante de *Un golpe de dados* es que empieza a decir que la poesía es capaz de absorber todo; pero la poesía no es inerme, la poesía es móvil, se desplaza en la página, y, aun cuando el azar sea el maestro de la poesía, un golpe de dados... no bastará para abolir el azar. Nunca será regla. (¿La "musa" y la inspiración no pueden contra el azar?). El azar es el que gobierna la poesía a pesar de que nosotros queramos hacer de la poesía una suerte de magia, o queramos ser "aprendiz de brujo" con la poesía: por encima de todo esto está el azar, ni siquiera un golpe de suerte —un golpe de dados— puede contra el azar, que es el verdadero fabricante de la poesía.

¿Cuáles son los elementos del azar según el poema? No lo sé. Usa la palabra "maestro", "*maître*", usa la palabra "hoy", "presente", "número"... No lo sé. No es Dios, no son las musas, no es el numen, ¿es el azar que es superior a un golpe de dados, acaso? Y aquí otra vez, el maestro Jorge Luis Borges nos auxilia: "no hay encuentros, sólo hay citas".

José Brú: Y termina diciendo: "Todo pensamiento emite un tiro de dados".

Dante Medina: "Toute Pensée Émet un Coup de Dés". Así es exactamente como termina el poema. Cada vez que tenemos un pensamiento lanzamos los dados, pero esos dados no le van a ganar al azar, sin embargo lo provocarán. Pero no hay azar sin dados, el azar solamente se despierta, actúa, si provocamos la suerte. Este gran poema dice: "la poesía que sigue después de mí tendrá que ser arriesgada, o estarán jugando a ser cortesanos".

Alumno: ¿Es pecado que a una persona a la que le gusta la literatura no le guste la poesía?

Dante Medina: No, desde luego que no.

José Brú: En gustos se rompen géneros.

Dante Medina: No, yo diría...

José Brú: Pero yo creo que esa persona no ha sabido acercarse a la poesía.

Dante Medina: Un error de acercamiento y de procesamiento de la poesía pudo haber sido cometido por alguien que nos indujo mal al poema. Acuérdense que el arte es igual que la droga: es un vicio. Alguien nos tiene que iniciar. Quizás a ti te iniciaron mal. A lo mejor si a ti te hubieran iniciado con Vallejo, Borges, Cardenal, Sabines, Neruda, o Paz, estarías enamorado de la poesía.

José Brú: Y también puede suceder al revés, que te pongan poemas difíciles cuando todavía no tienes el entrenamiento para degustar, es como si empiezas a comer un platillo muy elaborado; hay que empezar con platillos más sencillos.

Dante Medina: Desde luego. Te llevaron por la mala poesía.

[134] A lo mejor fue tan visionario que deberíamos decir hoy en día que todo termina en una foto o en un video, porque finalmente nos graban, todo lo que hacemos, en todo momento, en el planeta actual.

Bibliografía JB

Cavafis, Constantino, *Poemas completos,* México, Editorial Diógenes, 1979. Traducción de Cayetano Cantú.

Pessoa, Fernando, *Poesía,* Madrid, Alianza Editorial, 1997. Selección, traducción y notas de José Antonio Llardent.

Plath, Sylvia, "Señora Lázaro", en Toker, Eliahu, *Panorama de la poesía judía contemporánea*, Buenos Aires, Editor Proyectos Editoriales, 1989.

Tablada, José Juan, en Zaid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana,* México, Siglo XXI, 1971.

Tablada, José Juan, *Poemas*, en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970,* Madrid, Alianza Editorial, 1971. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez.

Tablada, José Juan, "Poemas", en *Poesía Mexicana I. 1810-1914,* México, Promexa Editores, 1979. Introducción, selección y notas, de José Emilio Pacheco.

Tablada, José Juan, *Poesía Mexicana II. 1915-1979,* México, Promexa Editores, 1979. Introducción, selección y notas, de Carlos Monsiváis.

Varela, Blanca, "Casa de cuervos", en *Antología de la poesía hispano-americana moderna II*, Venezuela, Monte Ávila, 1993. Coordinación de Guillermo Sucre.

Bibliografía DM

Borges, Jorge Luis, *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

Borges, Jorge Luis, *Poemas*, en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 2ª edición.

Borges, Jorge Luis, *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires, Emecé, 1996. Ilustraciones de Héctor Baldasúa.

Borges, Jorge Luis, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

Huidobro, Vicente, *Altazor*, *Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 1986. Edición de René de Costa. 3ª edición.

Huidobro, Vicente, *Tour Eiffel*, Madrid, 1918. Pinturas de Robert Delaunay.

Jamís, Fayad, *Los puentes*, La Habana, Ediciones Unión, 1989.

Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976. Prefacio de Yves Bonnefoy.

Pacheco, José Emilio, *Irás y no volverás*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Pacheco, José Emilio, *Islas a la deriva*, México, Siglo XXI, 1976.

Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. 2ª edición.

Pessoa, Fernando, *Pessoa. Poesía*, Madrid, Alianza Tres, 1984. Selección y notas de José Antonio Llardent.

Varela, Blanca, *Poemas*, en *Poesía viva del Perú*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005. Antología de Raúl Bañuelos y Dante Medina.

Tablada, José Juan, *Poemas*, en *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1973. Selección, edición y notas de Gabriel Zaid. 3ª edición.

SESIÓN 15

Los Experimentales

Las letras que se esconden y las que se exhiben; las simbiosis entre los personajes; las narraciones que relatan de formas no acostumbradas

Obras:
Jardiel Poncela, Enrique, "El chófer nuevo" y "Un marido sin vocación", España, 1901-1952
Perec, Georges, *El secuestro (La disparition)*, Francia, 1936-1982
Méndez, José María, "Ernesto el embobado", El Salvador, 1916-2006
Stevenson, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Escocia, 1850-1894
Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Argentina, 1932-1990
Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, Argentina, 1874-1952
Faulkner, William, *Mientras agonizo*, Estados Unidos, 1897-1962
Akutagawa, Ryūnosuke, "En el bosque (Rashomon)", Japón, 1892-1927
Calvino, Italo, *Si una noche de invierno un viajero…*, Italia, 1923-1985
Benedetti, Mario, *El cumpleaños de Juan Ángel*, Uruguay, 1920-2009

José Brú: Vamos a empezar con la primera sesión de *Los Experimentales*. Voy a iniciar con un par de cuentos de Enrique Jardiel Poncela. Recordarán que a Jardiel Poncela ya lo abordamos con *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, en el tema de las versiones de *Don Juan*. Voy a leer el primer cuento; es relativamente corto, y se titula "Un marido sin vocación":

Un marido sin vocación

Un otoño —muchos años atrás— cuando más olían las rosas y mayor sombra daban las acacias, un microbio muy conocido atacó, rudo y voraz, a Ramón Camomila: la furia matrimonial.

—¡Hay un matrimonio próximo, pollos! —advirtió como saludo a su amigo Manolo Romagoso cuando subían juntos al Casino y toparon con los camaradas más íntimos.

—¿Un matrimonio?

—Un matrimonio, sí —corroboró Ramón.

—¿Tuyo?

—Mío.

—¿Con una muchacha?

—¡Claro! ¿Iba a anunciar mi boda con un cazador furtivo?

—¿Y cuándo ocurrirá la cosa?

—Lo ignoro.

—¿Cómo?

—No conozco aún a la novia. Ahora voy a buscarla...

Y Ramón Camomila salió como una bala a buscar novia por la ciudad.

* * *

A las dos horas conoció a Silvia, una chica algo rubia, algo baja, algo gorda, algo sosa, algo rica y algo idiota; hija única y suscriptora contumaz a *La Moda y la Casa* (publicación para muchachas sin novio).

Y al año, todos los amigos fuimos a la boda. ¡La boda! ¡Bah!... Una boda como todas las bodas; galas blancas, azahar por todos lados, alfombras, música sacra, bimbas, sonrisas, codazos, almohadón para hincar las rodillas los novios y para hincar las rodillas los padrinos; lunch, *sandwichs* duros como un fiscal...

Al onzavo *sandwich* hubo una fuga súbita por la sacristía y un auto pasó raudo, y unos gritos brotaron:

—¡Adiós! ¡Adiós! ¡Vivan los novios! ¡Vivaaan!

Y los amigos cogimos otro *sandwich* —dozavo— y otra copita.

Y allí acabó la cosa.

* * *

Mas, para Ramón Camomila, la cosa no había acabado allí...

Al contrario: allí daba principio.

Y al subir con su novia al auto fugitivo, vio claro, vio clarísimo; ni amaba a Silvia, ni notaba inclinación ninguna al matrimonio, ni sintió su alma con la vocación más mínima por construir un hogar dichoso.

—¡Soy un idiota! —murmuró Ramón—. No valgo para marido, y lo noto cuando ya soy ciudadano casado...

Y corroboró rabioso:

—¡Soy un idiota!

Silvia, arrinconada junto a Ramón, bajaba los ojos con rubor, y al bajar los ojos subía dos mil grados la rabia masculina.

—¡Dios mío! —gruñía Ramón mirándola—. ¡Casado! ¡Casado con una niña insulsa como unas natillas!... No hay ya salvación para mí..., ¡no la hay!

Incapaz para dominar su irritación, dirigió unas palabras durísimas a Silvia.

—¡Prohibido fingir rubor y mirar a la alfombra! —gritó.

(Silvia miró al parabrisas con infantil docilidad).

Y Ramón añadió para su sayo, alumbrado por una brusca solución:

—Voy a lograr su odio. Voy a obligarla a suplicar un divorcio rápido. Poco valgo si no logro inspirarla asco con cuatro o cinco burradas a cual más disparatada...

Y tal solución tranquilizó mucho a su alma.

Por lo pronto, al subir a la fotografía (visita clásica tras una boda), Ramón hizo la burrada inicial.

Un fotógrafo modoso y finísimo abordó a Ramón y a Silvia.

—Grupo nupcial, ¿no? —indagó.

—Sí —dijo Ramón.

Y añadió:

—Con una variación.

—¿Cuál?

—La sustitución más original vista hasta ahora... Novio por fotógrafo. Hoy hago yo la *foto*... ¡Viva la originalidad!

Y Ramón aproximó la máquina y advirtió al asombrado fotógrafo:

—¡Vamos! Coja por la mano a la novia y sonría con ilusión: La cara más alta... ¡Cuidado! ¡Así!... ¡Ya!

Ramón tiró la placa, y a continuación obligó al pago al fotógrafo; guardó los duros y salió con Silvia orondo y dichoso.

—¡Al auto! —mandó.

(Silvia ahora iba llorando)

—¡La cosa marcha! —susurró Ramón.

* * *

Al otro día trasladaban sus organismos a Irún. (Lo clásico, asimismo, tras una boda.)

Ramón no quiso subir al vagón con Silvia.

—Yo viajo con los maquinistas —anunció—. Voy a la locomotora... ¡Hasta la vista!

Y subió a la locomotora, y ocupó su actividad ayudando a partir carbón. Al arribar a Irún había adquirido un magnífico color antracita.

. . . . . .

Ya allí, compró sus harapos a un sordomudo andrajoso, vistió los harapos y marchó a la fonda a buscar a Silvia.

Y tocado con las ropas andrajosas anduvo por Irún, acompañando a Silvia y cogido a su brazo mórbido y distinguido.

Nutrido público los miraba al pasar, asombrado.

Silvia sufría cada día más.

—¡La cosa marcha! ¡La cosa marcha! —murmuraba todavía Ramón. Pronto rogará Silvia un divorcio total. Sigamos las burradas. Sigamos con la droga antimatrimonial, multiplicando la dosis.

Ramón vistió a continuación sus *fracs* más maravillosos, y al pisar un salón, un *dancing* u otro lugar público acompañado por Silvia, imitaba a los criados, y con un paño al brazo acudía solícito a todas las llamadas.

. . . . . .

Una mañana pintó sus párpados con barniz rojo.

* * *

Por fin lo trasladaron al manicomio.

Y Ramón asistió a su propia dicha: su contrato matrimonial yacía roto y vivía imposibilitado para otra boda con otra Silvia... (pp. 128-131)

Como ven, es una narración aparentemente sin mayor gracia, con algunas de las características del humorismo de Jardiel Poncela. Pero esta narración tiene algo muy peculiar: es un cuentito de cuatro páginas, que está escrito sin utilizar la letra "e"; ninguna "e" utilizó en todo el escrito. Es un cuento sin la letra "e", que algunos opinan que es la letra más común en el español (otros dicen que es la "a"). Por si hubiera duda y alguien dijera: bueno, pero es que no utilizó la más común, la más común es la "a", después escribió un segundo cuento, "El chófer nuevo", y ahí sí hay varias "e", pero no hay ninguna "a":

El chófer nuevo

Me lo cedió mi tío Heliodoro, y me lo recomendó de un modo muy expresivo diciéndome:

—¡Es un chófer único en el globo, créeme! Si dispone de un buen coche, este hombre consigue prodigios enormes, que en un circo le hubiesen hecho rico. Obedéceme y sírvete de él; tú tienes un coche estupendo y te mueres de tedio, ¿no es cierto? Pues te juro, querido sobrino, que cediéndote un chófer como Melecio te pongo en condiciones de ser testigo, e incluso intérprete, de emociones incon-

cebibles, sin precedentes en el mundo de lo locomotivo. Porque como este chófer no existen dos...

Melecio Volodio, el chófer propuesto, que presenció el momento descrito, sonrió entonces con gesto misterioso, y no bien concluyó mi tío su elogio, el chófer rozó levemente el borde izquierdo de su sombrero frégoli, color crepúsculo griego, se inclinó con un gentil movimiento y murmuró:

—Tómeme el señor, que conozco mi oficio...

Y sin otros incidentes que mereciesen ser escritos, Melecio Volodio quedó elegido chófer de mi *dieciséis cilindros* con cien duros de sueldo.

* * *

Doce excursiones, que tuvieron un epílogo tristemente quirúrgico, me convencieron en un solo mes de que como Melecio no existió en el universo chófer ninguno.

Prescindo, diciendo esto, de su dominio peregrino del motor: Volodio no sólo conservó de continuo en los extremos de sus dedos los secretos de mi *Mercedes*, sino que en el tiempo que vivió conmigo domesticó el motor de un modo mirífico, y el coche corrió, frenó y retrocedió obedeciendo como un perrito lulú los gestos de su chófer.

Pero este mérito resultó pequeño y ridículo enfrente de otros méritos inconcebibles de Melecio Volodio.

Uno sobre todos me preocupó en extremo, y se convirtió de súbito en obsesión terrible de mis nervios.

El mérito en cuestión, estribó, señores, en el frío desdén con que Melecio Volodio miró siempre el peligro.

¿Fue el desprecio de los bienes terrenos? ¿Fue un deseo de morir, fruto de desilusiones y dolores ocultos? ¿Fue simplemente heroísmo? ¿O fue el gusto por servirme y el prurito de divertir, con emociones fuertes, mi vivir tedioso?

Lo ignoro; no lo sé... Pero es lo cierto que siempre que el chófer nuevo puso en movimiento el motor de mi coche ejecutó sorprendentes ejercicios llenos de riesgo y sembró el terror en todos los sitios por donde metió el coche; destrozó los vidrios de infinitos comercios, derribó postes telefónicos y luminosos, hizo cisco trescientos coches del servicio público, pulverizó los esqueletos de miles de individuos, suprimiéndolos del mundo de los vivos, en oposición con sus evidentes deseos de seguir existiendo; quitó de enmedio todo lo que se le puso enfrente; hendió, rompió, deshizo, destruyó; encogió mi espíritu, superexcitó mis nervios; pero me divirtió de un modo indecible, porque Melecio Volodio no fue un chófer, no; fue un "simoun" rugiente.

¿Por qué este furor, este estropicio continuo? ¿Por qué, si Volodio dominó el coche como no lo dominó ningún chófer de los que tuve después?

Hice lo posible por conocer el fondo del misterio, y lo logré por fin.

¡Melecio! —le dije, volviendo de un terrible circuito que produjo horrendos efectos destructores—. Es preciso que expliques lo que te ocurre. Muchos infelices muertos por nuestro coche piden un desquite... ¡Que yo mire en lo profundo de tus ojos, Melecio Volodio!.. Di... ¿por qué persistes en ese feroz proceder, en cruel ejercicio?

Melecio inspeccionó el horizonte, medio sumido en el crepúsculo, y moderó el correr del coche.

Luego hizo un gesto triste.

—No soy cruel ni feroz, señor —susurró dulcemente—. Destruyo y destruyo y rompo y siembro el terror... de un modo instintivo.

—¡De un modo instintivo! ¡Eres entonces un enfermo, Melecio!

—No. Pero me ocurre, señor, que he sido mucho tiempo chófer de bomberos. Un chófer de bomberos es siempre el dueño del sitio por donde se mete. Todo el mundo le permite correr, no se le detiene; el sonido estridente e inconfundible del coche de los bomberos, de esos héroes con cinturón, es suficiente, y el chófer de bomberos corre, corre, corre... ¡Qué vértigo divino!

Concluyó diciendo:

—Y mi defecto es que me creo que siempre voy conduciendo el coche de los bomberos. Y como esto no es cierto, y como hoy no soy, señor, el dueño del sitio por donde me meto, pues ¡pulverizo todo lo que pesco!...

Y Melecio prorrumpió en sollozos. (pp. 132-134)

No hay "a". Es otro cuento de cuatro o cinco páginas, sin la letra "a".

Este tipo de narraciones se llaman lipogramas: *lipo*, "que falta"; *grama*, "un signo". De hecho, Jardiel escribió uno sin la "a", uno sin la "e", uno sin la "i", uno sin la "o", y uno sin la "u". Los más difíciles, los más logrados, son los de la "a" y la "e". Por ejemplo, yo todo esto que he estado hablando, lo he hablado lipogramáticamente: no he utilizado ninguna "w". Pero eso no tiene mucha dificultad, la dificultad consiste en hacerlo sin una vocal.

Uno podría pensar que es una puntada de Jardiel. Pero Jardiel no fue el único; de hecho, esto de utilizar los lipogramas viene desde la antigüedad griega. Por ahí, a un ocioso se le ocurrió escribir los 26 cantos de la *Ilíada*: el primer canto sin la "a", el segundo sin la "b", el tercero sin la "c"; y así, quitándole una letra a cada uno. Desgraciadamente este escrito no ha llegado a nuestros días.

Georges Perec, un autor francés del que hablaré a continuación, escribió una historia del lipograma en uno de sus libros en donde habla del *Oulipo*. El *Oulipo* era un grupo francés: "Ouvroir de littérature potentielle" o "Taller de literatura potencial", que hacía experimentos de este tipo, cosas raras.

Hay muchos más autores que lo han seguido haciendo. Por ejemplo, tengo el dato de que en la actualidad un británico, Giles Brandreth, está concluyendo un *Hamlet* sin la letra "i"; un *Othello* sin la "o", y dos variantes de *Macbeth* (una sin la "a" y la otra sin la "e"). Y, en fin, varios más.

En México, Celedonio Junco de la Vega (con el seudónimo que utilizaba como escritor: Martín de Sanmartín) escribió también cinco sonetos lipogramáticos, cada uno sin una de las vocales. A continuación, les leo los cinco: el primero, sin la "a"; el segundo, sin la "e"; el tercero, sin la "i"; el cuarto, sin la "o"; y el quinto y último, sin la "u".

Cinco Sonetos Sin Una Vocal

I

El sol en el cenit tiene esplendores,
tiene hermosos crepúsculos el cielo;
el ruiseñor sus trinos y su vuelo
corriente el río, el céfiro rumores.

Tiene el iris sus múltiples colores,
todo intenso dolor tiene consuelo;
tienen mujeres mil, pechos de hielo
y el pomposo vergel tiene sus flores.

Tienen sus religiones los creyentes,
tiene mucho de feo ser beodo,
tiene poco de pulcro decir mientes.

Todo lo tiene el que lo tiene todo,
y tiene veintemil inconvenientes
el escribir sonetos de este modo.

II

Con ojillos oscuros, luminosos,
ambas tan blancas como dos palomas,
cruzando prados y salvando lomas
hoy las vi con dos pícaros gomosos.

Iban con ambas pollas orgullosos,
cortándolas aquí jugosas pomas,
dándolas más allá lícitas bromas,
pasando así las horas muy gozosos.

Cuando callaron todos los rüidos
y la pálida luz agonizaba,
los pájaros volaban a sus nidos.

Y sus hojas la flor mustia doblaba,
y los cuatro cogidos por las manos
tornaron a sus casas muy ufanos.

III

Blanca como la luz que el alba arroja,
pura como la flor que el aura mece,
por ella culto, pero noble, crece,
este amor que locura se me antoja.

Cuando en llanto su faz la pena moja,
¡cuán hermosa a los ojos aparece!
¡Tanto el pudor en ella resplandece,
que, al ensalzar sus galas, se sonroja!

Pero su corazón amor no altera;
yo del suyo soñando con la palma
juré adorarla con el alma entera.

¡Mas todo ve con desdeñosa calma!
¿Qué alcanzará?, que grande, hasta que muera,
guarde entero su amor por ella el alma.

IV

Gime desamparada Magdalena,
víctima de pesares que la matan;
y sus pupilas el raudal desatan
de lágrimas que causan tanta pena.

Ayer amaba de esperanza llena;
mas ya, ¿qué dichas a la vida le atan?
¿A qué vivir, si así se desbaratan
venturas en que sueña un alma buena?

¿Quién tal infamia tiene permitida?
El que al pie del altar la fe le jura,
huye y la deja en la amargura hundida,

¡a ella siempre buena y siempre pura!...
Virtud, santa virtud, ¡sé tú la égida
de esa infeliz que gime sin ventura!

V

Soneto me pedís en donde omita
la postrera vocal del alfabeto;
y en dos por tres pergeñaré el soneto
si no se llega a enmarañar la pita.

Nadie para tal obra necesita
estar de genio y de saber repleto;
basta paciencia y sale del aprieto
toda persona en el mirar perita.

¡Vanidoso! exclamáis, ante el sentido
del octavo renglón; mas yo no paso
por mote a mi entender inmerecido.

Vanidad, si la tengo, será acaso
en haberme de sobra conocido
para no pedir sitio en el Parnaso.[135]

Lo contrario del lipograma es el lipograma múltiple. Bueno, no lo contrario, sino decir: no sólo lo voy hacer sin las 'a', sino al revés, voy hacer un texto con puras "a" que sea lipogramático de "e", "i", "o" y "u".

Por ejemplo, Rubén Darío escribió un texto que se llama "Amar hasta fracasar", que así empieza:

La Habana aclamaba a Ana, la dama más agarbada, más afamada. Amaba a Ana Blas, galán asaz cabal, tal amaba Chactas a Atala.

[135] http://www.juegosdepalabras.com/lipogramas.htm, consultado el 30 de noviembre de 2012. Estos sonetos están publicados en el estudio-antología de Dante Medina: *Sonetos, qué son... etos?*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / CULagos, 2014.

> Ya pasaban largas albas para Ana, para Blas; mas nada alcanzaban. Casar trataban; mas hallaban avaras a las hadas, para dar grata andanza a tal plan. (p. 420)

En este texto sí se nota el artificio de inmediato.

En los primeros textos que leí, a lo mejor, si no les hubiera dicho ni cuenta se hubieran dado de que faltaba una letra. Aquí se ve tan claro, que inmediatamente uno se da cuenta de que está escribiendo con puras "a".

Mucho después, Óscar de la Borbolla escribió un libro que se llama *Las vocales malditas*, en donde viene un cuento con cada una de las vocales: el de la "a" se llama "Cantata a Satanás"; el de la "e", "El hereje rebelde"; el de la "i", "Mimí sin bikini"; el de la "o", "Los locos somos otros cosmos"; y el de la "u", "Un gurú vudú". Obviamente, en el de la "u" no hay manera de escribir un texto con puras "u", entonces lo hace al estilo de aquella canción infantil que usábamos: "Una mosca parada en la pared", que luego decíamos: "Ana masca parada an la parad". "Un gurú vudú" así está: "Un gurú vudú, un Duvulur, supusu un mundu futuru muy suyu". No tiene mayor gracia.

Todo esto de escribir textos lipogramáticos, podríamos decir que puede ser relativamente sencillo en el caso de cuentos, como ya lo vimos, pero el autor del que les hablé, Georges Perec, escribió un libro, *El secuestro*, en francés *La disparition*, en el que habla de que algo desapareció. Se trata de un libro completo, es un libro escrito sin la letra "e".

Se tradujo, se recreó, se vertió al español, como *El secuestro*, y si ustedes ven en la portada hay una "a" que va desapareciendo. En ninguna parte nos dice que va ser escrito sin usar la "a", pero el libro habla de que algo desaparece, y es un libro que está por completo escrito sin la letra "a". Inicia así, leo el primer párrafo:

Prólogo

Donde se inició el Tormento, como podremos ver después

> Tres obispos, un religioso judío, un coronel del Opus y un trío de mediocres politicuchos, siguiendo los deseos de un trust inglés, difundieron por televisión, y luego en letreros, el inminente riesgo de morir por desnutrición. Primero se pensó en un mero rumor, elementos nocivos, según dijeron. Pero el pueblo se lo creyó. Todos se proveyeron de un sólido fuste. "Queremos comer", gritó persistentemente el pueblo, profiriendo vituperios sobre jefes, ricos y poderes públicos. Por doquier, se urdieron complots e intentos de subversión. Los polis tuvieron miedo de los turnos de noche. En Bourg-en-Bresse se tomó un sitio público. En Grenoble se robó un stock: bonito, leche, kilos de dulces, montones de trigo, pero todo podrido. En Metz perecieron veintisiete jueces de un solo golpe en un cruce, luego se quemó un periódico ves-

pertino que, según supusieron todos, se pronunció por el gobierno. Los rebeldes se hicieron por todo el territorio con depósitos, docks y comercios. (p. 15)

Y así continúa todo el libro. Uno puede notar cierta afectación en la escritura. ¿Por qué decir un "religioso judío", y no un "rabino"? ¿Por qué hablar de "polis" y no de "policías"? ¿Por qué "trust" y no "compañía" o "sociedad"? ¿Por qué "stock" y no "almacén"? Por una sencilla razón: está prohibido utilizar palabras con la letra "a".

Como les digo, es una novela completa escrita sin usar una letra, sin usar una de las vocales más comunes. De hecho, cuando *La disparition* se publicó en francés, varios "analistas" lo criticaron fuertemente, sin darse cuenta que estaba escrito sin la letra "e", pese a que, como digo, el tema es una desaparición, aunque, en la parte central, en la versión en francés, pone algunos poemas muy conocidos: poemas de Mallarmé, de Victor Hugo, de Rimbaud, distintos obviamente a su versión original, porque los está haciendo lipogramáticos.

En esta recreación en español, tuvieron el buen tino también de poner, no los poemas que vienen en el original, sino poemas bastante conocidos en español; por ejemplo, uno de Bécquer, uno de García Lorca, uno de Machado, uno de Miguel Hernández, uno de Neruda, y el único que se repite del original es el de Rimbaud. Si los lee uno desprevenido, sin darse cuenta que está escrito sin la letra "e", empieza a ver que hay cosas distintas, cosas raras. Por ejemplo "Verde que te quiero verde":

Verde que te quiero verde

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verde helecho.
El velero en el confín
y el corcel en el sendero. (p. 112)

Y uno dice: ah, caray, no es así como lo recordaba, me acordaba del verso: "El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña". Obviamente, no puede poner esas palabras porque tienen la letra "a".

Es interesante porque, por ejemplo, "Espíritu sin nombre", un poema muy conocido de Gustavo Adolfo Bécquer, firma solamente Bécquer, obviamente no puede poner Gustavo Adolfo. El caso contrario: el de Federico García Lorca, firma nada más Federico, no puede poner García ni Lorca por las "a". El de Antonio Machado, que no puede poner ni la "a" de Antonio ni la "a" de Machado, entonces firma: "El que murió en Colliure". En el de Miguel Hernández, lo que hace es abreviar Hernández para que no aparezca la "a" (Hdz.). El de Pablo Neruda firma: "El chileno". Y el de Arthur Rimbaud, como no puede poner "Arthur", y no puede poner "Rimbaud", entonces firma "Rimbó", en su soneto acerca de las vocales.

Igual que hizo Rubén Darío con "Amar hasta fracasar", el texto que leí con nada más la vocal "a". Para compensar Georges Perec publicó un libro titulado *Les revenentes*, escrito solamente con la vocal "e". Él escribió no un cuento, sino una novela completa. Obviamente, aquí hay muchos trucos; hay varios modos de decir la "e" en francés con otras letras.

Dante Medina: Por ejemplo, con "ai".

José Brú: Y usa licencias para salir del aprieto. No está tan bien logrado como los textos lipogramáticos de una sola letra.

Un detalle interesante, tanto en el original en francés como en la versión en español, es que de repente, los personajes se encuentran un texto en la trama de la novela. Habla de un secuestro o de una desaparición, y encuentran un texto.

Voy a referirme a la versión en español (la que está escrita sin la "e"), encuentran un texto en donde, además, hace falta una vocal. O sea un texto lipogramático de dos vocales. Ahí mismo dan algunas pistas. Dicen: "Oye, pero no se escuchó el sonido de...". Y obviamente no dicen el sonido, porque si no tendrían que poner la letra intencionalmente oculta. Ahí hay una pista más para que uno, al leerlo, se pueda dar cuenta, por si no lo había hecho antes, de todo lo que está sucediendo.

Hasta aquí dejaría lo de estos lipogramas, para pasar a leer un texto distinto, de un autor salvadoreño, José María Méndez:

Ernesto el embobado

Elena Estévez —española extremeña— era extraordinariamente elegante, exquisita. Emanaba efluvios enervantes, evidenciaba energía, espíritu. En escueto elogio: encantaba. Encontrándola empezaba el embrujo. Esto experimentó Ernesto Echegoyén, emigrante europeo, ex embajador estoniano. Enamoróse.

Encontrábase entonces Ernesto en el Ecuador, en "El Exeter". Ella emergió en el espejo, esplendorosa, escotada, envuelta en encajes. Efectivamente estaba en escalera.

Enardecido, exaltado, Ernesto empezó espetándole exabruptamente escandaloso exordio:

—¡Escaso ejemplar!

Ella, endiablademente elástica, escapó, envolviéndolo en enigmático ensueño. Ernesto estaba ebrio, en eclipse, en el Edén.

Elenita empezó esquivándolo. Empero enseguida entendiéronse. Escarceos en equinas. Enternecidas epístolas. Enojos, explicaciones. Ensueños, extásis, etcétera. Epílogo: enlace. (p. 13)

¿Se dan cuenta aquí qué es lo que está pasando? Todo empieza con la letra "e". Todas las palabras empiezan con la letra "e".

La historia de una pareja que se enamora y termina casándose.

Esto se llama un tautograma, cuando empieza todo con la misma letra. Hay uno muy conocido que viene del siglo XVII. Cuado hice mi tesis de doctorado, me di a la tarea de buscar de quién era, y averigüé que es de un español, Francisco Navarro y Rivera. Es uno que usábamos mucho de chicos. Lo cito de memoria:

> Pedro Pérez [*o Pablo Pérez*] pintor portugués pinta paisajes por poco precio para poder pasear por Portugal.

El original es un poco más largo.

Como detalle curioso, hay una especie de chiste sobre telegramas en el que se escribe una pareja refiriéndose a su hija. Los telegramas son tautogramas. La esposa manda un primer telegrama que dice: "Peque peca". Se lo manda al papá; el papá contesta asustado: "¿Por qué peca peque?". Viene la respuesta: "Porque Paco poco pica". Todo con "p".

Por último, citaré dos tautogramas, uno de Celedonio Junco de la Vega, y otro, quizás el más conocido de los tautogramas, de Francisco de Quevedo:

Cito primero el de Celedonio:

Celestial Canuta

¡Canuta celestial! ¡Cuán caprichoso
catoniano certamen cohibitivo!
Comenzando con c cuando concibo,
¿cómo cantar con canto cadencioso?

Cada concepto, ¡cielos!, cuán costoso.
Cadenas cargaré como cautivo.
Contémplame ceñudo, convulsivo,
ciñéndome cilicio congojoso.

Cuando cada concepto, como claro
cristal corriera cadenciosamente,
¿cogiera consonantes cual "Calcuta"?

¡Condenado certamen! ¡Cuesta caro!
Comenzando con c constantemente,
¿cómo cantarte, celestial Canuta?[136]

[136] http://juncodelavega.org/canuta.htm, consultado el 30 de noviembre de 2012.

Y, por último, el de Quevedo:

Celebra a una dama poeta llamada Antonia

Antes alegre andaba; agora apenas
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;
armas a Antandra aumento acobardado;
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas.

Al áspid adormido, a **l**as amenas
ascuas acerco atrevimiento alado;
alabanzas acuerdo al aclamado
aspecto a **q**uien admira antigua Atenas.

Agora, amenazándome atrevido,
Amor aprieta aprisa arcos, aljaba;
aguardo al arrogante agradecido.

Apunta airado; al **f**in, amando, acaba
aqueste amante al árbol alto asido,
adonde alegre, ardiendo, antes amaba. (pp. 126-127)

Alumno: ¿Cómo se llama?

José Brú: "Celebra a una dama poeta llamada Antonia". Obviamente, el título no es un tautograma, y en el soneto, fuera de tres palabras (hay tres que no empiezan con "a", y los hemos marcado con negritas: **l, q, f**), todas empiezan con la letra "a".

Quizá en esto de los tautogramas o de los textos monovocálicos se note de inmediato el artificio, pero a mí lo que me parece muy interesante es el hecho de los textos lipogramáticos, en los que falta una vocal. Hasta como ejercicio sirven para enriquecer el vocabulario. Piensen en cualquier frase que quieran y luego traten de hacerla sin la letra "a" y verán que tendrán que buscar sinónimos, otras palabras. "Maestro", no puedo decir "maestro", "profesor", o si está prohibida la 'e' pues en vez de "profesor", o "maestro", tiene uno que empezar a buscar otras palabras, y eso va enriqueciendo el vocabulario. Los textos, además, son más legibles.

Y noten que no deja de tener su dificultad, en el caso de Perec, hacer una novela sin la letra "a", porque están proscritos los femeninos, todas las palabras femeninas que tienen "a" no pueden aparecer. Claro, siempre hay modo de lograrlo, y si uno lo lee con cuidado, ve que usa ciertos trucos. En vez de decir, por ejemplo, "payaso" dice *clown* en inglés, y lo pone en cursivas; en vez de poner "Ku

klux klan", pone "Ku klux klub", que, aunque suena algo raro, no son tan artificiales como los textos con una sola vocal.

Yo hasta aquí dejaría este tema. No sé si quieres añadir algo, Dante.

Dante Medina: Sólo algunos detalles curiosos de la fabricación en francés de Georges Perec de *Les revenentes*, obra escrita exclusivamente con la vocal "e": utiliza la posibilidad de que en francés las grafías "an" y "en" son fonéticamente muy similares, tanto que los niños que empiezan a aprender a escribir cambian "an" por "en", y viceversa, porque todavía no les queda clara la diferencia fonético-gráfica que separa palabras como: *entre*: "entre" (preposición) y *antre*: "antro" (sustantivo), que para nosotros —hispanohablantes— suenan prácticamente igual. *Revenentes* debería estar escrito con "a" (*Reven**a**ntes*) y no con "e"; Perec (¡cuyo apellido sólo tiene la vocal "e"!) aprovecha estas similitudes, estas cercanías fonéticas de "an" y "en" (que se repiten en "am" y "em"), para escribir una novela completa con la vocal "e" únicamente. Lo mismo que aprovecha la proximidad sonora de la grafía "ai" con el sonido "e", para suplantarla por la letra "e" y escribir "e" en lugar de "ai" (así evita las vocales "a" e "i" presentes como "ai" en muchas palabras francesas que él utiliza en su novela). Este artilugio lo utiliza a la inversa en otra de sus obras, *La disparition* (*La desaparición*), donde no aparece nunca la vocal "e", puesto que "ha desaparecido".

José Brú: Y acuérdense, por poner un ejemplo: agua, *eau*, se pronuncia "o". Aunque hay una "e"", una "a" y una "u", se pronuncia "o", la vocal que no aparece.

Dante Medina: Ésa es la ventaja vocálica y fonética del francés para estos juegos.

Georges Perec tiene una fabulosa mente matemática. Y de una gran capacidad espacio-temporal, y de combinatoria. Su novela *La vida: instrucciones de uso* (*La vie: mode d'emploi*) está pensada, diseñada y ejecutada como un tablero de ajedrez sobre la fachada de un edificio, donde la narración se desarrolla según los desplazamientos del caballo.

Perec escribió el palindroma más grande que yo conozca en la historia, un palindroma de alrededor de 1,300 palabras; tú debes saber si hay uno más grande, Pepe; yo creo que no.

José Brú: No. Tampoco yo.

Dante Medina: Les recuerdo lo que es el palindroma: es una frase de ida y vuelta que se lee exactamente igual en los dos sentidos. Tú tienes que acordarte de uno de memoria, Pepe, porque eres un gran aficionado a estos juegos.

José Brú: *Dábale arroz a la zorra el abad*. *Anita lava la tina*.

Dante Medina: Al revés y al derecho son igualitos los ejemplos que das.

En Georges Perec es así, pero con 1287 palabras. Ida y vuelta.

José Brú: Obviamente está en francés, es intraducible. Es una de esas cosas intraducibles.

Dante Medina: Pero se puede ver letra por letra, y cotejar que se alinean perfectamente en un sentido y en otro: al derecho y al revés. Aunque uno no sepa francés, eso se puede ver.

José Brú: Uno se da cuenta de que Perec se iba a lo grande. Un cuentito, no; una novela sin la "a".

Dante Medina: Sí, no se contenta con pequeñeces. Por desgracia, Perec murió prematuramente; de hecho, era ya un sobreviviente de Auschwitz, el campo de concentración donde murieron sus padres.

Hay que agregar que el francés no era su lengua materna, sino el polaco.

Es un gran mundo el de la literatura experimental. En el fondo, toda buena literatura es experimental. Si hemos puesto este apartado con el título de *Los Experimentales*, fue porque queríamos centrar la atención sobre obras que se presentan a sí mismas como "voluntariamente" experimentales. Pero *El Quijote* es una obra experimental, César Vallejo es experimental, Octavio Paz es experimental... Y hasta los poetas clásicos, como Quevedo, hacen sonetos experimentales. El soneto que citó Pepe es un soneto experimental al que se le nota lo experimental.

José Brú: Podríamos decir que de por sí cualquier soneto tiene un juego, en el sentido que hay reglas que tiene que respetar. En un soneto, los versos: cuatro-cuatro, tres-tres, etcétera.

Dante Medina: En lo que quiero insistir es en que por *Experimentales* entendemos obras a las que directamente se les nota "la diferencia", y que se proponen hacer una especie de hazaña de la literatura. Como fue una hazaña de la literatura *El Quijote*. Yo les recuerdo que alguna vez cité aquí una afirmación de Alejo Carpentier: "Toda gran novela tiene que provocar esta exclamación del lector: ¡Pero si esto no es una novela!".[137] Y es verdad que las grandes novelas de la historia de la literatura nos hacen exclamar: "¡Esto no es una novela, no *parece* una novela!".

Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* —que yo sé que muchos de ustedes han leído— tiene varias aportaciones experimentales. Es una novela con técnica innovadora. Voy a relatar parte del argumento, porque precisamente la técnica tiene que ver con la experimentación argumental; la historia es muy sencilla: Valentín y Molina se encuentran, aparentemente de manera azarosa, prisioneros en una misma celda y, claro, pasan las largas horas de encierro hablando "naderías", la mayor parte del tiempo Molina le relata a su compañero malísimas películas populares. Lo extraordinario está en lo que subyace en el plano narratológico, y en cómo está fabricada técnicamente la novela.

Casi toda la Primera Parte (capítulos 1 al 8) de la obra es un diálogo permanente entre estos dos personajes confinados en la celda. Y, en pie de página, hay acotaciones, aportaciones, y anotaciones a esos diálogos, tomadas de libros y autores especializados en la conducta humana: psicología, psiquiatría, psicoaná-

[137] Cito de memoria.

lisis... Estos textos explican, aclaran, dan pistas, sobre la interpretación profunda de lo que está pasando entre los dos personajes que hablan de temas superficiales y banales.[138] Lo primero que notamos es que la expresión de uno de ellos es muy masculina; la del otro, muy femenina.

En el capítulo 8, irrumpe un informe oficial con documentos legales, y por primera vez se recurre a los diálogos de teatro con la participación del Director, el Suboficial, y el Procesado (Molina).

La Segunda Parte (capítulos 9 al 16) de la novela, sigue la misma estructura de la Primera Parte hasta el capítulo 10; en el principio del capítulo 11 hay un diálogo teatral —presentado como se acostumbra en textos dramáticos— con tres personajes: Director, Suboficial, Procesado (Molina). El resto del capítulo sigue el mismo esquema de la charla entre Molina y Valentín mantenido hasta aquí, con pies de página y narración escenificada de películas por parte de Molina. Hasta el capítulo 14, en que se repite el esquema teatral de los tres personajes del capítulo 8 y del 11. Y el penúltimo capítulo, el 15, una novedad: está escrito como un informe policíaco, del miércoles 9 al viernes 25. Finalmente, en el capítulo 16 predomina el monólogo interior del moribundo Molina.

¿Qué es lo extraordinario narratológicamente? La cantidad de planos, empezando porque: uno de los personajes, Valentín, el de la voz masculina, es un feroz convencido guerrillero, de inquebrantable ideología de izquierda latinoamericana; es rudo, masculino, un fiel creyente en la liberación de los pueblos: el modelo de guerrillero de los años 50 o 60 en América latina. Y el otro, Molina, es un tipo débil, delicado, afeminado, homosexual, llorón, absolutamente apasionado de las películas cursis... de ahí proviene lo del "beso de la mujer araña". El guerrillero amargado está pudriéndose solo en la celda como castigo a su inquebrantabilidad; de repente, le meten de compañero a este marica, lo opuesto a él. Se enfrentan y se repelen dos realidades: la vida en rosa del marica, y la vida sórdida del revolucionario. Poco a poco, en una recreación scheherezadiana, este marica lo empieza a encantar con el relato (y actuación) de historias de películas, utilizando el truquito de dejar —a veces a la hora que apagan la luz del reclusorio— el final de la narración para el día siguiente. Es una verdadera puesta en escena: actúa, imita, gesticula, confecciona vestuario... y es un estupendo y apasionado narrador, actor, director:

> —A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, con una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente

[138] En algunos casos, el pie de página es más grande que el texto del cuerpo de la página. A tal punto que en la página 199, el texto sólo es de una frase: "—Perdóname, Molina.", y la nota ocupa todo el resto de la página, y todavía continúa en la página 200, donde no hay otra cosa que pie de página.

ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.

—¿Y los ojos?

—Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico, que primero estaba quieta en la jaula, echada. Pero cuando la chica hizo ruido con el atril y la silla, la pantera la vio y empezó a pasearse por la jaula y a rugirle a la chica, que hasta entonces no encontraba bien el sombreado que le iba a dar al dibujo.

—¿El animal no la puede oler antes?

—No, porque en la jaula tiene un enorme pedazo de carne, es lo único que puede oler. (p. 9)

Es muy bueno Manuel Puig empleando la lengua coloquial, imitando el habla cotidiana.

Esta novela me recuerda mucho a la película *Fresa y chocolate*, pieza magistral, basada en un cuento de un amigo mío, el cubano Senel Paz, titulado "El lobo, el bosque, y el hombre nuevo", porque también ahí se enfrentan dos personajes igualmente opuestos como éstos: un homosexual exquisito y un revolucionario ortodoxo. El revolucionario no puede entender ni soportar la homosexualidad, para él retrógrada, deforme, contraria al sentido de la historia, aunque culta y refinada; y el homosexual no puede entender que el revolucionario pierda todo, se prive de todo, hasta del arte y la cultura y los placeres, a cambio de una ideología, y viva tan amargadamente. Y se inicia una especie de transpolación muy interesante: el homosexual se interesa en ese mundo de la ideología oficial que él no conocía a fondo, y el revolucionario descubre el mundo del glamour, del refinamiento, del arte, de la belleza. Hasta que, como en *El beso de la mujer araña*, después del enfrentamiento y el choque, terminan siendo grandes amigos.

A Molina, el homosexual de la novela de Puig, su mamá le lleva comida, lo que él pida, lo que se le antoje. La comparte con su compañero de celda, Valentín, pero de manera poco generosa, lo que desconcierta a los lectores, dada la amabilidad y el desprendimiento de Molina. Entendemos cuando nos damos cuenta de que ni su mamá le manda comida ni es un azar que coincidan en el mismo encierro un revolucionario y un homosexual. Todo ha sido planeado por el director del penal para que Molina haga hablar a Valentín, porque no pudieron doblegarlo con torturas para que delatara a sus compañeros de lucha. La comida de la supuesta mamá contiene purgativos destinados a debilitar el organismo del guerrillero. Por eso Molina, el "cobarde y débil" maricón, ingiere la mayor parte de la comida, para salvar al rudo revolucionario. La explicación científica de su conducta, la pueden ustedes ver en pie de página.

José Brú: Les muestro: estos tres renglones son la página y lo demás es el pie de página.

Dante Medina: Y ahí encontramos la gran explicación teórica.

José Brú: Y además muy técnicos, los pies de página, completamente en otro tono, contrastan fuertemente.

Dante Medina: Son citas verdaderas de libros sobre la conducta humana.

El argumento es tan extraordinario que aquel terrible revolucionario macho, que pensaba que los homosexuales eran la degeneración última de la sociedad burguesa retrógrada, antirrevolucionaria, finalmente, cambia, y cuando ya prácticamente van a soltar a Molina, *acepta* sus ruegos y le da un beso. Por su parte, el homosexual, el "marica", *acepta* una misión revolucionaria: llevar mensajes a los compañeros, lo atrapan (porque su liberación era otra trampa de la policía), y muere valientemente sin delatar a nadie, por amor al guerrillero.

José Brú: Vemos cómo el homosexual se convierte en revolucionario, como dijiste.

Dante Medina: Exactamente, y muere por amor al revolucionario; y el revolucionario se queda extrañando la compañía del homosexual al que besó.

José Brú: Tienen una relación homosexual, el revolucionario se convierte, por lo menos momentáneamente, en homosexual.

Dante Medina: Valentín piensa en Molina como una imagen cursi del amor, y le hace falta el mundo de la ficción de las películas que le contaba; y Molina, a su vez, extraña la dura y descarnada visión de la sociedad de Valentín. Ésta es la parte central de la fabulación: mundos humanos distintos encuentran puntos de confluencia, y se intercambian.

Importante aportación: malo y bueno no lo son del todo, se cruzan y se contaminan, se matizan. La dicotomía entre el bien y el mal, entre el bueno y el malo, no es tan drástica ni tan simple. Cuando, para comparar, tomamos el ejemplo de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, comprobamos que, en efecto, se trata de algo más complejo: en el Dr. Jekyll y en Mr. Hyde confluye una personalidad dividida a la manera del siglo XIX, y para ello se ficcionaliza con lo que estaba a la mano y de moda en ese siglo: la experimentación médica y química. Mientras que, como vimos, el elemento transformador en *El beso...* es la ideología. Dr. Jekyll y Mr. Hyde son dos personalidades en una persona única; Molina y Valentín son una dualidad en dos personas. Manuel Puig hace la apología de las dos personalidades. En Manuel Puig mismo, hombre de izquierda y homosexual, conviven el Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

José Brú: Tenía las dos personalidades en él.

Dante Medina: Recapitulo en la técnica: por los pies de página, convive con la literatura científica; por el teatro, contiene características de la dramaturgia; por la construcción de los diálogos, sentimos al libretista, al guionista cinematográfico: de ahí que rápidamente se haya hecho una película con esta novela.

Alumno: ¿Cómo se llama?

Dante Medina. Como el libro: *El beso de la mujer araña*.

José Brú: Con William Hurt y Raúl Julia.

Alumno: ¿Se conservó lo de los pies de página?

José Brú: No, obviamente no viene nada de los pies de página. Se "olvidaron" de los pies de páginas.

Dante Medina: Y también se llevó al teatro de inmediato, porque ya prácticamente era un libreto.

José Brú: Espérame tantito para completar. Este libro lo leímos por primera vez cuando estábamos en la Facultad, ¿te acuerdas que nos lo recomendó Adalberto Navarro Sánchez? A mí me impresionó mucho porque era la primera vez que veía en una novela la ausencia del autor. Es decir, que no había intervenciones del autor, como están los puros diálogos no hay nada de "Dijo:", sólo diálogos, lo que "dice" uno al otro, sin ayuda de ningún tipo; si uno se confunde, tiene que andar siguiendo los guiones para ver quién es el que está hablando y quién contestando. Obviamente, yo ya había leído libretos de teatro donde hay pocas intervenciones del autor en las acotaciones, que en realidad es teatro puesto en libreto; pero en una novela, no, y me pareció muy impactante. De hecho, me entusiasmó; no sé si Puig sería el primero en ponerlo en forma de novela, pero por lo pronto es la primera novela y la única en la que lo he visto así.

Hay un cuento de Hemingway con estas características, "Los asesinos", pero éste sí tiene dos o tres intervenciones y es un cuento corto. Son cinco páginas. En un libro completo, y que no aparezca para nada ningún narrador, me pareció muy interesante.

Dante Medina: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* es uno de esos ejemplos sumamente curiosos en la experimentación; son libros que pasan a la gran fama de la posteridad sin que hayan sido suficientemente leídos, como *Alicia en el País de las Maravillas* o *El Quijote*, por citar sólo dos. Es una noveleta, no es ni un cuento ni una novela, de la que todo mundo conoce el tema central y la anécdota.

José Brú: Hay que aclarar que cuando se publicó no se sabía que era el mismo personaje con dos personalidades; se da uno cuenta al final.

Dante Medina: Desde luego, tiene que leerse. Esta obra contiene un sustrato ideológico del siglo XIX que encontramos en muchas narraciones literarias: en el siglo XIX se creía firmemente en que la vía fiable para comprender la conducta humana era el conocimiento del cuerpo a través de la fisiología, y la transformación del cuerpo a través de la medicina y la química, pero que esos nuevos intentos científicos tenían algo de prohibido, de pecado, eran atentatorios contra Dios. No otra cosa es *Frankenstein*, de Mary Shelley, sino un reto a Dios; no es otra cosa *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

La fisiología es una ciencia muy aceptada en el siglo XIX, tanto que incluso la utilizó en criminología Cesare Lombroso, el teórico italiano que sostiene que nuestra constitución fisiológica, particularmente la del rostro, determina nuestra propensión a la criminalidad o a la honestidad (al Bien o al Mal). Pero no solamente eso estaba en las creencias generalmente aceptadas, sino también una idea

de la filosofía aristotélica: lo bueno acompaña a lo bello, y lo feo a lo malo; por lo tanto, una persona mala —o que se transforma en mala, como Dorian Gray— se va haciendo fea, y las personas buenas siempre tienen un físico hermoso. Si tuvieron oportunidad de leer *Historia de dos ciudades*, que ya estudiamos aquí, habrán visto que esto es un rasgo común en la literatura del XIX: cuando se describe al héroe o a la heroína, se les describe como guapos, porque son buenos; y, de paso, se agregaba un ingrediente ideológico: son de noble cuna, por lo tanto, si no tienen mala sangre de origen, sino sangre noble, eso significa que son buenos y por lo tanto bellos.

Este planteamiento de base en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* se ve cruzado por una idea del siglo XVIII, la idea de que uno no quiere llegar al final de su vida sin haber hecho ciertas cosas que dejó de hacer en la juventud. *El retrato de Dorian Gray*, y *Fausto*, que implican a lo sobrenatural y a los pactos con el diablo, suponen una nostalgia en la edad tardía: ¿Qué dejé de hacer, y cómo puedo recuperar el tiempo perdido? Con un ingrediente más en esta obra de Stevenson: el Dr. Jekyll quiere acceder a ese mundo prohibido sin perder ni su dignidad actual ni su seguridad, y ¡muy importante!: ni su salvación; la tragedia está en que una vez que lo hace, se da cuenta de que cae en los círculos del pecado cuando ve la fealdad de Mr. Hyde: el bien y el mal son una oposición entre la belleza y la fealdad.

Hay momentos terribles en este libro en los que el Dr. Jekyll se dice, sombríamente: he llegado al pecado. Este hombre sabio, doctor en medicina, moralmente intachable, respetado, ha caído en la tentación de hacer experimentos con su propio cuerpo, que lo llevan a transformarse por cierto tiempo en un adefesio (sinónimo de maldad) a la merced de las bajas pasiones, que incluyen el sexo, el abuso, el asesinato, todo aquello que un hombre de bien no puede hacer.

José Brú: Violencia.

Dante Medina: La violencia incluso. Algo importante es que cuando se convierte en Mr. Hyde tiene una característica fundamental: es joven y fuerte. El Dr. Jekyll es viejo y débil.

Otra idea que subyace es el axioma de que la maldad destruye, por lo que cada vez que se convierte en Mr. Hyde y vuelve a ser el Dr. Jekyll, ha perdido mucha fuerza espiritual y corporal: la maldad mina el espíritu, y para la concepción ética de la época, lo que corroe el alma (el pecado) destruye también el cuerpo: lo que sostiene a la carne es el hálito insuflado al hombre por Dios, espíritu divino al que pudren las malas acciones del hombre. Sin embargo, la tentación es más fuerte que la entereza: el deseo de Dr. Jekyll de convertirse en Mr. Hyde es ingobernable, y recae, a pesar de su resistencia, en ella. Su vida personal como Dr. Jekyll es tan monótona, que necesita transformarse en Mr. Hyde para probar la emoción sensorial que le proporcionan sus redadas nocturnas.

Pero hay algo más fuerte todavía: sostiene consigo mismo una lucha espiritual entre el bien y el mal, que lo va corroyendo hasta el pánico de este pensamiento:

creo que me voy a condenar. Y hay otro terror que campea sobre el Dr. Jekyll, espantoso: el de no saber si algún día ya no volverá a ser él mismo, y se quedará convertido para siempre en Mr. Hyde, y no podrá regresar.

Una idea muy puritana: "Si hago una cosa mala, ¿no me haré malo para siempre? ¿Podré volver a ser el bueno de antes, después de haber pecado?". La mancha es indeleble. Nunca se plantea la pregunta de si Mr. Hyde podrá convertirse en el Dr. Jekyll, porque la ruta del que ha caído en la tentación no es de ascenso sino de descenso. Ése es un verdadero problema: si el Dr. Jekyll, el bueno, se convierte en Mr. Hyde, el malo, y no puede regresar; y no si el malo, Mr. Hyde, se convierte definitivamente en el bueno, el Dr. Jekyll.

No quiero dejar de mencionar un *clin d'oeil* del autor, una malicia lingüística: *Hyde*, en inglés, se pronuncia igual que *hide*, "oculto"; y aunque lo escriba con "y", fonéticamente uno oye *hide*, y en la mente se inserta el significado de "oculto". En alguna parte de la narración, da una pista, en un juego de palabras, de que mi interpretación no es abusiva: dice el Dr. Jekyll que si el otro es Mr. Hyde, *I will be Mr. Seek*: Si el otro es el señor Oculto, yo voy a ser el señor Búsqueda. Queda claro que también para Stevenson había la idea de que Hyde tiene que ver con "oculto".

Termino con la idea del doble.

El hecho de que la puerta por la que sale Mr. Hyde sea una puerta trasera, que no parece ser parte del edificio, donde vive el Dr. Jekyll, cuya entrada principal es la de un buen burgués, un hombre bueno, respetable, prueba, por su marginalidad y fealdad, que es la entrada y salida de alguien indigno. Aún así, en la duplicidad sutil, es difícil —según se nos describe la construcción— saber si se trata de dos casas o de la misma, dónde acaba una y empieza la otra, y concluir que ambas puertas pertenecen al mismo cuerpo arquitectónico: como Mr. Hyde y el Dr. Jekyll, la ambigüedad permea los delgados límites de la separación, que no se percibe.

La preocupación de los amigos del Dr. Jekyll es: cómo puede frecuentar a alguien como Mr. Hyde; algo anda mal. Todavía les preocupa más que al notario —también su amigo— le haya dictado testamento en el que lo instruye de que si llegara a desaparecer (no dice "si muero", dice "si desaparezco"), todas sus propiedades deben pasar a manos de Mr. Hyde. Y viceversa. Ellos no pueden explicarse esa actitud de su amigo.

Finalmente, lo que subyace en esta estupenda literatura, fundadora, es aquello que ya teníamos en la literatura alemana, la idea del doble, el miedo al doble, la sensación terrible del *Doppelgänger*: sentir que no somos uno sino dos. Pero en la narración de Stevenson es un doble "preparado", provocado, inducido, ¿invocado?, porque fue a propósito. Con un ingrediente más: cuando soy Mr. Hyde no soy yo, no soy el Dr. Jekyll, por lo tanto no puedo acumular los pecados de él, del "otro"; sin embargo, ¿y si eso sólo fuera una máscara?, entonces sería yo, sería *mi* máscara, sería yo enmascarado.

Si somos dos: o no soy yo, o es "sólo soy culpable en mi mitad".

De esto tiene la culpa la filosofía cristiana occidental porque nos hizo creer que éramos cuerpo y alma. Creo que la gran metáfora de esta noveleta es la metáfora de la doblez humana, pero también es la metáfora de las necesidades del espíritu de escapar al aburrimiento de la bondad y salir a la aventura de lo prohibido.

José Brú: Yo creo que en lo que sí es pionero es que el doble es bueno y malo, y el doble y él están en él mismo, porque en la literatura alemana, el *Doppelgänger* y, en algunos cuentos de Cortázar y de Borges y de muchos otros, hay un doble, pero es otro, es otra persona. Aquí lo impresionante es que los dos son el mismo; es una especie de esquizofrenia. Además, la otra cosa interesante, es que de algún modo se adelantó un par de décadas a lo que luego descubrió Freud acerca del "yo", el "superyo" y el "ello"; es decir, cómo en nosotros mismos hay la parte animal, la parte más instintiva; no dos, tres: Somos una trinidad, no santísima, pero trinidad.

Alumno: El juego que hay en el título el nombre del personaje *Jekyll* puede tomarse como 'yo' en francés.

Dante Medina: Es un juego trilingüe.

José Brú: Yo mato: *Je*, en francés "yo"', y *kill*, en inglés "mato"

Dante Medina: Aunque parezca un poco exagerado, no lo es tanto porque en la lengua culta inglesa del XIX se usaban expresiones francesas; el francés era una lengua presente en los círculos sofisticados.

Sí, en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* hay un juego: Mr. Hyde, el escondido, asesina a bastonazos; la parte mía —Dr. Jekyll— oculta, que mata. Es el caso también de Dorian Grey: él se mata a sí mismo, como Fausto se mata a sí mismo a cambio del placer que le proporciona perdurar, aunque eso le signifique un precio tan alto como la condenación de su alma, entregada al demonio. La palabra "demonio" aparece a menudo, directamente o como metáfora, en la narración de Stevenson.

José Brú: Vamos a continuar con este bloque. Voy a hablar de uno de los pocos autores orientales que tenemos en el curso, Ryūnosuke Akutagawa, con un cuento que se titula "En el bosque" o "En un bosquecillo", que está en el libro *Rashômon y otros cuentos*. Se hizo película. La película mezcla el cuento "En el bosque" y el cuento de "Rashômon", pero yo me voy a referir exclusivamente al cuento "En el bosque". Está compilado en *Los mejores cuentos policiales*, una selección que hizo Borges con Bioy Casares.

Éste es un cuento muy corto que está estructurado con base en siete declaraciones. Hay un asesinato, y se nos muestran las declaraciones de los distintos participantes; declaraciones que se le hacen a un oficial de policía. Hay un hecho criminal antes del asesinato: una mujer que fue violada, y su marido, el marido de la mujer violada, que es un *samurai*, fue asesinado. El personaje del detective —por eso lo puso Borges en los cuentos policiales— no tiene voz, simplemen-

te ante él vienen los testimonios, estos testimonios responden a preguntas que les ha hecho el detective —que no aparecen— y dan su versión de los hechos, de tal forma que tampoco aparece ningún narrador omnisciente, sino las siete declaraciones. Cuatro testimonios son de testigos circunstanciales que no presenciaron el hecho: uno es el leñador que descubre el cuerpo, otro un sacerdote budista que ve a la pareja internándose en el bosque, la tercera declaración es la del policía que atrapa al asesino, y la cuarta es la de la mamá de la muchacha que vio partir a su hija de la casa; y los siguientes tres testimonios, los últimos, son los de los protagonistas del hecho: el bandido, Tajomaru, que confiesa ser el culpable del asesinato y de la violación de la mujer; otro, de la mujer violada que, nos damos cuenta después, es el testimonio de una mujer que encuentran en el templo y resulta que es la mujer violada, que (¡oh, sorpresa!) también confiesa ser la culpable del asesinato; luego, el del bandido que atraparon, quien confiesa ser el culpable; la mujer que fue la violada, confiesa ser la culpable y, otra cosa muy curiosa, el último testimonio es el del muerto: por medio de una espiritista rinde testimonio y confiesa que se suicidó. Es un cuento sin una verdad oficial, por eso mismo no aparece el detective, ni su versión, ni su conclusión, donde se nos muestra un mismo hecho a través de siete puntos de vista, algo muy interesante. Normalmente estamos acostumbrados a que cuando hay un narrador omnisciente, nos dice cuál es la realidad del asunto, aunque cada uno de los protagonistas exponga la suya. Aquí no. Aquí nos quedamos con nuestra propia conclusión; es decir, hay una imposibilidad de conocer la verdad sobre quién fue el asesino, y eso es lo que pretende el autor.

Es un cuento clásico en el sentido de que suele ponerse como ejemplo cuando se quiere mostrar que no hay verdades absolutas acerca de un mismo hecho. En un caso tan sencillo como éste, un asesinato, cada una de las versiones es diferente, y no sólo diferente y complementaria, sino diferente y contradictoria: no puede ser que se haya suicidado y que lo haya matado la mujer y que lo haya matado el bandido.

Hasta aquí dejaría lo de "En el bosque".

Sólo añadiré que Ambrose Bierce, escritor norteamericano, publicó, catorce años antes del cuento de Akutagawa (según Borges fechado en 1921), en la revista *Cosmopolitan*, de Estados Unidos, en 1907, el cuento titulado "El camino bajo la luna" ("*The moonlit road*"), exactamente con el mismo tema y la misma estructura: Un asesinato y tres testimonios (uno de ellos a través de un médium). Aquí se pueden ver los vasos comunicantes entre la literatura de Oriente y la de Occidente; y, al mismo tiempo, cómo no hay plagio en las ideas y los temas. El plagio es con las palabras.

¿Quieres contar o añadir algo, Dante?

Dante Medina: Solamente quisiera recordar que en cierta literatura de innovación, que llamaríamos de la paradoja o de la no solución del enigma, tenemos

el famoso relato de Enrique Jardiel Poncela donde el detective —Sherlock Holmes, por cierto— va descartando a cada uno de los culpables hasta que concluye en un momento dado: ya todos han muerto en el castillo, así que si todos murieron, y yo, aunque sea el detective, sigo vivo, el culpable debo, en lógica estricta, de ser yo, y va y se entrega.

José Brú: Sí, y aquí no sólo es el final abierto, o la no conclusión, sino esas contradicciones entre todas las versiones.

Algo muy similar sucede en el caso de William Faulkner, con una novela titulada *Mientras agonizo*.

Mientras agonizo transcurre durante el viaje en que transportan el cadáver de un familiar. Está escrito en pequeños capítulos, en los que cada uno de los familiares, los cinco hijos, va dando su punto de vista, mientras van en ese viaje, porque el muerto había decidido que lo enterraran en el lugar donde había nacido. Es la mamá de ellos la que falleció.

Nos vamos dando cuenta, por los distintos puntos de vista, de cómo cada uno de los fragmentos nos aporta distintas luces y podemos llegar a una conclusión. Obviamente, como dije, aparecen los 5 hijos, pero también aparecen otros personajes. De hecho, son 15 los personajes, 15 los puntos de vista. No sólo una vez cada uno, sino como que van repitiéndose en distintos fragmentos cada uno de ellos. Hay diversos fragmentos, distintas realidades de cómo fue su madre. Hay un trasfondo que nos permite ver la situación que prevalecía en aquella época en los Estados Unidos; la situación de las familias de escasos recursos, y una especie de crítica social, al mismo tiempo, pero eso es un trasfondo, un fondo que no es lo importante. Lo importante vuelve a ser, parecido al caso de "En el bosque", de Akutagawa, cómo con distintos puntos de vista van dando sus versiones y construyen una realidad. No sé si Akutagawa, pero de hecho Faulkner sí influyó mucho en varios escritores latinoamericanos, entre ellos el propio Juan Rulfo. Se dice que parte de *Pedro Páramo* está basada en algunas cosas o con influencias de Faulkner, pero *Mientras agonizo* sí tiene una clarísima influencia en *La Muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, que ya mencionamos. Recordarán que ahí hay otras técnicas, como el uso de primera, segunda y tercera persona, pero cómo con base en el presente, el pasado y el futuro, a distintos acercamientos, podemos darnos cuenta de todo, de quién fue Artemio Cruz. Otro que usó algo muy similar fue Luis Spota, escritor mexicano, con una serie de libros que se llamaba *La costumbre del poder*. En *Retrato hablado* es igual, hay un muerto y varios de sus amigos y empleados —porque era un empresario conocido— van llevando su ataúd. No es todo el libro sobre eso, pero una buena parte la ocupa el fragmento donde llevan el ataúd, y lo que va comentando y lo que va pensando cada personaje mientras lo llevan, nos sirve para acabar de definir la personalidad del muerto.

Con eso terminaría yo.

Dante Medina: Pasemos a Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Carlos Fuentes en su libro *Cristóbal Nonato* inicia el capítulo 5 de la primera parte, diciendo: "hoy 19 de septiembre de 1985 han sucedido dos tragedias: la muerte en Siena de Italo Calvino y el terremoto que devastó la ciudad de México". Dos terremotos de la cultura y de la vida cotidiana.

> La rivalidad entre los dos secretarios de Estado (nos informa nuestro tío don Fernando Benítez) data del catastrófico terremoto del 19 de septiembre de 1985, una fecha que nuestro tío recuerda doblemente y con idéntica tristeza: primero vino el temblor, que afectó a todos, y en seguida él escuchó la noticia de la muerte muy lejos de México (en Siena) de Italo Calvino, el gran escritor italiano que imaginaba a la tierra tan vecina de la luna que todos podíamos ir a beber la leche de Diana en canoa. (p. 48)

Para abordar *Si una noche de invierno un viajero*,[139] yo quisiera colocarlo en el conjunto de los libros que aparecen aquí: junto a *La novela de La Eterna* de Macedonio Fernández, junto a *El cumpleaños de Juan Ángel* de Mario Benedetti, y relacionarlo con *Las ciudades invisibles*, un libro también de Italo Calvino.

Si una noche de invierno un viajero empieza así: "*Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo* Se una notte d'inverno un viaggiatore *di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero*". ("Estás a punto de comenzar a leer la nueva novela *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino. Relájate. Recógete. Aleja de ti cualquier otro pensamiento"). Este tipo de aproximación al lector es único (yo diría) en la historia de la literatura: se dirige a él en segunda persona, tuteándolo: acabas de entrar al momento de la escritura como si estuviésemos en el mismo tiempo tú y yo, y mientras yo escribo tú lees, como si fuese una llamada telefónica o un *Reality show*. Es estupendo. *Une* el momento de la escritura con el momento de la lectura. La clásica idea divulgada de la narración es: te voy a contar sucesos maravillosos y veraces que acontecieron hace mucho tiempo, lejos de aquí. Un cambio, una novedad en la literatura del siglo XX diría: te voy a contar algo que yo sé que tú no sabes, no fue ni es en esta ciudad ni en esta época, quizás en ningún lugar, en una época que puede ser cualquier tiempo, y te lo voy a contar en un libro que empiezas a leer cuando todo ha terminado, pero emprenderemos el viaje juntos partiendo del origen del trayecto: *la primera frase de la escritura*, que yo estoy escribiendo mientras tú la estás leyendo.

José Brú: Una autorreferencia, una puesta en abismo.

Dante Medina: Es una puesta en abismo y también es una especie de sistema de *recursividad*: se habla de lo que se habla mientras se habla, y la locución

[139] Me doy cuenta de lo mucho que me ha marcado esta obra cuando veo que mi novela, *Cosas de cualquier familia*, publicada en 1990 (Barcelona, Tusquets), tiene un epígrafe tomado de aquí.

incluye la identificación del locutor: y el instante de la creación es el instante de la recepción.

Creo firmemente que la literatura va delante de la ciencia. Los científicos brillantes son grandes lectores de ficción y de poesía. La literatura abre caminos al pensamiento, a la lógica, a la *visitación* del mundo que habitamos. Tengo aquí un libro científico, de física, astronomía, química, geología, y elogio a la imaginación: *Una breve historia de casi todo*, de Bill Bryson; leo las primeras líneas:

> Bienvenido. Y felicidades. Estoy encantado de que pudieses conseguirlo. Llegar hasta aquí no fue fácil. Lo sé. Y hasta sospecho que fue algo más difícil de lo que tú crees.
>
> En primer lugar, para que estés ahora aquí, tuvieron que agruparse de algún modo, de una forma compleja y extrañamente servicial, trillones de átomos errantes. (p. 13)

Nótese la similitud. La obra de Calvino fue publicada en 1979; precede unas tres décadas al libro de Bryson.

Después de esta entrada del capítulo I (de la que leí el principio), ocho páginas después, aparece este encabezado: "*Se una notte d'inverno un viaggiatore*", y este "inicio": "*Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbufa una locomotiva*". ("La novela empieza en una estación de ferrocarril, está bufando una locomotora"). (p. 11) Y sigue: "una bocanada del pistón cubre la apertura del capítulo, una nube de humo esconde parte del primer párrafo". El humo cubre parte del principio de la novela.[140]

La locomotora que introduce el narrador de la novela no me deja ver una parte de la novela. Todos los fragmentos de esta novela —que finalmente son fragmentos, son diez inicios de novela que escenifican diez tipos de novela, homenajes a obras de otros tantos escritores— quedan inconclusos: se detienen en la parte más inesperada, para que el lector siga "escribiendo" y se convierta en narrador, por eso Calvino lo convidó desde la primera línea de la obra a situarse en su mismo tiempo narrativo, a ponerse *a tempo* con él.[141]

Y si reiteradamente son inicios de novelas que no concluyen, es algo que nos fue anunciado desde el título: *Si una noche de invierno un viajero* es una frase inconclusa. "Si una noche de invierno un viajero, ¿qué?". No hay puntos suspensivos en la frase, pero se intuyen, se entienden, se oyen. El título contiene el embrión de una historia sin terminar, destinada, sin duda, a los finales múltiples que cada lector le quiera dar... o no dar: la suspensión también es una forma de final; callar es una manera de terminar una historia.

[140] Este es un recurso visual muy utilizado en la historieta desde los años cincuenta.

[141] La respuesta que le envió al crítico italiano Angelo Guglielmi, Italo Calvino la tituló: "Se una notte d'inverno un narratore".

Las ciudades invisibles, de Italo Calvino, es un texto escrito en torno a ciudades inexistentes, a una serie de ciudades invisibles. Marco Polo, el viajero veneciano medieval, le está informando a Kublai Kan, al Gran Kan, todo lo que ha visto, lo que ha encontrado en sus recorridos por el mundo. Cito este estupendo diálogo (completo) entre ambos:

> Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.
>
> —¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? —pregunta Kublai Kan.
>
> —El puente no es sostenido por ésta o aquella piedra —responde Marco Polo— sino por la línea del arco que forman todas ellas.
>
> Kublai Kan se queda en silencio, reflexionando. Después añade:
>
> —¿Por qué me hablas de las piedras? Sólo el arco me importa.
>
> Polo responde:
>
> —Sin piedras no hay arco.[142] (p. 83)[143]

Daría la impresión de que esta cita no tenía por qué estar aquí. ¿Por qué la rememoro? Porque creo que el verdadero proyecto de Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* es precisamente describir el arco y no la piedra. Y creo que en la fabulación convencional de la novela a la que estamos acostumbrados, en la que vamos siendo guiados por una historia, y el eje es la historia, y el interés lo provoca lo que les acontece a los personajes en la situación y lugar en que está aconteciendo la historia: ése es el puente; pero no es el arco. En cambio, Italo Calvino y Macedonio Fernández (*Si una noche de invierno un viajero* y *Museo de la novela de la Eterna*) la verdadera dificultad que afrontan está en fabricar piedra por piedra, son constructores de piedra ambicionando el arco.

Quizás convenga explicar la importancia de la piedra del arco, una piedra que no es cualquier piedra: es la piedra destinada a la conformación de un arco; cada una de las piedras, individuales en su gemelaridad, son una parte del arco, y se forman disciplinadamente para, entre todas, generar la maravilla del arco: un acueducto, una catedral, un puente... Elementos fundamentales de la cultura. En algún texto mío afirmo que sin puentes seríamos unos salvajes mirándonos de uno y otro lado del río, con desconfianza, des-unidos.[144]

José Brú: "Sin puentes, seríamos islas", también se dice.

Dante Medina: De hecho, el Papa es un "pontífice", es el que hace el puente entre nosotros y Dios, ésa es la verdadera raíz de su "pontificado".

[142] Noto que este diálogo me ha marcado tanto que hoy descubrí con sorpresa que lo utilicé como epígrafe de un libro mío, *Maneras de describir a ana / El agua, la luna, la montaña y los puentes*, publicado en 1995, tal cual lo cito ahora, en italiano. A propósito, claro, de "Los puentes".

[143] Utilizo la edición italiana de Mondadori. Al igual que las citas de *Se una notte...*, las traducciones son mías y fui haciéndolas, oralmente, durante el curso.

[144] Lo digo en el libro de "Los puentes" que acabo de citar.

Los puentes de los romanos —que aún están en pie— sirven como puentes y sirven como acueductos; en ellos cada piedra tiene una función de sostén y de fuerza que hace el arco, el mismo arco de la flecha que, aunque parezca agresivo, es civilizatorio, porque es el que convierte a la actividad de la caza en más eficaz para obtener comida que la simple fuerza del brazo. Desde Grecia hasta la cultura Maya, los arcos se construyen con piedras gemelas opuestas, cómplices, más la piedra solitaria que los corona, piedra angular en medio punto o arco falso.

José Brú: Aunque quitando una se caen todas

Dante Medina: Desde luego. Adonde quiero llegar es al punto en el que están estos nuevos escritores de novelas: son constructores de piedras, no fabricantes de historias al mayoreo. Y el reto que se plantean no es el puente sino el arco.

En los pastiches de cada uno de los fragmentos de Italo Calvino en *Si una noche de invierno...*, estamos hablando de piedras perfectas angulares construidas con la historia de la novelística de Occidente; el pastiche imita la piedra que otro autor (hipotético, pero en la entraña de nuestra cultura) ya hizo. A manera de homenaje pero también a manera de hazaña, de *nueva forma* de hacerlo, de reformarlo, en el sentido de "formarlo de nuevo".

Tan es así que uno de los personajes que recorre la novela se llama Hermes Marana, Hermes el mensajero de los dioses, y al mismo tiempo el veloz. (Una idea que inquieta mucho a Calvino es la de la rapidez; así se ve en sus *6 propuestas para el próximo milenio*, famosas conferencias suyas luego publicadas: habla ahí de la ligereza y de la rapidez, Hermes). Y, Marana finalmente es Maraña, aquel personaje que el siglo XIX francés confundió —y luego los rusos lo copiaron— con Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, y le decían Mañara o Marana, porque la eñe no existe en francés, y hasta Maraña, ese andaluz histórico fundador de la Orden de la Caridad que tiene sede en Sevilla, y a quien confundieron por un error grave con el Don Juan Tenorio de Tirso de Molina... Así que en Calvino Hermes Marana es Don Juan, el Don Juan de la lengua, el Don Juan de la literatura, ¿por qué?, porque tiene tanta infidelidad al estilo que escribe una novela con diez diferentes estilos, paseando por la seducción de la lengua, y a la vez dejándose seducir por cómo escriben, digamos, José María Arguedas, o Juan Rulfo. Es realmente el Don Juan terrible de la literatura el que está aquí, ese Hermes Marana, pero se llama Hermes para hacer un homenaje a la mayor rapidez, y Marana para hacer un homenaje al donjuanismo que Calvino cita voluntariamente.

Demos la palabra a Italo Calvino:

> La empresa de tratar de escribir novelas "apócrifas", es decir que imagino que han sido escritas por un autor que no soy yo y que no existe, la he llevado hasta los límites en mi libro *Si una noche de invierno un viajero*. Es una novela sobre el placer de leer novelas; el protagonista es el Lector, quien diez veces comienza a leer un libro que por vicisitudes ajenas a su voluntad no consigue terminar. He tenido, pues, que escribir

> el inicio de diez novelas de autores imaginarios, todos de alguna manera diferentes a mí y diferentes entre sí.[145]

Finalmente, ¿cuál es la dificultad de estas dos novelas, *Si una noche de invierno un viajero* y *Museo de la novela de la Eterna*? La dificultad estriba en que es muy sencillo contar una historia en una novela si uno se atiene a las reglas clásicas de la narración continua del pasado al futuro. Lo complicado es hacer una especie de rompecabezas con historias que no terminan, en el caso de Italo Calvino; y en el caso de Macedonio Fernández, con historias que no empiezan. Y mantener al lector interesado no por la narración misma, sino por la ejecución lingüística y por la fabulación. Es como el método de merolicos y saltimbanquis que prometen a gritos que pronto va a salir una serpiente de su bolsillo, y nunca sale, pero nos entretienen y divierten contándonos historias mientras *no* sale la serpiente del bolsillo.

Vean ustedes en el caso de Macedonio, una novela escrita en fragmentos, poco a poco... capítulos imprevisibles. Les sorprendería si les digo que puedo citarles diez capítulos en unos cuantos minutos. El primer capítulo dice:

NOVELA DE LA ETERNA
Y LA
NIÑA DE DOLOR LA DULCE-PERSONA,
DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

(CON LA DOCTRINA DE LA ARTÍSTICA)

Dedicada al Lector Salteado
por
Macedonio Fernández

Es el título. Apenas es el título. Novela "Dedicada al Lector Salteado", es decir, al que va tras el arco no tras la piedra, no es el que camina, es el que lee a saltos. Si no entendemos estas dos novelas, particularmente *La Eterna*, nos será muy difícil entender, aunque no disfrutar, *Rayuela*, novela que próximamente estudiaremos aquí.

Leo el capítulo completo:

> (De los cinco aplausos que hay: el de llamar al "mozo"; el de espantar las gallinas de un jardín; el de cazar la polilla al vuelo; el de autor u orador que dice, comenzando otro párrafo y aplaudiendo lo anterior: "perfectamente entonces", "muy bien", "siendo

[145] Texto tomado de la edición de Einaudi que citamos en Bibliografía, página VI. La traducción es mía.

así"; y el final de ópera, tan largo que no puede explicarse sino como el aplauso de la ópera a sí misma, —¿cuál será para esta novela? (p. 3)

(He citado bien: el paréntesis no cierra).

Ahí acabó el capítulo, ya hemos leído el primer capítulo. Mientras Italo Calvino elabora su novela en el homenaje, en la innovación, en la renovación, en la imitación; Macedonio Fernández está haciendo la novela de la novela, está haciendo *La Eterna*, la novela que se pregunta sobre la novela en tanto hace (¿o no hace?) novela.

Tiene parentesco esta novela con: *El Quijote* de Cervantes, *Larva* de Julián Ríos, *Tristram Shandy* de Sterne, *Ulises* de James Joyce, *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum, etcétera.

Segundo capítulo:

MUSEO
DE LA NOVELA DE LA "ETERNA"
Y LA NIÑA DE DOLOR, LA
"DULCE-PERSONA" DE-UN-AMOR
QUE NO FUE SABIDO

Con un Final de Muerte Académica: Presentación en el arte, y en la vida. De un uso sabido de la Ausencia, equivalencia voluntaria de dulcificada muerte.
Y un acto previo de Maniobra de los Personajes: muestra de respeto y garantía al Público Lector que por primera vez se le tributa. (p. 4)

Y es todo. Se acabó el segundo capítulo. Y así sigue, hasta tal punto que algunos han dicho —y yo estoy convencido de que con cierta razón— que es una novela hecha de prólogos, la novela es una novela de prólogos y prólogos: "es una novela que no se escribió". Y, sin embargo, existe.

Capítulo cuarto —me salto el tercero—, se titula: "Obras del Autor, especialista en novelas". Yo pregunto: ¿y cuál novela es ésta? Y empieza a decir en cuáles novelas es especialista:

Obras del Autor, especialista en novelas

La Novela que Comienza
La Novela Impedida
La Novela que no Sigue
La Novela de Encargo
La Novela Salida a la Calle, con todos sus personajes, en ejecución de sí misma.
El Prólogo-Novela, cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos.
La Novela sin Fin

La Novela escrita por sus Personajes
La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separado a "personajes", ignorando que seres escritos mueren todos juntos en el Final de lectura.
La Novela que termina antes del desenlace
La Última Novela Mala
La Primera Buena Novela
La Novela Obligatoria (p. 7)[146]

Y así concluye el capítulo. Este ejemplar que ustedes tienen en el disco conlleva una ventaja: está completamente anotado, van a encontrar ahí todas mis notas, las suficientes para escribir un artículo; todo lo que pienso de este libro está ahí anotado con lápiz en los márgenes, y subrayado, de manera que no van a tener problemas para seguir al menos mi lectura. Así pues, tienen una versión anotada por mí que no existe en el mercado.

Un detalle interesantísimo: el principio del principio y, según este autor, en el principio era la repetición, dice: "Todo se ha escrito, todo se ha dicho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada". (p. 8) Imagínense. Ésa es una teoría de la novela, Dios mismo oye: "empezaste tarde, todo se ha dicho, todo se ha escrito". Nuevamente nos encontramos con el filón: novela sobre la imposibilidad de escribir una novela; tenemos que pensar en la teoría de la novela, tenemos que decir cómo escribir una novela, tenemos que hacer el prólogo de una novela, ¿por qué no escribir una novela con prólogos a la novela?

José Brú: Nada más un par de cosas. De Italo Calvino nos faltó mencionar que los inicios que incluye son de 10 novelas distintas, 10 primeros capítulos de diez novelas que nos dejan, dijo Dante, en lo más interesante: no sabemos qué sigue, pero 10 tipos de novela posibles y que una parte entre los eruditos es tratar de identificar: a ver, esta novela a quién se está refiriendo, a qué tipo de autor... O si no, uno simplemente las lee como las distintas tendencias, por decir de algún modo, que tiene la novelística actual. Es interesante también que así como empieza diciendo: Estás a punto de empezar la última novela de Italo Calvino; termina: Un momentito, estoy a punto de acabar *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino, y con esa frase termina, muy redondo, muy bien realizado todo.

En cuanto a Macedonio Fernández, simplemente para poner algo de números, *Museo de la novela de la Eterna* se desarrolla en 57 prólogos, antes de empezar con 18 pequeños capítulos de la novela; por eso decimos que la novela está en los prólogos y, al mismo tiempo, también tiene una especie de sentido del humor, porque hay prólogos que desde el título son muy divertidos: "Prólogo a mi persona de autor", "Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de la doctrina de arte", "Prólogo de la desesperanza de autor",

[146] La cita es exacta: a veces hay punto final en las frases, y a veces no.

"Entrada en prólogo de Federico" (aparece uno de los personajes), "Otro prólogo", hay un prólogo que así se llama; "Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde allá lejos empieza la novela", "Prólogo que se siente novela", "Prólogo 568"; yo creo que tenía pensado escribir 568, "Espero que mis numerosos prólogos", "El prólogo modelo", "Estos fueron prólogos y ésta, ¿será novela?", "A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta", "Al autor de la novela no le sucede nada". Muestro algunos de los títulos de esos prólogos porque, aparte de paradójico, tenía mucho sentido del humor Macedonio. Hay una frase suya que lo resume mucho, una frase que mezcla el humor con la paradoja, dice: "Eran tantos los que habían faltado al banquete que, si falta uno más, no caben en la sala". Es parecido a aquel chiste o cuento: "Oye, vamos a tal antro", y el otro dice: "No, hombre, ya nadie va ahí"; "¿Por qué?", "Porque siempre está lleno". Paradoja pura.

Ahora sí, seguimos con Benedetti para terminar.

Dante Medina: Macedonio dejó inéditos algunos prólogos y ciertos prefacios que también están recogidos en la edición crítica que ustedes tienen. Alguno de los que mencionaste pertenece a los inéditos. En una edición menos erudita que ésta, no encontrarán algunas de las citas que hizo Pepe.

En fin, al final del camino, Macedonio asegura que se trata de su teoría novelística; y en lugar de afirmar "dejo aquí una novela estupenda", dice: "Dejo, así, dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plano de su ejecución". (p. 254) Esto es como el corazón de la idea de su novela, que me recuerda mucho a Marcel Duchamp: esa idea de la obra que no es obra y sin embargo está en perpetua ejecución: "El gran vidrio" o "Los solteros puestos al desnudo por la novia misma". Así termina la novela, afirmando que no hizo la novela pero dejó las pistas y el plano para hacer una perfecta novela: las piezas del rompecabezas.

Y yo concluyo de manera muy rápida con *El cumpleaños de Juan Ángel*, una novela rara de Mario Benedetti, escrita en verso,[147] sin puntuación. No es que pretenda ser una escritura poética, más bien pertenece a esa corriente de la poesía coloquial tan de moda en los años sesenta, que cultivaron Roque Dalton en Guatemala, Roberto Fernández Retamar en Cuba, y Roberto Sosa en Honduras.

En aquel momento fue una novedad: novela de izquierda y de la revolución, sin diálogos explícitos aunque llena de voces que cuentan una común historia: unos y otros van hablando, alternativamente, construyendo el relato colectivo que les pertenece. Veamos el inicio y el final:

Este viernes intacto se abre
en una habitación a ciegas

[147] Ya entre 1823 y 1831, había publicado Alexander Pushkin, una novela en verso, *Eugenio Oneguin*, un clásico de la literatura rusa que se suele traducir al español en prosa, por lo complicado de las rimas y el verso yámbico.

este veintiséis de agosto
a las siete y cincuenta
yo osvaldo puente empiezo a ser un niño
de miedo enterizo y ojos cerrados
y sobre todo pies fríos (p. 5)

Asistimos al nacimiento. Y termina el libro con estas palabras:

ojalá vivas marcos
y me pierdo en el pozo (p. 110)

Lo firma en La Habana, año de 1970.

No es el mismo caso el de la novela en verso de Homero Aridjis, bastante más sofisticada en el tipo de verso: *Perséfone*. Perséfone, la diosa de la noche, cobijada por una poesía absolutamente impactante. En *Perséfone* aflora el mundo de la prostitución evocado de una manera estupenda:

La noche se abre: piernas bruscas.
Los colores, los sonidos se abren.
El instante se abre.
La visión se está abriendo.
Imagen por imagen.
Tierra a tierra.
Como un fruto de bendición del segundo que navega por aguas alumbradas.
La mirada está ahí: corrobora y olvida. Renace y reverbera.
La visión se está abriendo.
Toma ojos, palabras, cuerpos que enraizan, pasos que jamás enraizarán.
Avanza poco a poco, a fuego lento. (p. 9)

En Aridjis encontramos altísima poesía, y en Benedetti solamente poesía coloquial, ligera.

Termino diciendo que estos hallazgos y estas innovaciones, este tipo de literatura experimental, es difícil determinar cuándo, cómo y dónde empezó. Tenemos un ejemplo mayor en la historia de la literatura reciente, el escritor francés Raymond Roussel, que escribió completamente en verso la novela *La doublure* ("La doblez")... y uno de sus clásicos, *Impressions d'Afrique*...

José Brú: Ése está traducido, y *Las nuevas impresiones* también.

Dante Medina: A ella quería llegar, pero no terminé la frase: "a uno de sus clásicos, *Impressions d'Afrique*, le hace seguir su *Nouvelles impressions d'Afrique* (*Nuevas impresiones de África*), una novela escrita en verso, que data de principios

del siglo XX.[148] También en verso, en verso medido y uniforme, escribió: *La vue* y *La doublure*.

Nouvelles impressions d'Afrique tiene una característica muy curiosa y rarísima en las novelas, que puede considerarse una aportación formal: el texto, los pies de página (en verso también; que a veces son la segunda parte del verso iniciado arriba, p. 15), las ilustraciones, sólo aparecen en las páginas non (*recto*), y las páginas par (*verso*) están todas vacías, en blanco. Y esto es voluntad del autor y no capricho de editor: en las dos ediciones que tengo se repite esta característica (París, Jean-Jacques Pauvert, 1985, que es la que cito; y París, Librairie Alphonse Lemerre, 1932, 3ª edición).

Raymond Roussel figura poco en la historia de la literatura; excéntrico, millonario, huraño, misterioso. "On en sait plus sur Virgile que sur lui" ("Sabemos más de Virgilio que de Raymond Roussel"), dijo Jean Ferry. Vivía solo pero tenía tres cocineros, tres jardineros, tres choferes, y tres Rolls Royce; un día, este extraordinario y asombroso escritor, se hospedó en la habitación 224 del "Grand Hôtel et des Palmes" de Palermo, y se suicidó sin dejar nota póstuma alguna.[149]

Con esto termino.

Bibliografía JB

Akutagawa, Ryūnosuke, "En el bosque", en Borges, José Luis, Bioy Casares, Adolfo, *Los mejores cuentos policiales (2)*, Madrid, Alianza, 1998. Traducción de Ana Arias.

Bierce, Ambrose, "El camino bajo la luna", en Bierce, Ambrose, *Aceite de perro*, Bogotá, El Áncora Editores, 1994. Traducción y prólogo de Nicolás Suescún.

Borbolla, Óscar de la, *Las vocales malditas*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

Darío, Rubén, "Amar hasta fracasar", en Darío, Rubén, *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Faulkner, William, *Mientras agonizo*, México, Aguilar, 1977. Traducción de Agustín Caballero Robredo y Arturo del Hoyo.

Jardiel Poncela, Enrique, "Un marido sin vocación", y "El chófer nuevo", en Jardiel Poncela, Enrique, *El libro del convaleciente*, México, Editora Latino Americana, 1957.

Méndez, José María, "Ernesto el embobado", en *Cuentos breves latinoamericanos*, Sao Paulo, Grupo Editorial Norma, 1998. Prólogo de Alejandra Torres.

Perec, Georges, *El secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997. Traducción de Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salcedo y Regina Vega.

Perec, Georges, *La disparition*, París, Denoël, 1990.

[148] Roussel se suicidó el 14 de julio de 1933.

[149] La frase de Ferry y los datos provienen de la edición de *Impressions d'Afrique*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

Perec, Georges, *Les revenentes*, París, Julliard, 1991.
Quevedo, Francisco de, "Celebra a una dama poeta, llamada Antonia", en Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1989.

Bibliografía DM

Benedetti, Mario, *El cumpleaños de Juan Ángel*, México, Siglo XXI, 1977. 10ª edición.
Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1993.
Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, París, Archivos, 1996. Edición crítica de Ana María Camblog y Adolfo de Obieta. 2ª edición.
Perec, Georges, *La disparition*, París, Denoël, 1969.
Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
Roussel, Raymond, *Impressions d'Afrique,* París, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
Roussel, Raymond, *Nouvelles impressions d'Afrique*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1979.
Roussel, Raymond, *La vue*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
Roussel, Raymond, *La doublure*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1979.
Stevenson, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, Eurolíber (Clásicos Bestsellers), s.f.

SESIÓN 16

Los Experimentales

La combinatoria al límite de la capacidad humana de infinito; el lenguaje que se regodea en sí mismo, bromista; el cuestionamiento de la secuencia narrativa clásica

Obras:
Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Francia, 1903-1976
Queneau, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Francia, 1903-1976
Medina, Dante, *Léérere* y *Cómo perder amigos*, México, 1954-
Cortázar, Julio, *Rayuela*, Argentina, 1914-1984

José Brú: Empezamos con esta segunda sesión del bloque de *Los Experimentales*. El primer autor que veremos es Raymond Queneau, un escritor francés que, igual que el que vimos la semana pasada, Georges Perec, con *La disparition (El secuestro)*, es un autor que perteneció a ese grupo que mencioné, el *Oulipo*, *Ouvroir de littérature potentielle* (Obrador de literatura potencial), un grupo de escritores que además de la literatura tenían aficiones o carreras científicas: físicos, matemáticos, ingenieros. Jugaban mucho con la ciencia y la literatura, tratando de potenciar la literatura y hacer combinatorias, cosa que se presta mucho con las matemáticas; trataban, de diversas maneras, de combinar las matemáticas con la literatura. Raymond Queneau escribió un libro, *Exercices de style (Ejercicios de estilo)*, en el que presenta una narración muy sencilla, una narración casi intrascendente, que dice:

Relato

Una mañana a mediodía, junto al parque Monceau, en la plataforma trasera de un autobús casi completo de la línea S (en la actualidad el 84), observé a un personaje con el cuello bastante largo que llevaba un sombrero de fieltro rodeado de un

> cordón trenzado en lugar de cinta. Este individuo interpeló, de golpe y porrazo, a su vecino, pretendiendo que le pisoteaba adrede cada vez que subían o bajaban pasajeros. Pero abandonó rápidamente la discusión para lanzarse sobre un sitio que había quedado vacío.
>
> Dos horas más tarde, volví a verlo delante de la estación de Saint-Lazare, conversando con un amigo que le aconsejaba disminuir el escote del abrigo haciéndose subir el botón superior por algún sastre competente. (p. 64)

Una narración aparentemente sin mayor gracia, muy sencilla, muy lineal, pero Queneau la presenta de 99 maneras diferentes. El mismo relato en 99 formas. ¿Cómo? Ahora lo vamos a ver. Esto de presentar algo de distintas maneras, tiene un antecedente en el escritor francés Edmond Rostand, en su obra teatral *Cyrano de Bergerac*. ¿Se acuerdan de Cyrano de Bergerac? Es el espadachín narizón, el enamorado de Roxana, que tiene una nariz descomunal, una nariz gigantesca. En algún momento, uno de los espadachines lo insulta diciéndole: "Tenéis una nariz muy grande", y el otro se burla y dice: "Hombre, ese tipo de insulto no tiene ningún mérito". Dice:

> Eso es muy corto, joven; yo os abono
> que podíais variar bastante el tono.
> Por ejemplo: Agresivo: "Si en mi cara
> tuviese tal nariz, me la amputara".
> Amistoso: "¿Se baña en vuestro vaso
> al beber, o un embudo usáis al caso?".
> Descriptivo: "¿Es un cabo? ¿Una escollera?
> Mas ¿qué digo? ¡Si es una cordillera!".
> Curioso: "¿De qué os sirve ese accesorio?
> ¿De alacena, de caja o de escritorio?".
> Burlón: "¿Tanto a los pájaros amáis,
> que en el rostro una alcándara les dais?".
> Brutal: "¿Podéis fumar sin que el vecino
> —¡Fuego en la chimenea! — grite?". Fino:
> "Para colgar las capas y sombreros
> esa percha muy útil ha de seros".
> Solícito: "Compradle una sombrilla:
> el sol ardiente su color mancilla".
> Previsor: "Tal nariz es un exceso:
> buscad a la cabeza contrapeso".
> Dramático: "Evitad riñas y enojo:
> si os llegara a sangrar, diera un Mar Rojo".
> Enfático: "¡Oh, nariz!... ¿Qué vendaval

te podría resfriar? Sólo el mistral".
Pedantesco: "Aristófanes no cita
más que un ser sólo que con vos compita
en ostentar nariz de tanto vuelo:
el Hipocampelephantocamelo".
Respetuoso: "Señor, bésoos la mano:
digna es vuestra nariz de un soberano".
Ingenuo: "¿De qué hazaña o qué portento
en memoria, se alzó este monumento?".
Lisonjero: "Nariz como la vuestra
es para un perfumista linda muestra".
Lírico: "¿Es una concha? ¿Sois tritón?".
Rústico: "¿Eso es nariz o es un melón?".
Militar: "Si a un castillo se acomete,
aprontad la nariz: ¡terrible ariete!".
Práctico: "¿La ponéis en lotería?
¡El premio gordo esta nariz sería!".
Y finalmente, a Píramo imitando:
"¡Malhadada nariz que, perturbando
el rostro de tu dueño la armonía,
te sonroja tu propia villanía!".
Algo por el estilo me dijerais
si más letras e ingenio vos tuvierais;
mas veo que de ingenio, por la traza,
tenéis el que tendrá una calabaza,
y ocho letras tan sólo, a lo que infiero:
las que forman el nombre: Majadero.
Sobre que, si la faz de este concurso
me hubieseis dirigido tal discurso
e, ingenioso, estas flores dedicado,
ni una tan sólo hubierais terminado,
pues con más gracia yo me las repito.
Y que otro me las diga no permito. (pp. 38-40)

Y así sigue. No tiene ninguna gracia que me insultes diciéndome que tengo la nariz grande, podrías decirlo de estas mil formas diferentes, y por lo menos se vería tu ingenio y tu sentido del humor. Y eso es exactamente lo que hace Raymond Queneau. Obviamente, igual que en el libro que vimos la semana pasada, de Perec, no es una traducción la que se hace al español, sino una recreación, porque hay que adaptarlo, como se darán cuenta después. Queneau nos dice: "Voy a presentar 99 modos de escribir este relato". Puede ser "Por partida doble", "Me-

tafóricamente", "Sorpresas", "Sínquisis", "Arco iris", "Vacilaciones", "Precisiones", "Desenvuelto", "Soneto", muestra las 99 maneras, y termina diciendo: "Bueno, y además, si a ti, lector, se te antoja, aquí tienes 118 más, para que tú las hagas por tu cuenta, y compruebes que hay otros modos, otros títulos acerca de cómo podrías desarrollar este relato".

Veamos cómo Queneau lo lleva a cabo. Recordemos cómo es el relato: el narrador ve a una persona en el autobús, que se pelea con alguien por si lo está pisando o no; se acaba la discusión porque se va a un asiento, y después de un tiempo lo ve de nuevo.

Mencionaremos distintas maneras de desarrollar este relato. Ésta se llama "Homeoteleutones" (el homeoteleutón es una figura literaria donde las palabras tienen el mismo sonido final): nos presenta ese relato con palabras que tengan el mismo sonido final.

Alumno: ¿Cómo se dice?

José Brú: Homeoteleutón.

Homeoteleutones

El bus del circuito por el que transito va tocando el pito. Allí, mientras dormito, veo a un cabeza de chorlito de cuello infinito como un monolito, con un sombrerito nada bonito ni exquisito. El que cito le da un grito gratuito a uno que parece frito con el prurito del baile de San Vito: "¡Ojito, cabrito, que me excito, irrito, desgañito, despepito, derrito y agito porque Vd. me tiene ahíto, aunque yo no le incito!". Y tras lo transcrito se sienta el muy bendito mirando de hito en hito.

Al salir de un garito de modo fortuito lo veo al maldito infrascrito escuchando a quien, muy perito, le cuenta un mito sobre su abrigo favorito. (p. 70)

Es la misma anécdota la que cuenta, es el mismo relato, sólo que usando palabras que tengan el mismo sonido final, en este caso "ito". Otro ejemplo más:

Exclamaciones

¡Ostras! ¡Las doce! ¡Hora de coger el autobús! ¡Cuánta gente! ¡Cuánta gente! ¡Qué apreturas! ¡Qué gracia! ¡Ese pollo! ¡Qué jeta! ¡Y qué cuello! ¡Setenta y cinco centímetros! ¡Por lo menos! ¡Y el cordón! ¡Vaya cordón! ¡No lo había visto! ¡El cordón! ¡Es lo más gracioso! ¡Sí, eso! ¡El cordón! ¡En el sombrero! ¡Un cordón! ¡Gracioso! ¡Muy gracioso! ¡Y mira cómo se cabrea! ¡El del cordón! ¡Con un vecino! ¡Lo que le larga! ¡Mira el otro! ¡Que le ha pisoteado! ¡Se van a dar de tortas! ¡Seguro! ¡A que no! ¡A que sí! ¡Dale! ¡Dale! ¡Pártele la cara! ¡Venga! ¡Atízale! ¡Mecachis en la mar! ¡No! ¡Se arruga! ¡El tío! ¡Y qué cuello! ¡Y qué cordón! ¡Mira cómo vuela al asiento! ¡Allá va! ¡El tío!

¡Mira! ¡Anda! ¡No! ¡No me equivoco! ¡Es él! ¡Seguro! ¡Allí! ¡Allí mismo! ¡En la plaza de Roma! ¡Delante de la estación de Saint-Lazare! ¡Paseándose de arriba abajo! ¡Y con otro tipo! ¡Y las tontadas que le está diciendo el otro! ¡Que se añada un botón! ¡En el abrigo! ¡Sí! ¡Sí! ¡En el abrigo! (p. 90)

El mismo relato con base en puras exclamaciones.

Ampuloso

A la hora en que comienzan a agrietarse los rosados dedos de la aurora, cabalgaba yo, cual veloz saeta, en un autobús, de imponente alzada y bovinos ojos, de la línea S de sinuoso periplo. Advertí, con la precisión y agudeza del indio presto al combate, la presencia de un joven cuyo cuello era más largo que el de una jirafa de pies ligeros, y cuyo sombrero de fieltro hendido estaba ornado con una trenza, cual héroe de un ejercicio de estilo. La funesta Discordia de senos de hollín vino con su boca hedionda por desdén del dentífrico; la Discordia, digo, vino a inocular su maléfico virus entre este joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero, y un viajero de borroso y farináceo semblante. Aquel dirigióse a éste en los siguientes términos: "¡Óigame, malvado ser, diríase que usted me está pisoteando adrede!". Así exclamó el joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero y fue, presto, a sentarse.

Más tarde, en la plaza de Roma, de majestuosas proporciones, reparé de nuevo en el joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero, acompañado de un camarada, árbitro de la elegancia, el cual profería esta crítica que me fue dado percibir con mi ágil oído, crítica dirigida a la indumentaria más externa del joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero: "Deberías disminuirle el escote mediante la adición o elevación de un botón en la periferia circular". (pp. 92-93)

Precisamente como dice, ampuloso.

Gustativo

Aquel autobús tenía un sabor especial. Curioso, pero indiscutible. No todos los autobuses saben igual. Como suele decirse, pero así es. Basta con probarlo. Aquél —un S— para ser sincero, tenía un ligero sabor a cacao tostado, y no digo más. La plataforma tenía su aroma especial, a cacahuete no sólo tostado, sino, además, pisoteado. A un metro setenta del suelo, una golosa, aunque allí no había ninguna, hubiese podido lamer una cosa un poco agria que era un cuello de hombre treintañero. Y veinte centímetros aún más arriba, se ofrecía un paladar refinado la exótica degustación de un galón trenzado con un ligero sabor a chocolate. A continuación degustamos el chiclé de la pelea, las castañas del cabreo, las uvas de la ira y los racimos de la amargura.

> Dos horas más tarde se nos ofrecieron los postres: un botón de abrigo... una auténtica guinda... (p. 113)

Con únicamente palabras que tengan un campo semántico relativo al sentido del gusto.

Este otro, muy divertido, está construido con sólo nombres propios:

Nombres propios

> Un Domingo de Julio, tras hacer el Job esperando el Pegaso, no me encontré allí con Soledad precisamente, sino con Máximo Robustiano, un Gil Narciso nada Calisto que llevaba el Cascorro sin Jacinta. De pronto, este Carlomagno se enfadó, Severo y Bruto, pero no Clemente ni Benigno, con un Simplicio Matusalén muy Cándido e Inocencio además de Calvino, por culpa de Cayo Pisón. Pero, tras llamarle Cornelio, decide ponerse Cómodo.
>
> Dos Horacios después, cuando yo iba sentado con Plácido y Augusto, volví a ver a Goliat, junto a Lázaro, mientras Petronio le aconsejaba, Facundo y con mucho Demóstenes, que fuera a Balenciaga para añadirse a Otón. (p. 138)

Hay más "ejercicios": "Injurioso", "Botánico", "Zoológico", "Impotente", "Pasota" (Pasota, es una traducción española. Pasota es el joven abúlico que "pasa" de todo.)

Pasota

> O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno cantidad. Y me veo, o sea, un chorbo cantidad de pirao, con un sombrero cutre, mangui perdido. Y de pronto le dice a un pringao que lo estaba pisoteando, el muy plasta, que le había dejado el pie chungo. De pena, colega. Jo, qué demasiao, qué fuerte. ¡No veas! Y en pleno mosqueo, al tío le da corte, pasa total y se larga a sentarse a toda hostia.
>
> Y, o sea, dos horas más tarde, vaya tela, colega, me lo veo enrollao con un tronco que le comía el coco diciéndole que estaría guay con otro botón en la chupa. De buten. ¿Vale o no vale, tío? (p. 139)

Un vaguito, pues.

No voy a leer las 99 maneras que escribe Raymond Queneau; ustedes las tienen, en el disco compacto que les dimos.

Alumno: Oye, Pepe, ¿cada personaje en una novela tiene que tener su estilo?

José Brú: Cada personaje en una novela tiene su voz, tiene su propia voz y el escritor tiene que buscarla, o si no es así el lector se dará cuenta si está usando palabras

que no le corresponden, si está usando un tono que no es el suyo. Si en una telenovela sale la sirvienta hablando con estilo ampuloso, desde ahí piensas que no va, esas palabras no las usa, o si sale el "pirruris" con estilo como éste del Pasota dices: ¿qué está pasando? Me estoy poniendo muy exagerado. Cada personaje debe tener su propio modo de hablar; claro, los ejemplos que te mencioné son muy exagerados. Bueno, y los que está haciendo Queneau en los *Ejercicios de estilo* también. Yo creo que para escritores es un libro casi fundamental, porque te está dando 99 maneras de decir lo mismo, cómo puedes buscar otro grupo de palabras que digan lo mismo. Con los sentidos: hay el gustativo, hay el olfativo, hay el sensorial, hay un relato en el tono de cada uno de los sentidos, además están los humorísticos, más el tipo interrogatorio, más el filosófico. Como les digo, son 99 formas, hay para escoger en todos los gustos. Y, además, hasta tarea dejó, porque pone otras 118 posibilidades.

Yo creo que hasta aquí dejaría lo de Queneau en cuanto a *Ejercicios de estilo*. No sé si quieras agregar algo, Dante.

Dante Medina: Simplemente que Queneau va bastante más lejos. Además de lo que dijiste que es temático, hace una serie de ejercicios de estilo en lo formal. Uno de ellos se llama "Helenismos": "En un hiperautoceno pletórico de petreleonautas, fui mártir de un microrama en una cronía de metábasis macrotaráxica". (p. 124) Todas son palabras provenientes del griego. En otro que se titula "Partes de la oración" escribe una posibilidad utilizando, sueltos, artículos: "el, la, los, un, una, al"; sustantivos: "mañana, mediodía, plataforma, autobús, línea"; adjetivos: "trasera, completo, rodeado"; verbos: "ver, llevar, interpelar"; pronombres: "yo, él, se"; adverbios, preposiciones y conjunciones. (p. 135) Con esto el lector tiene que armar la historia, y efectivamente, hay una historia pero presentada en pedacitos que debemos ordenar como en un rompecabezas.

José Brú: Tomó todos los artículos y los puso al principio, todos los verbos, etcétera y dice: "armen su rompecabezas".

Dante Medina: Y el lector tiene que escribir la historia. Hay otro que se titula "Permutaciones por grupos crecientes de letras", en el que uno ve palabras que no entiende en absoluto, porque cambió y permutó el orden de las letras: "Ñanah unama ediod aplat íaenl". (p. 122)

José Brú: Primero una letra, luego dos letras, luego tres letras hasta que están todas barajeadas. Permutar es cambiarlas de lugar.

Dante Medina: Son ejercicios lingüísticos casi matemáticos, ejercicios de gran invención. Como dijo Pepe, es un libro absolutamente fundamental para alguien que quiera ser escritor: es un ejercicio que se debe de intentar; cuando menos, tomar el modelo y hacer cinco temas, aunque no sean como estos ejercicios de estilo.

Un detalle curioso. En un momento dado, el texto dice de un personaje que aparece "como si fuera un personaje de unos ejercicios de estilo". (Literalmente: "cual héroe de un ejercicio de estilo", p. 92).

José Brú: Bueno, de este mismo Queneau, es una novela de la que no voy a comentar más que el inicio, *Zazie dans le metro (Zazie en el metro)*, que lo que tiene de interesante es el inicio de novela más raro que hay. Dice: "*Doukipudonktan*", que es una palabra comprimida en francés. Hay una traducción en español y la voy a leer.

Dante Medina: A ver, ¿cómo lo tradujeron?

José Brú: "*¿Peroquiénapestaasí?*", todo pegado.

Dante Medina: "Pero quién apesta tanto", literalmente.

José Brú: Pero lo están escribiendo comprimido y todo pegado. Es muy interesante, porque las primeras palabras de cualquier escrito dan la clave del resto del texto, el *incipit* famoso. *Zazie dans le metro* tiene un *incipit* para desconcertar a cualquiera.

El segundo libro de Raymond Queneau tiene un título muy peculiar: en francés es *Cent mille milliards de poèmes (Cien mil millardos de poemas)*. Un millardo en francés son mil millones, o sea, el título en español sería *Cien millones de millones de poemas*, cien millones de millones de poemas, un 1 con 14 ceros: ¡cien millones de millones de poemas! Es un libro que uno piensa de qué tamaño podrá ser un libro así, en el que vengan cien millones de millones de poemas. Es este libro tan delgado que les muestro. Aquí, en este libro, hay cien millones de millones de poemas.

Dante Medina: Seguro. No hay truco.

José Brú: Es un soneto que tiene diez posibilidades en cada uno de sus versos, con unas lengüetas. Aquí hay diez hojas, cada una con un soneto y se puede combinar el primer verso de cualquiera de los diez del primero con cualquiera de los diez del segundo, que ya nos daría ahí 100 posibilidades, y así sucesivamente hasta llegar a los 14 versos del soneto lo que nos da 10^{14} posibilidades: cien millones de millones. Cien millones de millones, cien billones en español. Acuérdense que el billón español es un millón de millones, a diferencia del billón estadounidense, que son mil millones. Queneau se tomó la molestia de calcular el tiempo necesario para lograr todas las combinaciones y para leerlas. Si se calculan 45 segundos para leer un soneto y 15 segundos para ajustar las lengüetas, trabajando 8 horas diarias durante 200 días al año, habría materia para más de un millón de siglos de lectura. Si se leyera durante todo el día los 356 días del año calculando los 45 segundos para leer un soneto habría textos para 190 millones de años.

Dante Medina: Acabó con la literatura.

José Brú: Y, obviamente, cada una de las lengüetas tiene la misma rima, para que se pueda combinar. Es un soneto. Afortunadamente lo hizo con un soneto, para que fueran nada más 14 versos. En el disco lo van a tener así, para que lo engrapen, lo recorten y puedan hacer sus combinaciones. Al final les puse un soneto de ejemplo.

Dante Medina: Qué curioso, Pepe, porque precisamente ese problema se plantea en las *Obras completas* de Queneau que publica Gallimard en la Bibliothè-

que de la Pléiade; en el primer tomo está los *Cien*, y yo fui inmediatamente con mucha curiosidad a ver cómo lo habían resuelto: dejaron los versos de los sonetos sin cortar, por desgracia.

José Brú: No, lo que pasa es que el papel biblia no te da...

Dante Medina: No, porque es sagrado.

José Brú: ¿Quieres comentar algo, Dante?

Dante Medina: No, a menos que cuente tu angustia cuando conociste ese libro, y que no dormiste tranquilo hasta que lo conseguiste.

José Brú: ¿Hasta que lo leyera todo?

Dante Medina: Yo conseguí el libro hace muchos años en Francia. Y luego se lo enseñé a Pepe y se emocionó, y sacamos unas copias, pero no era lo mismo, él quería el libro.

José Brú: Te lo encargué cuando fuiste al coloquio aquél de...

Dante Medina: De Poitiers, ¿no? Y aún así es un libro difícil, porque es un libro de hace unos cuarenta años: la primera edición es de 1961. Mi edición es de 1985. Es de esos libros con los que uno se topa en la vida y exclama: "¡qué suerte tuve!".

José Brú: La edición que yo tengo es de 1993.

Dante Medina: Yo me acuerdo haberlo comprado hace muchos años. Siempre escribo la fecha de compra... Aquí está: 1988.

José Brú: 1988, 20 años. Éste sí obviamente no está traducido.

Dante Medina: Sólo significaría traducir 10 sonetos rimados del francés al español.

José Brú: Bueno, en lo que hay que tener cuidado es que puedan combinarse.

Dante Medina: Los lectores no disponen de los 190 millones de años que se requieren para la lectura completa, así que no te preocupes, no se van a enterar nunca.[150]

José Brú: Para acabar con este bloque, vamos a hablar de otro autor medio juguetón que tengo aquí a mi derecha, que se llama Dante Medina.

Dante Medina: Vine vestido de autor hoy.

José Brú: De Dante Medina, en este bloque, puse dos libros: *Léérere*, en cualquiera de las dos ediciones, la de la SEP o la de la UNAM, y *Cómo perder amigos* en la edición de Casa de las Américas, de la Habana, con el que ganó el premio Casa de las Américas hace 14 años. De estos dos libros, voy a mencionar algunos cuentos en donde hay experimentos, estamos en el grupo de *Los Experimentales*, o juegos; tú podrías estar, Dante, también en un grupo de lúdicos, como creación de palabras.

[150] En la introducción al libro, titulada "Mode d'emploi" ("Instrucciones de uso"), Raymond Queneau hace cálculos de lo que nos llevaría la lectura completa. Nos dice que si leemos cada soneto en 45 segundos y nos toma 15 segundos cambiar la tirita del verso, "leyendo todo el día los 365 días del año [necesitaríamos] 190'258,751 años".

Léérere —hasta cuesta trabajo el título, ya está inventando palabras desde el mismo título— está lleno de neologismos, que suenan lógicos, que tienen sentido, no son como los que posiblemente mencionemos después cuando hablemos de *Rayuela* en el famoso "Capítulo 68", pero creo que ya se los dije alguna vez, que se describe un acto amoroso con palabras inventadas. Aquí Dante inventa las palabras, pero se entienden perfectamente; como que le hacen falta y dice: "voy a inventar una palabra para eso"; por ejemplo, "incalzo", en vez de "descalzo" ("incalzo", que no trae calzado); "estupidal"; "escribaba"; "a sinrazón de uno por habitante" (así como hay "a razón de uno por habitante", debe haber "a sinrazón de uno por habitante"); "pelbeneficios" en vez de "peldaños"; "hababa" en vez de "había"; "lamentirme": si alguno se lamenta y al mismo tiempo se miente es "lamentirse"; "rojor"; "almadura". También juega, como en *Ejercicios de estilo*, en el que vimos que hay las repeticiones, el homeoteleutón, que es cuando las palabras terminan igual, también podrían ser cuando empiezan igual; por ejemplo, en "Historia de O" de *Léérere*, habla sobre las tías, y dice que dieron pauta para que se originase un lenguaje, dice:

> De entonces datan vocablos de hoy de la vida pública como tiamo, tiapuesto, tiadiestras, tiadjunto, tiadueñas; palabras infantiles del orden de: tiarrodillas, tiasustas, tiasomas, tiasombras; elocuciones eróticas tales que tiacaricio, tialteras, tiacuestas, tiarrincono, tiatrasas, tiagachas, tialzas, tiapuras, y tiacostumbras; y majaderas destas: tiabro, tiachico, tiausculto, tiayudo, tiatraco, tiaseguro. (pp. 33-34)

Puras tías. En otro de los cuentos, "Historia de Y"... Todos los cuentos de este libro son historia de una letra.

Dante Medina: Hay uno que se llama "hirostia". El lector que va deprisa no alcanza a notar esta excepción, y cree leer, como en los demás, "historia".

José Brú: Ése es el titulado "Hirostia de H".

En "Historia de Y", por ejemplo, ahí sí es prácticamente ininteligible:

> Weamos yegando xínicos virgúleos uniperos tomeros signaleantes rrascreadores riteros quecasos puñeteros opuestarios ñin nocencia moratalmente llegados lococegas kinestésicos joléricos incombales hominidados guerréricos feminantes empapelados disilectos complizarios bemólicos aplastadores. (p. 64)

Pero dentro de este caos, si uno se fija, cada palabra empieza con el alfabeto al revés, empieza con una "w", "y", "X", "V", hasta acabar con "complizarios bemólicos aplastadores". Es un relato un poco ininteligible. Si alguna vez vemos al autor, a ver si nos explica qué nos quiso decir con eso. Buscó palabras que empezaran con cada una de las letras del alfabeto en orden inverso.

Los relatos no están en orden alfabético, vienen así: "a", "b", "c", "V", "f", "q", "i", "m", "p", "o", "ll", "e", "r", "h", "d", "z", "s", "j", "w", "l", "t", "X", "g", "y". "Impoller" es lo

único que se podría medio leer ahí, bueno, y unas iniciales por ahí medias raras. Faltan algunas letras, no hay "k", "n", "u" ni "ñ". En un coloquio donde hablé sobre este libro, hice una pequeña frase donde digo que la ausencia de la letra "ñ" para mí es lo más asombroso, porque la "ñ" es la niña y la muñeca del español, con su pequeño moño cariñosa, soñadora, risueña como las castañuelas y festiva como la champaña, dueña y señora como señal extraña de este idioma, y desdeñada y quizá añorada en otros.

Al mismo tiempo, otro tipo de ludismo que hay en este libro, es el juego con las partes gramaticales. Estoy leyendo —aunque son cuentos muy cortos—, estoy leyendo simplemente fragmentos, para no quitarles el placer de que lean todo el resto. Por ejemplo, en "Historia de R", los adverbios, los adjetivos, las conjunciones, aparecen como personajes. Muestro un fragmento:

> Cada tenía una cita con aún y pero, pero sabía que pero iba a sacar objeciones para no asistir. Aún ya debería estar allá, por lo que se puso en camino y le pidió que lo sacara de aquí. Cada y aún conferenciaron... (p. 41)

Uno lo lee, y al principio piensa: "¿qué está pasando aquí?", hasta que se da cuenta de que los personajes tienen nombres de partes gramaticales: "Cada ('Cada' es un personaje) tenía una cita con aún (el personaje que se llama 'Aún') y pero, pero sabía que pero (el personaje 'Pero') iba a sacar objeciones...".

No sólo con las partes gramaticales, también con las letras en cuanto signos. En "Historia de D", el autor encuentra parecidos de las letras con las partes anatómicas humanas. La "m" y la "n" como dientes inferiores. La "u" y la "w" como dientes superiores. Los hombros con la "T". Las pestañas con las comillas, por citar algunos solamente, y no voy a decir de qué se trata, porque lo dejo a su imaginación, el parecido de la OO (doble o) con una parte inferior de la anatomía del señor Persona, que cuando se está bañando y se agacha ve una doble o. En otro de los libros, *Niñoserías*, también se dan estos juegos con los signos, pero eso lo comentaremos en el otro tema.

El juego que mostré con las partes gramaticales sí lo voy a leer completo, lo retomó en *Cómo perder amigos*, donde además vienen varios métodos de cómo perder amigos, 18 métodos de cómo perder amigos, por ejemplo: "Fijarse en lo que uno dice", "Hablar de sí mismo", "Encaríñese, por favor", "Ofrezca la luna", "Utilice sus sueños", "Diga yo", "No esté de acuerdo", "Preste dinero", todos esos son métodos para perder amigos. Tiene unos que los pone como palabrarios y que no tienen título, el título es una serie de puntos, desde un punto hasta diez o doce puntos, y aquí retoma el juego con las partes gramaticales como personajes.

> No supo cómo se dijo frase. Frase se enoja, ella no quería hablar. También supo cómo se dijo. También no me metan. Orden, grita. No supo, pero supo no. Ya trajeron a

> pero. Cómo se dijo. Frase no quería hablar, se enoja grita: a mí no me metan. No quería hablar dijo yo tampoco. Tampoco dijo conque a mí también. También se enoja. No supo cómo se reclamó su dijo, y a no me metan su mí. Y dice que con él qué; yo y él se gritan, con, conque, que y qué (y), ella, todo y también tampoco, que pura culpa (y pura culpa grita) de frase (de se enoja con frase; se enoja gruñe feo a frase, a feo a feo, gruñe) que no quería hablar. Orden: orden. Orden se va descorazonando. (p. 133)

Lo mismo, lo lee uno y piensa: ¿qué está pasando aquí?, pero si se dan cuenta lo que pasa es que empieza a introducir a las partes gramaticales como personajes conforme se va desarrollando la trama. Y como éste hay una veintena, una veintena de cuentos así. No quiero leerles más; si no, vamos a acabar locos.

Dante Medina: Corrigieron una errata, según esto, los de la UNAM. Todas se llaman "historia", pero una en medio se llama "hirostia", como dije antes, y el corrector de la UNAM le metió mano. Viendo de qué tipo de libro se trataba, ¿cómo pudo pensar que había un error en "hirostia"? Espero que sea lo único que haya modificado, porque es un libro que yo no he leído.

Alumno: ¿Cómo lo escribías, Dante? ¿Así te iba saliendo?

Dante Medina: Yo nunca planeo lo que escribo. Es más, en eso sigo —y estamos todavía en el curso— a Laurence Sterne; Sterne dice algo así: "para escribir una novela, hay que escribir la primera frase y lo demás dejárselo a la providencia".[151] Yo escribo así, aunque en laico. Eso de las dificultades que Pepe encontró no las planeé, no hago esquemas. Es más: son libros que no he leído, y estoy agradecido y asombrado de la buena lectura de Pepe, porque la crítica ha hecho afirmaciones sobre mis libros que él supera con lo que acaba de apuntar. Se ha dicho de alguno de mis libros que carece de historia, lo cual es falso porque yo trabajo con la fabulación, yo trabajo con la historia. "Es que no hay historia", afirman; yo les contestaría apoyándome en Pepe: "es que no han leído atentamente", porque Pepe sí encontró la fabulación en una lectura cuidadosa. Hay historias, sí, y a veces historietones.

Alumno: Pero se necesita también la habilidad del lector.

José Brú: Sí, claro. Necesita uno pensar y preguntarse qué pasa con esto que no estoy entendiendo.

Dante Medina: *Se necesita lo que se necesita* para leer todos estos libros que estamos leyendo en este bloque: no leer ni de manera ingenua ni de manera pasiva, sino de manera participativa y juguetona... Y como Pepe es especialista en leer lo juguetón y en encontrar los ángulos extraños...

José Brú: Cortázar tenía un cuento: "Usted se tendió a tu lado". Y uno dice: "Bueno, ¿usted se tendió a tu lado? Usted se tendió a su lado o tú te tendiste a su lado", hasta que el lector se da cuenta de que el personaje se llama "Usted". La

[151] Desarrollaré esta idea de Sterne en el capítulo siguiente.

primera vez, uno piensa que es una errata, pero ya que sale varias veces dice: "Bueno, ¿a qué está jugando?, ¿qué quiere decir?". El único modo en que tenga sentido es que el personaje se llame Usted", entonces se entiende perfectamente.

Dante Medina: Detrás de cada impulso de escritura, cuando se trata de escritura de prosa y a veces también de poesía, hay un intento de contar algo, y en ese intento de contar algo uno utiliza la lengua y *la manda* a contarlo. Entonces no es necesario hacer el esquema como lo hace el crítico para dictaminar: "esto se hace así"; no, otro es el camino: *hacerlo como se pensaba que no se hacía.*

José Brú: Estamos en el grupo de libros experimentales, juguetones, que no tiene... no son válidos los esquemas habituales. Los que hay en una novela. De hecho, los que veremos a continuación rompen los esquemas, y como no pueden tener un esquema para romper los esquemas, lo que hicieron fue dedicarse a romper esquemas.

Dante Medina: Todos los que están en esta lista, son escritores que se han propuesto: "quiero hacer otro tipo de lectura". Yo, si me permites, aunque...

José Brú: Lo único que voy a decir es que cualquiera de estos libros que nos apasionan nos daría para varias sesiones, estamos muy entusiasmados porque son los que nos gustan muchísimo, pero teníamos que...

Dante Medina: Cuando acabé de preparar el curso de hoy, puse una nota que dice: "esto está de locos"; sólo a un loco se le ocurre poner a Cortázar y a Sterne en media hora; a Calvino y a Max Aub en media hora; a Julián Ríos, Apollinaire y James Joyce en media hora, estamos locos, esto es de locos.

José Brú: Experimentales y excéntricos somos también nosotros.

Parte de lo cansado del curso no es tanto la preparación del curso, sino el disco, que nos pasamos días escaneando y eso que sólo es escanear, no es depurar. De todos estos libros... ¡imagínense!

Dante Medina: *Larva*, de Julián Ríos. El ejemplar que tienen ustedes de *Larva* también trae mis anotaciones: guías de lectura a lápiz con números romanos y arábigos, letras mayúsculas y minúsculas, que relacionan un párrafo o una sección con otros; acotaciones técnicas y argumentales al margen...

Quería pedirles que intentaran leer ese cuento, "Historia de E", aquí mismo, ahora. Para que comprueben la aportación de Pepe al acercamiento de lo experimental.

José Brú: Es de estos mismos de Dante. Con el mismo...

Dante Medina: No los haré sufrir más. Es sólo un pequeño experimento. Estas cosas se leen en calma y en casa. Es porque alguna vez, eso que han dicho de mí y que me quejo y que Pepe no dice —cosa que me da mucho gusto—, es que yo no escribo historias, sino que mi escritura es únicamente un experimento lingüístico. Lo han dicho incluso especialistas en cuento, ¿qué está pasando? ¿Estarán demasiado anclados en un modelo literario del pasado? Pepe sí ha tenido la inteligencia y la apertura para entender mi proyecto de escritura. Aclaro que

yo a Pepe nunca le he explicado mis libros, ni jamás le he dado mi opinión sobre ellos; de hecho no es un tema que a mí me guste mucho, yo poco o nada leo lo que escribo, ni me interesa.

José Brú: A mí me pasa algo muy parecido: yo no escribo lo que leo.

Dante Medina: Suele suceder.

En mis textos, si el lector encuentra la pequeña clave del juego (que debe de activarse con la lectura), descubre historias —sumamente sencillas todas—, cada una de ellas inesperada. Vean ustedes: si se lee "Historia de E" de la manera acostumbrada, el relato dice: "Y se fuería a donde ella quisiera... Hace tanto tiempo que tiene ese empleo agitado, y, ella, últimamente era utilizada por todos de comodín sin que a nadie le importara su opinión". Es desconcertante, algo nos hemos perdido; necesitamos aplicar otro tipo de lectura, una más moderna, totalmente desprejuiciada, helicoidal y maliciosa.

He aquí una lectura más cercana. Resalto con negritas al personaje femenino central:

> **Y** se fuería a donde **ella** quisiera... Hace tanto tiempo que tiene ese empleo agitado, **y**, **ella**, últimamente era utilizada por todos de comodín sin que a nadie le importa su opinión; **y** veme a traer aquellos dos verbos, **y** párate aquí sin moverte, **y** te necesito porque no me decido, **y** ven acá para lo que sigue, **y** detenme estas frases para tomarles unas fotos... ¡La usaban de **y** en todo! La mandaban a ser cómplice de un villano, reseco, escrito de leyes, y a ser alcahueta de una pantanosa postulación de amor. ¡**Y** ya no aguantaba! (p. 39)

Es un texto simplísimo si uno acepta leerlo "a su manera", ¿no es cierto?...

José Brú: Es el mismo juego de los que estuve mencionando: el personaje se llama "Y".

Dante Medina: Cuando yo lo leo "correctamente", en voz alta, se despeja la supuesta dificultad. De lo contrario, se topa con la cerrazón y exclama enfadado: "ah, es un estéril juego lingüístico, no le entiendo". Es cuestión de desenfocar la cámara fotográfica de la lectura: el ojo. Al final del cuento, todo queda muy claro: preguntan por **Y,** y **E** responde: "¡E qué quiere que yo sepa! E lo peor es que me dejó un trabajalalal. ¡No, no está, no no sé! ¡Silencio! ¡Ya me tienen sorda! ¿Quién?, sí, sí, me dejó en su lugar... ¿Eh?... Sí, ¡**E**!". (p. 40)

José Brú: Me dejó en su lugar.

Dante Medina: O sea, en la anécdota del cuento, ya nadie usa la "y", sino la "e".

Alumno: Debería ser "y" mayúscula, ¿no?

Dante Medina: Es que si hubiera escrito "y" mayúscula, habría tenido que utilizar la mayúscula inicial en otros personajes lingüísticos de otros cuentos, en "como" y en "aun"...

José Brú: Si yo lo hubiera leído en voz alta, como le *daría* la entonación, se habrían *dado* cuenta.

Dante Medina: El agradecimiento a estar incluido en el curso, y la oportunidad de defenderme diciendo que, efectivamente, sí cuento historias, sí soy un narrador, no otra cosa, no lo que ciertos críticos han dicho a la ligera: que *sólo* soy un fabricante de experimentos del lenguaje. Más de alguna vez me han dicho (en persona o por escrito) que esto que yo hago no es literatura, no es cuento, no es novela, sino *nada más* experimentos lingüísticos; y mi respuesta ha sido y es: ¿y qué otra cosa es la literatura sino experimentos lingüísticos? Explíquenme si no: ¿qué es?

Yo no sé si, a pesar de la hora, porque... Hablar de *Rayuela* de prisa sería una lástima... Pero, adelante. Ese libro extraordinario que significa tanto para muchísima gente, no solamente en su biografía cultural, intelectual, sino también en la biografía personal y emocional, y en el imaginario que nos ha transformado nuestra manera de ver el mundo: nuestra idea de Europa, una cierta añoranza de la ciudad ideal, la ciudad deseada, que representan simultánea y alternativamene la idílica ciudad de París o el Buenos Aires mítico, lugares soñados gracias a *Rayuela*.

Hice una serie de apuntes que espero sirvan como la guía de entrada y la guía de camino de una posible lectura para los que no la han leído, y de mapa para una posible revisión —aunque sea en el recuerdo— para los que ya la leyeron. Aparte de las tantas cosas entre las que mencionó Pepe una serie de declaraciones de amor con palabras inexistentes, la parodia, el pastiche, la recreación, etcétera, *Rayuela* es un ejemplo de lo que yo llamo la Novela Total. El concepto de Novela Total lo aplico en el mismo sentido en el que Gustav Mahler definía la sinfonía: la sinfonía debe ser como el mundo, debe abarcarlo todo. Yo tengo la impresión de que *Rayuela* intentó ser como el mundo, intentó abarcarlo todo, tan es así que abre con este epígrafe del escritor francés Jacques Vaché: "*Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays*". ("Nada mata a un hombre como tener que representar a un país"). Es decir: me salgo de la nacionalidad estrecha, me convierto en una especie de profeta del cosmopolitismo, y al mismo tiempo reclamo la individualidad, la originalidad y la particularidad; por ahí va *Rayuela*.

Algunas de las muchas cosas que hacen a este libro muy atractivo, es que es un *libro-otro* de manera diferente, es un libro-juego, es un libro-diferencia, es una especie de capricho ordenado. ¿Por qué no digo "capricho desordenado"? Si digo "capricho desordenado" probablemente tendría que hablar del caos, y no es un libro caótico. *Capricho* de por sí es el antojo, incluso es el desorden, incluso es lo que se me antoje en el momento; pero un capricho ordenado es cuando lo dirijo de tal forma que me da todo el placer del capricho que yo quiero, hacia donde mi capricho me va guiando; es una suerte —y ahí viene otra figura de Cortázar— de laberinto, es un laberinto del capricho, y ese orden es un laberinto que se mueve, no está terminado, de alguna forma es *El libro de arena* de Borges: se está transformando en cada momento, en cada página, porque aunque el libro

esté ya cerrado y uno diga: "bueno, esto está entre estas dos páginas", eso no es cierto, porque el orden físico de las páginas no es siempre el orden ficcional del relato, no es siempre su secuencia.

Es, entonces, un libro "infinito", aunque Cortázar proponga una opción, dos opciones, de lectura finita; es decir, Cortázar propone dos lecturas, así como muy modestamente: "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros". (p. 7, inicial) Pero uno podría pensar que es posible una tercera, o por qué no cinco o más, porque otros elementos podrían inducirnos a considerar que estamos ante una especie de juego de cartas —Pepe va a desarrollar esta posibilidad en seguida—, puesto que los capítulos, diferente a otros libros, tienen su numeración en la parte superior de todas las páginas que abarca el capítulo, para otorgarles una individualidad, una "independencia", que abre la posibilidad de otro orden, otro acomodo. Así que el "experimento desordenado" de *Rayuela* es posible.

Bueno, voy adelantándome mucho, porque estoy suponiendo que todo el mundo la conoce y la ha leído. Ahora voy a suponer que no la han leído. Se trata de un libro aparentemente escrito en tres partes: "Del lado de allá", "Del lado de acá", y "De otros lados". Leyendo normalmente, como se lee cualquier novela, uno parte del capítulo 1 y llega al capítulo 56, donde "termina" la novela con estas palabras finalizantes: "ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó".[152] Estamos en la página 404, y la novela tiene 635; hemos terminado la lectura en el capítulo 56, y la novela tiene 155 capítulos. En la página siguiente, la 405, están "los otros lados", la tercera parte titulada "De otros lados", con este subtítulo entre paréntesis: "*(Capítulos prescindibles)*". Por lo tanto, uno puede detener ahí su lectura, y se acabó la novela... La primera novela.

Una segunda novela es la que leeríamos si seguimos el "Tablero de Dirección" (primera página), que nos indica otra lectura "brincando de un sitio a otro": se inicia en el capítulo 73 (página 438), (¡más allá de donde termina la opción tradicional de lectura!), y continúa en el capítulo 1 (página 15), en el capítulo 2 (página 24), y sigue en el capítulo 116 (página 544), luego "regresa" al capítulo 3, va al 84, al 4, al 71, etcétera. Y en esta lectura se incorporan como esenciales los "capítulos prescindibles", tanto que, en uno de ellos (el 73), inicia la novela, ni más ni menos. Ahí ya tenemos otro libro.

Podemos encontrar un libro más si, en lugar de detenernos en las "tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*.", al final de la segunda parte ("Del lado de acá"), capítulo 56, (como hicimos en la "primera lectura"), seguimos leyendo, de corrido y en orden la tercera parte ("De otros lados"), hasta la última página de la novela, el capítulo 155.

[152] Por si hubiera duda de que estamos ante un final, Cortázar nos advierte en su nota inicial: "El primero [de los dos libros que es la novela] se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue".

O, ¿por qué no? —por juego, o por capricho, por antojo, por encontrar otra alternativa—, podríamos sólo leer, únicamente, y por orden, la tercera parte, la de los "capítulos prescindibles", que arranca en el capítulo 57. O, también (cuarta lectura), empezando por la misma tercera, seguir la ruta que al final del capítulo 57 se nos indica: ir al capítulo 70, y de ahí seguir la consigna que al final nos manda al capítulo 147... Lo que haría que, si persistimos, tarde o temprano leyéramos todos los capítulos, porque unos remiten a otros. Quinta lectura posible: empezar por la primera parte, por el capítulo 1, que nos manda al 2, que nos manda al 116, que nos manda al 3, que nos manda al 84... O empezar por la segunda parte, que abre con el capítulo 37, que nos manda al 98, que nos manda al 38, que nos manda al 39... Y así, todo lo que a ustedes se les ocurra, por si pensaron que era una exageración mía calificar esta novela de *libro de arena*.

¿Qué está problematizando Julio Cortázar? Primordialmente, la creencia general, aceptada, inducida, de que un libro se lee de izquierda a derecha, sin saltarse partes y sin prescindir de nada; y que un libro tiene solamente cosas imprescindibles, lo que, según *Rayuela*, es falso. La tercera parte de *Rayuela* se presenta como capítulos prescindibles, en un libro escindido en dos orillas, la "Del lado de acá", la "Del lado de allá". Pero es precisamente en la parte de los capítulos llamados "prescindibles" donde, según la tabla cortazariana, inicia la novela, en el 73, cuyo arranque no es, según los cánones y nuestras costumbres lectoras, el registro lingüístico y narratológico de los "principios de novela": "Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette". (p. 438) Dan ganas de exclamar: "¡Así no empieza una novela!". (Aunque —es imperativo decirlo— tenemos ya en la memoria literaria reciente que hay novelas contemporáneas que no empiezan como empieza una novela. Por lo tanto, ésta tampoco es una información irrefutable.) Pero, ¡además!, ¡una novela no empieza en la página 438, no puede ser, algo anda mal! Es insensato afirmar: "estoy en el principio de una novela, pero me salté 437 páginas", algo anda mal...

José Brú: ¿Para qué las pusieron?

Dante Medina: Pero aún no me he librado del laberinto —ni me libraré—: a cualquier "final" que llegue, él me remitirá a otra continuación. Si sigo la tabla de Cortázar, "terminaré" la lectura en el capítulo 131... ¡pero este capítulo me manda al 58, del que sigue, naturalmente, el 59, pero la ruta me dice que vaya al 131 que a su vez me remite al 58, que de nuevo me manda al 131!, ¡ay!: callejón sin salida o laberinto repetitivo: del cuento de nunca acabar de la infancia, pasamos a la novela de nunca acabar de la edad adulta. Y cualquier camino que tome, cualquier opción de lectura, me llevará a seguir en ese tobogán que parece inspirado por Moebius.[153]

[153] Volveremos al cuestionamiento del principio, a este juguetón laberinto cortazariano, y a Moebius, con *Larva*, en el próximo capítulo.

José Brú: Y no hay que estar consultando la tabla porque al final de cada capítulo nos dice cuál sería el que continuaría.

Dante Medina: Si yo decido seguir la tabla de Cortázar y leerlo así, empiezo en el 73 y me dejo guiar.

José Brú: Y ahí dice que sigue el 1, donde se acaba el 1 dice cuál sigue; el 2, el 116, etcétera.

Dante Medina: Lo extraordinario es que cuando llegue al "Capítulo 131", que cierra la Tabla, hay un guión y no sigue ningún número. Pero si voy a la página final del capítulo 131, y lo leo, éste me remitirá al capítulo 58, el que a su vez me remite al 131: mismo que me remite al 58, el que me remite, de nuevo, al 131...

José Brú: Lo que pasa es que se convierte en un ciclo infinito: el 131 lo manda al 58 y del 58 al 131. Ahí se queda uno circulando infinitamente.

Dante Medina: Desde luego, es una banda de Moebius.

Alumno: ¿Son tres historias según lo leas?

Dante Medina: Voy a contestar esa pregunta. El contenido de una historia cambia en la forma de la fabulación según el ordenamiento de la historia. Este libro, si queremos ser muy precisos, diríamos que en realidad contiene una historia poblada de muchas microhistorias. La historia "central" sería la Historia Rayuela, llamémosla así. Hay una historia que se llama la Historia Rayuela, pero yo puedo visitar ese museo de diferentes maneras, siguiendo una museografía personal; y según mi recorrido, me da rutas por caminos de distintas microhistorias. Ideas, vivencias personales de la historia; porque como la literatura es un arte temporal, según como lo voy viviendo en el tiempo depende de por dónde lo aborde para saber qué me dice en esa secuencia. Probablemente la Historia Rayuela con sus muchas microhistorias sea inmodificable, sí, pero son como las fichas de un dominó: no pueden ser más de siete cifras (del 0 al 6), y no puede haber dos de la misma, y a partir de ahí dispongo de todas las posibilidades "contenidas" en el dominó, en su aspecto físico y en sus reglas. En la novela acontece lo mismo. No puedo introducir personajes, no puedo eliminar personajes, ni siquiera puedo cambiar sus nombres o su sexo —prohibido cambiar las fichas y las reglas aceptadas del juego—, pero sí puedo cambiar la manera de abordar la historia según "juegue" como lector, y modificar mi percepción de la historia, de las historias, y, digámoslo más técnicamente: la semiotización de la historia, es decir, *se significa* de otra manera. El *antes* y el *después* son muy importantes en la literatura, absolutamente importantes. Eso es lo que está problematizando Cortázar.

Sigo con lo que iba primeramente: La no linealidad, la problematización del inicio. Inicio y final, pluralización, ya lo vimos. Optando por la "lectura guiada" de Cortázar, empezamos en el capítulo 73, y yo lo leo, y no me parece que sea el principio de una historia, incluso ni siquiera veo mucha historia. Simplemente, veo frases del tipo invención, veo: "Así es cómo París nos destruye despacio, deliciosamente, triturándonos entre flores viejas y manteles de papel con manchas

de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos". (pp. 439-440) ¿Qué me dijo ahí? Una mini postal de París y una fotografía instantánea. Entonces, en este capítulo me pregunto para qué lo escribió con tantas reflexiones, y la respuesta es que me está anunciando dónde va a suceder la historia, y me está situando. Eso es lo que me queda como lector. Y en seguida continúa: "Nos arde un fuego inventado, una incandescente tura". Intento saber qué pasa, pues la palabra "tura" me desconcierta, por inusitada, pero o la dejo o voy al diccionario para que me diga que el verbo "turar" significa "durar mucho". El capítulo 73, que es el primero, me indica que siga en el segundo, que es el capítulo 1, que está en el principio del libro, y la línea inicial con la que me topo es una pregunta: "¿Encontraría a la maga?" (p. 15); las novelas no empiezan con una pregunta, aunque las hay que empiezan con una pregunta evidentemente, pero en principio no es así. Sigue, a línea corrida: "Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts...". (p. 15)

No les leo más, pero sí digo que ahora sí viene una historia donde me cuenta todo lo que pasa, de manera tradicional, desde esta primera página: estamos en París, puentes y andenes por sus nombres, río Sena, y el narrador se pregunta si encontrará a la Maga, un personaje al que busca *deliciosamente*; ¿qué quiero decir con "deliciosamente"?: que se complace en buscarla sin jamás una cita, esperando que intervenga la maravilla del azar. Lo dice como una clave en esa misma página: "Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos". Todo *Rayuela* es esta idea de buscarse para ver si se encuentran.

Y como yo, por mi parte, lo que busco por ahora en *Rayuela* es por qué les gusta tanto a los jóvenes, y particularmente a los jóvenes latinoamericanos, tratándose de una novela culteranista y cultista. Cuando yo le di una releída reciente, caí en la cuenta de que hay muchas palabras que es imposible que conozcan los jóvenes latinoamericanos, algunas ni siquiera por ignorancia lingüística, sino por ignorancia del código lingüístico de la lengua argentina, o por la ignorancia de la historia de la cultura, de la historia de la física, de la historia de la química, de la historia de la literatura, de la historia de la humanidad, de la historia de la pintura, de la historia de la epistemología. ¿Por qué entonces es tan atractivo *Rayuela*, y por qué *encanta* a los jóvenes?[154] Primero, porque aunque es un libro intelectual, se sitúa en los registros del prestigio, de la moda, de lo *chic*; no es el libro arrogante o huraño, es un libro cómplice: Le dice al lector: "como tú estás embarcando en este libro conmigo y prácticamente lo estamos *conviviendo*, en-

[154] Nunca olvidaré que, paseando un día en Bogotá por la calle Cara de Perro —un nombre de calle memorable— vi a una jovencita caminando mientras leía *Rayuela*, y volaba. *Encantada* por Cortázar.

tonces tú tienes que estar de mi lado y entender que esto que digo yo lo vivo como si fuera un adolescente". Ahí es donde les pega en pleno corazón, y es donde se parece, supongo, a ese Picasso que pintaba como niño sin ser un niño.[155] Yo digo que *Rayuela* casi se percibe —por eso les gusta tanto a los jóvenes— como una carta de un amigo de París para la juventud latinoamericana. En la página 439, que equivale al capítulo 73, 73-1 digo yo, se lee:

> Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas. (p. 439)

Si no había entendido la palabra "tura", o si me había atenido a la definición del diccionario, ahora *más* el narrador me está induciendo a otro significado de "tura" (final de los varios vocablos que encadena), aunque no sé, todavía sigo sin saber si entendí, porque "litera*tura*" tiene en texto *tura*, pero la máxima tura, la belleza, no termina en tura: "la belleza, tura de turas".

Creo que esta especie de "Carta de París a los amigos", que ustedes encontrarán en todas las partes del libro, es lo que nos hace sentir, percibir a Cortázar como a un amigo en la distancia, y como a un amigo cariñoso que nos escribe para que lo consolemos, y por eso sus personajes, la Maga, desde luego, Oliveira, son tan frágiles, tan rebeldes pero tan frágiles, y desde luego no hablemos de los que hacen llorar como Rocamadour. Y si bien la obra está preñada de frases cultas asombrosas por todas partes, ninguna es agresiva; Cortázar tiene esa gracia de la ternura de hablarnos fuerte en términos extremadamente cultos sin echarnos su cultura a la cara, nos habla como si estuviéramos a su nivel, y eso hace que el lector —el lector joven— sienta esa compañía del camarada, esa empatía. *Rayuela* parece el libro de un poeta, el libro de un poeta adolescente.

Oigan si esto no parece la frase de un poeta joven: "mirándome la mano que había dormido con tus senos me repitió casi tus mismas palabras". (p. 18) La cartomanciana, madame Léonie, va a leerle la mano, "la mano que había dormido con tus senos", no la mano que había tocado tus senos, no la mano que había dormido en tus senos, la mano que había dormido *con* tus senos. Y en esa mano está ella, la Maga, y a través de esa mano madame Léonie informa sobre el testimonio impreso en esa mano: "Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts". (p. 18) Por eso digo que es el libro de un poeta adolescente.

[155] Y no estoy citando un pintor al azar: en el capítulo 73, el 1, dice, literalmente: "Picasso toma un auto de juguete y lo convierte en el mentón de un cinocéfalo".

Aparte del convite al lector, de la participación del lector, al que se le deja deambular a su gusto por el texto y que haga lo que quiera, está la libertad que le otorga a la lengua, su invención, y ese tono novedoso y musical: lo que leí en la página 439, capítulo 73-1, lo de la "tura", toca como un instrumento y canta como una voz: tura, tura, tura, t, u, r, a, que significa gran cosa, significa música.

Por otro de sus aspectos, *Rayuela* les encantaría a los grupos *Emos*, porque abunda en la evocación, la nostalgia, los grandes deseos, la fuerza emocional pacífica y palpitante de sus personajes, que son magníficos perdedores. Algo entrañable. El héroe de novela que solemos esperar en una novela —como el héroe sacrificial que encontramos en *Historia de dos ciudades*, o el antihéroe don Quijote— no participa de la actitud de los personajes centrales de *Rayuela*: En muchos momentos uno quisiera decirles: "yo te ayudo, déjame darte una mano, porque veo que me estás necesitando"; son héroes de una magnífica fragilidad, lo que los hace enternecedores, y a través de ellos y con ellos, nosotros, los lectores, percibimos el mundo de manera poética.[156]

Un airecillo suave que recorre toda la narración, se debe a que es un libro de apuestas al destino, lo que en francés se llama *coups de cœur*, es decir, *corazonadas*. Apuestas luminosas y esperanzadas. Los personajes de *Rayuela* le apuestan siempre al destino porque aun cuando saben que están en el hilo de la fragilidad —recuerden la metáfora de la tabla de balcón a balcón—: qué idea de poner una tabla de balcón a balcón, te puedes morir; no, es que estoy apostando esperanzadamente. No olvidemos tampoco la metáfora de la *rayuela*: la *rayuela* es nuestro *avioncito*, donde se trata de llegar al cielo; con un solo pie, y luego dos pies, llegar al cielo es muy complicado.

Algo más. *Rayuela* tiene un programa seductor que explica por qué es tan atractiva. Lo esquematizo:

1. El paisaje urbano del París famoso y poético.
2. El ansia profunda del encuentro de la amada.
3. Las reglas de la vida.

Las reglas de la vida son la libertad que prometen el azar y la suerte contra lo preestablecido. A nosotros nos gustaría más que la vida fuera una especie de dados y que un día nos sorprendiera con que nos salió doble seis, es decir, nos gustaría que la magia existiera, y en *Rayuela* la magia existe, tanto como "existe" la Maga. En todo esto que dije: el paisaje, el ansia profunda del encuentro de la amada, las reglas de la vida por la libertad, hay un sustrato rebelde y de invención del mundo de la adolescencia: toda esta novela está construida sobre una especie de rebeldía, pero una especie de rebeldía poética, no agresiva. Se escribe en el pleno momento de las revoluciones y de las dictaduras de América Latina, por un

[156] Por alguna razón Cortázar ha contribuido enormemente a que uno piense que todos los *clochards* de París, todos los vagabundos, son una especie de poetas en potencia de almas limpias y maravillosas, cosa que les garantizo que en la realidad no es cierto, pero como los personajes de Cortázar ven de otro modo, eso nos parece muy hermoso.

escritor que estuvo siempre del lado de la izquierda, de Cuba, de Nicaragua, de Bolivia, y nos propone una revolución desde la emoción y no desde la violencia, desde el imaginario. Para esa generación de lectores latinoamericanos, Cortázar fue lo que para los guerrilleros fue el Che Guevara; un gran bastión.

Cortázar —y con él *Rayuela*— creía en la maravilla de las cosas mínimas, de lo cósmico de lo cotidiano; lo afirma contundentemente desde las primeras páginas del capítulo 1: el personaje está acostumbrado a que le pasen "cosas modestamente excepcionales". (pp. 20-21) Verdadera clave para entender la obra de este escritor, esta frase. Julio Cortázar es el escritor de las cosas modestamente excepcionales. Cortázar dijo en una entrevista de principios de los años ochenta que él era un aventurero, pero era un aventurero casero, un aventurero que no quiere salir de su casa, porque tiene sus pequeñas costumbres, sus miedos, sus disquitos, sus rutinas, sus manías, sus libritos, no le gusta que le muevan su meticulosa vida cotidiana: sus gatos que cuidar, el cafecito que se toma a diario... Y sin embargo es un aventurero. Y como a él le gustaría ir a la Luna, hacer como Julio Verne —era un gran lector de Julio Verne, por cierto—, un buen día decide que quiere tener una gran aventura en la vida, una real, verdadera, no nada más en la de la literatura. Noten que varios personajes de *Rayuela* son vagabundos en París, pero no se salen de París, y cuando se salen de los barrios "suyos", los que frecuentan, Cortázar usa la palabra "aventurarse". Julio Cortázar no quiso morirse sin *su* aventura, aventura con cuya experiencia escribió el libro *Los autonautas de la cosmopista*, donde cuenta su viaje París-Marsella por la autopista, ¡una gran aventura, ¿no?! Lo extraordinario de la aventura es que la ejecutó en una Combi Volkswagen, la que equipó con su máquina de escribir, una cocineta, una mesa plegable, pidió modositamente permiso a las autoridades francesas de vialidad, de las autopistas, y de las comunicaciones... mandó varias cartas, y nunca le contestaron... entonces, arrojadamente y sin permiso, ¡emprendió su gran aventura "clandestina"! Ésa es otra de las grandes gracias de Cortázar: es un niño, tiene un corazón de niño. Y lo que se propuso hacer fue recorrer el trayecto París-Marsella sin salirse de la autopista y deteniéndose en todas las paradas de la autovía, en todas... Uno de los muchos problemas es que en las autopistas francesas se toma un ticket a la entrada, y según el lugar de salida es el cobro, ¡pero cuando la salida es un mes después de la entrada...!

Sí, Pepe, por tu cara veo lo que me vas a decir. Quieres avergonzarme contado que el año pasado en Portugal omití tomar el ticket a la entrada y nos pusieron una multa costosa a la salida.

José Brú: Nos cobraron como si hubiéramos ido desde México hasta Lisboa.

Dante Medina: Pasando por Canadá.

Vuelvo a Cortázar: ¿Cómo salir de la autopista 30 días después? Para empezar, ¿cómo cobrar 30 días de autopista? Es un problema. ¿Y qué hizo y cómo le hizo este conductor —se preguntaría el cajero— para permanecer en la autopista 30 días? Julio Cortázar organiza todo. Sus amigos, colocados en diferentes puntos estratégicos de la autopista, se acercan por caminos vecinales para aprovisionarlo

de víveres. El libro es la crónica y la bitácora del viaje. Es una aventura con observaciones sobre la flora y la fauna de la autopista.

Alumno: ¿Por qué tantas paradas? Dijiste que hay muchas paradas en la autopista por la reglamentación francesa.

Dante Medina: Los franceses piensan que manejar cierto tiempo sin pararse es extremadamente peligroso. A lo mejor tienen razón. Los autobuses en Francia están obligados a pararse cada hora y a bajar a todo el pasaje durante unos minutos. Varios de estos paradores tienen instalaciones estupendas, con baños muy limpios, campos para tiro al blanco con arco, circuitos para correr, pequeños zoológicos de aves, áreas verdes de esparcimiento, tiendas de artesanías regionales...

Este libro ayuda a entender a Cortázar. Hablé del *encanto*, ese encanto de una novela de cosas "modestamente excepcionales": eso es lo que Cortázar, profundamente, es.

Yo recuerdo mi lectura veinteañera de *Rayuela*, que me cambió la vida. Me viene a la memoria uno de los múltiples detalles que me cautivaron: la superstición de que si se cae un objeto y no se le recoge, algo malo puede pasar. En un restaurante elegante, al personaje se le cae un terroncito de azúcar, y lo va siguiendo (¿persiguiendo?), y en su búsqueda se mete debajo de la mesa:

> Lo primero que hice fue darme cuenta de que el terrón no estaba a la vista y eso que lo había visto saltar hasta los zapatos (que se movían inquietos como gallinas). Para peor el piso tenía alfombra, y aunque estaba asquerosa de usada el terrón se había escondido entre los pelos y no podía encontrarlo. (p. 22)

¿Notan esto? No cayó entre los pelos, el terrón hizo un gesto de controlar su repugnancia por la alfombra sucia y se escondió debajo de los pelos sucios. No importándole que esté tan sucia la alfombra, el terrón quiere ocultarse, intenta ocultarse; el terrón es blanco, y no le importa mancharse, porque intenta esconderse: "y aunque estaba asquerosa de usada el terrón se había escondido entre los pelos y no podía encontrarlo. El mozo se tiró del otro lado de la mesa y ya éramos dos cuadrúpedos moviéndonos entre los zapatos-gallina que allá arriba empezaban a cacarear como locas". Tenemos que aceptar que es una magistralidad: las gallinas son bípedas, "nosotros" —bípedos también— somos momentáneamente cuadrúpedos por estar a cuatro patas en el suelo, los dos zapatos de los sentados entre los que nos movemos son gallinas, tan gallinas que las dueñas de los zapatos empezaron a cacarear.

Rayuela hizo prematuramente algo a lo que ahora estamos muy acostumbrados —y por esto también cautiva a los jóvenes—: esos ires y venires de un lado a otro del texto, esos flashes, esas "pausas" temáticas sin mayor explicación, esa especie de "comerciales" con argumento, como los que hoy en día aparecen en internet, esa forma de percepción en la que son muy hábiles los jóvenes, el pensamiento un tanto holístico, la forma de ver circular, global, hipertéxtica...

No sé si quieras decir algo, Pepe...

José Brú: Podría decir muchísimo. Ya lo dijo Dante, es una novela y un juego. Hay algunos que la han definido como una búsqueda y muchos hallazgos, y podríamos hablar de infinidad de hallazgos en estas casi 700 páginas en esta edición. Simplemente yo quiero releerles el inicio de dos capítulos, el 68, en donde las palabras son inventadas:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apoltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. (p. 305)

Palabras inventadas, sin embargo nos estamos dando cuenta de que es un encuentro amoroso. Con palabras inventadas y que, además, no son como las que vimos, los neologismos de Dante, que tienen una cierta lógica.

Alumno: ¿Cuando sí se parecen a algo se llaman neologismos?

José Brú: No, el neologismo es una palabra que no existe. Cualquiera de los dos es un neologismo. Yo creo que de algún modo siempre hay un parecido o más evidente o más escondido, porque de algún modo entendemos lo que nos está diciendo. Porque también para inventar una palabra, hay que ser escritor y un poco poeta, yo podría inventar una palabra sin ser escritor ni poeta pero no tendría ningún sentido.

Dante Medina: O ningún futuro.

José Brú: Muchas palabras de uso común empezaron como neologismos; las inventó algún escritor en los mil años que lleva el español y se quedaron. Bueno, de hecho el español empezó como neologismos del latín. El otro es un capítulo muy raro: el 34. Voy a leerles simplemente cuatro, cinco renglones:

> En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento
> Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo
> de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos
> una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle
> a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía;
> algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando (p. 161)

¿Qué está pasando aquí? Además, empieza el primer renglón con sangría y mayúscula y el segundo renglón vuelve a tener sangría y mayúscula, y el primero no acabó en punto.

Dante Medina: Falta la clave.

José Brú: Aquí algo raro pasó. Hasta que, con colmillo, uno dice: "¿qué pasará si empiezo a leer un renglón sí y uno no?". Y leo los nones y leo los pares, y son dos historias distintas, los nones y los pares. De hecho, los nones es una novela de Galdós que precisamente ya había mencionado que estaba leyendo y que a él no le gustaba que leyera esa literatura mala que no servía para nada, entonces tiene el principio de una novela de Galdós. Las líneas pares son las reflexiones que está haciendo... Lo que está pensando mientras...

Ahora voy a leer los nones: "En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía". Y la otra: "Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle algo así". Ya tiene sentido. Son dos hallazgos, por eso decía que es una búsqueda de muchos hallazgos. Bueno, el famoso "Capítulo 62", que es un modelo para armar, que luego hizo una novela el propio Cortázar basado en ese capítulo. En fin, tan es así, que hay la edición crítica de la UNESCO donde la novela apenas ocupa la tercera parte del volumen; lo demás son comentarios a la novela y explicaciones, y ampliaciones, etcétera.

Alumno: Este autor que escribió una novela dando las instrucciones de cómo leerla, ¿estaba loco?

Dante Medina: Estaba *lúcido*, que es lo contrario de loco. O la manera más intensa de estar loco.

José Brú: Todos esos son innovadores. Más que loco, como lo dijimos nosotros: son experimentales. Son escritores que no han querido seguir la línea tradicional y son los que de algún modo amplían, en su época —ya lo veremos con Sterne y con Julián Ríos—, amplían —ya lo dijo Dante—, los límites de la literatura. Éstos son los que cuando los leemos decimos: "esto no es una novela", o cuando lo leyeron los primeros, en su época, dijeron: "esto no es una novela". Algunos, no es el caso de Cortázar, a lo mejor ya son tan conocidos que no nos causan esa extrañeza, pero si nos causa extrañeza esta novela ahorita, más de cuarenta años después, imagínense cuando apareció, hace 45 años. O si la que veremos a continuación, *Tristram Shandy*, sigue pareciendo rara y extraña ahorita, imagínense hace 300 años, el impacto que causaba.

Dante Medina: Hay una regla que ya aceptamos sin mucha discusión en estos días, y que algunos empezamos a aceptarla hace mucho: que toda gran novela amplía los márgenes de la novela. Toda gran novela particular amplía los márgenes de la Novela, con mayúscula, o de la novelística. Sería muy aburrido seguir escribiendo como Balzac o como Dickens, y de ahí que tanto se insistiera en que Ortega y Gasset predijo el fin de la novela, lo cual no es exacto. Sí, Ortega y Gasset dijo que "ya no hay temas que puedan interesar nuestro elevado, culto, informado espíritu, por lo tanto ya no tiene razón de existir la novela".[157] Lo que se le escabulló, a él que confiesa no ser un especialista en novela, es que la novela no la constituyen

[157] *Ideas sobre la novela*, de José Ortega y Gasset.

únicamente los temas, la novela son las formas; es decir, si quisiéramos resumir *Rayuela* burdamente diríamos que es un personaje enamorado que busca por París a la amada, lo cual carece de atractivo en sí mismo; en cambio, cuando leo *Rayuela*, y veo su *ejecución*, me digo: "¡Qué bárbaro! Qué historia más interesante".

José Brú: Hay una especie de trampa aquí. Si quitásemos esos neologismos y pusiéramos puntos suspensivos, igual entenderíamos.

"Apenas él le... el..., a ella se le agolpaba el... y caían en..., en salvajes..."; el contexto de las palabras que sí conocemos nos está haciendo que a las otras le pongamos el significado, pero como dice Dante si las quitáramos y las viéramos solas... "Polumo" sí tiene un sentido: polución más humo, pero el "clémiso" no tiene. Si estamos hablando de albures y dicen "clémiso", es un albur.

Dante Medina: El neologismo que yo uso mucho: Guadazapopaque, es un neologismo mío. Guadazapopaque lo entendemos todos, y si no se entiende es que lo hice mal: está construido con Guadalajara, Zapopan, y Tlaquepaque.

José Brú: Pero se lo dices a alguien de Sevilla y no entiende.

Dante Medina: Ah, no, claro, es que necesitas el contexto, desde luego. A la mejor en la Triana de Sevilla dices Triavillano o Sevitriano o... cualquiera de éstas u otras combinaciones posibles.

Bibliografía JB

Medina, Dante, *Cómo perder amigos*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
Medina, Dante, *Léérere*, México, UNAM, 1992.
Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Bagnolet, Gallimard, 1961.
Queneau, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1999. Versión y estudio introductorio de Antonio Fernández Ferrer.
Queneau, Raymond, *Exercices de style*, Saint-Amand, Gallimard, 1995.
Rostand, Edmundo, *Cyrano de Bergerac*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1965. Traducción de Luis Vía, José O. Martí y Emilio Tintorer.

Bibliografía DM

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978. 22ª edición.
Medina, Dante, *Léérere*, México, SEP / CREA, 1986.
Medina, Dante, *Léérere*, México, UNAM, 1992.
Medina, Dante, *Cómo perder amigos*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
Queneau, Raymond, *Exercices de style*, París, Gallimard, 1982.
Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, París, Gallimard, 1961. Posfacio de François Le Lionnais.

SESIÓN 17

Experimentales

El relato regido por el azar o el capricho, la exhibición virtuosa de los recursos narrativos, inventivos, lúdicos, y lingüísticos; y el atrevimiento juguetón e inteligente, deseoso de extraerle todo a la lengua, de hacerla ser de una nueva manera

Obras:

Aub, Max, *Juego de cartas*, España, 1903-1972
Calvino, Italo, "El incendio de la casa abominable", Italia, 1923-1985
Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, Irlanda, 1713-1768
Joyce, James, *Ulises*, Irlanda, 1882-1941
Ríos, Julián, *Larva*, España, 1941-

José Brú: Les recuerdo que hoy es la última sesión de este curso. Les agradecemos mucho su perseverancia, su asistencia, su comprensión y su compasión.

Dante Medina: Y su perversidad y su morbo.

José Brú: El primero de los autores que trataremos en este bloque de *Los Experimentales* es Italo Calvino, un autor, como lo dice su nombre, italiano aunque nacido en Cuba, ya que ahí estaban trabajando sus padres italianos, ingenieros agrónomos.

Dante Medina: Claro, son los que introducen el aguacate.

José Brú: Bueno, nació por casualidad en Cuba, igual que Carlos Fuentes nació en Panamá por casualidad. En el libro de Calvino *La gran bonanza de las Antillas* hay un cuento que se llama "El incendio de la casa abominable". (p. 183-197) Es un cuento pequeño de 14 páginas, pero que tiene ciertas peculiaridades por las que decidimos ponerlo en el curso. Es un cuento de Calvino, que era miembro del *Oulipo*, ese taller,

ese Obrador de Literatura Potencial del que ya hablamos, en el que estaba Georges Perec, en el que estaba Raymond Queneau, en el que estaban muchos escritores. Recordarán que en la sesión anterior vimos de Raymond Queneau tanto los *Ejercicios de estilo*, que es una especie de muestrario de versiones de un mismo texto, como los *Cien mil millardos de poemas*, los *Cien millones de millones de poemas*, que es un ejercicio de combinatoria propiamente dicho, en el que utilizó las matemáticas, concretamente las permutaciones y combinaciones, que así se llama en matemáticas al hecho de que se puedan mover los elementos indistintamente. Calvino también las utiliza en "El incendio de la casa abominable", que es una especie de misterio policial, en el que un agente de seguros, Skiller (nombre con significado de agudeza, de inteligencia), calcula las posibilidades y probabilidades de las muertes de algunos de sus clientes de una manera ingeniosa, de tal forma que la compañía de seguros para la que trabaja no deba pagar las pólizas. Hay un narrador, que es un técnico en computación, quien analiza un incendio que hay en esta casa abominable, de ahí el título, "El misterio de la casa abominable"; hay cuatro víctimas y una lista de delitos cometidos en la casa, pero no se sabe quién cometió qué delito. Los personajes que mueren en este incendio de la casa abominable, son cuatro: la viuda Roessler, la propietaria de la pensión en donde sucede el incendio; Ogiva, que es modelo e hija adoptiva de la viuda mencionada; Íñigo, que es el heredero excluido de una familia noble; y un luchador uzbeko llamado Belindo Kid. Cuatro personajes. Y hay doce delitos que se cometieron en esa casa: acuchillar, amenazar con pistola, atar y amordazar, difamar, drogar, espiar, estrangular, extorsionar, inducir al suicidio, prostituirse, seducir y violar. Calvino juega primero con las posibilidades de hacer parejas con esas cuatro personas; entonces calcula correctamente que con cuatro personas se pueden hacer doce parejas, porque no es lo mismo la pareja AB (si llamamos A, B, C, D a cada uno de los personajes), que la pareja BA, aunque sean los mismos integrantes; y no es lo mismo porque el primero de ellos es el que comete el delito al segundo de ellos. Si tuvieran ustedes la curiosidad de comprobarlo, podrían ver todas las combinaciones que se pueden hacer con A, B, C, D. Verán que es AB, AC, AD, etcétera, y da por doce posibilidades diferentes. Si tomáramos, por poner un ejemplo, como pareja a la viuda y al luchador, entonces tendríamos que la viuda acuchilla al luchador. Ésa es una posibilidad de uno de los delitos que pudo haber ocurrido; otra posibilidad es que el luchador acuchille a la viuda. Esto se ve muy sencillo, pero si calculamos las posibilidades totales, encontraremos que como hay doce delitos, el total de combinaciones posibles es 12^{12}, cada uno de los doce delitos cometidos por cada una de las doce parejas, esto nos da un total de ocho billones novecientos dieciséis mil cien millones, cuatrocientos cuarenta y ocho mil doscientos cincuenta y seis. Más de ocho billones de combinaciones con cuatro personas y doce delitos. Es muy parecido a lo que veíamos la sesión pasada con los poemas de Queneau; aquí no es con poemas, es con una narración. *Obviamente*, no se presentan todas esas posibilidades, simplemente se menciona que existen, y

lo que trata de hacer el investigador es ver, de todas esas posibilidades, cuáles sí le correspondería a la compañía de seguros pagar y cuáles no; ésa es la trama. Este cuento salió como resultado de una especie de concurso que hizo IBM, la compañía de computadoras, donde quería que apareciera un texto con algo de cómputo para calcular posibilidades. De hecho, si se toma como delito el propio incendio de la casa, y el fraude que quiere cometer el agente de la compañía de seguros, es decir, si son cinco personas y trece delitos, las posibilidades son de quince seguido de sesentaitrés ceros, una cifra ya inimaginable.

Alumno: ¿Cómo se escribe eso?

José Brú: Es muy difícil. Quince con sesentaitrés ceros es una burrada de posibilidades. 15 X 10^{63}. Bien, hasta aquí este cuento, que es interesante por plasmar todas esas posibilidades, aunque, *obviamente*, no vengan todas representadas. Resumo: el libro se llama *La gran bonanza de las Antillas*, el cuento es "El incendio de la casa abominable". Hay que recordar que Calvino, además, fue muy juguetón en muchos de sus libros. Tiene otro libro con este tema del juego, que se llama *El castillo de los destinos cruzados*, que se relacionará con el siguiente autor que veremos a continuación. *El castillo de los destinos cruzados* habla de una baraja española que se acomoda en una determinada forma, haciendo un cuadrado y, según los personajes que aparecen ahí, y de cómo se van entrecruzando, narra una serie de historias. De hecho, en cada una de las páginas aparece la imagen de las barajas acomodadas. Aquí se los muestro. Así es como se acomoda el juego completo de barajas, y entonces en cada una de ellas... Aquí hay una historia, aquí hay otra historia. *Obviamente*, no tiene las posibilidades que mencionábamos en el otro cuento, pero lo menciono para que vean cómo le gustaba jugar con distintas posibilidades.

Otro libro, que en este caso no es de creación literaria, se trata de un ensayo, son las *Seis propuestas para el próximo milenio*. Es un libro muy importante para todos a los que les guste la literatura, porque son las conferencias que dio poco antes de morir —de hecho falta la última—, en donde habla de las características que según él debe tener la literatura, o tendrá la literatura en el milenio en el que estamos, el tercer milenio, muy importantes. Algunas de las que menciona son: ligereza, brevedad... *Seis propuestas para el próximo milenio*, son las conferencias que dio en la Cátedra Norton en Estados Unidos, y que se publicaron póstumamente.

Dante Medina: Y que son cinco.

José Brú: Que en realidad son cinco, porque la última no alcanzó a impartirla, debido a su muerte. Son: Levedad, Rapidez, Exactitud, Visibilidad y Multiplicidad. Falta la última: Consistencia. Explica cada una de ellas y pone ejemplos de la literatura mundial. En alguna de ellas pone el ejemplo del famoso cuento corto de Augusto Monterroso "El dinosaurio": "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí" (p. 63); lo que demuestra que estaba enterado de la literatura de casi todas partes del mundo.

Dante Medina: Calvino hablaba español.

José Brú: Murió de sesentaidós años. Efectivamente, vivió de 1923 a 1985.

Alumno: ¿Están de acuerdo con lo que él dice?

José Brú: Sí, te convence, porque te lo demuestra, y te dice hasta qué debe de tener.

Dante Medina: Absolutamente. Tenía toda la razón. En particular, cuando habla de la duda y la multiplicidad, ideas que aplicaremos en la literatura que vamos a analizar hoy mismo.

Alumno: ¿Y de qué editorial es?

José Brú: Son de Siruela, es una editorial cara, de las que se consiguen en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, aunque este libro no lo es tanto.

El otro autor del que voy a hablar es Max Aub. Max Aub es un escritor que tiene multiplicidad, en principio, en sus nacionalidades: es un escritor español, de origen franco-alemán —su padre era alemán y su madre era francesa—, nace en París, desde muy chico se va a vivir a España, y cuando estalla la Guerra Civil Española, sale y se refugia en México. Vuelve un tiempo a España, y muere en México. Prácticamente es francés, alemán, español y mexicano, y él mismo se burlaba diciendo: "Bueno, si yo llego a triunfar en la literatura, los franceses dirán que soy francés, los españoles que soy español, los alemanes que soy alemán y los mexicanos que soy mexicano; pero si fracaso, los franceses van a decir que soy alemán, los alemanes que soy mexicano, los mexicanos que soy español y los españoles que soy francés". Max Aub había leído sobre el libro de un francés, Marc Saporta, titulado *Composition no. 1*, es un libro de cincuenta páginas sueltas, la cubierta y cincuenta páginas, y esas páginas se pueden barajar entre sí y leerlas en el orden que uno quiera. Eso da una serie de combinaciones mayores que las que he mencionado hasta ahora. Max Aub tuvo la misma idea y estaba un poco desanimado y dijo "No, pues ya lo hizo este autor, lo que yo quería hacer ya lo hizo él, ya no me interesa". Afortunadamente, sí lo hizo, publicó un libro que se llama *Juego de cartas*. *Juego de cartas* presenta desde el mismo título la ambivalencia tanto en "juego" como en "cartas": "juego" en el sentido de conjunto y en el sentido de juguete, y "cartas" en el sentido de barajas y en el sentido de misivas, de las cartas que escribe una persona a otra. Entonces, es un conjunto de cartas para jugar a la baraja, o un conjunto de letras, de cartas escritas. Y se presentaba en forma de dos barajas: una española y una americana o francesa; una con oros, copas, espadas y bastos, que es la española; otra con corazones, tréboles, picas y diamantes, que es la americana o francesa, de cincuentaitrés cartas cada una, ciento seis cartas en total, que al reverso, en el dorso, tenían las pinturas de un artista, Jusep Torres Campalans, que enseguida mencionaré algo acerca de él, y al reverso, en el frente, venía una carta, todas acerca de la muerte de un personaje, de Máximo Ballesteros. Con base en este juego de cartas, se barajan, se reparten, y según las cartas que se jueguen y en el orden en que se lean, se trata de deducir la personalidad y la vida de Máximo Ballesteros. Cincuentaitrés cartas, porque se acuerdan que van desde el as hasta el diez, más la sota,

reina y rey son trece; por cuatro, cincuentaidós, más un joker: cincuentaitrés cartas. Las combinaciones posibles con este conjunto representan un poco más de cuatro billones de billones de modos de jugar. Ninguno de estos dos libros los he podido conseguir,[158] ni el de Max Saporta, *Composition no. 1*, ni el de *Juego de cartas* de Max Aub. *Juego de cartas* se imprimió en México; fue una edición de trescientos o cuatrocientos ejemplares, que prácticamente la regaló entre sus amigos y conocidos. A no ser que en fechas próximas la Fundación Max Aub —hay una fundación en Valencia con su nombre— lo reedite, nos tendremos que quedar con las ganas, o ver si se da el milagro de que alguna vez aparezca en una librería de viejo. En internet me encontré una versión en dominó, que está en su disco compacto. Es un dominó, cuatro juegos de dominó, y al reverso vienen las cartas, de modo que si uno lo recorta, es como con una barajita de dominó. El único problema es que está escrita en italiano. Sin embargo, se entiende fácilmente. Ya no había tiempo de ponernos a traducir cel intaliano. Vamos a hacer el juego con esta barajita, con el dominó. Barajamos las cartas-fichas de dominó, y aquí la cosa es muy fácil, se toman suficientes fichas para que esté el doble cero y el doble seis; entonces se empieza con el doble seis, como en un juego tradicional de dominó, y se acomodan, hasta donde se pueda. Por ejemplo, aquí ya no pude acomodar estas fichas, pero el doble cero sí juega, y entonces se voltean las cartas y empezamos siempre por el doble seis. Vamos a pedirle a Dante, con esa vista que tiene y ese conocimiento asombroso del italiano...

Dante Medina:[159]

Don Agustín Caballero:

Le comunico que lamentablemente ayer mi amadísimo esposo nos ha faltado improvisadamente.

Sé lo mucho que usted apreció su colaboración, y el mucho y profundo afecto que siempre le tuvo, además de un gran respeto. Él también lo tuvo para usted, a juzgar por lo a menudo que hablaba de usted.

El funeral será mañana a las once. No se aceptan coronas.

Aprovecho la ocasión para ofrecerle mi más completa disponibilidad, su humilde servidora,

Carmen T. Ballesteros (p. 8)

[158] En las fechas de la revisión y corrección de este curso, José Brú y yo ya teníamos ambos libros: el de Max Aub en español, y el de Max Saporta en inglés. Cito la bibliografía: Aub, Max, *Juego de Cartas*, Granada, Ediciones del Vigía, 2010; Saporta, Max, *Composition No. 1*, Londres, Visual Editions, 2011. Y uno más, que pertenece a esta estirpe de libros, y que encontramos en la búsqueda de Saporta, porque es el mismo editor: Safran Foer, Jonathan, *Tree of codes*, Londres, Visual Editions, 2011.

[159] Todas las citas de *Juego de cartas* de Max Aub, remiten a la edición italiana, y las traducciones son mías.

José Brú: Es decir, esta carta siempre juega: es donde anuncia que se murió. El doble seis.

Dante Medina: ¿Siempre se muere? Ah, ¿tengo que seguir traduciendo?

José Brú: Te lo puse con poquitas fichas.

Dante Medina:

Teresa adorada:

Lo recuerdo por lo que ha sido: uno de muchos. Me ayudó no poco. Le debo, en parte, aquello que soy; pero, si no hubiese sido él, hubiera sido otro. Seamos honestos, no se puede sacar sangre de una piedra. Y adentro de mí, no voy a decir que no, había agua.

Por una parte, le agradezco el haberme encaminado. Nos veíamos, de vez en cuando, con mucho gusto. Una vez, dejamos las relaciones para ver qué era lo que sucedía. Él ya no era el mismo y sin duda las circunstancias habían cambiado, quién lo sabe. Así son las cosas. Está muerto, lo lamento, pero —como se suele decir— no consigo llorar.

Discúlpeme.

Lola (p. 14)

José Brú: Cada una de las cartas está firmada por un personaje diferente. Y la última... Aquí podría haber intermedias muchas más.

Alumno: ¿A quién envían todas estas cartas?

Dante Medina: Ésta va a la viuda, a Teresa.

José Brú: No, Carmen es la viuda.

Dante Medina: ¿Y esa Teresa quién es?

José Brú: Pues son distintos personajes, cartas que escriben unos a otros, y cada una de ellas presenta un fragmento de la vista de quién fue Máximo Ballesteros, su punto de vista. Las únicas dos cartas objetivas son la primera, donde comunica que murió; y la última, que es la del Doctor Gregorio Roca.

Dante Medina: Y le escribe al Signor Ambrosio Mundet. Vamos a ver quién es.

Signor Ambrosio Mundet:

He firmado el acta de defunción y puedo asegurarle que Máximo Ballesteros falleció por causas naturales. Se trató de una trombosis coronaria contra la que ha sido inútil luchar. Carmen me llamó en cuanto su marido empezó a sentirse mal y, cuando llegué a su casa, media hora más tarde, ya no había nada más qué hacer. A

pesar de eso, hice lo imposible, aunque sin ningún resultado. Espero que estas pocas líneas puedan bastarle.

Siempre a su disposición, devotísimo siervo suyo y amigo,

Gregorio Roca (p. 2)

José Brú: Y así, una amante que le escribe a su amiga diciendo que se murió Máximo Ballesteros; luego otra amante despechada; sus compañeros que jugaban dominó con él, por eso se les ocurrió la idea de hacerlo en un dominó... Con el número de fichas-cartas que leemos, tratamos de hacernos una idea de cómo y quién fue Máximo Ballesteros, y hay algunos que dicen "a mí me parece que se suicidó", claro, murió, pero...

Dante Medina: El médico dice que no: causa naturales, trombosis coronaria.

José Brú: Bueno, entonces el médico está en el complot, o no está en el complot.

Dante Medina: No, y además en la segunda ficha sale que tiene a esa Teresa, una relación... Yo no sabía quién firmaba mientras traducía, pensaba que era un hombre... pero la relación es muy cercana, ¿no? Más que de amistad.

José Brú: Como ven, lo pueden jugar, hay que imprimirlo, anverso y reverso, recortarlo con cuidado, y lo pueden jugar.

Otro libro interesante también de Max Aub es *Crímenes ejemplares*, un libro que escribió en México, con diferentes tipos de crímenes por distintas causas. Algunos parecen como chistes. Fíjense en este crimen ejemplar. "Antes muerta, me dijo. Y lo único que yo quise fue darle gusto". ¿Antes muerta? Ah, bueno, pues te voy a dar el gusto. Otro: "Era tan feo el pobre que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite". Entonces lo mata.

Para concluir con Max Aub, ese artista que ilustra *Juego de cartas*, Jusep Torres Campalans, un pintor catalán, del que Max Aub escribe su biografía.[160] Es una novela que se llama precisamente así, y que viene ilustrada con las pinturas de Jusep Torres Campalans, que fue amigo de Braque, de Picasso, y otros pintores más. Cuando se publicó el libro, muchos críticos decían que claro que conocían al pintor, incluso habían desayunado, o cenado con él, sin darse cuenta de que era un personaje completamente inventado por Max Aub. El pintor de todos esos cuadros era el propio Max Aub. Aub decidió hacer una biografía imaginaria, pero la adornó no sólo con las pinturas, sino con supuestos recortes de periódicos, de entrevistas que le habían hecho, de tal modo que armó perfectamente la biografía. Entonces, todos esos que dijeron que ya lo conocían y que, por supuesto, tenían pinturas suyas en su casa, que habían comido o cenado con él, quedaron desenmascarados.

[160] En realidad, debería de ser "Josep", que es el nombre de "José" en catalán.

Con eso termino mi comentario acerca de Max Aub, este escritor tan interesante. Tiene una serie de otro tipo de novelas, que no correspondían mucho al tema que queremos exponer aquí, pero creo que con eso se dan una idea de lo juguetón y de las posibles combinaciones que se pueden hacer con sus obras.

Y los dejo en manos de Dante, me disculpan, pero tengo que partir para llegar a un compromiso ineludible, aunque sea al final. Muchas gracias.

Alumno: ¿El autor nada más está inventando cómo jugar con el lector?

Dante Medina: No, lo que sucede es que el lector es el que juega con el dominó, y va haciendo la historia según va saliendo. En realidad...

Alumno: ¿El lector juega con el escritor o el escritor con el lector?

Dante Medina: El lector juega con el dominó partiendo de un hecho: "se murió el personaje". Y después, poco a poco, vamos descubriendo las circunstancias de su muerte y los culpables de su muerte.

José Brú: Esto es llevar al extremo lo que vimos de *Rashomon*, "En el bosque". Se acuerdan que se trataba de un asesinato y que vienen los cinco testimonios. Aquí, en vez de cinco testimonios, tenemos ciento seis puntos de vista: cincuentaitrés más cincuentaitrés son ciento seis, si se juega con barajas; o si no, si se juega con cuatro juegos de dominó, tenemos veintiocho por cuatro, que son ciento seis, más las repetidas, ciento doce, y con eso tenemos ciento doce puntos de vista que...

Alumno: ¿En realidad se busca estimular la imaginación?

José Brú: Así es, y dar posibles lecturas y posibles lecturas y posibles lecturas y...

Alumno: Es un cuento que a la mejor nunca termina pero que se va enredando cada vez más.

José Brú: Bueno, las posibilidades, ya les dije, son cuatro billones de billones.

Alumno: Bueno, es una continuación, enredarle y enredarle y enredarle.

José Brú: No, no es enredarle y enredarle, sino que según el orden... Recuerden lo que decía Dante la sesión pasada, la literatura no sólo son las ideas, sino el modo en el que se presenten, y según el orden en el que se presenten, cada uno da una lectura diferente, aunque sea la misma historia. Algunos fragmentos son fijos, pero el orden en el que se presentan, nos da una perspectiva completamente distinta. ¿Quieres comentar algo, Dante?

Dante Medina: Vamos a pasar a *Jusep Torres Campalans*, una novela muy buena, muy interesante. Los maledicientes —recordarás, Pepe— dicen que el personaje es una parodia de Juan Gris, quien pasa por ser el pintor más mediocre de la época. Yo estoy de acuerdo con Max Aub en que Juan Gris es el pintor mediocre de la época, y creo que Max Aub se está burlando de él. Todo acontece en ese periodo parisino en que coinciden Picasso, Magritte, Picabia, y todo el grupo de grandes pintores; y Campalans anda entre ellos. Max Aub construyó un personaje completo y lo ridiculizó, lo que nos remite a un Max Aub muy simpático, un fabulador extraordinario y juguetón.

Pepe habló de crisis de identidad: Aub era de origen alemán pero nacido en Francia, era español pero exiliado en México... Él cuenta en una entrevista que cuando regresó a España los españoles no lo entendían; recordemos que hace algunas décadas España estaba muy lejos de México en el sentido lingüístico. De uno de sus grandes cuentos, "El zopilote", lo primero que los españoles dijeron fue: "¿Qué es un zopilote?". Entonces Max Aub entró en una crisis profunda preguntándose: "¿Cuál es mi verdadera identidad? ¿Quién, *qué* soy yo?". El hecho de que sea de origen alemán y haya nacido en Francia, hace que se parezca a toda esta generación de escritores que ya estudiamos como Italo Calvino (italiano nacido en Cuba), Georges Perec (escritor francés nacido de padres judíos polacos, su apellido verdadero era Peretz), Raymond Queneau, y otro grupito de escritores de menor talla, porque éstos son realmente mayores.

En esta última parte del curso, hablaremos de tres libros que recorren de una manera fundamental la literatura de Occidente desde el siglo XVIII hasta el siglo XX —y yo diría que también el XXI—. Esto empieza con la novela *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, escritor inglés del siglo XVIII. Sigue con el *Ulises* de James Joyce, de principios del siglo XX: la primera edición la hizo Sylvia Beach, dueña de la librería *Shakespeare and Company*, en París, en 1922;[161] los años 20 es una época muy intensa en la vida cultural parisina.

Además de los muchos libros que tienen que leer de este curso, cuando dispongan de un fin de semana tranquilo, léanse este libro de Hemingway, *París es una fiesta*,[162] que abarca el París de 1921 a 1926, y en él cuenta no solamente el mundo en el que se movía Joyce en ese entonces, sino el mundo en el que se publicó el *Ulises*, un libro que corrió todos los riesgos de no ser publicado en treinta o cuarenta años cuando menos. Se publicó, pues, en el entorno de la librería *Shakespeare and Company*,[163] que dirigía Sylvia Beach, y a la que eran asiduos Man Ray, Ernest Hemingway, Samuel Beckett, Valery Larbaud, André Gide,[164] Paul Valéry... Era una librería de nuevo, de viejo, de prestado, de alquilado.

[161] Un dato curioso: la norteamericana Sylvia Beach había nacido en 1887, así que se atrevió a publicar el *Ulises* cuando era una mujer joven de 35 años. La obra no se publicaría en Inglaterra sino hasta 1936, porque se le consideraba "inmoral". En su capítulo "Shakespeare and Company" (de su novela *París es una fiesta*), Hemingway describe a su dueña: "Silvia era deliciosa y encantadora y hospitalaria"; así inicia el capítulo: "En aquel tiempo, yo no tenía dinero para comprar libros. Los sacaba de la biblioteca de préstamo 'Shakespeare and Company'; la biblioteca librería de Sylvia Beach". (p. 49)

[162] En realidad, el título original, en inglés, es *A Moveable Feast*, pero se tradujo al francés con un título, para mi gusto, más afortunado: *Paris est une fête*. De la edición francesa tomo las citas.

[163] Esta magnífica librería todavía existe, y está situada muy cerca de Notre Dame: 37, rue Bûcherie. En aquellos años se encontraba en 12, rue de l'Odéon.

[164] Gide fue un anglófilo refinado, como lo prueba el haberle descubierto a la intelectualidad francesa el libro de James Hogg (1770-1835) que él leyó en inglés en 1924, y cuya primera edición en francés él prologó entusiastamente: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* ("Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado").

Fue en esos años cuando Gertrude Stein calificó al grupo de escritores encabezado por Hemingway como "The Lost Generation": Miss Stein llevó a arreglar su coche a un taller donde trabajaba un mecánico de la Primera Guerra; el trabajo no le gustó y se quejó con el dueño del negocio, quien le dijo al muchacho: "Todos ustedes son una generación perdida"; Gertrude Stein hizo suya la frase: "No discuta conmigo, Hemingway, dijo Miss Stein. Eso no sirve de nada. Todos ustedes son una generación perdida, exactamente como lo dijo el mecánico".[165] (p. 45) Esta frase pasó a calificar y clasificar al grupo de escritores norteamericanos compuesto por: John Steinbeck, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Ezra Pound, John Dos Passos —y hay quienes incluyen también a William Faulkner.

Y, finalmente, y parece que en ascendencia, el tercer libro, *Larva*, de Julián Ríos, una novela publicada en 1983, especie de *summum*, de gran suma de lo que hacen Sterne y Joyce. Si la justicia eterna existe, *Ulises* se debe ver opacado por este libro. Éste es un libro de más difícil factura que el *Ulises*: *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Como la larva del gusano que va transformándose.

Terminaremos este curso con el enorme entusiasmo de constatar cómo la literatura agranda los límites de la literatura —en este caso en la prosa— y los lleva hasta lugares donde uno se dice: "después de esto es el precipicio, la catarata universal", pero eso es falso, porque como la catarata universal no existe, lo que existen son nuevos mundos, nos lleva hacia nuevos mundos.

He aquí el programa que vamos a ejecutar, partiendo del siglo XVIII hasta finales del XX: *Tristram Shandy* de Sterne, *Ulises* de Joyce, y *Larva* de Julián Ríos. Esta parte a mí me da mucho gusto porque, como el resto del curso de *Los Fundamentales*, en ella estaremos desmitificando. Desmitificando en el sentido de que muchas veces la historia de la literatura —y quiero mencionarlo aquí al final porque ha sido el propósito y es lo que articula el curso— ha sido hecha pensando en estudiantes de secundaria, de preparatoria, y a menudo con prejuicios del siglo XVIII o XIX: escribir la Única, la Verdadera Historia de la Literatura —la Incontrovertida— por un sólo hombre, y así nos encontramos con historias de la literatura oficiales personales, en las que, ante la imposibilidad de la tarea, el autor no ha leído todos los libros sino que se nutre de referencias, casi siempre prejuiciadas por la educación, los nacionalismos, las preferencias y gustos de una época. Más aún: a partir del siglo XX nadie puede hacer una historia de la monumental literatura de Occidente solo. Hablar de Cervantes sólo habiendo leído, únicamente, el *Quijote*, y afirmar: "Cervantes escribe así y así", sin considerar algunas de sus malísimas obras de teatro (no los Entremeses, claro, que son estupendos), es —por decir lo menos— irresponsable.

Por este camino hemos estado tratando de hacer una suerte de desmitificación de la literatura, porque, aún en el siglo XXI, el común de las personas

[165] Las citas provienen del capítulo "Un Génération Perdue" (en francés en el original), del libro citado de Hemingway. Las traducciones son mías.

sigue pensando que escribir una novela es escribir una historia, una historia "de atrás para adelante", y que eso es lo único que hay, la única manera de novelar. Afortunadamente no, como ya vimos (recuerden a *Rayuela*...). Tendríamos que decir, entonces: *Tristram Shandy*, *Ulises*, *Rayuela*, *Larva*, serían la verdadera genealogía de esta re-novada genealogía, herederos del *Quijote*, a los que habría que agregarles una serie de ramificaciones, entre las que estaría Raymond Russel con sus novelas en verso, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum, *La Eterna* de Macedonio Fernández, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, otros tantos que hemos estudiado aquí, además de los que hemos omitido. En un resumen rápido para este capítulo, yo retendría cuatro grandes monumentos: *Tristram Shandy*, irlandés de expresión inglesa; *Ulises*, irlandés publicado en París; *Rayuela* y *Larva*, en español.

¿Qué es lo que aporta *Tristram Shandy* a la historia de la literatura? Los profesores que yo tuve, y muy probablemente los profesores que ustedes tuvieron, no habían leído *Tristram Shandy*. *Tristram Shandy* es un descubrimiento de los años ochenta para el mundo hispánico, y curiosamente tuvimos que ser los latinoamericanos los que les enseñáramos a los españoles que había esa literatura inglesa en el XVIII, y para ser precisos, uno de ellos, el cubano Guillermo Cabrera Infante quien, con una sólida formación inglesa, leía en inglés. Para disponer de una buena traducción de *Tristram Shandy* —como ésta que utilizamos aquí— tuvimos que esperar hasta 1985. Antes del '85, yo me mataba buscando *Tristram Shandy*, y no existía ninguna edición disponible en español. No sólo porque no se le consideraba el gran escritor que los anglófilos sabían que era, y el gran innovador, sino también porque no es un libro fácil de traducir; y además —y esto es muy importante— porque la tradición ibérica de la crítica literaria tiende a pensar que solamente los libros que cuentan historias y que son solemnes y "bien escritos, bien hechos" (léase: convencionales) valen la pena, y predomina un prejuicio contra los libros "diferentes", "desordenados", aquellos en los que en medio de la acción se introducen pausas, sorpresas, reflexiones o consideraciones. Como si en el *Quijote* no hubiera digresiones, desvíos, y discursos formidables, se suele opinar, que obras como la de Sterne, "son libros farragosos porque no van directamente a la carne", como si escribir una novela fuera hacer una caricatura, que no pare la acción, la acción, la acción; y no es el caso.

¿Cuáles son las aportaciones de *Tristram Shandy*? Insisto, del siglo XVIII. Si ustedes leen literatura española del XIX, van a encontrarse con que siguen escribiendo como se escribía en el XVII. Si ustedes leen literatura francesa del XIX —salvo las excepciones estupendas como *Bouvard et Pécuchet*, y algunos otros pocos grandes libros— se van a dar cuenta de que efectivamente son novelas fabricadas a la manera antigua. Piensen ustedes en *Los miserables*, en *Los tres mosqueteros*, o quizás en las pocas innovaciones formales de Balzac, o en las cargadas tintas de la observación de Zola. Sterne es del XVIII, un siglo antes. ¿Cuáles son, pues, sus innovaciones?

A resaltar: Sterne parece un escritor del siglo XX, lo que asombra muchísimo. Retengo algunas rupturas en esta novela con la novelística anterior, que pasan directamente al siglo XX sin tocar el XIX —*redescubrimientos*, como habíamos hablado de redescubrimiento en Grimmelshausen con su *Simplicius Simplicissimus*—: Narratológicamente, hay rupturas formales e innovaciones que nos remiten a la novela futura. Rupturas que pudieron haber sido innovaciones y aportes a la novela del siglo XIX, y que acabaron siendo vetas para la novela del siglo XX. Joyce bebe para su *Ulises* de *Tristram Shandy*, no cabe la menor duda. La auténtica narración aspira a atrapar el encanto en la fabulación. ¿Qué quiero decir con "encanto en la fabulación"? Cuando uno está leyendo, como que se duerme y se adormece, y se va a otro mundo, lo que hacemos acompañados de Bastian en la *Historia interminable*, de Michael Ende, o lo que hace Bertolt Brecht al despertarnos abruptamente para "romper con ese encanto" y apartarnos de la "literatura burguesa", que es engaño y, precisamente, *enajenación*. Este encanto de la fabulación, Laurence Sterne sabe —como posteriormente Brecht— *detenerlo*. Detiene la anécdota, ésa es su gran aportación, detiene la anécdota y mete una larga disertación teórica, a menudo moralizante: él era pastor anglicano, y sus disertaciones, escolásticas, tienen un toque horaciano, y emparentan con la homilía, la homilía bien hecha del sacerdote culto.

Y estos "desvíos" argumentales no solamente nos distraen, sino que nos interesan e imantan. Son atractivos en sí mismos... Las digresiones ya las habían utilizado otros autores, como Chaucer, por ejemplo, en sus *Cuentos de Canterbury*, donde los personajes-narradores, mientras cuentan una historia se detienen y dicen: "ah, pero primero tengo que contarte esto"; y también lo encontramos en *Las mil y una noches*, donde, invocando la misericordia de Alá, ante ciertos sucesos escabrosos, se abre un espacio narrativo para introducir consideraciones, reflexiones, aleccionamientos morales que, al enmarcar la anécdota, le dan más fuerza literaria. No es lenguaje vano: sirve para enmarcar la historia. Cuando Sterne detiene la acción para decir: "un momento, antes de seguir contando, debo hacer algunas reflexiones", redacta una pieza retórica estupenda que tiene como función "enmarcar".

Otro elemento técnico son los cortes a la lectura. Cortes a la lectura que narratológicamente sirven para "despertar" al lector de su ensueño *imaginante*. Lo "despiertan" de diferentes maneras: con recados, con acotaciones, con sugerencias, y hasta con elementos tipográficos o de diseño de página. Tenemos la famosa, la famosísima página negra de *Tristram Shandy*, que hizo historia en la literatura. Esto hoy en día ya nos parece algo común, de lo que se han servido escritores del siglo XX;[166] pero Sterne fue el primero en hacerlo, en el siglo XVIII.[167] He

[166] Lo utiliza el propio Julián Ríos en *Larva*.

[167] A lo negro puede oponerse lo blanco. En el siglo X, un clásico de la literatura japonesa, la novela de Murashaki Shikibu, *La historia de Genji*, cierra la primera parte de la novela, con la muerte del héroe Genji, con un último capítulo en blanco: "Kumogakure, 'Desvanecido en las nubes' '(Este capítulo está en blanco. El título evoca la muerte de Genji)'". (Girona, Atalanta, 2010, p. 917).

aquí las dos páginas negras de *Tristram Shandy*, que hicieron, repito, historia en la literatura; uno puede suponer que es una buena ocurrencia, una payasada, y preguntarse: "¿de qué sirve?". Yo digo: ¿serviría de algo no haberlo hecho? ¿El arte no debe de ser arriesgado, atreverse, intentar que sus materiales sirvan, todos, para significar al máximo? Sterne no se detiene ahí: Tenemos también las igualmente famosas "páginas de mármol" del Capítulo Trigésimo Séptimo del Volumen III (pp. 263-264 de mi edición), páginas sin texto sino sólo con textura de mármol. Una variante de las dos páginas negras anteriores. (pp. 91-92)

Luego tiene otro corte: los vacíos, los capítulos vacíos; en el Volumen IX, los capítulos decimoctavo y decimonoveno están vacíos: son páginas en blanco. Resumiendo: tenemos las páginas en negro, las páginas de mármol, y uno se dice: "después de esto, ¿qué sigue? ¿Qué me va a decir después de eso?". Siguen las páginas en blanco, en el último volumen, el IX, donde, previamente, el capítulo XVII termina con estas palabras que nos harán desembocar hacia los dos capítulos vacíos: "La auténtica filosofía... Pero no hay manera de tratar de ese asunto mientras mi tío siga silbando el *Lillabullero*. Entremos, pues, en la casa"; y entramos al Capítulo XVIII y está vacío, sólo tiene el título, y le sigue el Capítulo XIX, que igualmente sólo tiene el título.

Alumno: ¿Así es?

Dante Medina: Así es, desde luego. No es una errata del editor. El lector se dice: "Bueno, un capítulo vacío", el XVIII, y luego otro, el XIX, también vacío... Y pasamos al XX...

Alumno: Como un suspenso.

Dante Medina: Como un suspenso, lleno de malicia. Sterne me dice: "entremos en la casa", y entro en una casa vacía de dos capítulos en blanco. ¿Será una provocación sabiendo que el pensamiento y la imaginación no se detienen, y el autor espera que sigamos pensando, sigamos imaginando? Como si dijera: yo ya te dejé entrar "a la casa", ahora halla lo que quieras, amuéblala a tu gusto y medida. Convierte al lector en narrador.

El lector cómplice, del que tanto se ha teorizado a propósito de *Rayuela*, viene de Sterne. La escritura (que habla) le dice al que escucha (lee): "ahora sigues tú, es tu turno". Aunque explícita, tácitamente; no con una indicación del tipo "página para que el lector haga su propio final", no, sino que en pleno ejercicio de la imaginación (acicateada por la lectura) nos enfrenta al vacío de la página en blanco, nos suelta, nos deja "colgados de la brocha", y casi involuntariamente seguimos "pintando", al menos durante algunos instantes. Y luego, después de dos capítulos vacíos (el XVIII y XIX) en los que dejó en nuestras manos la narración, para devolvernos a la "lectura de la escritura" sin brusquedad, nos ofrece una zona de amortiguamiento: el capítulo XX continúa la narración iniciándose con una raya larga seguida de asteriscos durante seis líneas que rematan con otra raya larga. Después del vacío de dos capítulos, nos prepara para el aterrizaje que nos colocará nuevamente en el campo de las letras.

Primero fue el negro, la oscuridad; luego el mármol, un atisbo de luz; y finalmente la página en blanco: el vacío. Cerrado, medio abierto, abierto total. Lleno, medio lleno, vacío.

Así retoma la narración, después de los asteriscos, el Capítulo Vigésimo:

> —Verá usted el sitio exacto, señora, dijo mi tío Toby.
>
> La señora Wadman se ruborizó —miró hacia la puerta— se puso pálida —recuperó su color natural— volvió a ruborizarse todavía más. Para el lector no versado podría traducirse así
>
> *¡Dios mío! No puedo mirarlo.*
> *¿Qué iba a decir la gente si yo lo mirase?*
> *Si mirase me podría desmayar.*
> *Me gustaría poder mirarlo.*
> *No puede ser pecado mirarlo.*
> *Lo miraré.* (p. 620)

¿Lo notan? Nos está diciendo: "¿entendiste, lector?, arma tú la historia, contribuye a la historia"; así está rompiendo la fabulación. Genera el distanciamiento brechtiano del que hablamos anteriormente. Y esto que parece puramente visual es también conceptual: se sirve de esos elementos para generar una fractura en la fabulación, y abrir el desarrollo de la anécdota a las posibilidades del azar. Nos hace cómplices de la fabulación, partícipes de ella con todo y sus matices, libro abierto a mis deseos personales.

Esta sería la ruptura narratológica. Pero también hay la ruptura formal. Yo encuentro tres rupturas formales, que cito y doy ejemplos de cada una de las tres.

La primera ruptura rompe formalmente con la secuencia aparente de la narración común, cuya secuencia es: ayer, hoy, mañana; me dijo, le dije, le contestó. Agrego que se trata de una secuencia aparente, porque de hecho en artes la secuencia no es real, es fabulatoria. (De lo contrario, para escribir o leer una novela sobre la vida de un personaje, tendríamos que escribir o leer durante todos los años que "vivió" el personaje, para coincidir "en tiempo real".) Las secuencias artísticas siempre son estéticas o fabulatorias, como ustedes prefieran.

La segunda ruptura formal es la del equilibrio y la armonía: quiebra formalmente el equilibrio y la armonía. La teoría clásica de la literatura nos dice —lo cual es una simplonada pragmática para resolver los problemas de montaje teatral, que se les ocurrió a los griegos, de quienes nos quedan las etimologías, miles de ideas luminosas, piezas artísticas excelentes, la mitología, y las Olimpiadas— que la obra de ficción debe de tener unidad de tiempo, unidad de espacio, y unidad de acción. Cuando conservamos estas tres unidades, conseguimos obras aburridas como las del neoclásico francés. Cierto, cuando uno ve en escena *Edipo rey* de Sófocles, se maravilla, la pieza alcanza grandes alturas por la intensidad dramática

que caracteriza a la tragedia griega, a pesar del estrecho y artificioso corpiño de las tres unidades (acción, tiempo, espacio), que constriñen a la obra a transcurrir continuamente, en el mismo sitio, en el mismo tiempo. Pues bien, Sterne rompe con esto de una manera rotunda; y atenta contra algo más: rompe con el equilibrio (tan caro a los griegos, pilar de su famosa "armonía"). Armonía, equilibrio, concordancia-correspondencia eran los valores clásicos, desde la escultura hasta la arquitectura, desde la teología hasta las ciencias naturales, desde la estética hasta la ética, desde las construcciones filosóficas hasta el fisicoculturismo. Por fortuna, gracias al barroco y a la aportación del mundo árabe, quebramos esa monotonía geométrica. Sterne rompe con estos equilibrios formales: hay capítulos larguísimos donde platica y platica, y hay capítulos chiquitos, media página, un cuarto de página, una página, una página y media, dos líneas,[168] o nada... Como le va dando la gana, punto. El Capítulo Decimoquinto (del mismo Volumen IX) es de apenas seis líneas; mientras que el Volumen IV, antes de arrancar con el Capítulo Primero, incluye 24 páginas de texto (pp. 276-299); y el Capítulo Vigésimo (Volumen III) contiene menos de una página de narración al inicio pero abarca 11 páginas porque inserta "El prefacio del autor" (pp. 230-240); y hasta el "exceso" de los capítulos que no tienen ni una palabra.

La tercera y última de las rupturas...

Alumno: ¿Y al perder el equilibrio maneja polaridades, se va a los extremos?

Dante Medina: Desde luego. Los equilibrios —pongamos el ejemplo de la danza— nos dan un baile uniforme, nos dan un zapateado parejo; la ruptura de equilibrios nos la da la danza moderna, o el jazz —otro de los rompimientos mayores—. Pero esto no es reciente, es algo que le debemos al barroco: el nuevo equilibrio —para no llamarlo tan bruscamente *ruptura*—, el equilibrio innovador, lo introduce el capricho y el antojo del barroco. En música, Bach: sus *fugas* pueden llevarlo lejísimos, extenderse a placer, jugar, y regresar al canon.

A Sterne no le importa el tamaño de los capítulos que, por cierto, se cuida en el *Quijote*; y Shakespeare también, en la mayoría de sus obras, es fiel a los cinco actos equilibrados. En cuanto a los estilos y temas, se nos alecciona que debe de haber un tratamiento uniforme, una idea conductora de secuencia para que el todo sea armónico; Sterne trata los temas y las secuencias como le da la gana. ¿Por qué creen ustedes que Boccaccio en el *Decameron* o Chaucer en los *Cuentos de Canterbury*, recurren a varios personajes que narran desde diferentes ángulos y diferentes posiciones? Pues para no romper la regla de la Antigüedad de la uni-

[168] Véase del Volumen VIII, el Capítulo Décimosegundo, entero:

> "Dije que no la tocaría por nada del mundo.
> Señor, ¡Cómo se ha caldeado mi imaginación con esta metáfora!". (p. 554)

O este otro, el Capítulo Vigésimo Noveno, también del Volumen VIII:

> "Pásale un cepillo y un poco de greda a mi espalda.
> —Lo haré, Excelencia, tal como me ordena, contestó Trim". (p. 582)

dad de tema, y aunque las historias sean tan disímbolas, las atan: uno, con una peregrinación —Chaucer—; y otro —Boccaccio— con un encierro.[169] Los demás libros de esa época son monotemáticos: moral, todo es moral; burla, todo burla...

Miren estos ejemplos del Volumen VII, Capítulos X, XI y XII (pp. 498-499). Fíjense en las rupturas. En estas dos páginas tenemos tres capítulos completos, más uno que termina y uno que se inicia; vean la brevedad de los capítulos, pero ya no nos detengamos en el tamaño sino en la fabulación:

Capítulo X

> Parándome a pensar en todo ello y en que la muerte a lo peor podía encontrarse más cerca de mí de lo que yo imaginaba, hubiera preferido estar ya en Abbeville, me dije, aunque no fuera más que para ver cómo cardan e hilan. Y así es cómo fue el viaje:
>
> | | |
> |---|---|
> | De *Montreuil* a Nampont... | posta y media |
> | De Nampont a Bernay... | una posta |
> | De Bernay a Nouvion... | una posta |
> | De Nouvion a Abbeville... | una posta |
>
> Pero los cardadores y las hilanderas se habían ido a acostar. (p. 498)

Hizo el viaje. ¿Se dan cuenta? Dice: voy a ir a tal sitio nomás por ver cómo trabajan la lana, cardan y luego hacen hilo, voy a ir a eso. Y luego nos enumera las postas de ciudad en ciudad, y arriba a su destino, pero cuando llega es demasiado tarde para cumplir su antojo: las hilanderas se habían ido a acostar.

El siguiente capítulo:

Capítulo XI

> ¡Qué hermosas satisfacciones proporciona viajar! Lo malo es que le produce a uno cierto ardor. Pero existe un remedio para eso, como podrán ver en el próximo capítulo. (p. 498)

Ahí se acabó el capítulo, ¡ya se acabó! Qué bonito es decir: "me acabo de leer un capítulo rapidísimo". Uno puede apostar: "te apuesto a que leo un capítulo entero de *Tristram Shandy* en menos de diez segundos". Y como Sterne nos prometió un remedio en el próximo capítulo, tomo de ahí esta frase genial, casi un epitafio: "De forma que prefiero morir de una dolencia que mi médico no conozca". (p. 499) En el Capítulo XXV, del Volumen IX, dice explícitamente lo que piensa de

[169] No olvido, desde luego, que en Boccaccio se le da tema a los narradores en turno, así que los relatos se agrupan, y en Chaucer predominan las constantes de la desgracia y la muerte.

la narratología: "Lo único que deseo es que les sirva de lección a todos para '*que le dejen a la gente que cuente sus historias como le parezca*'". (p. 628)

Ahora, ¿por qué cité particularmente este capítulo del viaje? Porque este libro, a pesar de que el tema de fondo no sea el viaje, es un libro de viajeros. Que a Sterne le apasionaba el viaje y los libros de viajes, lo prueba su obra *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768),[170] conocida como *Viaje sentimental*. Un recuerdo lleva a otro, y a mí este libro me recordó la Italia de Joyce, en la memoria de Italo Svevo, el gran escritor italiano y muy amigo suyo. Italo Svevo fue alumno de inglés de James Joyce en Trieste,[171] cuando "en ese momento era el profesor de idiomas de moda entre la alta burguesía triestina" (*Op. cit. infra*, Veneziani Svevo, p. 114). Svevo, de educación alemana, debía viajar, por razones comerciales, a Austria, Francia e Inglaterra,[172] escribía desde joven, y era apasionado de la literatura, así que toma a Joyce de profesor particular, y gana por partida doble, triple: un profesor de inglés, un mentor de literatura, y un amigo. (¿Alguien se acuerda cuál era la especialidad de Joyce? Joyce era profesor de italiano, ésa era su especialidad. Joyce hablaba en italiano con sus hijos, con su esposa hablaba en inglés, pero con sus hijos en París hablaba en italiano, eran unos *gentlemen* sus hijitos, vestidos de blanco a la manera de la época.) Joyce aprecia mucho la obra de Italo Svevo —para mi gusto, uno de los grandes escritores del siglo XX; les recomiendo: *Senilità* (*Senilidad*), *La concienza di Zeno*[173] (*La conciencia de Zeno*)—, a tal punto que en su círculo parisino no se cansaba de elogiarlo, y gracias a él fue acogido con beneplácito por los críticos, entre ellos Valery Larbaud. Hay testimonios de que Joyce se sabía de memoria las últimas páginas de *Senilidad*.[174] Lo recordé porque me vino a la mente su *Corto viaje sentimental*, y tardíamente me doy cuenta de que ese "viaje sentimental" de Svevo podría ser un homenaje al *Viaje sentimental* de Laurence Sterne; que al echar a volar la charla y la imaginación, sin duda Joyce le habló de Sterne a Svevo, recomendándole la obra de este gran escritor irlandés del siglo XVIII, gloria de la lengua inglesa.

[170] La obra la terminó y publicó en febrero, y él murió en marzo.

[171] Italo Svevo asegura que Joyce escribió su *Ulises* en Trieste, aunque en las ediciones en inglés y en francés que he consultado, y las que cito y utilizo, suele venir al final esta anotación: "Trieste-Zurich-París, 1914-1921".

[172] "Desde su primer viaje a Inglaterra, Ettore sintió la necesidad de perfeccionar su inglés. Conocía el alemán perfectamente, el francés con suficiente soltura (lo había practicado conmigo durante nuestro noviazgo), pero del inglés sólo tenía una base. El estudio de esta lengua fue lo que lo condujo a estrechar su afortunada amistad con Joyce", testimonia Livia Veneziani Svevo, su viuda. (Svevo, Italo, *James Joyce*, Barcelona, Argonauta, 1990, p. 113). Livia lo llama por su verdadero nombre: Ettore Schmitz.

[173] Alain Robbe-Grillet valoraba mucho esta novela, a tal punto que le dedica un capítulo de su libro (manifiesto) *Pour un nouveau roman* (París, Les Éditions de Minuit, 1963): "La concience malade de Zeno" (1954), pp. 77-81.

[174] Veneziani Svevo, *op. cit.*, p. 116.

Oigan ustedes lo que dice Sterne en su *Viaje sentimental*. Esto es para los escritores que hay en la sala: "No escribo para disculpar las debilidades de mi corazón, sino para dar cuenta de ellas". (p. 41) Qué maravilla. Éste es un libro de pensamiento anglicano, donde al centro está el problema del pecado. No se pregunta si se puede pecar, cómo se puede pecar, eso qué aburrido; no, no es teología, ni ética evangélica, es realmente moral práctica.

Su libro contiene un decálogo de los viajeros. Afirma que la gente viaja —estamos en el siglo XVIII— por enfermedad del cuerpo, por imbecilidad de la mente, o por necesidad inevitable. (p. 28) Tres tipos de viaje: Enfermedad del cuerpo, los viajes de cura, que eran muy de época; la imbecilidad de la mente, o sea, está describiendo a cierto turista contemporáneo, claro, viajan por imbéciles; y necesidad inevitable, y éste es el bueno. Cuando uno dice: "es que quiero conocer", y luego agrega el deseo: "es que quiero conocer Cancún", es una necesidad inevitable. Yo me imagino que la gente que nace en Rumania o en Polonia quiere conocer el mar, desde luego; o los que nacen en la Pampa argentina quieren subirse a una montaña algún día... Y a estas tres clasificaciones, le agrega una cuarta: el viajero simple, "los hombres que cruzan los mares y van a establecerse en tierras extrañas". (p. 29)

En seguida, enumera las categorías de viajeros: "viajeros ociosos", el millonario inglés que va a dar la vuelta al mundo; "viajeros curiosos", yo diría Humboldt; "viajeros mentirosos", aquéllos que viajan para regresar a presumir lo que no hicieron; "viajeros orgullosos", yo diría los que viajan para colocarse en la sociedad diciendo "¿tú nunca has estado en Belgrado?"; "viajeros vanidosos", entre los que van de compras y los que se pasan el viaje tomándose fotografías (estos me hacen mucha gracia: van al Louvre y se retratan frente a la Mona Lisa); "viajeros melancólicos", esto me encanta, los viajeros melancólicos, digamos que son los que viajan para olvidar, los que viajan buscando un sueño; los "viajeros por necesidad", la gente que dice: "es que necesito viajar"; y para terminar el decálogo: "viajeros delincuentes y felones", los que viajan porque cometieron un crimen o que van robando de ciudad en ciudad, como los gitanos; los "viajeros desgraciados e inocentes"; el "viajero simple"; "y, por último (con vuestro permiso), el *viajero sentimental* (es decir, yo mismo), que ha viajado —según voy a relatar— tanto por imperiosa *nécessité* como por *besoin de voyager*, ni más ni menos que cualquiera de esta categoría". (p. 30)[175]

[175] Muy diferentes son los propósitos del viajero y los libros de viajes, tan populares en el antiguo Japón y en especial en el siglo XVII; el ejemplo mayor sería, de entre los cinco que escribió, el libro de viajes de Matsúo Basho (1644-1694), *Sendas de Oku*, para quien viajar es un fin en sí mismo ("No duermas dos veces en el mismo sitio; desea siempre una estera que no hayas calentado"), y la búsqueda en el exterior de un interior, la perenne aspiración al *satori*, la iluminación. (Basho, Matsúo, *Sendas de Okú*, Girona, Atalanta, 2014. Prólogo de Octavio Paz, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya).

Este libro fue escrito casi al mismo tiempo que las *Memorias* de Casanova, el gran seductor, y un fragmento de las memorias de Casanova se ha publicado aparte como *Memorias de España*, donde cuenta los estragos que hace en las ciudades a las que llega; es un viaje estupendo, desde el punto de vista sexual, amoroso, y de penalidades y encarcelamientos. En cambio, este viajero sentimental que es Sterne —quien además se autonombra Yorick, como el gran cómico del siglo XVI-XVII, al que hace alusión Shakespeare— tiene durante su viaje una conducta irreprochable, más aún: en "La fille de chambre (París)", a una jovencita que pudiera coquetearle u obtenerla por dinero, le obsequia una moneda y la despacha, y moralizantemente se dice: "En mi vida he dado a una muchacha una moneda que me haya causado la mitad de placer...". (p. 153) La diferencia entre el viajero de *Viaje sentimental* de Sterne y el viajero de *Memorias de España* de Casanova, es que Casanova pasa desde la chica inocente a la que seduce hasta la súper perversa que hace que lo metan a la cárcel porque es la amante del hombre más poderoso de Barcelona; mientras que Yorick[176] observa una conducta, diría yo, casi beata, casi santa, pero muy interesante por sus sutiles y agudas observaciones.

Regreso a *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy.* La tercera y última de las rupturas: ésta abarca la tipografía, los signos —utilizando asteriscos para suprimir el lenguaje ofensivo—, los dibujos, y el orden caprichoso de la secuencia de los capítulos. La tipografía la modifica cada vez que se le ocurre; los dibujos aparecen en las páginas 481, 602; y del orden de los capítulos —que incluye cambios tipográficos— pongo estos ejemplos: en el Volumen IX hay esta secuencia: del Capítulo Primero al Capítulo Vigésimoquinto todo transcurre normalmente,[177] pero el capítulo subsiguiente y el que le sigue se titulan *Capítulo décimoctavo y Capítulo décimonoveno (*con esta tipografía), capítulos que, precisamente, había dejando "en blanco" antes, y que comentamos más arriba, para luego, "continuar" con el Capítulo Vigésimo Sexto. Pero ahí no se detiene: en el Volumen VII, los capítulos se suceden así:[178] 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, —vamos bien, ¿verdad?—, pero lo que sigue es el 13 (que ya pasó) y luego siguen el 19, el 20, el 21, el 22, el 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35. Es decir, que el Décimoctavo lo suplantó —sin explicación alguna— con el Décimotercero.

Sterne ha sido un enorme nutriente de la literatura en Hispanoamérica. Y de ahí ha sido conocido por la literatura de la península ibérica. El prologuista de mi edición, Fernando Tola, afirma: "Los lectores españoles tuvimos, pues, ocasión de disfrutar de los nuevos caminos que ha abierto Sterne para la literatura, gracias a la lectura de algunos escritores hispanoamericanos que supieron

[176] Yorick, que es una especie de Alter Ego de Sterne desde *Tristram Shandy*: en el capítulo XII del Volumen II exclama dos veces: "¡Ay! ¡Pobre Yorick" (p. 90), aludiendo, claro, a *Hamlet*.

[177] Si es que hay algo que transcurra "normalmente" en esta obra.

[178] Pongo la secuencia en números arábigos cardinales para simplificar la comprensión, aunque en el original están con letra y son ordinales.

incorporar parte de la herencia del autor inglés a las demás fuentes que nutren su imaginación literaria". (pp. 50-51) Esto hay que guardarlo en la historia de la literatura de nuestra lengua, porque rara vez los españoles aceptan las aportaciones de Hispanoamérica.

A la pregunta de cómo escribir una novela, Sterne responde en el Volumen VIII, Capítulo Segundo; dice que hay "diversos modos", pero que el suyo es el mejor, o al menos es el más religioso: "pues desde la primera frase que escribo ya estoy confiando en Dios Todopoderoso para escribir la segunda". (p. 544) Muchas novelas pioneras de la nueva literatura en español empiezan con: "¿Encontraría a la Maga?". (*Rayuela*); "¿Dónde encontraron esto?" (*Yo, el Supremo*), "Después, la ambigüedad de un acto cotidiano, contingencia o manera de ser" (*Obsesivos días circulares*), "o sea que las cosas no han sido todavía sino que van a ser" (*Entre Marx y una mujer desnuda*)...

Alumno: Hay unos muy confiados.

Dante Medina: Yo soy completamente agnóstico y, como dice Don Juan de Molière, "no creo ni en el hombre lobo".

Últimas cosas sobre *Tristram Shandy*. En esta obra está inserta una reflexión sobre tres elementos: a. La novela, b. El oficio de narrar, y c. La teoría literaria. Con libros como éste, y como *Rayuela*, *Larva*, o *Ulises*, se aprende a escribir, y no en los manuales de retórica, gramática o teoría literaria: a mí no me enseñaron a escribir nada los manuales de teoría literaria o de retórica: el verdadero aprendizaje para escribir son estas novelas que teorizan sobre la novela mientras ejecutan la ficción. Reflexión sobre la novela, reflexión sobre el oficio de narrar y teoría literaria, las tres cosas.

Anthony Burgess, el autor de *Naranja mecánica*, dice de *Tristram Shandy*: "Es una novela que quebranta todas las reglas". A mí las novelas que me gustan, lo digo de manera total, son las novelas que quebrantan las reglas. Y en esta parte del curso, hemos visto novelas que quebrantan todas la reglas: desde *Si una noche de invierno un viajero* hasta muchas otras, son novelas que quebrantan las reglas.

De aquí pasamos directamente al *Ulises*. Sin duda a ustedes les dijeron: "*Ulises* es una novela complicadísima". Cuando yo enseñaba a Joyce en la Facultad de Letras, preguntaba a los alumnos: "¿Dónde está la dificultad en *Ulises*?, explíquenme, ¿dónde está la dificultad?". Propongo ahora el mismo ejercicio que hacía entonces: lean el primer capítulo. Nos da la impresión de que nos vamos a encontrar con una novela a la que no le entenderemos nada. Y eso es falso. Si quieren les leo las primeras 10 o 15 líneas.

Alumno: Léenos el renglón seguido de *Ulises*, el que viene todo pegado.

Dante Medina: Eso no tiene ninguna complicación para un lector contemporáneo. *Ulises* se hizo famoso por dos cosas: es una especie de novela fragmentada, donde las anécdotas se presentan como en un estallamiento, o en un caleidoscopio, por una parte; y por otra, siendo una novela voluminosa sucede en

un lapso de 24 horas, sin salir de Dublín: unidad de espacio, unidad de tiempo, unidad de acción —juega con este canon clásico y lo "violenta" aparentando "obedecerlo"—. Usted se refiere a las famosísimas últimas páginas, el gran monólogo, que se ha calificado de "monólogo interior",[179] discurrir de conciencia, carente de puntuación. "Está destruyendo la lengua inglesa, tenía que ser un irlandés" (como irlandés era Sterne).

Las primeras palabras del *Ulises* en la traducción de J. Salas Subirat, dicen esto:

> Imponente y rollizo, Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera, con una bacía desbordante de espuma, sobre la cual traía, cruzados, un espejo y una navaja. La suave brisa de la mañana hacía flotar con gracia la bata amarilla desprendida. Levantó el tazón y entonó:
>
> —"*Introibo ad altare Dei*".
>
> Se detuvo, miró de soslayo la oscura escalera de caracol y llamó groseramente:
>
> —Acércate, Kinch. Acércate, jesuita miedoso.
>
> Se adelantó con solemnidad y subió a la plataforma de tiro. Dio media vuelta y bendijo tres veces, gravemente, la torre, el campo circundante y las montañas que despertaban. Luego, advirtiendo a Esteban Dedalus, se inclinó hacia él y trazó rápidas cruces en el aire, murmurando entre dientes y moviendo la cabeza. (p. 3)

¿Dónde está la novela difícil? Se lee el primer capítulo y luego puede contarse; está facilísimo. Quizá lo que desconcertó es la manera de no llevar esta historia así como la empezó, sino moviendo piezas, a la manera un tanto del cubismo: superpone en nuestra mente la no linealidad de la literatura.

Por otra parte, es una novela llena de pastiches, homenajes, pegostes digamos. Por ejemplo, tiene un pegoste donde hay una especie de parodia de *El Quijote*, en donde inventa palabras que al oído inglés le suenan a español, le parecen español. Una invención como decir: Don Cascote de la Mugre, Don Quijote de la Mancha, un juego así. Especie de homenajes, rescrituras... parodias y pastiches, en los que incluye varios géneros literarios, entre ellos el teatro, como lo haría años más tarde Fernando del Paso en *Palinuro de México* con la obra "Palinuro en la escalera".

Quizás lo más extraordinario sean sus invenciones y juegos del lenguaje, en los que llega uno a perderse y, ahí sí, a no entender completamente. Es lo mismo

[179] En 1984, Thomas Bernhard (1931-1889) publicó su novela *Holzfällen - Eine Erregung*, traducida al español por Miguel Sáenz como *Tala* (Madrid, Alianza Editorial), construida enteramente como un enorme monólogo interior de 223 páginas, con una característica formal suplementaria: toda la obra es *un único párrafo* de principio a fin, sin ningún punto y aparte: además de los puntos y seguidos, sólo tiene un punto final.

Hay otro ejemplo, Dante, me hace notar José Brú**:** El escritor polaco Jerzy Andrzejewski (1900-1983) escribió en 1959 una novela, *La Puertas del Paraíso* (Universidad Veracruzana, Xalapa, 1998, traducción de Sergio Pitol), que consta solamente de dos párrafos: el primero, de 144 páginas, y el segundo y último, de cinco palabras.

que hace Cortázar, pero si uno no entiende se la salta y ya, o se espera a "ingresar" en el código y empieza a adivinar el significado —o a inventarlo—. También se sirve de neologismos como los que en francés se denominan *mot-valise*: palabras-maleta, fabricadas a partir de dos palabras que se vuelven una; ya cité aquí el ejemplo de "polumo", inventada por Octavio Paz a partir de polvo y humo. En México tenemos muchas de estas palabras en la cultura popular: "tonteja", es una palabra-valija compuesta con fragmentos de "*tont*a" y "pend*eja*".

Hay momentos en los que el *Ulises* se echa a hablar, jugando y malabareando (Joyce era políglota), y ahí sí nos topamos con capítulos relativamente arduos, sobre todo obtusos para traducir, pero eso no lo convierte en un libro dificilísimo. Pongo algunos ejemplos para explicitar de lo que estoy hablando, donde se cruzan prejuicios culturales: en el original dice: "*French letter still in my pocketbook*", (p. 364)[180] y la traducción al francés dice: "*J'ai encore une capote anglaise dans mon carnet*". (p. 44)[181] En inglés dice "*French letter*", en francés dice "*capote anglaise*", ¿cómo se tradujo al español? Sin las rencillas "culturales" entre ambos países, simplemente como: "El preservativo todavía en mi cartera". (p. 390)[182]

Hay muchos más ejemplos —abundan, de hecho— de estas curiosidades de traducción en *Ulises.* El original dice: "*and telling him about the geegee and where was the puffpuff*". (p. 351) —"*geegee*" y "*puffpuff*", onomatopéyicos, presentan problema—. Al francés se tradujo como: "*de lui parler du dada et où qu'il est le teuff-teuff*". (p. 25, t. II) Como se trata de balbuceos infantiles, "geegee" y "puffpuff", pasaron a ser "dada" y "teuff-teuff". La versión española dice: "y contándole del geegee y dónde estaba el puffpuff". (p. 376) Ustedes juzguen.

Así que les sugiero a aquellos de ustedes que tienen formación en lengua inglesa, no teman leer el *Ulyses*. Quizás se van a perder algunas palabras juguetonas, algunos giros complicados, pero se pueden remitir a las etimologías, y encontrarán la ruta de Ítaca.

Mi recomendación del *Ulises*: más que pensar en un libro difícil, el *Ulises* hay que leerlo, es uno de esos libros que hay que leer, y van descubrir uno de los ejes de la literatura contemporánea, con algo que no se dice nunca: es un libro sumamente divertido, hay momentos en los que uno se muere de risa. Yo tuve la suerte de leerlo primero en francés porque no conseguía la traducción al español, y me moría de risa, y cuando leí esta versión en español, que es muy buena, sentí que, para mi gusto, perdió cierta gracia, por lo que les recomiendo que busquen la de Guillermo Cabrera Infante, un escritor con mucho sabor latinoamericano y caribeño.

Pero todo esto es nada más un prolegómeno para decirles que para mi gusto el genio del siglo XX en la literatura es Julián Ríos, no me cabe la menor duda.

[180] Las citas en inglés provienen de: *Ulysses*, New York, The Modern Library, 1934.

[181] Utilizo la traducción de Augusto Morel, revisada por Valéry Larbaud y James Joyce, París, Gallimard, 1929, p. 44, t. II.

[182] La página corresponde a la traducción de Salas Subirat, de Buenos Aires, Santiago Rueda Editor.

Y yo *presumo* de ser el introductor en México y en Guadalajara de Julián Ríos y de *Larva*: sí, yo empecé a hablar de Julián Ríos en Guadalajara en 1985.

Julián Ríos es español, gallego, con formación alemana, inglesa, y francesa. Políglota. Con enorme, grandísimo, sentido del humor. Y del juego. Siento que soy su amigo, lo que quiere decir: tener correspondencia, quererse y encontrarse de vez en cuando por el mundo, gozando del privilegio de recibir cada uno de los libros que publica expedidos por él, y con una siempre cariñosa dedicatoria, como la que me puso en mi prístina edición de *Larva* (que sí compré, antes de conocerlo): "Esta Larva casi casi incunable", porque se publicó en Barcelona a principios de los años ochenta, y como yo siempre ando a la caza de libros raros, adquirí esta obra de Edicions del Mall, en 1984.

Sin ánimo de *presumir*,[183] Edmundo Valadés publicó un artículo en 1985 en el que sostenía que "nace un nuevo Joyce" en español, hablando de *Larva*, y luego, al final anota que hay otro escritor interesante que va por esa vía, Dante Medina, con su cuento "Niñamente suyo" (que pertenece al libro *Niñoserías*), que Valadés publicara en su revista "El cuento". Y yo me sentí profundamente alagado y agradecido. Porque me identifico mucho con el trabajo de Julián Ríos, y ustedes lo van a ver a continuación.

Hasta aquí hemos hablado de todo tipo de cuestionamientos: cuestionamiento del principio, obras que parece que no empiezan donde empiezan (lo vimos en *Rayuela*); cuestionamiento de la estructura, obras que van del principio al final, que empiezan en el capítulo 73 y regresan al 1 (también como *Rayuela*); obras que parecen eternas de principio a fin como *Finnegans Wake* de Joyce, en donde para acabar de leer la frase final de la obra, tenemos que regresar al principio de la novela porque ahí sigue la frase, y entonces empezamos la novela de nuevo... Hemos visto todo tipo de cuestionamientos formales y narratológicos: capítulos de apenas dos líneas, páginas blancas y negras, secuencias "inconsecutivas", citas en lenguas extranjeras, fragmentos en idiomas inexistentes, variadísimas invenciones lingüísticas, prólogos de novela aparentemente sin novela, albures y juegos de palabras, libros infinitos, atrevimientos tipográficos y gráficos, etcétera. Pues bien: todo esto llevado a la décima potencia es lo que hace Julián Ríos

Larva está más allá del Más Allá.

Como es muy difícil explicarlo sin ir probando a través de ejemplos y citas, abordaremos con mucho cuidado el principio de *Larva*, y nos preguntaremos: ¿dónde empieza?, así como nos preguntamos del *Ulises*, ¿dónde está la dificultad? Porque esta obra es todavía más sofisticada, es todavía más artificiosa que *Rayuela* y que todo, *todo* lo que hemos visto hasta ahora. Yo estoy convencido de que la lectura de *Larva* es una experiencia única en la vida para todos aquellos que estamos en la lectura y en la literatura.

[183] Me desdigo y corrijo: "con ánimo de presumir".

El libro se divide en 5 capítulos, más un apartado que se titula "Notas de la almohada", situado inmediatamente después de una página en negro. (p. 450) Esta página negra tiene una significación: separa la novela "propiamente dicha" de este "apartado", al que le sigue —dividido por un mapa de Londres— un elemento complementario[184] titulado "Álbum de Babelle" '(Fotos por orden alfabético de algunos lugares de Londres mencionados en esta novela)'; y, finalmente, un "Índice de nombres".

Fíjense en el agudo cuestionamiento, la primera página, donde nos asalta la primera pregunta: ¿dónde empieza la novela? En el lado izquierdo (página par, la 12) la tipografía es más pequeña, y en el derecho (página 13) más grande. Primer gran problema del lector: ¿por dónde empiezo a leer, en la 12, que va antes, o en la 13 que va después? ¿Por dónde empiezo? Si el lector intenten empezar por la izquierda, no le parece estar en el camino correcto, algo carece de congruencia: "1. El trifolio de nuestro roman à Klee?: Tresfoliando em nuestra folía à deux: m'atrevo no m'atrevo, trevo a trevo"... ¿Qué sucede? Sucede que en realidad es una novela que empieza en la segunda página, y no en la primera, por el siguiente artificio: todas las páginas que dan a la derecha, las páginas nones, *son* la novela, mientras que las páginas pares corresponden a lo que, en otra novela o en otro libro convencional, correspondería a pies de página: pero no son —literalmente hablando, aunque sí sean— pies de página, porque se localizan en el costado del volumen y no en el pie: tiene la dinámica y la retórica del pie de página pero no son pies de página porque el pie de página debe de ir debajo de la página. Es un pie de página "en la página de al lado", en *vis-à-vis*, por lo tanto ésta comparte, enteramente, la paginación y el escenario, y es tan corporalmente fundamental como cualquier otra página porque ocupa el cuerpo de la página, de todas las páginas pares: ¡es la mitad de la novela!

Así que esta novela no empieza en la primera página sino en la segunda, porque la primera es pies de páginas, sin ser pies de página pero, de cualquier manera, remiten a subíndices numéricos a los que nos manda la "página dos": *véase la página anterior*. Ahora, voy a hacer la pregunta de otro modo. Decía Sterne que hay que escribir la primera línea y luego rogarle a Dios para que nos ayude a seguir. Bien, ¿dónde empieza esta novela? Lo pregunto de otra manera: ¿cuántas palabras se requieren para construir el principio de una novela, a partir de cuántas palabras sabemos que ya empezó una novela? ¿10, 15...? *Larva* empieza con 4 palabras: "A coger el trébol". (p. 13) Con esto, ya hemos empezado la novela. Pero antes de que sigamos con la segunda línea de la novela, "rogando a Dios Todopoderoso que podamos *leerla*", debemos *regresarnos* una página para *avanzar* después de estas 4 palabras. Porque la novela no continúa con la palabra 5, primer renglón (¿*primer*?, al menos, "eso parece"): ésa no es la ruta a seguir,

[184] Elegir la terminología para estas innovaciones no es fácil.

dado que después de esas 4 palabras hay un número 1 indicando el primer pie de página —que no es, lo aclaré, propiamente dicho un pie de página— que nos remite a la página de la izquierda, la par, la 12, donde el 1 tiene la función (como en los clásicos pies de página) de "aclarar, explicar, completar, puntualizar...", y dice así: "1. El trifolio de nuestro Roman à Klee?:".

Apenas hemos "avanzado" 11 palabras, y ya tenemos el primer problema: ¿qué es un "Roman à Klee"? Escrito a la francesa, "roman à clé", es una "novela de enigmas" o una "novela con clave".[185] Escrito "Roman à Klee" nos recuerda al artista plástico Paul Klee (1879-1940), de origen suizo-alemán: ¿qué es "Klee" en alemán?, ¿quién lo sabe? "Klee" en alemán es "trébol". La primera frase dice (p. 13): "A coger el trébol1", y el subíndice 1 nos remite a la página 12, donde dice "1. El trifolio de nuestro Roman à Klee?:", de la novela en clave, de la novela de trébol: "trifolio", tres hojas, trébol. El autor está superponiendo tres lenguas en una misma frase, sirviéndose de la fonética: el alemán (*Klee*), utilizando una expresión del francés (*roman à clé*), y aprovechando las traducciones alemanas y francesas al español, para que signifiquen "clave" y "trébol" simultanea y alternativamente, en una pirotécnica semiótica, que se desarrollará (y se enrollará) hasta la *folía* (palabra española procedente del francés, "folie": "locura").

Sigue el párrafo segundo de la nota 1 del "casi pie de página". Retomo la ruta: De la página 13 (la "primera"), leímos apenas una línea ("A coger el trébol1") que nos remitió a la página 12, donde leímos "1. El trifolio de nuestro Roman à Klee". Ahí mismo continúa la lectura:

> Tresfoliando em nuestra folía à deux: m'atrevo no m'atrevo, trevo a trevo, hojeando las nocturnotas de nuestras bacantes, aún por cubrir. ((Busca, Gran Buscón emboscado, a tus busconas en el follaje...)) Ehe? Trevoé! Trevo trevoso... [Sauberes Klee! Valiente terno! Eterno... No hay folía a dos sin tres?, se pregunta una noche el inaudito calculador de los mil alias papeleando con su bella babélica ((: Apila!, pila a pila...)) en la torre de papel. Babelle, Milalias y... Herr Narrator. Qui?, inquirió ella. Una especie de ventrilocuelo que malimita nuestra voces, explicó. El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claroscuro lo que escrivivimos a la diabla. Loco por partida doble, *Narr* y *Tor*, por eso le puse en germanía Herr Narrator. Ah bon. Ya lo conocerás... En sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón...: Au! Tor!, que salga el doble doblado... Entre tanto, aquí me tienen, loco citato, entre corchetes preso, haciéndome el Herr Narrator.] Y ahora, Rei de Trevas! Roi de trèfle! Kleeköning!, en un tris tras tres a atribularte a las NOTAS DE LA ALMOHADA 1, pág. 453. (p. 12)

Y henos, instalados en el delirio fonético, lingüístico, políglota, narratológico, de permanente juego e invención de palabras transidiomático, y un desfogue fa-

[185] Literalmente significa "novela con llave", "novela en clave". "Clé", en francés, es llave, o clave.

bulatorio inagotable, en torno a temas matrices que recorrerán la novela: el trébol ("Roi de trèfle"),[186] el babelismo ("torre de papel"), las identidades múltiples y el doble ("Milalias", mil alias;[187] "folía à deux", "doble doblado"), el triple (Babelle y Milalias más Herr Narrator; "folía a dos sin tres" —*ménage à trois*—), la problematización y teorización de la narración y del Narrador ("Tor" —"puerta", en alemán; y dios de la guerra escandinavo—, la segunda parte de Narrator, "en germanía" es el dios del trueno: Thor; mientras que la expresión francesa "Au! Tor!", "al Tor o al Thor", leído en español es "Autor"; y todavía más: en alemán "Narr" y "Tor" significan ambas "loco, chiflado", entonces: ¿loco por partida doble?), referencias culturales y literarias...

Nos vamos, pues, obedientemente, a la página 453, a la que nos mandó la "primera página" (12) que es en la secuencia narrativa "la segunda", porque "la primera" —en este orden— es la página 13, porque ahí es donde empieza la lectura, ¿la locolectura, la trébolfolía?

Cito la primera página de las Notas de la Almohada:

1. A coger el trébol...

¡Seguimos donde mismo! En la primera línea. No hemos avanzado ni una línea en la novela (aunque ya leímos media página de la 12): henos de regreso, instalados en el primer renglón, hamsterizados en nuestra banda de Moebius.[188]

> *1. A coger el trébol...*
> El rugir de la música [infernal], SHAMROCK! ROCK!, llegaba [en rockanroleadas] hasta Fulham Palace Road. Venía en aumento.
>
> RAVE UP, pintorrojeado en la portezuela trasera de la furgoneta toda grafitiada [el "Van Gogh"!] del rocambolesco grupo "Shamrock", atravesada en mitad del callejón.
>
> Rave up, leyó el cockney conductor del taxi, asintiendo. Wild party, man.

[186] "Rey de trébol", en francés. Pero "Rei de Trevas!" (que nos recuerda a Rey de Tebas) hay que leerlo en portugués: "Rey de la oscuridad". Porque "trébol" en portugués se dice "trevo"; de ahí la frase neologística "trevo trevoso", "trébol treboloso". "Kleeköning", en alemán, contiene "Klee" (trébol) y Kön (rey); y "Sauberes Klee", es "limpiar el trébol". A lo largo de la obra, repetirá en otras lenguas la frase "A coger el trébol": "Att plocka klöver", "A la cueillette du trèfle". (p. 15)

[187] El de los "mil alias" es Don Juan, personaje que aparecerá convocado desde el subtítulo de la novela: *Larva*. "Babelle de una noche de San Juan".

[188] Prueba, por si faltase prueba, es el signo del infinito (un ocho acostado) que dibuja en la página 292. Y que antes ya había incluido, gigantescamente, dibujándolo en dos páginas (118-119), después de anunciarnos, una línea antes (p. 116; ojo: en esta lógica de lectura, a la página 116 —la de las "notas de pie de página"— le sigue, inmediatamente, la 118; y no la 117 que, en el orden de la lectura, se lee antes que la 116): "En el fin de la escritura, empieza el infinito de la lectura".

Los faros iluminaron los tres corazones entre las lanzas que sobresalían del portón negro, y las pintadas superpuestas en el muro de ladrillo que sostenía la verja. BABEL TOWER... VILLA MARA...

[MARAME?... (La villa de la basura?) BABEL TOWER?... (La villa de Babel, en el quinto infierno?) Una babel de hippies y vagabundos de medio mundo había ocupado hasta hacía poco esa villa abandonada de Fulham.]

O raw war! [Guerra fría?], exclamó, simpático, el taxista, queriéndome decir quizás Au revoir.

Ahí estaba, tal como la habías descrito, la Villa de los Misterios. Así la rebautizaste y no sólo por aquellos murales inmorales que había en una de sus salas. Ya verás.

No me podía perder?

Una mansión de dos plantas, en forma de T, rodeada de un jardín selvático, y con toda clase de árboles exóticos, que parecía un jardín botánico abandonado. Y todas aquellas estatuas fantasmales, ninfas y sátiros y gnomos, y cabezas y torsos de escayola, desparramados por la maleza y entre los árboles. Al fondo, frente al pórtico trasero, un estanque circular. Y un poco más abajo, en la explanada, un invernadero semicircular con el tejado plano de vidrio.

No, no me podía perder con tus instrucciones. Desde la verja de entrada al jardín, ya veía la fachada blanca leprosa de la villa con el pórtico de columnas cubiertas de desconchones.

SHAM ROCK! ROCK!...

Reventaban de tronidos las oscuras frondas, agitadas por los aires musicales. Allí, junto al parque de Bishop, había elegido el libertino sin librettino su hogar o guarida por una noche. [Home, Sweet Home... Holgar, dulce holgar...] No me podía perder en aquella selva oscura de su primer acto [Act of Darkness] del oficio de tinieblas. El party monstruo [Una gran festa fà preparar...] de la noche de San Juan.

SHAM ROCK!

A coger el trébol...

En la noche de San Juan. Más máscaras para mi Milalias...

[Baile de disfraces —y verbaile de disfrases: carnavals de las parolas: vertiginoso travestivals—, bacanalgarabía ensordecedora. Locuras de una noche de junio, Midsummer Madness!, en la "folie" de Fulham, la horrorosa villa de las villanías, profusamente decorada con motivos trebolescos para el festival maléfico del *Clover Club*. Un party monstruo! Bacanal de una noche de verano montada, para dar el espectáculo!, por el peliculero entremetteur-en-scène y pornofotógrafo... —Bob up!, y desaparece y volvía a hacer su aparición fantasmaliciosa en lo oscuro. Flash! Flash in the pandemonium... Fuegos fatuos... El embobado exhibicionanista mirón... Flash! Indecent exposures... Poses, posesiones... El organizador de la orgía, notre foutographe, dijo que participarían todos en el party mascarada, le tout WONDERLONDON!, que no falte nadie. Tampoco Babelle (au Bois Dormant?) Se decidió, a

última hora, sin sospechar que se iba a perder... Y ya llega, sola. Ya. A esa casa de locos y locas, Fulham's folly!, donde están todos los que son...]

Tu máscara de noche..., mi principillo de las tinieblas.

[Beau Brummelmoth the Wandeter... Dark Knight errant... Un beau diable ténébreux... Un Beau Brummélancolique de miserere en miserere por las tinieblas... Rondando de rondón en su capa de pecador...]

Y yo? No iba lo suficientemente Belladurmientenebrecida en mi traje de noche?

(Yo?)

[Noche! Nuestra Señora de la Noche en su noche... Negra, como su traje de noche su pelo sus ojos... Sus ojos soñadores, con mucha noche. Y en blanco. Como su cara, encalada, casi fantasmadama japonesa...]

(Yo? Mi otra yo?...)

Say! Oiga!

(Yo? Yo. No me había identificado? Creería que me iba a colar de rondón...)

Y de nuevo me clava los ojos, tras examinar la tarjeta, y vuelve a taladrarme fijamente y por fin me paga con el sello de caucho flop! En la mano y me ofrece, con un gruñido, el sobre sorpresa.

(Fosforescentes ojos feroces, en la oscura máscara peluda.)

Allí en el portalón, detrás del pupitre y encadenado a la verja, el hombre-lobo feroz dándole a cada invitado, en el dorso de la mano, el tamponazo de admisión: un trébol de tinta negra.

Y luego, a cambio de la tarjeta de invitación, el sobrecito negro que contenía un medio as de trébol. Cada uno cortado, en sierra, de forma distinta. Sólo había dos medios ases cuyos cortes coincidían y podrían formar un as de trébol completo, según aseguraban las hojitas ciclostilizadas que iba repartiendo aquella musculosa valquiria de las trenzas y lengua estropajosas que recibía a los invitados en la entrada, junto al cancerbero tamponeador.

Y, a medianoche, cada cual debería buscar su "medio trébol" de la fortuna. (pp. 453-455)

Sigue, por otras dos páginas esta nota 1 de las Notas de la Almohada, que a su vez proviene de la nota 1 (p. 12) a la que nos mandó la primera frase de la novela: "A coger el trébol [1]". (p. 13)

Me voy a detener en algunas referencias literarias: "No me podía perder en aquella selva oscura", nos remite, claro, al segundo verso del Canto I de *La Divina Commedia* de Dante Alighieri: "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura". "Wonderlondon" hace alusión (y habrá otras en la novela), a *Alice in Wonderland* (*Alicia en el País de las Maravillas*), de Lewis Carroll. En el juego de "Babelle (au Bois Dormant?)", rememora, fonéticamente, el título en francés del cuento infantil "La Bella Durmiente del Bosque": en Babelle está el sonido bella (*belle*), y el título del cuento es: "La Belle au Bois

Dormant". (Alusión a los *contes de fées* que luego refuerza con "hombre-lobo feroz", de la "Caperucita Roja").

Los juegos, guiños, encadenamientos, son interminables, y todo, *todo*, tiene, al menos, dos sentidos, y la mayoría de las veces, muchos más. Por ejemplo, la frase "entremetteur-en-scène": director de teatro, en francés, se dice "metteur-en-scène", "entremetteur" significa "alcahuete", así "entremetteur-en-scène"[189] nos lleva a "director de teatro", y "alcahuete de puesta en escena". Y, como la fiesta tiene lugar en Londres, y uno de los ejes temáticos y *leit-motivs* es el trébol, el grupo de rock —lo dijimos— se llama Shamrock (trébol), y el club es el Clover Club (también "trébol"): "El Club del Trébol". Y ahí, el juego consiste en encontrar "el medio trébol de la fortuna".[190]

Esta parte del argumento relata una orgía en Londres, pero en ella está reproduciendo una costumbre medieval: en la noche de San Juan, se les vendaban los ojos a todos los jóvenes casaderos, y aquellos que al encontrarse se reconocían con tocarse las manos, podían casarse y/o pasar las noche juntos en el bosque o en los jardines de la propiedad. A eso están jugando, pero ahora se trata de una "wild party", y lo que se reparten son figuras de trébol cortadas azarosamente y las parejas se formarán entre aquellos que coincidan entre los dos (¿sólo hay un as cortado que coincida con otro, o hay varios que coincidirán porque fueron cortados simultáneamente, ya que se trata de una novela de posibilidades y combinatorias?), lo que no significa, de manera alguna, que la suerte o el azar no una parejas (¿tríos también, o cuartetos?) de sexos similares...

Ya leímos cuatro páginas, y todavía no pasamos de las primeras cuatro palabras de la novela. Eso sí es cuestionar el principio de una novela. Realmente hay un fuerte cuestionamiento, porque no podemos seguir, y si le seguimos de corrido leyendo la página 13 sin hacer caso al subíndice que nos remite a la 12 y al subíndice que de ahí nos reenvía a la página 453, nos estamos perdiendo La Novela (como en el caso de *Rayuela*: también perderíamos núcleos centrales de la novela si nos saltáramos partes de la lectura, o si las omitiéramos).

Así que seguimos en la página 13, primera línea, estacionados en: "A coger el trébol", pero ya instalados en la novela, a pesar de que apenas hayamos leído —sólo

[189] Con esta misma palabra-compuesta se refiere al organizador de la fiesta de swingers donde acontecen los hechos de la narración.

[190] ¿Qué es "shamrock" en inglés? Es trébol, precisamente, ¿qué más? Pero en la anécdota de la novela es también un grupo de rock (aprovechando el trébol y el rock: **sham***rock*), dueño de la furgoneta "Van Gogh" (otro nombre de pintor): "van" en inglés es camioneta. Aunque... en tanta polifonía y polisemia, podemos agregar que "sham" significa también "farsa": ¿grupo de rock de farsa y atrebolado?

"Raw war", en inglés, "guerra fría", es un palindroma: puede leerse hacia adelante y hacia atrás y dice lo mismo; aunque el taxista quiso decir "au revoir" en francés, "adiós". Constaten ustedes las sofisticadas y sutiles manipulaciones fonéticas. Pero no es el único palindroma del libro, hay más: recuerdo ahora el de la página 172: "Time notes!: Set on! Emit!".

formal e hipotéticamente— cuatro palabras. Aunque, como no puede ser que cuatro palabras nos hayan tomado una lectura de cerca de diez minutos y no menos de diez segundos, será forzoso aceptar que si bien en cierto que, aparentemente, narratológicamente sólo avanzamos cuatro palabras, fabulatoriamente nos encontramos muy insertos en la historia que narra la novela: ya llegamos, con los personajes, hasta la fiesta, y los hemos dejado con su mitad de as de trébol en la mano.

Sigo, a partir de la palabra número 5, de la página 13 (la "primera"):

> A coger el trébol..., cantaletreaba la Bella Durmiente de vaporoso camisón negro[2]

Y me indica que tengo que ir a la nota 2, que está en la página 12.Vamos en la línea 2 de la "primera" página, la 13, y nos envía a la nota 2:

> 2. Chemise de nuit? Camisa negra de noche?:
> Ah, no exageres, salaud montreur de marionnénettes! Mi traje de noche, de las mil y una... Eh vaporosa y tan tentadora... La roba, oibò! La robe de mis sueños, ya arrobada en aquellos almacenes de Oxford Street!, que acabé pagando tan cara... (p. 12)

"Marionnénettes" es un juego muy simpático: "marionnette" todo el mundo lo entiende, "marioneta"; "nénette" es lo que en Chile se llama una "Lolita": una "chava" para nosotros. Y de ahí la palabra compuesta, el *mot-valisse* "marionnénettes".

Aquí ya no me mandó a las Notas de la Almohada, así que regresamos directamente a la página 13, a continuar la lectura "inicial":

> y negra cabellera mientras se abría camino en la espesura de máscaras enserpentinadas del salón de los espejos, A COGER EL TRÉBOL..., sonanbulando[3] (p. 13)

Estoy entrando al salón de los espejos donde todos están enmascarados en una fiesta de disfraces. Y entro (lector-personaje) preguntándome: "¿A dónde entré? Yo ya había estado aquí". Y caigo en la cuenta: claro, lo leí —lo viví— en las Notas de la Almohada. ¿Se fijan la astucia del narrador, de Her Narrator? Entré a un salón que ya vi antes... Quizás tuvimos que haber leído una página más para ver bien el salón, pero es el salón al que entra el personaje —con el que nosotros, lectores, llegamos a la fiesta— después de que le dan el trébol, lugar y momento en donde interrumpimos la lectura. Después de haber leído completo el 1 de Notas de la Almohada, yo ya estuve en ese salón, y entré con un personaje —al que le dieron el medio trébol—, así que no necesita describírmelo de nuevo, sólo me dice que llegué a ese salón, fíjense qué astucia: está jugando con mi adquirido *background*, el que el propio texto me dio. Dice: "máscaras enserpentinadas del salón de los espejos, A COGER EL TRÉBOL..., sonambulando[3]". Y voy a la nota 3, página 12, a la que me manda "sonambulando".

3. Sornamburlando?:
Rasca, Old Scratch!: sorna con gusto no pica... (p. 12)

Esto proviene de nuestro dicho: "sarna con gusto no pica"; lo cambia por "sorna", como cambió "sonambulando"; y abrió la puerta a un tercero posible, mezcla de los dos: "sonamburlando". Seguimos la lectura del primer párrafo de la novela:

risueña con los brazos extendidos hacia las tres puertas vidrieras abiertas a la noche boscosa: al fondo, entre las sombras del jardín trasero de la villa,4 (p. 13)

"Villa" me manda a la nota 4, que me aclara:

4. La Villa de los Misterios...:
Sí, míster, de nuestra epompeya! (p. 12)

Y termina el párrafo:

relampagueaba una hoguera. (p. 13)

Por fin: hemos terminado de leer el primer párrafo de la primera página de la novela.

Segundo párrafo (de una sola línea), y tercero:

A coger el trébol...
((En la noche de San Juan? Sí, en la mascarada de una noche oscura de San Juan, con arpagong al final!, (p. 13)

Con "arpagong": "arpa" y "gong" es un arpa y un gong, que suenan también a "apagón", oscuridad sonora. Pero "Harpagón", con ache y sin la g final, es el personaje de *El avaro* de Molière. Sigo:

que armó con tantas suspensiones el peliculero Bob "Hitch-Cock" en aquella destartalada casa de trócame-roque o villa de las maravillas frente a Bishop's Park y al Támesis, Midsummer Madness at Fulham's Folly!, por orden de su patrono Mr. "Napo" Leone, el Napoleón del Porno, para celebrar la salida de un magazine sicalíptico (sic) *Clover Club*, que tenía por emblema un as de trébol levemente deformado capaz de sugerir, según el punto de vista, diversas figuras.))

A coger..., miro alrededor, ...el trébol..., como para orientarse en la tremolina, titubeando unos instantes, A coger el trébol..., antes de seguir su camino.

> Y detrás, a pocos pasos, un Don Giovanni[5] (p. 13)

Voy a la nota 5:

> 5. Don qué...? Quién?:
> Un hombre sin nombre. Sí, porque los tiene todos. Llamémosle, para abreviar: Don Johannes Fucktotum... (p. 12)

En la tradición donjuanesca, es común calificar a Don Juan como "un hombre sin nombre", el gran fornicador. "Factotum" es el que hace todo, y se escribe "factótum": "facere" (hacer, en latín) y "totum" (todo, en latín). Pero aquí tiene un cambio: "fucktotum", el omnifornicador: "fuck" (fornicar, en inglés) y "totum".

> tétrico (: sombrero de ala ancha negro con plumas blancas, antifaz negro, capa negra) atornillándose el índice en la sien: È pazzerella! She's nutty! Está rechiflada... ((Giovannitrío! El Tenorio! Don Juan Trenorio![6])) (p. 13)

Nos remite a la nota 6. Vayamos a ella:

> 6. Giovannitrío!, relinchador:
> Hyhnhnm!!! Call me hoarse. Sometime a stud I'll be... (p. 12)

Otro y otro juegos: escribe "hoarse" donde esperaríamos (por el tema del relincho) "horse" (caballo), que de alguna manera está semióticamente implícito en "hoarse" (ronco); ¿por qué no "ho(a)rse"? Y este juego, aunque mío, viene a propósito y a la saga de procedimientos que Julián Ríos utiliza, como el de la página 390: *"the world is my dream"*.

> A coger el trébol... (p. 13)

Hemos leído una página: la 13, que inicia y termina como una unidad en *rondó*, con la misma frase: "A coger el trébol...". Sí, teóricamente leímos una página, aunque eso supone dos páginas de lectura, porque también leímos la 12, donde están las notas de "pie de página". Y supone más porque leímos la nota 1 de las Notas de la Almohada (que consta de cinco páginas).

Novela, como habrán visto, cargada de manipulaciones (sólo comentamos algunas) lingüísticas, gráficas y fonéticas. Esto se dice fácil —y hasta, si ustedes quieren, podríamos considerarlo fácil— si se tratara de una página, pero *todo el libro*, 598 páginas, está escrito así. Tomo al azar... la página 30:

2. Pasando de mano en mano...:
Y de bocacha en bocacho, mi cuate.

Es una polifonía sedienta de semióticas, pan-nacionales. Cuando dice "de mano en mano", se refiere a una parte del cuerpo: esto lo refuerza el juego siguiente: y de boca en boca. Pero cuando dice "mi cuate", en mexicano ya, mexicaniza y le da otro sentido (aunque sin perder el primero) a "mano en mano": significa también de "amigo en amigo", en la acepción que nosotros le damos a la palabra "mano", sinónimo de "cuate".[191] Usa, pues, también el registro mexicano, el registro caribeño, el registro argentino, el registro chileno. Porque, a pesar de su avasallador plurilingüismo y ultralingüismo, es una novela escrita en español, es español lo que leemos en ella, después de todo la entendemos aunque esté ejecutándose en el eje de al menos seis lenguas:[192] contiene muchas frases de doble sentido y hasta cuádruple que sólo entendemos si los oímos, con oído hispánico, en portugués, en italiano, en francés, en catalán, en inglés o en alemán.[193] Si no recurrimos al auxilio de nuestro registro fonético mezclándolo con lenguas extranjeras (a veces una a la vez, a veces más), nos perdemos la riqueza de algunos significados.[194]

Algo que creo no haber dicho: es una novela divertidísima. Regocijante. Retadora y placentera. Yo tengo mi ejemplar completamente marcado, cifrado, anotado, lleno de pistas mías para no perderme ninguna de las pistas suyas. Cada una de mis marcas es una clave: efes minúsculas, pes, íes mayúsculas: f indica fonética, y si le agrego una e abajo, significa que debo oírla en fonética española; doble f, ff, la utilizo para fonética francesa; Bl y Pl para bilingüismo y plurilingüismo... Y, desde luego, hay otras múltiples marcas para mi uso personal: D.J. para Don Juan, la P para personajes, la N para Narrador principal y general, la n para narrador personaje y ocasional, la A, B, C, para seguir secuencias, los numerales arábigos (1, 2, 3...) para hilar fragmentos presentados como mosaicos. M: máscara, Lb:

[191] Así como en Perú dicen "pata" para referirse a un cuate, en vez del "mano" de México... partes del cuerpo al fin.

[192] Aunque no siempre lo tengamos presente, hay una vieja tradición, que se remonta hasta la Edad Media, que consiste en utilizar varias lenguas en un mismo escrito: el *descort* medieval es un poema lírico que cambia de música y de métrica en cada estrofa; Rimbaut de Vaqueiras escribe un *descort* en una lengua diferente para cada estrofa.

En el siglo XVII, Félix Lope de Vega hace un soneto en cuatro lenguas: latín, italiano, portugués, y español, titulado "De versos diferentes tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso". (Cfr. Medina, Dante, *Sonetos: Qué son... etos?*, "El soneto atípico en la literatura", Guadalajara, CULagos Ediciones, 2014, p. 270.

[193] A menudo nos topamos, por ejemplo, con chistes escritos en alemán que hay que oír en francés, o de lo contrario no percibimos el chiste, porque en alemán no tiene gracia.

[194] Véase, sencillamente, el ejemplo de "mano" y "cuate" que citamos: sencillo para un mexicano, un hispanohablante de otra nacionalidad requerirá de información adicional a su propia experiencia de usuario de su lengua materna.

laberinto, Pal: palindroma, TS: *Tristram Shandy*, JJ: James Joyce, S: Shakespeare, Q: Quijote... O, franca y llanamente, anotaciones como ésta: CLAVE NOVELA:

> 3. Arcanodo gordiano? Enigmagnus hitch, cock-a-doodle-doom!?:
> A riddle rapped in a mysteery inside an enigmagnus opus...
> Una quisicosa dentro dentro de un jeroglífico dentro de un enigmamotreto enredactado como un Romanège à Klee... (p. 100)

Dejo a ustedes, pacientes escuchas, la tarea de descifrar esta clara explicación.

Alumno: ¿A qué edad leíste eso? Ha de ser muy difícil.

Dante Medina: Tenía 30 años, ya estaba yo viejito. No, ¡qué va!, no es difícil. Recapitulemos: ¿cuál es el problema de la literatura que tiene reputación de difícil? *Ulises*, *Tristram Shandy*, *Larva*... No hay que asustarse, y mucho menos prejuiciarse. He hablado de todas esas marcas y guías en mi lectura, porque estoy actuando como un catador y como un vicioso, pero se puede leer, disfrutando, con menos meticulosidad. Piensen ustedes en los millones de no-sé-qué que tiene un monitor de computadora para que captemos con calidad los colores. ¿Cuántos colores realmente llegamos a ver, y eso nos impide utilizar nuestro equipo? Cuando comemos un platillo sofisticado, ¿de veras estamos saboreando todos los sabores?; cuando oímos una música, ¿de veras la oímos enteramente o qué tantos sonidos distinguimos? Recientemente hubo un escándalo en Francia, porque inventaron un artilugio que emitía ultrasonidos que sólo perciben, como una molestia, los menores de 21 años; se colocaban en el portal de los inmuebles o en esquinas estratégicas, con el propósito de impedir que grupos de jóvenes se quedaran a platicar o escandalizar y/o beber o drogarse en esos puntos.

De esta novela, puede uno percatarse de que se pierde algunas cosas, detalles, minucias, malicias, juegos multilingües, referencias culturales que desconozco,[195] obras que no he leído, países que no he visitado, costumbres que me son ajenas, frases que jamás he oído, lenguas que ignoro... Pero hay tanto, tanto, que con lo que alcance a disfrutar, según mi capacidad de "escucha", de "vista", o de "degustación", me será suficiente para obtener un enorme placer. Placer que puedo acrecentar, renovar, enriquecer, con nuevos conocimientos, nuevas experiencias, nuevas lenguas que aprenderé, nuevas lecturas... Hay tanto que encontrar, que basta y sobra con lo que halle. Y con lo que seguiré explorando a lo largo de mi astucia y curiosidad, a la medida de mi gula. Desde luego que con libros así de ricos (y sin duda con todos los buenos libros) se nos escapan cosas.

[195] Una parte de la novela se titula "Cantor, los número cantan". Puedo leer "cantor", cantante, el que canta, como los números. Pero puede ser que sepa, y que recuerde a C*á*ntor, a Georg Cantor (1845-1918), el matemático que creó la Teoría de Conjuntos. Pero tampoco pasa nada si "me pierdo" el juego implícito en este guiño cultural.

Una vez, para disfrutar *Larva*, hice una explicación grupal donde entre todos los participantes conocíamos cinco lenguas. Nos divertimos mucho intercambiando información, porque lo que no lograba entender o explicar uno lo descifraba otro, y cuando alguien se equivocaba en la interpretación intentando una vía lingüística errónea, los demás lanzábamos nuestras hipótesis... Y como la historia es apasionante... Digamos que es como jugar ajedrez: puede costarnos entender un movimiento del adversario, o dificultársenos nuestra propia movida siguiente, pero detrás de ese "trabajo" subyace un delicioso placer. Porque si jugamos para aburrirnos o leemos por obligación, no vale la pena que estemos perdiendo el tiempo. El tiempo y nuestro buen estado de ánimo.

> Majareta, esta majadera desnuda! Majareta perdida... Seguiré sus pasos. Sí, le pisaré los talones,1 (p. 15)

Está hablando de La Maja Desnuda de Goya, es sencillamente evidente. La página 15, que es, por cierto, la 2 para nosotros, la "segunda" de nuestra lectura, dado que estamos en manos (¿en lengua?) de este Merlingüista: Mago Merlín de la Palabra.

Novela muy disfrutable. No le tengan miedo a este tipo de literatura. Cuando los jóvenes "le pican" a la computadora, los adultos nos desesperamos porque esa rapidez nos rebasa; nosotros necesitamos tiempo, reflexión y comprensión de los procesos. Afortunadamente, en la lectura el ritmo lo ponemos nosotros, y podemos releer, detenernos, regresarnos, asombrarnos y mirar al cielo, cerrar los ojos para guardar una imagen, o echarnos a reír durante el rato que se nos antoje. Y disfrutar de encontrarnos (¿y enfrentarnos?) con un autor que nos supera en cultura, en invención, en capacidad lingüística: ¿le pediremos consejo a quien sabe menos que nosotros?, ¿leeremos un libro que nos dice lo evidente, lo obvio, lo banal, lo que podemos escribir o imaginar por nosotros mismos?

> Arre! Arre! A recordar el aquelarre! [...] A coger la flor del lecho!,6 (p. 97)
>
> 6. La flor de helecho?:
> Infernal fern! Fernkraut! Entre el dicho helecho y el hecho hay un gran trecho... Feto!!! Criptogramista! (p. 96)
>
> Tresca! Tresca! Tres...,8 triscaba airosa, levantándose las faldas, una Columbina de blanca pamela y blanca pechuga de paloma. (p. 97)
>
> 8. Tresca tres...?:
> Tres catres, camastrón, y otro cuarto hubiesen necesitado para echarle de verdad el palo a tu paloma semensajera... (p. 96)

¿*Surmenage à trois*?, pregunto yo. ¿El "palo para la paloma" será el dibujito "casi rupestre" que dibujó la protagonista en un *Ladies* (*room*, Dear Wattson) de la página 42, debajo de la inscripción "THE CLOVER OF MY LOVER", y que representa a un "gallito inglés" con sus dos hojas de trébol apuntado al suelo y una tercera apuntando al cielo? ¿Se tratará de "Acoger el trébol, clavándosele él aún más"? (p. 74)

¿Y qué de los albures lingüísticos bilingües? Yo paso, ¡que se los chupe otro! Y el que pueda entienda, y ¡joto el que se ría!:

> Pip down,9 [...] Sh! Chitón!10 (p. 29)
>
> 10. Shit on!:
> Sh! Put that in your pipe, Monsieur le pipeur, and smoke it. Sí, fúmate todo eso. Fume ta pipe! (p. 28)

¿"Más sano con la mano"? O: ¿"Que la mano derecha, zurdo-mudo!, no sepa lo que hace la izquierda.3 Estricta manogamia"? (p. 59) "Más vale maña con fuerza". (p. 65) O: "Por sus sobras los conoceréis?". (p. 159)

De "slang en slang" asistimos a una gran fiesta de "slanguages". (pp. 28-29) "Sí", nos dice Julián Ríos (¿o Herr Narrator?), "han asistido a una gran francachela de lenguas, a una juerga de jergas". (p. 74)

Claro que se va entendiendo, y claro que nos vamos divirtiendo, entrando en el juego, aceptando el reto de desmitificar la lengua (las lenguas) y convertirla en juguete, en *juerguete*.

Y —éste o cualquier otro, que miles de caminos tiene *Larva*—, con un final huidobriano, en un homenaje al libro-poema de Vicente Huidobro, *Altazor*, cierro con estas citas:

> [...] pájaro dodó. Dó! Dó,1 redoblada, Do-do-doping!,2 (p. 169)
>
> 1. Dó do dó! Dó do brado!:
> Dobra a lingua. Morta! Dobra finado. Hui! Dobro a lingua altazoratada e redobro pelas penas, dó do dó, dos últimos penados. Hombres de pluma. Desplumados. Exterminados! (p. 168)
>
> Qué?!: -.? .- ! -.? .- !?...:
> Raya punto. Punto raya. Raya punto punto. Punto raya. Punto. Punto punto punto. Raya punto raya punto. Punto punto. Punto. Punto raya punto. Raya. Raya raya raya. Raya punto punto. Raya raya raya. Punto. Punto punto punto. Raya. Punto raya. Punto raya raya punto. Punto. Punto raya punto. Raya raya. Punto punto. Raya. Punto punto. Raya punto punto.

Raya raya raya.1 (pp. 27 y 29)

1. Que t'estás pasando de la raya. Menudo punto...:
Punto en boca! Y no me despisteis, vivales, que me despisto. (p. 28)

7. De dood en dot...:
Dot. Punto final. Angelito, al cielo o al infierno que te tiene prometido. (p. 168)

"Sternebroso..." (p. 162): "No me mueve, mi Dios, para quererte / El cielo que me tienes prometido".

Termino agradeciendo su paciencia. Nos vemos el día 29 para un trago de tequila, un *traguila*, que nos permita brindar por el fin de este curso.

Les doy las gracias por este año juntos, en mi dantesco I'propio nombre mío, y en el ajeno de Jota Be (que siempre rechina los dientes por el bruxismo que le aqueja), y con alegría, ambos,JB (como el whisky) y DM (como la clásica moneda alemana: Deutsche Mark), damos por concluido este curso.

Bibliografía JB

Aub, Max, *Juego de cartas*, Granada, Ediciones del Vigía, 2010

Calvino, Italo, "El incendio de la casa abominable", en Calvino, Italo, *La gran bonanza de las Antillas*, México, Tusquets, 1993. Traducción de Aurora Bernárdez.

Bibliografía DM

Aub, Max, *Juego de cartas*, Granada, Ediciones del Vigía, 2010.

Aub, Max, *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.

Hemingway, Ernst, *Paris est une fête*, París, Gallimard, 1964.

Joyce, James, *Uyisses*, Nueva York, The Modern Library, 1942. Prefacio de Morris L. Ernst.

Joyce, James, *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1945. Traducción de J. Salas Subirat.

Joyce, James, *Ulysse*, París, Gallimard, 1982. Traducción de Auguste Morel, revisada por Valéry Larbaud, Stuart Gilbert, y el autor.

Ríos, Julián, *Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1984.

Sterne, Laurence, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Cátedra, 1985. Edición de Fernando Tola, traducción de José Antonio López de Letona.

Sterne, Laurence, *Viaje sentimental*, Madrid, Editorial Funambulista, 2006. Traducción y posfacio de Max Lacruz Bassols.

Svevo, Italo, *James Joyce*, Barcelona, Argonauta, 1990.

Bibliografía

Bibliografía JB

Aceves, Raúl / Bañuelos, Raúl / Brú, José / Larios, Marco Aurelio / Medina, Dante / Ruiz, Blanca Estela, *Acercamientos críticos a* Yo el Supremo *de Augusto Roa Bastos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990.

Aguilera Malta, Demetrio, *El secuestro del general*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

Akutagawa, Ryūnosuke, "En el bosque", en Borges, José Luis / Bioy Casares, Adolfo, *Los mejores cuentos policiales (2)*, Madrid, Alianza, 1998. Traducción de Ana Arias.

Akutagawa, Ryūnosuke, "En un bosquecillo", en *Rashōmon y otros cuentos*, Madrid, Miraguano Ediciones, 1987. Versión al castellano de José Kozer.

Anónimo, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en *Teatro Medieval 2: Castilla*, Barcelona, Editorial Crítica, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Anónimo, *Las mil noches y una noche*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977. 2 tomos. Traducción directa y literal del árabe al francés del Dr. J. C. Mardrus. Versión castellana de Vicente Blasco Ibáñez.

Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Barcelona, RBA Editores, 1995.

Anónimo, *Tristán e Iseo,* Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Aquiauhtzin de Ayapanco, "Canto de las mujeres de Chalco", en *Literaturas indígenas*, México, Promexa, 1991. Estudio introductorio, selección y prólogo de Miguel León-Portilla.

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso,* Madrid, Cátedra, 2002. 2 tomos. Traducción de Jerónimo de Urrea (1549). Edición bilingüe de Cesare Segre y Mª de las Nieves Muñiz.

Artís Gener, Avel·lí, *Palabras de Opoton el viejo,* México, Siglo XXI, 1992. Tradución del autor.

Artís Gener, Avel·lí, Avel·lí, *Paraules d'Opoton el vell,* Barcelona, Edicions 62, 1969.

Asturias, Miguel Ángel, *El señor Presidente*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

Aub, Max, *Juego de cartas*, Granada, Ediciones del Vigía, 2010.

Azuela, Arturo, *El matemático*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999.

Azuela, Mariano, *Los de abajo*, en *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1978. Tomo I. Selección y prólogo de Antonio Castro Leal.

Bañuelos, Raúl / Brú, José / Medina, Dante, *Hablando con Dios en Español*, Guadalajara, Ayuntamientos del Área Metropolitana de Guadalajara, 2004.

Beerbohm, Max, "Enoch Soames", en Borges, Jorge Luis *et al*, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. [Sin datos del traductor].

Berceo, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora* / *Vida de Santo Domingo de Silos* / *Vida de San Millán de la Cogolla* / *Vida de Santa Oria* / *Martirio de San Lorenzo*, México, Porrúa, 1973.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2002. Traducción de Amalia Haydée Raggio.

Bernárdez, Francisco Luis, "Poemas", en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 2ª edición.

Béroul, *Tristán e Iseo,* Madrid, Cátedra, 2005. Traducción de Roberto Ruiz Capellán.

Bierce, Ambrose, "El camino bajo la luna", en Bierce, Ambrose, *Aceite de perro*, Bogotá, El Áncora Editores, 1994. Traducción y prólogo de Nicolás Suescún.

Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, Barcelona, Bruguera, 1972. Traducción de Caridad Oriol Serres.

Borbolla, Óscar de la, *Las vocales malditas*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

Borges, Jorge Luis, "El cuento policial", en Borges, Jorge Luis, *Borges oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, autor del Quijote", en Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

Breton, André, *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1994. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia.

Britto García, Luis, "Rubén" / "Ser", en Britto García, Luis, *Rajapalabra*, México, UNAM, 1993.

Brú, José y Souza, Jorge, *He decidido seguir viviendo... Muestra bilingüe de poesía catalana actual*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.

Calders, Pere, *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1994.

Calders, Pere, *Ruleta rusa y otros cuentos*, Barcelona, Anagrama, 1985. Traducción de Joaquín Jordá.

Calvino, Italo, "El incendio de la casa abominable", en Calvino, Italo, *La gran bonanza de las Antillas*, México, Tusquets, 1993. Traducción de Aurora Bernárdez.

Calvino, Italo, *Memoria del mundo y otras cosmicómicas*, Madrid, Siruela, 1995. Traducción de Aurora Bernárdez.

Cardenal, Ernesto, *Antología*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1971.

Carpentier, Alejo, "Viaje a la semilla", en Carpentier, Alejo, *Guerra del tiempo*, México, CONACULTA / Alianza Editorial, 1994.

Carpentier, Alejo, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1974.

Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas* / *Alicia a Través del Espejo*, Madrid, Cátedra, 1995. Edición de Manuel Garrido. Traducción de Ramón Buckley.

Castellanos, Rosario, *Cartas a Ricardo*, México, CONACULTA, 1994.
Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
Catania, G. D., *Flores en el cielo*, Buenos Aires, s. d.
Cavafis, Constantino, *Poemas completos,* México, Editorial Diógenes, 1979. Traducción de Cayetano Cantú.
Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004.
Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, Madrid, Alianza, 2006.
Chesterton, G. K., "La cruz azul", en Chesterton, G. K., *Obras completas*, Barcelona, José Janés, 1952. Traducción de Alfonso Reyes.
Cocteau, Jean, "El gesto de la muerte", en Borges, Jorge Luis *et al*, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. [Sin datos del traductor].
Conan Doyle, Arthur, "Estrella de plata", en *Memorias de Sherlock Holmes*, Barcelona, RBA, 2010. Traducción de Armando Lázaro Ros.
Conan Doyle, Arthur, *Un estudio en escarlata*, Barcelona, RBA, 2010. Traducción de Armando Lázaro Ros.
Cortázar, Julio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994. 2 tomos.
Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
cummings, e. e., "Seis poemas", en *Los grandes poemas del siglo XX,* México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979. Introducción, selección y notas de Roberto Vallarino. Traducción de Octavio Paz.
Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991. Traducción de Ramón Buenaventura.
Darío, Rubén, "Amar hasta fracasar", en Darío, Rubén, *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
Darío, Rubén, "Eco y yo", en Lemus Arévalo, Luis, *Notas para un curso de literatura española e hispanoamericana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
Darío, Rubén, "Spes", en Bañuelos, Raúl, Brú, José, Medina, Dante, *Hablando con Dios en Español*, Guadalajara, Ayuntamientos del Área Metropolitana de Guadalajara, 2004.
Darío, Rubén, *Poesía escogida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1979.
Del Paso, Fernando, *La muerte se va a Granada,* México, Alfaguara, 1998.
Descartes, René, *Discurso del método*, en *Discurso del método / Tratado de las pasiones del alma*, Barcelona, RBA, 1994. Traducción de Eugenio Frutos.
Dickens, Charles, *Una historia en dos ciudades*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1968. Traducción de Manuel Vallvé.
Dickens, Charles, *Historia de dos ciudades*, en *Canción de Navidad / El grillo del hogar / Historia de dos ciudades*, México, Editorial Porrúa, 2010. Versión de Ernesto de la Peña.
Donoso, José, *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
Dostoievski, Fedor, *El jugador,* Barcelona, Salvat Editores, 1969. Traducción de Carlos Pujol.

Eco, Umberto, *Baudolino*, Barcelona, Lumen, 2001. Traducción de Helena Lozano Miralles.
Faulkner, William, *Mientras agonizo*, México, Aguilar, 1977. Traducción de Agustín Caballero Robredo y Arturo del Hoyo.
Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1986.
Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, Editorial Porrúa, 1976.
Fuentes, Carlos, "Las dos orillas" en *El naranjo y los círculos del tiempo,* México, Alfaguara, 1993.
Fuentes, Carlos, *Aura*, México, Era, 1978.
Fuentes, Carlos, *Cristóbal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Salvat, 1971.
Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
Fuentes, Carlos, *Las buenas conciencias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
Fuentes, Carlos, *Los años con Laura Díaz*, México, Alfaguara, 1999.
Fuentes, Carlos, *Terra nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
García Márquez, Gabriel, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975.
Garfias, Pedro, "Entre España y México", en Garfias, Pedro, *Pedro Garfias, Poeta*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1985.
Gerbasi, Vicente, *Diamante fúnebre*, Caracas, s. n., 1991.
Gerbasi, Vicente, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.
Greene, Graham, *Monseñor Quijote*, México, Edivisión, 1983. Traducción de Jaime Zulaika**.**
Grudin, Robert, *Book*, New York, Random House, 1992.
Guzmán, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, México, Compañía General de Ediciones, 1951.
Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, México, conacyt, 1982. Traducción de Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi.
Ibargüengoitia, Jorge, *Maten al león*, México, Joaquín Mortiz, 1990.
Jardiel Poncela, Enrique, "Un marido sin vocación", y "El chófer nuevo", en Jardiel Poncela, Enrique, *El libro del convaleciente*, México, Editora Latino Americana, 1957.
Jardiel Poncela, Enrique, *Máximas mínimas y otros aforismos*, Barcelona, Edhasa, 2000.
Jardiel Poncela, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, México, Editora Latino Americana, 1971.
Juan Manuel, Infante Don, *El conde Lucanor*, México, Editorial Porrúa, 2006.
La Jaca Jacobiana, "Romance de la Derivada con el Arco Tangente", en *Revista de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid*, Madrid, 1990.
Lafourcade, Enrique, *La fiesta del rey Acab*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.
Lang, Andrew, *El Libro Amarillo de los Cuentos de Hadas*, Madrid, Neo Person, 2001. Versión y recopilación de Andrew Lang. Traducción de Amado Diéguez.
Lope de Vega, Félix, *La dama boba*, en *Obras Selectas*, México, Aguilar, 1991. 3 tomos.
Maeztu, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1972.

Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1967.
Medina, Dante, *Cómo perder amigos*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
Medina, Dante, *Léérere*, México, UNAM, 1992.
Medina, Dante, *Yo soy Don Juan, para servir a Usted*, Guadalajara, Editorial Ágata, 1996.
Méndez, José María, "Ernesto el embobado", en *Cuentos breves latinoamericanos*, Sao Paulo, Grupo Editorial Norma, 1998. Prólogo de Alejandra Torres.
Meyer, Nicholas, *Elemental, Dr. Freud... Solución al siete por ciento*, Buenos Aires, Emecé, 1975. Traducción de Rolando Costa Picazo.
Molière, *Don Juan o el convidado de piedra*, en *Comedias*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1973. Traducción de Ignacio Gaos.
Molina, Tirso de, *El vergonzoso en palacio* / *El burlador de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral), 1981.
Montherlant, Henry de, *Don Juan* / *Hijo de nadie*, Madrid, Cátedra, 1989. Traduccion de Mauro Armiño.
Montherlant, Henry de, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, París, Gallimard (Colección Folio), 1972.
Monzó, Quim, *El porqué de las cosas*, Barcelona, Anagrama, 1994. Traducción de Marcelo Cohen.
Monzó, Quim, *Guadalajara*, Barcelona, Anagrama, 1997. Traducción de Javier Cercas.
Novalis, *Escritos escogidos*, Madrid, Visor, 1984. Edición de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens.
Paz, Octavio, "Piedra de sol", en Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
Perec, Georges, *El secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997. Traducción de Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salcedo y Regina Vega.
Perec, Georges, *La disparition*, París, Denoël, 1990.
Perec, Georges, *Les revenentes*, París, Julliard, 1991.
Peri Rossi, Cristina, *La última noche de Dostoievski*, Madrid, Mondadori, 1992.
Pessoa, Fernando, *Poesía,* Madrid, Alianza Editorial, 1997. Selección, traducción y notas de José Antonio Llardent.
Plath, Sylvia, "Señora Lázaro", en Toker, Eliahu, *Panorama de la poesía judía contemporánea*, Buenos Aires, Editor Proyectos Editoriales, 1989.
Poe, Edgar Allan, "La carta robada" y "El doble asesinato la calle Morgue", en Poe, Edgar Allan, *Cuentos*, Madrid, Aguilar, 1970. 2 tomos. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar.
Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Madrid, Alianza, 1970. Prólogo de Julio Caro Baroja, traducción y notas de José Luis Cano.
Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Bagnolet, Gallimard, 1961.
Queneau, Raymond, *Exercices de style*, Saint-Amand, Gallimard, 1995.

Queneau, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1999. Versión y estudio introductorio de Antonio Fernández Ferrer.

Quevedo, Francisco de, "Celebra a una dama poeta, llamada Antonia", en Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1989.

Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1967.

Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, México, Editorial Rei, 1990.

Quevedo, Francisco de, *Poesía y prosa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1976.

Reyes, Alfonso, "Algo más sobre la novela detectivesca", en Reyes, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989. Tomo XII.

Rilke, Rainer Maria, "De las Elegías de Duino", en *Los grandes poemas del siglo XX,* México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979. Introducción, selección y notas de Roberto Vallarino. Traducción de Uwe Frisch.

Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

Rojas, Fernando de, *La Celestina* o *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, México, Editorial Porrúa, 1990.

Rostand, Edmundo, *Cyrano de Bergerac*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1965. Traducción de Luis Vía, José O. Martí y Emilio Tintorer.

Sabines, Jaime, *Nuevo recuento de poemas,* México, Joaquín Mortiz, 1977.

Schiller, Friedrich von, *Guillermo Tell*, México, Aguilar, 1976. Traducción del alemán, prólogo y notas de Manuel Tamayo Benito.

Scorza, Manuel, *Garabombo, el invisible*, México, Siglo XXI, 1991.

Shakespeare, William, *La fierecilla domada*, Barcelona, RBA, 2003. Traducción de R. Marínez Lafuente.

Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, en *Tragedias. Romeo y Julieta / Hamlet / Otelo / El Rey Lear*, Buenos Aires, Ediciones Jackson, 1949. Traducción de Jaime Clark (revisada por Ricardo Baeza) y Jacinto Benavente.

Simenon, Georges, *El hombre de la calle*, Barcelona, Tusquets, 1994. Traducción de Carlos Pujol.

Tablada, José Juan, *Poemas*, en *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1973. Selección, edición y notas de Gabriel Zaid. 3ª edición.

Tablada, José Juan, *Poemas*, en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970,* Madrid, Alianza Editorial, 1971. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez.

Tablada, José Juan, "Poemas", en *Poesía Mexicana I. 1810-1914,* México, Promexa Editores, 1979. Introducción, selección y notas, de José Emilio Pacheco.

Tablada, José Juan, *Poesía Mexicana II. 1915-1979,* México, Promexa Editores, 1979. Introducción, selección y notas, de Carlos Monsiváis.

Taibo II, Paco Ignacio, *Desvanecidos difuntos*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1989.

Taibo II, Paco Ignacio, *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1991.

Teatro Medieval 2: Castilla, Barcelona, Editorial Crítica, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.
Twain, Mark, *El diario de Adán y Eva*, Madrid, Valdemar, 2005. Traducción de Rafael Santervás.
Twain, Mark, *Huckleberry Finn*, Barcelona, Salvat Editores, 1971. Traducción de Camila Batlles.
Twain, Mark, *Las aventuras de Tom Sawyer*, Barcelona, Salvat Editores, 1971. Traducción de Ramón Strack.
Twain, Mark, *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, Madrid, Cátedra, 1999. Estudio introductorio y notas de Carmen Manuel. Traducción de Elizabeth Power.
Uslar Pietri, Arturo, *Oficio de difuntos*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
Valle-Inclán, Ramón del, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1972.
Vallejo, César, *Poesía completa*, México, Premià, 1978.
Varela, Blanca, "Casa de cuervos", en *Antología de la poesía hispano-americana moderna II*, Venezuela, Monte Ávila, 1993. Coordinación de Guillermo Sucre.
Vargas Llosa, Mario, *Conversación en la Catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
Vargas Llosa, Mario, *La Fiesta del Chivo*, México, Alfaguara, 2000.
Vega, Garcilaso de la, *Poesías Completas*, México, Aguilar, 1976.
Wilde, Oscar, "El Príncipe Feliz" y "El Gigante Egoísta", en Wilde, Oscar, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1970. Traducción de Julio Gómez de la Serna.
Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, México, Editorial Porrúa, 1975.
Yáñez, Agustín, *Flor de juegos antiguos,* México, Organización Editorial Novaro, 1970.
Zalamea, Jorge, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, Bogotá, Arango Editores, 1989.
Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio / El puñal del godo*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1970.

Bibliografía DM

Aguilera Malta, Demetrio, "El cholo que se vengó", en Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
Alcalá, Rafael, *Poesía (1985-2005)*, Málaga, Edición artesanal, 2012.
Alcoforado, Mariana, *Cartas de amor de la monja portuguesa,* Barcelona / Buenos Aires / México, Ediciones Grijalbo, 1975. Traducción y prólogo de Pedro González-Blanco.
Allen, Robert (editor), *The MENSA boardgames pack*, New York, Barnes & Noble books, 2002.
Ancira, Erasmo, *Un maya descubre España en 1530*, México, Populibros, 1959.
Anónimo, *Beowulf y otros poemas épicos antiguos germánicos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974. Texto original y traducción, prólogo y notas de Luis Lerate.

Anónimo, *Cantar De La Hueste De Ígor,* Editorial Gredos, Madrid, 1997. Traducción Antonio Contreras Martín.

Anónimo, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en *Teatro Medieval 2: Castilla*, Barcelona, Editorial Crítica, Barcelona, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Anónimo, *El Cantar de los Nibelungos*, México, Editorial Porrúa, 2006.

Anónimo, *El Cantar de Roldán,* Madrid, Editorial Espasa-Calpe (Colección Austral), 1975. Edición de Martín de Riquer.

Anónimo, *El lazarillo de Tormes,* en *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1978. Estudio Preliminar, selección, prólogos y notas de Ángel Valbuena Prat. Tomo I.

Anónimo, *El román de Flamenca*, Guadalajara, Ediciones Arlequín, 2010. Traducción de Antoni Rossell, prólogo de Mercedes Brea.

Anónimo, *Il Novellino*, "Las cien novelas antiguas", Toluca, Instituto mexiquense de cultura, 2000. Traducción de Guillermo Fernández.

Anónimo, *Las mil y una noches,* Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1982. Edición de Galland A.

Anónimo, *Poema de Mío Cid*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos..., no. 85), 1977. Versión antigua con prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla.

Anónimo, *Popol Vuh, Las Antiguas Historias Del Quiche,* México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 10ª edición.

Anónimo, *Tristan et Iseult*, París, Le livre de poche, 1972. Prefacio de René Louis.

Anouilh, Jean, *Becket o el Honor de Dios,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1967. Traducción de Olga Orozco.

Aquiauhtzin de Ayapanco, "Canto de las mujeres de Chalco", en Zaid, Gabriel. *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1973. 3ª edición.

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002. Dos tomos. Traducción de Jerónimo de Urrea (1549). Edición bilingüe de Cesare Segre y Mª de las Nieves Muñiz.

Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1973. 3ª edición.

Arreola, Orso, *El último juglar*, "Memorias de Juan José Arreola", México, Editorial Jus, 2010.

Aub, Max, *Juego de cartas*, Granada, Ediciones del Vigía, 2010.

Aub, Max, *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.

Avellaneda, Alonso Fernández de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha,* México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos... no. 503), 1986.

Barnet, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993. 3ª edición.

Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas,* México, Ediciones ERA, 1985.

Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, París, Les Éditions de Minuit, 1952.

Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, París, Les Éditions de Minuit, 1957.

Benedetti, Mario, *El cumpleaños de Juan Ángel*, México, Siglo XXI, 1977. 10ª edición.

Bernárdez, Francisco Luis, *Poemas,* en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 2ª edición.

Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, Bogotá, Editorial Panamericana, 2001. Prólogo de Diego Ojeda Ortiz. [Sin datos del traductor]. 4ª edición.

Bonifaz Nuño, Rubén, *Albur de amor*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Borges, Jorge Luis, *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

Borges, Jorge Luis, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

Borges, Jorge Luis, *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires, Emecé, 1996. Ilustraciones de Héctor Baldasúa.

Borges, Jorge Luis, *Poemas*, en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 2ª edición.

Breton, André, *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1994. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia.

Britto García, Luis, *Abrapalabra,* Cuba, Casa de las Américas, 1979.

Britto García, Luis, *Rajapalabra*, México, UNAM, 1993.

Britto García, Luis, *Rajatabla,* Barcelona, Editorial Alfaldil (Colección Orinoco), 1987.

Callejo, Jesús, *Hadas. Guía de seres mágicos de España*, Madrid, EDAF, 1995. Ilustraciones de Mariana Soane. 5ª edición.

Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1993.

Camões, Luis Vaz de, *Los Lusíadas*, Barcelona, editorial Planeta, 1982. Introducción, traducción en verso y notas de Ildefonso-Manuel Gil.

Cardenal Ernesto, *Epigramas,* Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohle, 1972.

Cardenal Ernesto *Nueva Antología Poética*, México, Siglo XXI, 1978.

Carpentier Alejo, "El Cid Campeador de Vicente Huidobro", en Carpentier, Alejo, *Crónicas*, Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1975. Tomo I.

Carpentier Alejo, *Ecue-Yamba-O!*, México, Editorial Diez, 1974.

Carpentier Alejo, "De lo real maravilloso americano", en Carpentier, Alejo, *Tientos y Diferencias*, Buenos Aires, Editorial Calicanto, 1967.

Carpentier Alejo, *Cervantes en el alba de hoy*, México, Impresión en talleres de la Imprimerie Cary, 1978. 200 ejemplares.

Carpentier Alejo, *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, 1974.

Carpentier Alejo, *Consagración de la primavera*, México, Siglo XXI, 1978.

Carpentier Alejo, *Crónicas*, Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1975. Tomo I.

Carpentier Alejo, *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1974.

Carpentier Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972. 4ª edición.

Carpentier Alejo, *Ese músico que llevo dentro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Carpentier Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular no. 109), 1972.

Carpentier Alejo, *Los pasos perdidos*, México, Compañía General de Ediciones, 1974. 14ª edición.

Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Al otro lado del espejo*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuántos..., no. 215), 1972. Prólogo de Sergio Pitol. [Sin datos del traductor].

Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Catulo, Cayo Valerio, *Cármenes*, México, UNAM, 1969. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño.

Cavalcanti, Guido, *Cancionero*, Madrid, Ediciones Siruela (Selección de lecturas medievales, no. 32), 1990. Edición de Juan Ramón Masoliver.

Cervantes, Miguel de, *Comedias*, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001. 3 tomos. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Castilla, 1967. Con grabados de Gustave Doré, comentarios de Clemencín, estudio crítico de Luis Astrana Marín, índices y comentarios de Justo García Morales.

Chaucer, Geoffrey, C*uentos de Canterbury*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001. Edición y traducción de Pedro Guardia Massó.

Cisneros, Antonio, *Por la noche los gatos* "(Poesía 1961-1986)", México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Conan Doyle, Arthur, *Estudio en escarlata*, México, Grupo Editorial Tomo, 2003. Traducción de Luis Rutiaga.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978. 22ª edición.

Cortina Rivera, Manuel, *El asesinato de don José Bobadilla o El Crimen de Sayula*, Sayula, Editorial Tzaulán, 2010. Estudio preliminar y notas de Federico Munguía Cárdenas. 3ª edición.

D'Andelí, Henri, *El Lay de Aristóteles*, México, AUIEO Ediciones, 2011. Traducción de José Luis Rivas.

Darío, Rubén, *Antología Poética,* México, Talleres de Lito Ediciones Olimpia, 1983.

Dawkins, Richard, *The God Delusion*, Londres, Bantam Books, 2006. Versión en español de Carlos Eduardo Ruiz: *El espejismo de Dios*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

De Anda, José Guadalupe, *Los bragados*, México, Gustavo De Anda Editor, 1976. 3ª edición.

De Anda, José Guadalupe, *Los cristeros*, "La guerra santa en Los Altos", México, Gustavo de Anda Editor, 1987. 6ª edición.

Díaz del Castillo Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuántos..., no. 5), 1976. Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas.

Dickens, Charles, *Historia de dos ciudades,* Madrid, Cátedra, 2004. Traducción de Juan Jesús Zaro, edición de Pilar Hidalgo.

Dodgson, Charles, *El juego de la lógica*, Madrid, Alianza Editorial, 1984. Traducción de Alfredo Deaño. 8ª edición.

Dürrenmatt, Friederich, *La visita de la vieja dama,* Barcelona, Editorial Tusquets, 1980. Traducción de Juan José Del Solar.

Eco, Umberto, *Baudolino*, Barcelona, Lumen, 2004. Traduccion de Helena Lozano Miralles. 2ª edición.

Edwards, Jorge, *El museo de cera*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1981.

Ende, Michael, *El espejo en el espejo*, Madrid, Alfaguara, 1966. Traduccion de Anton y Genoveva Dieterich.

Ende, Michael, *La historia interminable*, Madrid, Alfaguara, 2006. 27ª reimpresión.

Estrada, Antonio, *Rescoldo*, "Los últimos cristeros", México / Madrid, Encuentro / Jus, 2010.

Fernández De Avellaneda, Alonso, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha,* México. Editorial Porrúa (Colección Sepan cuántos..., no. 503), 1986.

Fernández de Lizardi, Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuántos..., no. 1), 1987. Prólogo de Jefferson Rea Spell. 19ª edición.

Fernández de Lizardi, Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, Editorial Porrúa, 1976.

Fernández Moreno, Baldomero, "Soneto de tus vísceras", en Fernández Moreno, César, *Introducción a la poesía,* México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, no. 30), 1973.

Fernández Moreno, César, *Introducción a la poesía,* México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular no. 30), 1973.

Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, París, Archivos, 1996. Edición crítica de Ana María Camblog y Adolfo de Obieta. 2ª edición.

Frisch, Max, *Don Juan ou l'amour de la Géometrie*. "Comédie en cinq actes" (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*), Paris, Gallimard, 1969. Traducción del alemán de Henry Bergerot.

Fuentes, Carlos, *El naranjo, o los círculos del tiempo*, México, Alfaguara, 1993.

García Márquez, Gabriel, *Cuando era feliz e indocumentado*, Bogotá, La Oveja Negra, 1984. 7ª edición.

Garfias, Pedro, *Río de aguas amargas*, Guadalajara, s.e., 1953. Prólogo de Arturo Rivas Sáinz.

Gerbasi, Vicente, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

Greene, Graham, *Monseñor Quijote,* México, Editorial Edivision, 1982. Traduccion de Jaime Zulaika.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *La Picara Coraje,* Madrid, Editorial Cátedra, 1992. Edición de Manuel José González. Traduccion de José Manuel Esteban.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Simplicius Simplicissimus,* México, Editorial Rei, 1988. Edición de Manuel José González. Traduccion de José Manuel Esteban.

Hazm, Ibn, *El collar de la paloma*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. Prólogo y álbum de María Jesús Viguera. Versión e introducción de Emilio García Gómez, con un prólogo de José Ortega y Gasset.

Hemingway, Ernst, *Paris est une fête*, París, Gallimard, 1964. Traduccion de Marc Saporta.
Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, México, CONACYT, 1982. Traduccion de Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi.
Holderlin Friedrich, *De libre plenitud. Antología griega,* Málaga, Ediciones Narila, 2005. Traducción y prólogo de José Luis Barco
Huidobro, Vicente, *Altazor*, *Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 1986. Edición de René de Costa. 3ª edición.
Huidobro, Vicente, *Tour Eiffel*, Madrid, 1918. Pinturas de Robert Delaunay.
Ionesco, Eugène, *Antidotes,* París, Gallimard, 1977.
Ionesco, Eugène, *El rinoceronte*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1978. Traducción de María Martínez Sierra.
Ionesco, Eugène, *Rinoceronte*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Traducción de María Martínez Sierra.
Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, París, Gallimard, 1959.
Jamís, Fayad, *Los puentes*, La Habana, Ediciones Unión, 1989.
Jardiel Poncela, Enrique, "Los treinta y ocho asesinatos y medio del Castillo de Hull (Novísimas aventuras de Sherlock Holmes)", en Jardiel Poncela, Enrique, *5 kilos de cosas*, México, Editora Latino Americana, 1971. 4ª edición.
Jardiel Poncela, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, México, Editorial Latinoamericana, 1971.
Joyce, James, *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1945. Traducción de J. Salas Subirat.
Joyce, James,*Ulysse*, París, Gallimard, 1982. Traducción de Auguste Morel, revisada por Valéry Larbaud, Stuart Gilbert, y el autor.
Joyce, James, *Ulysses*, Nueva York, The Modern Library, 1942. Prefacio de Morris L. Ernst.
Juan Manuel, Infante Don, *El conde Lucanor,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
Kafka, Franz, *La Metamorfosis,* Madrid, Alianza Editorial Madrid, 1974. 8ª edición.
León-Portilla, Miguel, *Trece poetas del mundo azteca*, México, SEP Setentas, 1967.
Lesage, René, *Gil Blas*, París, Édition Lutetia, s.f. 2 tomos.
Lope de Vega, Félix, *La dama boba*, en *Obras Selectas*, México, Aguilar, 1991. 3 vols.
Machado de Assis, José Joaquin Maria, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, no. 155), 1976. Traducción de Antonio Alatorre.
Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, París, Gallimard, 1976. Prefacio de Yves Bonnefoy.
Mañara, Miguel de, *Discour de la vérité* / *Discursos de la verdad*, Grenoble, Jerôme Millon, 1990. Edición bilingüe de Michel Hubert Lépicouché.
Martínez de León, Andrés, *Oselito en Rusia* (Seguido de *Oselito extranjero en su tierra*), Córdoba, Editorial Almuzara, 2012.

Martínez Montiño, Francisco, *Arte de cocina, pastelería, bizcocheria y conservería,* Barcelona, Editorial Tusquets, 1982.
Martínez, José Luis, *Nezahualcóyotl*, México, SEP (Colección Lecturas Mexicanas, no. 39), 1984.
Medina, Dante, "Leer a Nezahualcóyotl: un homenaje a José Luis Martínez", en Varios Autores, *Celebración de José Luis Martínez en sus setenta años,* Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1990, pp. 122-128.
Medina, Dante / Bañuelos, Raúl, *Poesía viva de Perú*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005.
Medina, Dante, *Cómo perder amigos*, La Habana, Casa de las Américas, 1994.
Medina, Dante, *Dóktor Psiquiatra*, México, Ediciones B, 2003.
Medina, Dante, *Eso que llaman literatura*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001.
Medina, Dante, *La Dama de la Gardenia*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, no. 469), 1992.
Medina, Dante, *Léérere*, México, SEP / CREA, 1986.
Medina, Dante, *Léérere*, México, UNAM, 1992.
Medina, Dante, *Qué son... etos?* "El soneto atípico en la literatura", México, Ediciones de La Musa Fea, 2010. 2ª edición.
Medina, Dante, *Sonetos: Qué son... etos? El soneto atípico en la literatura*, Guadalajara, CULagos Ediciones, 2014.
Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
Molina, Silvia, *La mañana debe seguir gris*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
Molina, Tirso de, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1976. Introducción y cuidado de la edición de Pedro Henríquez Ureña. 4ª edición.
Montes de Oca, Francisco, *Ocho siglos de poesía*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan cuantos..., no. 8), 1978.
Montherlant, Henry de, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, París, Gallimard (Colección Folio), 1972.
Moravia, Alberto, *El hombre que mira*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002. Traduccion de Silvia Querini.
Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1966.
Novalis, *Canciones espirituales*, Sevilla, Renacimiento, 2006. Traducción de Alejandro Martín Navarro.
Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, *Naufragios*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1982.
Pacheco, José Emilio, *Irás y no volverás*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
Pacheco, José Emilio, *Islas a la deriva*, México, Siglo XXI, 1976.
Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. 2ª edición.
Pellicer Carlos, *Obras Poesía,* México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Pellicer Carlos, *Esquemas para una oda tropical*, México, INBA (Colección La mano de Dios), 1996. Con ilustraciones de Alfredo Zalce.
Perec, Georges, *La disparition*, París, Denoël, 1969.
Peri Rossi, Cristina, *La última noche de Dostoievski,* Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992.
Pessoa, Fernando. *Pessoa. Poesía*, Madrid, Alianza Tres, 1984. Selección y notas de José Antonio Llardent.
Pigafetta, Antonio, *Primer viaje alrededor del Globo,* Barcelona, Editorial Orbis, 1986. Traducción de José Toribio Medina, estudio preliminar de Nelson Martínez Díaz.
Pirandello, Luigi, *El difunto Matías Pascal*, Madrid, Biblioteca Básica Salvat, 1971. Traducción de R. Cansinos Assens.
Poe, Edgar Allan, *Narraciones Completas,* La Habana, Ediciones Huracán, 1973. 3 tomos. Edición de Andrés B. Couselo.
Popa, Vasko, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985. Imprólogo de Octavio Paz.
Popa, Vasko, *Selected Poems*, Londres, Penguin Books, 1969. Introducción de Ted Hughes. Traducción de Anne Pennington.
Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza,* Madrid, Alianza Editorial, 1996. Prólogo De Julio Caro Baroja, traducción y notas de José Luis Cano.
Preciado Zacarías, Vicente, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, Zapotlán, Universidad de Guadalajara / Ayuntamiento de Zapotlán, 2004.
Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, París, Gallimard, 1961. Posfacio de François Le Lionnais.
Queneau, Raymond,, *Exercices de style*, París, Gallimard, 1982.
Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, en *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1974. Edición de Ángel Valbuena Prat.
Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, México, Ediciones Ghandi, 2011. [Sin datos del traductor].
Rimbaud, Arthur, *Oeuvres poétiques*, París, Garnier-Flamarion, 1964. Cronología y prefacio de Michel Décaudin.
Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972. Introducción y traducción de Gabriel Celaya, prólogo de Jacques Rivière.
Ríos, Julián, *Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1984.
Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975. 3ª edición.
Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommes,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
Romero, José Rubén, *Anticipación a la muerte*, México, Editorial Porrúa, 1986.
Romero, José Rubén, *La vida inútil de Pito Pérez*, México, Editorial Porrúa, 1990.
Roussel, Raymond, *Impressions d'Afrique,* París, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
Roussel, Raymond, *La doublure*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1979.
Roussel, Raymond, *La vue*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

Roussel, Raymond, *Nouvelles impressions d'Afrique*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1979.
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, no. 58), 1959. 2ª edición.
Sabines, Jaime, *Otro recuento de poemas, 1950-1991*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
Salinas, Pedro, *Razón de amor*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1982.
Sarraute, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas,* París, Gallimard, 1989.
Schiller, Friedrich von, *Guillermo Tell*, México, Aguilar, 1976. Traducción del alemán, prólogo y notas de Manuel Tamayo Benito.
Schwob Marcel, *La Cruzada De Los Niños,* Buenos Aires, 1949. Prólogo de Jorge Luis Borges.
Scorza, Manuel, *El cantar de Agapito Robles,* México, Siglo XXI, 1991.
Scorza, Manuel, *El jinete insomne,* México, Siglo XXI, 1991.
Scorza, Manuel, *Garabombo, el invisible*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
Scorza, Manuel, *La danza inmóvil,* Barcelona, Plaza y Janés, 1983.
Scorza, Manuel, *La tumba del relámpago,* México, Siglo XXI, 1991.
Scorza, Manuel, *Redoble por Rancas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983.
Sholojov, Mijail, *Cuentos del Don,* Madrid, Editorial Alianza, 1987. Traduccion de José Fernández Sánchez.
Sterne, Laurence, *Viaje sentimental*, Madrid, Editorial Funambulista, 2006. Traducción y posfacio de Max Lacruz Bassols.
Sterne, Laurence, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Cátedra, 1985. Edición de Fernando Tola, traducción de José Antonio López de Letona.
Stevenson, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, Eurolíber (Clásicos Bestsellers), s.f.
Svevo, Italo, *James Joyce*, Barcelona, Argonauta, 1990. Compilación, traducción y notas de Alejandro Manara y Mario Trejo.
Tablada, José Juan, *Poemas*, en *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1973. Selección, edición y notas de Gabriel Zaid. 3ª edición.
Tario, Francisco, "La noche del féretro", en Tario, Francisco, *Entre tus dedos helados y Otros cuentos,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Selección de Textos Alejandro Toledo, prólogo de Esther Seligson.
Tario, Francisco, *Entre tus dedos helados y Otros cuentos,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Selección de Textos Alejandro Toledo, prólogo de Esther Seligson.
Teatro Medieval 2: Castilla, Barcelona, Editorial Crítica, 1997. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.
Todorov, Tzvetan, *La conquête de L'Amérique,* París, Seuil, 1982.
Vallejo, César, *Obra Poética Completa,* Perú, Editorial Francisco Moncloa, 1968.
Varela, Blanca, *Poemas*, en *Poesía viva del Perú*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005. Antología de Raúl Bañuelos y Dante Medina.

Varios Autores, *La Novela Picaresca Española*, Madrid, Aguilar, 1974. Estudio preliminar, selecciones, prólogos y notas de Ángel Valbuena Prat. 2 tomos.

Varios, *Poesía de trovadores (antología)*, Madrid, Alianza Tres, 1999. Antología de Carlos Alvar.

Vega, Ana Lidia, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, La Habana, Casa de las Américas, 1982.

Vega, Ana Lidia, Lugo Filippi, Carmen, *Vírgenes y mártires*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Antillana, 1983. 2ª edición.

Vega, Garcilaso de la, *Obras,* Madrid, Editorial Espasa-Calpe. (Colección Austral), 1975.

Vespucio, Américo, *Cartas de viaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. Traducción de Ana María R. de Aznar. Introducción y notas de Luciano Formisano.

Vilalta, Maruxa, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Villaurrutia, Xavier, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966. 2ª edición.

Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, Barcelona, Organización Editorial Novaro, 1974.

Zaid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1973. Selección, edición y notas de Gabriel Zaid. 3ª edición.

Zepeda, Eraclio, "Los trabajos de la ballena", en Zepeda, Eraclio, *Asalto nocturno*, México, Joaquín Mortiz, 1975.

Cuidado Editorial
Dante Medina, José Brú, y Pancho Madrigal

Los Fundamentales.
Re-visión de las literaturas de Occidente
de la Edad Media al siglo XXI
se terminó de editar en noviembre de 2015
en las oficinas de Hipertexto – Netizen Digital Solutions
proyectos.mexico@hipertexto.com.co
+52 (55) 7827 7068

En la formación de este libro se utilizaron las familias
tipográficas Minion Pro, diseñada por Robert Slimbach y Ronnia,
diseñada por Veronika Burian y José Scaglione.