

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

## DE FARABEUF A ELSINORE

FABIENNE BRADU

CUANDO INGRESÓ EN LA ACADEMIA MEXICANA de la Lengua, Salvador Elizondo puso como frontispicio a su discurso la parábola del libro pródigo que no era sino la historia del empecinado rescate de todos los ejemplares de su primer libro, *Poemas* (1960), que fue readquiriendo en las librerías de viejo de la ciudad, "(...) en dos décadas —dice Salvador Elizondo— han vuelto al lugar de su origen y ahora se apilan en el desván junto a la multitud de sus hermanos que la indiferencia de los dedicatarios, de la vida o de la muerte me han devuelto intonso también a veces, pero otras marcados con las huellas de lecturas frenéticas o tediosas; cubiertos a veces con las cruentas cicatrices del denuedo, del subrayado burlesco, con los sangrientos escolios y enmendaduras del fastidio." Está claro pues que, tanto para Elizondo como para sus lectores, su vocación pública comenzó en 1965 con *Farabeuf*, novela experimental por excelencia en la tradición literaria de México, que en este año celebra su cuarto de siglo de existencia. Si su autor no la reniega convirtiéndola en otra parábola del libro pródigo, parece infligirle la indiferencia que amerita los experimentos precoces, cuando no se dedica a propagar falsas pistas sobre sus resortes secretos, cada vez que un crítico llega a entrevistarlos acerca de sus propósitos de antaño. ¿El silencio o la burla serán, en Salvador Elizondo, un reajuste de cuentas? ¿Estas son las únicas respuestas que, a distancia, pueden darse a las interrogaciones que plantea la literatura experimental?

Sobre los riesgos de la experimentación literaria, comentó una vez Jorge Luis Borges: "Cuanto antes cometa uno sus errores, mejor. Yo pasé por períodos

de escribir con arcaísmos españoles y con palabras del lunfardo, y después por el ultraísmo. De vez en cuando encuentro a gente que padece errores parecidos, y pienso: yo estoy libre, porque ya los cometí." Borges sugiere así que la experimentación o, lo que es peor, la sumisión a un "ismo" cualquiera, puede verse como una cuota necesaria que el escritor tiene que pagar en su aprendizaje del oficio, hasta que encuentre lo que económicamente podría llamarse su "voz" o su "estilo". Sus palabras suenan reconfortantes si una obra, posterior a los pecados de vanguardia, viene a ratificar la utilidad pasajera del derecho aduanal. Por su parte, en un aleccionador ensayo titulado "Aprendizaje", Bioy Casares pide disculpas a sus lectores por todos sus libros anteriores a 1940, es decir, a *La invención de Morel*. "Llevé mi aprendizaje en público y a costa del público; me siento en deuda con los lectores" —confiesa un Bioy avergonzado— después de evocar "aquel período de creación continua y desafortunada (aunque no infeliz durante su elaboración), (en el que) leí y estudié mucho. Leí literatura española, con la intención de abarcarla en su diversidad de géneros, desde los comienzos hasta el presente, sin limitarme a los autores y libros más conocidos; literatura argentina, sin excluir formas populares, como las letras de tangos y milongas, que seleccionaba para una probable antología; literatura francesa, inglesa y norteamericana; algo de la alemana, de la italiana, de la portuguesa (desde luego, Ea de Queiroz); literaturas griega y latina, algo de la china, de la japonesa, de la persa. Teorías literarias. Versificación, sintaxis, gramática. *The art of writing* de Stevenson, *Dealing with words* de Vernon Lee. Filosofía, lógica, lógica simbólica. Introducciones a la ciencia, clasific-

caciones de las ciencias, introducción a la matemática. La Biblia, San Agustín. Padres de la Iglesia. La relatividad. La cuarta dimensión. Teorías biológicas." Y finalmente concluye: "Parece, pues, indudable que yo no escribía mal por negligencia, como Borges, caritativamente, quiso creer, sino ardiendo en la vocación y consciente de múltiples teorías, que tal vez me confundieran. Recuerdo que para dar mayor intensidad a una escena de amor la escribí oyendo *La tarde de un fauno* de Debussy. Sin duda yo carecía de experiencia, de maduración y sobre todo de sensatez."

Después de su encuentro con Borges y de la redacción de un folleto sobre los méritos del yogurt búlgaro, Bioy dio por terminado su aquelarre literario y, siempre en colaboración con su caritativo amigo, redactó una larga y exhaustiva lista de prohibiciones, cuyo encabezado decía "En literatura hay que evitar:" La lista incluye, por supuesto: "En el desarrollo de la trama, vanidosos juegos con el tiempo y con el espacio. Faulkner, Priestley, Borges, Bioy, etcétera." En una confesión menos irónica, Bioy afirma: "Me pregunté qué posibles errores alentaba la vanidad (porque pensaba que de ella me venían todos los males) y de pronto me dije que nunca más volvería a escribir para los críticos y que me comprometía a olvidar para siempre la reconfortante esperanza de leer *Bioy fue el primero en emplear el término... el procedimiento...* No, no escribiría para mi renombre sino para la coherencia y la eficacia del texto y para los lectores. Creo que ésta fue una decisión favorable".

Las citas de Borges y de Bioy me parecen ejemplares porque son lo suficientemente compartidas por los escritores como para constituir un lugar común de lo que llamaría "los riesgos de la experi-

• Salvador Elizondo acaba de recibir el Premio Nacional de Letras de 1990. Publicamos este artículo como mínimo homenaje.

mentación", debidos, como lo indica Bioy, a la vanidad, a la falta de un público lector (se escribe para los críticos) y a una indigestión de lecturas y de proyectos teórico-literarios. Son ejemplares también porque pocos escritores, a semejanza de ellos dos, acaban invirtiendo radicalmente los signos de esta aparente fatalidad.

Sin embargo, sería una falacia sostener que, para crear obras significativas, es necesario abandonar los caminos empedrados de la experimentación para correr las autopistas, rectas y lisas, de las convenciones literarias. La verdadera fortuna de aquellos escritores que logran escapar del lugar común caracterizado por Bioy y Borges, consiste más bien en distinguir entre experimento y riesgo. Es decir, en discernir la diferencia entre el virtuosismo y la interpretación, como se suele decir para calificar a los músicos. El paso de *Farabeuf* (1965) a *Elsinore* (1988) me parece describir adecuada y significativamente este desliz, sin embargo sutil en Salvador Elizondo, entre virtuosismo e interpretación.

Como es de esperarse de Salvador Elizondo, este paso de *Farabeuf* a *Elsinore* revierte el orden de los términos: para él, escribir la sucesión de hechos que conforman la cronología lineal de *Elsinore* fue un auténtico experimento, mucho más arriesgado y torturante que la compleja disposición de *Farabeuf* o los infinitos juegos de espejo de *El grafógrafo*. En este sentido, *Elsinore* no sería menos experimental que *Farabeuf*, hasta diría que lo es doblemente para un escritor que encarna, en la tradición literaria mexicana, el radicalismo más acabado en lo que concierne a la conciencia de la escritura. Esta exacerbación de la conciencia creadora lo había llevado a descubrir, en las obras posteriores a *Farabeuf*, las trampas de la literatura y a hacer de ellas una mística de la imposibilidad de escribir. Salvador Elizondo se había convertido en un escritor excesivamente inteligente. En literatura, como en religión, se necesita un poco de credulidad para conservar la fe y, sobre todo, ejercerla. Parecía que Elizondo había entrado en una crisis de la fe, por exceso de inteligencia y de lucidez crítica y autocrítica. *Elsinore* actuó en él y en el público lector a modo de una iluminación. En efecto, *Elsinore* es un relato absolutamente luminoso, deslumbrante, que se apoderó de su autor para ponerlo

a su servicio, de la misma manera que una pasión obliga al que la sirve a proclamar su fuerza y su integridad. Pero, hasta aquí la comparación mística que no es sino producto de las apariencias y, sobre todo, de un oficio impecable que pretende presentar el relato como un dictado divino. Así introduce Salvador Elizondo su evocación de la infancia: "Las palabras que escucho mientras sueño que escribo parecen venir de un más allá, desde una vigilia remota en el tiempo y en el espacio, y aunque las oigo con claridad no las entiendo, como si estuvieran dichas en una lengua vestigial o ya olvidada." De vez en cuando, en el principio de *Elsinore*, reaparecen, puestos al desnudo, los mecanismos de la escritura que constituían grosso modo, las dramatizaciones de las obras anteriores de Elizondo. Por ejemplo, leemos antes de conocer el mapa real que rodea el lago Elsinore, este otro mapa de la imaginación del escritor: "Una leyenda paradisíaca penetraría la imaginación y el sueño, se prolongaría a lo largo de los meses y de los años en otro sueño y éste a su vez se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, apriñando en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito los abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo." Imposible no reconocer en estas líneas las características más esenciales de la obra de Elizondo: escribir el deseo, encontrar la imagen cabal y el instante único que lo concentrarán y lo expresarán, en medio de círculos concéntricos que son a un tiempo las torpes aproximaciones del escritor a este núcleo reticente y los movimientos de su conciencia desesperada que se debate entre espejismos más o menos luminosos. Pero, estas obsesiones que, a partir de *Farabeuf* hasta *El grafógrafo*, iban comiendo la magra realidad narrativa como un cáncer cada vez más agresivo y que acababa, en el *El grafógrafo*, por ocupar el lugar del cuerpo al que habitaba, se van borrando de *Elsinore* a medida que va creciendo este cuerpo irremediablemente sano e impoluto de la infancia, en el umbral del primer descubrimiento del deseo. Sólo la última frase del relato regresa a la negra obsesión de la imposibilidad de escribir, al callejón sin salida al que dice Elizondo haber llegado desde su lectura de *Finnegans*

*Wake*. Concluye *Elsinore* con esta frase: "Ahora me parece un sueño agotado, al igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno." Después del *tour de force* de *Elsinore*, esta afirmación no deja de parecerme involuntariamente irónica.

Se percibe en *Elsinore* un placer de narrar que había ido desapareciendo en las obras posteriores a *Farabeuf* y que había reaparecido furtivamente en un capítulo de *Camera lucida* titulado "Ein Heldenleben". Ambos relatos evocan episodios de la infancia y obedecen, desde sus títulos, a lo que el mismo Elizondo definió, en un ensayo sobre Proust *versus* Joyce, como el carácter mágico de la invocación. Dice Elizondo en este ensayo titulado: "Invocación y evocación de la infancia", que "la evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la llave del misterio." Y añade: "las palabras de las invocaciones no son sino fórmulas mediante las cuales hemos de darnos gusto." "Ein Heldenleben" y, en mayor medida, *Elsinore*, son auténticas invocaciones joycianas. Por ello, entre otras cosas, la necesidad de nombrar en otro idioma para traer a la página algo de este "proferimiento exhaustivo de fórmulas verbales" que constituye el motor y la sustancia de la invocación. Elizondo habla, acerca de Joyce, de la figura del sacerdote que invoca a los espíritus mediante sus fórmulas verbales; yo preferiría hablar, acerca de Elizondo, de un transcriptor de la memoria y del sueño, para resaltar esta impresión de escritura bajo trance, bajo dictado, que solamente puede lograr un escritor perfectamente dueño de su oficio. En este aspecto del oficio, Elizondo está tal vez más cerca de Flaubert y de sus aproximaciones al libro sobre nada, sobre las que reparaba el propio Elizondo: "pocas veces se ha puesto tanta maestría al servicio de tanta frustrería". No quiero decir con esto que la historia de *Elsinore* sea frustrería, sino que, al contrario, debe haber en el arte de la invocación esta maestría al servicio, no de una historia, no de una épica, sino de un universo solamente repetible por la elección y la ordenación de las palabras.

Sobre la magia de *Elsinore*, se podrían escribir largos ensayos que desmenuzaran sus estrategias narrativas y sus procedimientos retóricos. Prefiero conservar el recuerdo intacto de la lectura, este otro sueño que le sucede al lector a la hora de la lectura como "una película interior extraña, incomprensible y deliciosa". Y no estoy aquí parodiando irónicamente a Elizondo sino defendiendo el derecho de contagio que me ha producido la lectura de *Elsinore* y que me ha dejado deliciosamente enferma de una nostalgia a un tiempo ajena y propia.

Si recuerdo ahora el primer impacto de la lectura de *Farabeuf* debo apelar a una misma sensación de misterio y de

magia, a una misma sensación de enfermedad imprecisable, aunque menos deliciosa que en el caso de *Elsinore*. Mi error, como el de muchos otros estudiosos de la literatura, fue pretender elucidar el misterio por la cirugía crítica, en la peor de sus prácticas: la tesis académica. El cuerpo de *Farabeuf* quedó, después de la operación, en tal estado de desmantelamiento que ya me era imposible reintegrar siquiera la sombra de la figura que me había deslumbrado por su misterio hecho de tinieblas y opacidades superpuestas. *Farabeuf* corrió la mala suerte de convertirse en un objeto predilecto de la crítica académica, en el cadáver que permanece en el anfiteatro

de las facultades de Letras, para que las sucesivas generaciones examinaran sus órganos ya putrefactos por la vivisección estructuralista, semiótica o desconstruccionista. Pero la culpa no es enteramente de la academia. *Farabeuf* posee también una anatomía que invita a la vivisección. Es una novela que narra la pesquía de una imagen absoluta y de un instante único pero que acaba privilegiando la dramatización de sus procedimientos. En este sentido, es la obra de un virtuoso; mientras *Elsinore* es la de un intérprete que, como decía Mallarmé acerca de Debussy, deja escuchar en su música toda la luz de su universo.

CARTA DE MADRID

## OTOÑO PROVINCIAL

BLAS MATAMORO

DÍAS DE OTOÑO EN ASTURIAS. LA MESETA castellana se humedece y verdea la otoñada. Las sierras de León se cubren de herrumbre y asoman sus cuellos absorbentes sobre el agua de las represas. Asturias aparece y desaparece bajo la lluvia, hecha de terrazas suaves, cubiertas de un verde ingenuo, recién hecho.

En Luarca, junto al Cantábrico, la vida se aquieta después de las invasiones veraniegas. Sensación infantil de la vida en los pueblos: el afuera no existe, dentro es todo protección y encierro. Falta la intimidad de la vida en el campo o en la gran ciudad. Aquí todos saben dónde están los demás, qué están haciendo, los vean o no. Se vive con la mirada múltiple de los otros metida en la casa, dispuesta a la asistencia y al control.

Nuestra civilización sigue siendo cosa de grandes ciudades. Aquí, los problemas "mundiales" son algo que les ocurre a los demás y de lo que se tiene una fugaz noticia por la pantalla del televisor. La unidad europea, la crisis del golfo Pérsico o las asombrosas declaraciones de Gorbachov sobre el fin de las ideologías y el nuevo orden mundial, todo parece más lejano que en Madrid. Lo real es lo inmediato, la sucesión de vidas y de muertes, presidida por el par salud-enfermedad. Más allá del confin aparece la niebla asturiana, el vecino del

otro pueblo que ya es el remoto extranjero. Verse todos los días con la misma gente, comprobar los parecidos de familia, la usura de los años, el crecimiento y la decrepitud. Juntarse a espaldas del vecino para controlar, con un vecino tercero, lo que se sabe del que acaba de alejarse. Aprenderse los apodos y contraseñas, que sólo se conocen en el pueblo. La pertenencia a una comunidad confinada y autosuficiente ¿No es lo que hemos llamado, siempre, nacionalismo? ¿El creer al grupo propio como radicalmente distinto del resto de la humanidad, esa desconocida? ¿Hacer del campanario un universo? Tal vez el nacionalismo sea una filosofía de la provincia, la provincia hecha una hipótesis de la historia.

Las casas de los indios: en lo alto del pueblo, en el Villar, en la Barcellina, como en los pueblos vecinos (Navia, San Miguel de Canero, Cudillero) aparecen unos insólitos palacios finiseculares, rumbosos y desmedidos. Árboles centenarios vuelven pudorosas las perspectivas y nuevos ricos se acomodan a los interiores restaurados.

Los indios, que partieron pobres y volvieron ricos, construyeron estos castilletes para asombro de sus paisanos y talismán de sus hazañas ultramarinas. El objetivo del viaje no era quedarse, sino

volver. Volver para distinguirse, para elevarse como los miradores de estas mansiones, para ser el individuo destacado que deja atrás un pasado pobre, multitudinario y anónimo.

Una mirada americana encuentra igualmente americana esta arquitectura. Ante ella, evoco los palacios de la oligarquía argentina en la Avenida Alvear de Buenos Aires, las quintas del norte, los "cascos" de las estancias. Es una arquitectura *pasticheuse*, que invoca un pasado apócrifo y mezcla los estilos con la inseguridad restacuera del nuevo rico. Es pintoresca, opípara, escenográfica, de una gracia abusiva y que los años han vuelto tierna, con la ternura del tiempo escapado y concluso. Chalets normandos, palacetes platerescos, mansardas francesas, evocaciones góticas y venecianas, sepulcros de bizantina redondez, follajes modernistas de fundición, vitrales multicolores como una corona de utilería: el *bric-à-brac* del Novecientos.

¿Quién contemplaba con ojos incrédulos tales apariciones, en estas aldeas que apenas conocían el agua corriente, el alcohol iodado y el ferrocarril? La vida de los indios fue una operística incrustación aislada del entorno, con un interior afelpado y sordo, poblado de domésticas con delantales de encaje y

olor a madera preciosa y a tabaco cubano. Estos capitalistas nacidos en un país pobremente capitalista retornaron su dinero para obras de beneficencia y lujo, apenas para recapitalizar sus tierras de origen.

Íñigo Noriega, de Colombres, marchó a México con quince años. Llegó a tener compañías mineras, estancias rurales (una de ellas, la de Xico, antigua concesión del Emperador a Hernán Cortés), un ferrocarril privado y una pequeña tropa de 250 fusileros. Levantó en su pueblo una mansión llamada, obviamente, Quinta Guadalupe. Allí invitó a Porfirio Díaz a pasar su exilio. Ingenuo don Íñigo, creyente en una opción porfiriana inexistente: Colombres o París. Imagen de América en estas lejanías provinciales: el lugar del que se vuelve con un palacio encantado bajo el brazo. Apretada idea del tiempo histórico: la historia de la arquitectura cabe en una escenografía.

Para contrastar, algo de un pasado indatable pero auténtico: el castro supuestamente celta de Coaña. Ha llovido y escampa. La luz comedia que sigue a la tormenta sienta bien a estos desniveles de hierba recién crecida, que lloriquea bajo los zapatos como terciopelo empapado.

El castro ha sido, tal vez, población - fortaleza. Quedan unos muros curiosamente curvos, un recinto elevado de uso incierto, acaso un atalaya o un altar, piedras talladas con ángulos igualmente curvos. La pizarra desbastada en lajas muy finas se apila en seco, aunque unos siglos de entierro le han impregnado de polvo y musgo, ahora todo húmedo y reluciente de lluvia.

¿Sabremos alguna vez, a ciencia cierta, qué ha sido este castro, tan evidente y misterioso? Nuestros ojos modernos se inquietan ante una cultura que no se ha fijado en signos escritos, que ha desdennado fechas y demás precisiones. Es claro que por aquí pasaron los romanos y, tal vez, han borrado ciertas huellas. Pero, de todos modos, estos restos son una expresión enigmática, gesticulan algo que no podemos descifrar, mientras los arqueólogos siguen excavando y apretando unas hipótesis que se parecen cada vez más a una leyenda. La historia humana, de última, es algo parecido a esta ruina: está allí, huye hacia lo legendario y no cesa de ocultar sus zonas sagradas.

Nos detenemos a beber una copa en un bar de Grado. El lugar es pequeño

y el tiempo desapacible apiña a los vecinos entre la barra, el televisor y el pinbol. La gente habla a los gritos. Altura sonora del sur de Europa: vociferaciones napolitanas, griegas, marroquies, españolas. Se habla como en una plazuela, donde el espacio es generoso y abierto. Se habla a los gritos como si el otro estuviera lejos o no escuchara, como si anduviera de paso y hubiese que atrapararlo con el grito. Comunicación sin intimidad, siempre sometida al control ajeno: la provincia. O una percepción del otro que pasa por imponerse a él, cazarlo con una red de sonido estentóreo.

Por la televisión nos enteramos de que alguien ha borrado parte de las pinturas rupestres de Lorca. Unos signos menos, un olvido más. Los ¿celtas? han dejado unos trozos de muro difíciles de entender, y algún mequetrefe ha cancelado una simbología respetada por el tiempo. ¿No hay en ambas actitudes, el deseo humano de descargarse de la historia, que es lo más "humano" que existe?

Cruzamos el río Eo, la frontera entre Galicia y Asturias. Desde el restaurante, en Ribadeo, se ve la desembocadura del río en el Cantábrico y el pueblo de Figueras, asturiano. Se nubla y llueve. Hay como un reflector oblicuo de agua gris que barre el paisaje. Figueras que fue, hasta hace un momento, una maqueta perfilada, se borra casi completamente y empieza a flotar, borrón de niebla, sobre un cojín húmedo y gris. Pienso en las ciudades invisibles y las islas intermitentes de las leyendas medievales. Puesto que estamos en Galicia, me viene a la memoria *La sagafuga de JB*, la novela de Gonzalo Torrente Ballester. Es la historia de una ciudad que sólo perciben sus habitantes (y el narrador que lo sabe, vaya truco, si no): cuando llegan los forasteros, la ciudad levita y se sustrae a la vista de los otros. Imposible más gráfica visión de la vida provincial. El universo que los demás no ven y que sólo es patente para el lugareño.

Curiosa presencia de la música como modelo constructivo en los libros de Torrente. *La sagafuga de JB* tiene un esquema de rondó: una copla y una estrofa, que se reiteran para acentuar el fondo circular de una narración cíclica, reiterativa, volvedora. *Los gozos y las sombras*, como novela biográfica y de formación, responde al esquema de una sinfonía, según suele observarse en la novela del siglo diecinueve. *Fragments*

de *Apocalipsis* apela a la desenvoltura abierta de la rapsodia. No sé avanzar más, pero creo que valdría la pena hacerlo. Lo mismo, en cuanto a la afición personal de Torrente por la música. He visto fotos suyas tomadas junto a un aparato de sonido y le he oído cantar algunos tangos, aprendidos en su juventud gallega y en tertulias con sus parientes argentinos. Torrente suele evocar a orquestas y cantores de tangos remotos y esquinados: los zingáros de Boldi, Carlos Spaventa. A lo mejor, escribe cantando y contando, según ocurre en los tangos.

Se me ocurre un símil obvio y será mejor dejarlo en obviedad: la fantasmagoría del español norteño, sobre todo el gallego, relacionada con la dudosa calidad perceptiva de estos paisajes que suelen retacearse y aún desaparecer entre cortinas de lluvia, reclinatorios de niebla, laberintos de humedad y follaje. Brujas, tragos y aparecidos se suscitaban con mayor facilidad aquí, si comparamos el medio con un clima despejado, fácil a la claridad y la evidencia. Tópicos de la psicología social y de la influencia climática sobre las mentalidades. Volvamos del revés: el clima influye en la gente, pero en tanto es el clima dominante de un imaginario compartido. Si México es mesetario y piramidal, en tanto la Argentina es pampeana y distendida, es porque se ha diseñado antes una mentalización del paisaje donde eso ha de ser así, y no al contrario. La realidad gallega es pudorosa y esquiva porque los escritores gallegos así la han imaginado. Su clima es un invento de Ramón del Valle - Inclán, Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester.

De vuelta en Madrid. Para seguir con lo mismo, nos recibe un día castellano hasta el tónico: despejado, inmóvil, helado, sutil. El mensaje de los obispos españoles condice con el cambio climático: para los ortodoxos no hay ambivalencias. Ahora se trata del uso de preservativos que recomienda el gobierno a los jóvenes para evitar el sida y los embarazos prematuros. Los obispos se oponen, ya que el sexo no es para gozar de él, sino para asegurar la reproducción de la especie y el condón impide tan laborioso resultado.

Me pregunto si la Iglesia quiere que las chicas queden embarazadas en la adolescencia y todos nos contagiemos el sida. Y me respondo que sí. Los curas no quieren que la gente deje de hacer

el amor, porque ellos también saben lo suyo de eso, y si no que lo diga una de las tradiciones hispánicas más señaladas, la sobrina del cura, por no recordar a los monaguillos favoritos. Los curas quieren

que la gente folle más y peor y que cundan maternidades no queridas y enfermedades venéreas. Que se pague el sexo como una deuda y no que se acepte

como un don. Ni placer ni contacto ni confusión ni comunión: culpa. Estamos de nuevo claros y provinciales, como este día castellano.

CARTA DE PARÍS

## LA VUELTA A PARÍS EN VEINTIÚN PÁRRAFOS

JEAN-CLAUDE MASSON

"Cada vez que paso por la esquina de la rue de Douai y la plaza de Clichy..."  
Apollinaire, "El vago de las dos riveras".

DURANTE MUCHO TIEMPO. *LOS PLACERES Y los días* fue uno de mis libros de cabeceira. Y es que Proust era un vago ejemplar. Y, lo confieso, el paseo pedestre o, más modesta, la "vuelta", es para mí uno de los placeres más discretos, y uno de los espectáculos más variados. Aún más entrañable, porque todavía es gratuito. De este modo, al regreso de un periplo motorizado por el furor español y la languidez lusitana, decidí dar el paso. Primer párrafo.

Saldremos de la plaza de la Nación, donde un turco pregunta el camino a una burguesa cincuentona. Toma la dirección indicada, cuando un africano recién desembarcado lo aborda, a su vez, tomándolo sin duda por un nativo. Y he aquí que el otomano multiplica gestos y onomatopeyas para explicarle —creí pescar al vuelo— que no es del barrio. ¿Elogio del relativismo, o teorema del malentendido universal?

Pasamos frente a una tienda de televisores —en las pantallas, políticos de distintos credos se agitan con eso que un gran actor llamó "la debilidad febril"— y nos acercamos a la plaza de las Antillas, ornada por los antiguos edificios del fiato, tras las columnas del Trono, coronadas, éstas, por las estatuas de san Luis y Felipe — Augusto, que vigilan todos los vientos. Pasa una bella martinica, digna de una novela de Edouard Glissant o del *Deep South*, con falda rosa floreada y blusa verde con flores surtidas, todo realizado con cintas blancas en el pelo. Desaparece por la esquina, indiferente para dos estudiantes, extasiados frente a

un anuncio menos inepto o aflitivo que de costumbre, y un poco más simpático:

Cambie de gimnasia  
Deje los aerobics  
¡Ponga a trabajar sus cigomáticos!

Enfrente, el bulevar de Charonne y luego, el de Menilmontant, que flanquea al Père Lachaise (no, no haremos el recorrido de tumbas célebres). Vamos a Belleville: tomen, si prefieren, la vía rápida y subterránea, no teman encontrar buenos ejemplares de *metrosés*; yo voy a pie.\*

Belleville, aparte de viejos estribillos y organilleros, fue el corazón del Este Rojo. Cuando Eugène Dabit lo evoca en *Los suburbios de París*, en 1933, todavía incubaba recuerdos de la Comuna. No lejos de aquí, "las tabernas del Pré - Saint - Gervais" eran el otro rostro de los grandes mítines de la Internacional y la Rosa al Puño. La Esperanza: en la misma época, Breton refería una manifestación en esta plaza tan popular, y no ocultó su emoción al ver una bandera negra en aquel mar de banderas rojas. Negro: la rebelión a pecho abierto, el duelo de la Diferencia. Hoy día, de aquella gran fiebre revolucionaria sólo queda la avenida Jean - Jaurès o el cuartel general del P.C., petrificado en la plaza Colonel - Fabien.

Una pausa en Buttes - Chaumont, el parque más aereado y accidentado de París, donde se disfruta de una de las vistas más hermosas. Pero también: Montfaucon y la sombra de Villon, la calle de Crimea y el recuerdo de Jean - Pierre Duprey. Dos ángeles negros: tregua teñida de melancolía.

\* Juego de palabras con "metro" y "neuróticos" ¿metróticos? [T.]

"Llego a la puerta de Lilas, hice un buen trote de dos kilómetros a través de regiones bien distintas, ¡me parece estar en marcha desde hace horas! Encontré desconocidos cuyos rostros se mezclan ante mis ojos, contemplé paisajes que nunca me dejan indiferente, oí cantar una tonada que yo tarareo". ¿Cuál tonada tarareaba usted, Eugène Dabit? Hoy día, son muy pocos los paseantes que aún canturrean o silban. Y los barrios cada vez son menos distintos.

Canal Saint - Martin: hasta hace poco se veía, amarrada al muelle de Jemmapes, la Barcaza - Opera, una chalana hábilmente transformada en teatro por un grupo de jóvenes actores. Presentaban espectáculos musicales, como *Da Venezia a Padova*, lento y misterioso itinerario fluvial, evocación del *Concierto barroco* de Carpentier, mientras en el casco chapoteaban pesadas olas indolentes, crepitaban en el techo largas lluvias de otoño, bajo la luz estremeada de pequeños focos multicolores. ¿Qué brumas surca ahora la barcaza fantasma?

Sin pensarlo, llegamos a la estación del Este, donde un inmenso mapa de Francia adoquina la sala de espera. Usted podría localizar hasta la calle de su pueblo. Y pisotear descuidadamente los campos del vecino mientras aguarda el próximo T.G.V. Una chica en camiseta recorre en dos segundos el trayecto Burdeos - Tolosa. A la altura de su pecho está escrito "Soy Snob" (la expresión se vuelve más picante si pensamos en la etimología) y abajo, justo a la altura de su ombligo, la firma: París. Un atajo doblemente sobresaliente.

La una y doce. Masticamos resueltamente un sandwich de jamón, mantequilla

y pepinillos frente a una barra llena de tarros de cerveza, anís, copas de tinto y blanco, mientras un *titi* retrasado concluye su perorata: "¿A poco no? Primero los *Polaks*, los *Espingouins*, los *Ritals* y los *Portos*. Ahora, la *Jaunisse*. O los *super-bronzés*, ¡estoy hasta los *roubignoles* de que vengan a comerse el pan de los *bicots!*". ¿Cómo transcribir estas palabras en ortografía simplificada? Los que sueñan con una reforma profunda de la ortografía, partidarios de la ley del menor esfuerzo, deberían meditar el *incipit* de *Zazie en el metro*: Doukkipudontan.\*

Un autobús con imperial nos condujo a la plaza de Clichy. Continuamos el paseo a pie. El eje Clichy - Blanche es uno de los más frecuentados por fantasmas selectos: Mallarmé, Villiers, Jarry, Apollinaire, Breton, Péret, Prévert, Céline, Miller... *El español de París* de Evencopel. La rue Lepic con su mercado orgiástico. Más abajo, el museo del romanticismo, en un pabellón retirado donde vivió el pintor Ary Scheffer: el sendero adoquinado que nos conduce, bajo frondas somnolientas, resucita aún con los cascos de los caballos de tiro. Juegos de la silla perdida, almacén de pasiones: Delacroix, Berlioz, Musset, George Sand, Chopin. La rue Fontaine y Bizet nos devuelven a la plaza Blanche. A la izquierda, la Cité Véron: al final de un sendero, entre arbustos y jardineras, había, sobre un buzón, un nombre recortado de una carátula de la *N.R.F.*: Jacques Prévert. Antes de que este nombre desapareciera, otro, junto a él, ya se había borrado: Boris Vian. Dos compañeros de nuestra juventud, dos compadres que tomaban baños de sol en la terraza de un cabaret famoso y ocupaban departamentos vecinos. A la derecha del Molino Rojo, la cervicería Cyrano, antigua madriguera de surrealistas, se transformó en MacDonald's.

\* Palabras argóticas que designan nacionalidades: *Polaks*, polacos, *Ritals*, italianos, *Espingouins*, españoles —la palabra deriva de pinguino—, *Portos*, portugueses, *Jaunisse*, gente del sudeste asiático —la palabra deriva de amarillo—, *super-bronzés*, africanos —literalmente: super-bronceados—, *bicots*, gente del pueblo francés. Las *roubignoles* son... ¡los cojones! En cuanto al *incipit* de *Zazie en el metro*: frase en ortografía simplificada, dice "D'ou qu'il pue dom tant?", o sea, "¿Por qué apesta tanto, pues?". [T.]

Prévert recibía sin cita —"si la jeta me cae bien", se apresuraba a añadir. Sobre la pared del corredor, un viejo plano de París, al que recurría para seguir escrupulosamente a sus personajes cuando escribía algún guión para Carné. Y en su pequeño estudio, un cartel inmenso: la foto de un elefante. Si sonaba el teléfono —y era un "latoso"—, Prévert daba vueltas a la manivela de una pequeña caja de música, ganada en alguna feria, que exhalaba, entonces, un modesto ritornelo. Dejaba el auricular y seguía la conversación. De cuando en cuando, tomaba el aparato, gruñía "ajá... ajá", y lo volvía a dejar cerca de aquella caja plateada que murmuraba cierta tonada que ya no recuerdo. Cada vez que Prévert se levantaba, su esposa lo seguía, armada de un recogedor, para levantar las cenizas que caían sin cesar del inextinguible Gauloise del poeta, la mecha de repetición bien apretada entre los dientes.

Un largo intercambio de recuerdos nos trajo hasta la Opera por la estación de San Lázaro, con su escultura "Los relojes blandos", homenaje a Queneau: los *Ejercicios de estilo*, uno de los libros más divertidos de nuestro siniestro siglo. Comparada con la Opera de la Bastilla, portaaviones de la era atómica, el viejo Palais - Garnier, postulado Templo de la Danza, evoca un tres mástiles con proa y castillo labrados, un velero de la edad barroca.

El barrio de la Opera está tejido de lugares mágicos, o, mejor dicho, habitado por su nostalgia. Volvamos a la galería del Barómetro, a buscar el espectro del *Café Certa* en la prosa ardiente, embelesada y delirante hasta la maravilla del *Campesino de París*: Aragon en sus mejores momentos. No, no está en el escaparate de la librería: detrás del runrún prefabricado de las novelas francesas del otoño, están los últimos libros de Thomas Bernhard, los checos Hrabal y Skacel, el testimonio de Styron sobre la depresión nerviosa y la gran novela de Pete Dexter: *Paris Trouit*. Al lado, Dios sabe por qué, el "libraco" de dos profesores falsarios (o bien, de una simpleza abrumadora: es humano, demasiado humano) titulado *El nivel sube*. Y diablos, es cierto que sube, desde el punto de vista del iletrismo. Basta considerar el servicio militar: hoy día no le faltan instructores al ejército, no,

por desgracia no, le faltan profesores.

Sentier, Sebastopol y media vuelta a la derecha: pasemos —rápido— frente a Beaubourg. Decir que no me gusta el Centro Pompidou es poco: por fuera, parece una fábrica con las tripas al aire y el interior es tan frío, insípido y neutro como el vestíbulo de un aeropuerto. El *Forum des Halles* me provoca el mismo malestar —cuando no mareos. Allí hay algo *falso*. Cuando se quiere "pasar por moderno", se cae en la trampa que acecha a los advenedizos. Ya que la verdadera modernidad también es poner en tela de juicio lo moderno a toda costa, rechazar el culto de lo actual, lo flamante y lo estirado. Apollinaire relataba, muy a principios de este siglo, un paseo por el viejo barrio de Les Halles (*El vientre de París*, como lo llamó Zola), en compañía de Jean Moréas. "Era una mañana que salvo yo, todos su compañeros de la noche lo habían dejado". Los dos poetas franceses (Papadiamantopoulos, el greco - albanés y De Kostrowitzky, el italo - polaco), hablaban sin ton ni son, bebiendo vino blanco y comiendo erizos. He aquí lo que decían, sobre todo el fundador del movimiento simbolista: "Hoy día se quiere ser moderno a fuerza, como si eso significara algo... Es un estado de ánimo molesto. Los más bobos, hagan lo que hagan, quieren ser hombres modernos. Es una máscara que ponen a sus naderías. Como si uno pudiera ser otra cosa que un hombre moderno..." Ciertos dichos del mismo Rimbaud fueron tergiversados, traicionados, por los aficionados al *up-to-date*.

Y entramos, justamente, en una galería de arte. Si Proust dijo que "Las paradojas de ahora son los prejuicios de mañana", nosotros podríamos añadir: los hallazgos de ayer son las vulgaridades de hoy. Los muros están cubiertos de rebabas, de vómitos, de legrados acrílicos, gusanos intestinales a modo de dibujo, materias fecales, colores purulentos. Si suponemos que la estética precede a la ética, no deberíamos tardar en ir al fondo. No sólo brilla por su ausencia el espíritu, sino el talento mínimo, que es el *aprendizaje*. En vísperas de la primera guerra mundial, Péguy advertía ya: "Bien o mal, se tolera que la ciencia exija un aprendizaje, pero con demasiada frecuencia se prohíbe hacerlo a las letras,

las artes y la filosofía". De hecho, muchos de los que se dicen artistas, usan la etiqueta de la modernidad como una petición de principio, como antaño el "prejuicio nobiliario". ¿Modernidad? "Mierdanidad", habría dicho Leiris, que acaba de dejarnos.

Cruzamos el Sena: hace semanas que en la plaza de Saint - Germain - des - Près, un mimo disfrazado de Chaplin, inmóvil, de pie sobre un bote de basura, sólo gira en los ojos. La alarma de un coche se pone a gritar, como un siux camino a la guerra. Ruge un gran camión de Saint - Germain - en Laye: el castillo que Nerval soñó con restaurar. Los trabajos comenzaron en 1855 por iniciativa de Napoleón III, el mismo año que se fue Nerval. En un rincón de la plaza oficia una orquesta de cámara. Sólidamente encadenado a las puertas del jardín Apollinaire, el esqueleto de una bicicleta. La despojaron de sus llantas y todos sus accesorios. Sólo quedó el cuadro —tres tubos de acero oxidado— y un enorme canda-

do, amenazante, redundante, irrisorio.

¿No tendrá usted algo tónico? Me pregunta usted, desviando la vista, no de "La carroña" de Baudelaire, sino de este despojo abstracto.

Sí, un café en *Les Deux Magots*, antes de ir a una excelente exposición en el museo Bourdelle, a la sombra de la Torre de Montparnasse: "Los artistas y La Coupole", en la época en que se hablaban todas las lenguas en el célebre bar americano. Acaban de restaurar *La Coupole*, y la agencia inmobiliaria no olvidó añadir algunos pisos sobre la vasta terraza, donde antaño los pintores y escultores jugaban a los bolos. No importa: la exposición nos restituye uno de los "instantes perfectos" del arte moderno, en sus años de gracia: de Chagall a Modigliani, de Soutine a Kokoschka y a Foujita, de Brancusi a Gargallo —podemos ver su exquisita *Cabeza de Kiki*, la musa de los bailes de Montparnasse. Y una revelación para muchos apasiona-

dos del arte: los cuadros y dibujos de Pierre Dubreuil, desde luego, ausente de la gran impostura que es el noventa por ciento de los diccionarios.

Ya son las seis y el tiempo refresca de pronto: septiembre, verano al sol y otoño en la sombra. Los invito al cine, a la Pagoda, en la rue de Babylone. Proyectan una de las mejores películas del otoño, *Stanno tutti bene*, de Giuseppe Tornatore, sobre la deriva urbana y el naufragio familiar en este fin de siglo, con una magnífica interpretación de Mastroianni, a veces grave y nostálgico, otras ridículo, pero siempre conmovedor. En Europa occidental, los italianos siguen siendo los maestros del Séptimo Arte.

Y en fin, para cerrar con broche de oro, les doy a escoger el último párrafo. ¿Dónde vamos a cenar? *Al Mercure Galant*, la *Cloiserie des Lilas*, o el *Beuf sur le Toit*?

París, a 5 de octubre de 1990.  
Traducción de Conrado Tostado

## SALVADOR DÍAZ MIRÓN, TRADUCTOR DE VICTOR HUGO

MANUEL SOL TLACHI

ENTRE LOS POETAS QUE MÁS INFLUYERON EN la poesía de Salvador Díaz Mirón, particularmente en la anterior a 1892 —esto es, a la recogida en su libro *Lascas*, publicado en 1901—, se encuentra Victor Hugo. Así lo han señalado muchos de sus críticos; algunas veces citando estrofas, versos, imágenes, a renglón seguido o a doble columna, o simplemente limitándose a indicar la presencia de un ambiente que les parece victorhuguesco<sup>1</sup>.

En efecto, la huella de Victor Hugo en la llamada etapa "romántica" de Díaz Mirón es evidente, y el mismo Díaz Mirón manifestó, en reiteradas ocasiones esta admiración, que, por lo entusiasta, parece superar la de Virgilio, Dante, Byron y D'Annunzio, por citar a cuatro de sus poetas preferidos. Díaz Mirón veía en Victor Hugo al héroe romántico que antepone al bienestar personal y familiar, sus deberes como hombre y como patriota, y para quien la poesía era el me-

do más idóneo para expresar los ideales de redención y de justicia social. Basta leer su poema a *Victor Hugo*, fechado en Veracruz, el 26 de febrero de 1884<sup>2</sup>, en el que lo compara, por una parte, con Prometeo, Cristo y San Juan, y, por otra, con Píndaro, Anacreonte y Jeremías. "La historia", le dice:

no ha producido en los mayores siglos gloria que pueda superar tu gloria.

(VV. 137 - 138).

Y en la oración fúnebre dedicada a Victor Hugo que pronunció en la Cámara de Diputados, el 23 de mayo de 1885, vuelve sobre la misma idea, de una manera categórica y grandilocuente como lo exigía el lugar, la época y la ocasión:

Señores diputados: El mundo civilizado ha sufrido ayer una decapitación: Victor Hugo, la más grande y la más pura de cuantas glorias han ilustrado la tierra, ha muerto<sup>3</sup>.

En todos sentidos, la figura de Victor Hugo era digna de encomio para Díaz Mirón, pero sobre todo, por su obra poética, a tal grado que a veces, parece no encontrar palabras para expresar su deuda, y junto con ella, la de toda la poesía. En su respuesta a la pseudoclaresca crítica de *Brummel* a su oda *A Byron* —después de hacer algunas consideraciones sobre ¿Qué es la poesía? y de referirse a la obra de Homero, Dante y Byron—, termina diciendo: "Victor Hugo es todo el siglo XIX"<sup>4</sup>. Hay que tener en cuenta que esta afirmación la suscribe casi diez años después de haber pronunciado su oración fúnebre, y cuando había escrito algunos de los poemas que iban a formar parte de *Lascas*, en donde inaugura, según afirma en el prólogo, una nueva estética.

El magisterio de Victor Hugo, aunque no el único, debió empezar bien pronto. En

un poema, no recogido hasta ahora por ninguno de sus editores, titulado *Exóticas*, y fechado en Nueva York, en 1876, igual que *Mística*, utiliza como epígrafe un texto de Victor Hugo: "Los amantes separados encuentran una multitud de medios misteriosos para corresponderse". En cuanto a los epígrafes, don Alfonso Méndez Plancarte señala que Díaz Mirón era muy parco en su utilización.<sup>5</sup> De los otros cuatro que existen en su obra, uno procede de los *Evangelios*: "Bienaventurados los que lloran..." (*Estancias*); otro está tomado de Bécquer: "Yo sé un himno gigante y extraño" (*Ritmos*); el tercero es de origen anónimo: "Fuerza es convenir en ello: / todo hombre es un pecador. / No hay nadie que en su interior / no esté con la soga al cuello" (*Justicia*); y el cuarto también pertenece a Victor Hugo (*Les Châtiments*): "... et la lune apparut / sanglante; et dans les cieux, de deuil enveloppe / je regardai rouler cette tête coupée" (*Paisaje*).

Díaz Mirón leía, pues, a Victor Hugo directamente, en su lengua original, como se deben leer todos los poetas, y, obviamente, no resistió la tentación de ponerlo en español.<sup>6</sup> Una de esas traducciones la publicó en el *Diario Comercial* (Veracruz, Ver. t. I, 25 de diciembre de 1881, núm. 301; p. 2), en donde trabajaba en un principio como gacettillero:

## CANCIÓN

Si ya la mañana sonríe en el valle  
¿Por qué no has abierto tu cáliz en flor?  
¿Por qué estás dormida, cuando ha despertado  
la blanca gardenia que estaba en botón?  
¿Será tan profundo tu sueño que no oigas  
que todo a tus puertas te canta a una voz:  
mi espíritu ardiente y el ave del cielo,  
la fresca corola y el rayo del sol?  
La rosa te dice: "¡yo soy el perfume!"  
El día te dice: "¡yo soy la ilusión!"  
La alondra te dice: "¡yo soy el gorjeo!"  
Y mi alma te dice: "¡yo soy el amor!"

Sin embargo, ya antes había intentado traducir a Victor Hugo, como lo demuestran los textos autógrafos, escritos a lápiz sobre el mismo libro, que encontré en el tomo primero de *Les Contemplations* (2 vols., París, Librairie Hachette, 1872) de Victor Hugo, que puede consultarse en el acervo de libros antiguos de la Biblioteca Central de la

Universidad Veracruzana de la ciudad de Xalapa.<sup>7</sup> El libro contiene tres poemas traducidos:

- I *Chanson*: "Si vous n'avez rien à me dire", pp. 119-120.
- II *Hier au soir*: "Hier, le vent du soir, dont le souffle caresse", p. 121.
- III El poema XIII, sin título, del segundo libro (*L'âme en fleur*): "Viens! — une flûte invisible", p. 137.

De estos tres poemas, el primero se encuentra traducido en la página 120 (y lo publicó en el *Diario Comercial* de Veracruz, el 25 de julio de 1880, núm. 301, p. 2; y en *El Correo del Sotavento* de Tlacotalpan, Ver., el 1.º de septiembre de 1880):

## CANCIÓN

Si nada de mí queréis,  
¿Por qué os acercáis a mí?  
Y si así me enloquecéis,  
¿Por qué me miráis así?  
Si nada de mí queréis,  
¿Por qué os acercáis a mí?

Si nada intentáis decir,  
¿Por qué mi mano apretáis?  
Del hermoso porvenir,  
de la dicha en que soñáis,  
si nada intentáis decir,  
¿Por qué mi mano apretáis?

Si queréis que aquí no esté,  
¿Por qué pasáis por aquí?  
Sois mi afán y sois mi fe;  
tiemblo al veros ¡ay de mí!  
Si queréis que aquí no esté,  
¿Por qué pasáis por aquí?

El segundo poema se encuentra todo tachado, sin duda alguna, porque su redacción no le satisfacía, particularmente en los versos 11 y 12:

## HIER AU SOIR

Las sombras descendían, los pájaros  
callaban,  
la luna desplegaba su nacarado olán.  
La noche era de oro, los astros nos miraban  
y el viento nos traía la esencia del galán.

El cielo azul tenía cambiantes de topacio,  
la tierra oscura [cabello] de bálsamo sutil;  
tus ojos más destellos que todo aquel  
espacio,  
tu juventud [más ámbar] que todo aquel  
abril.

Aquella era la hora solemne en que me

inspiro,  
en que del alma brota el cántico nupcial,  
el cántico inefable del beso y del suspiro,  
el cántico más dulce, del [...] triunfal.

De súbito atraído quizá por una estrella,  
volviste al éter puro tu rostro soñador...  
Y dije a los luceros: ¡verted el cielo en ella!  
Y dije a tus pupilas: ¡verted en mí el amor!

El tercer poema se nos ofrece en dos versiones, en las que se mantienen sin ninguna variación los versos 3-4, 7-8, 11-12, y se redactan de manera distinta los versos 1-2, 5-6 y 9-10:

[VEN!: primera versión]

¡Ven! En la pradera en flor,  
suena una flauta invisible...  
El canto más apacible  
es el canto del pastor.

Un hálito fresco y suave  
riza la honda de cristal...  
La música más jovial  
es la música del ave.

¡Que la sombra del dolor  
no nuble tu faz radiante!  
El himno más palpitante  
es el himno del amor.

[VEN!: segunda versión]

¡Ven! Una flauta invisible  
suspira al pie del alcor.  
El canto más apacible  
es el canto del pastor.

El viento mueve el juncal  
y ríe en la linfa suave.  
La música más jovial  
es la música del ave.

¡Que no nuble tu semblante  
ni una sombra de dolor!  
¡El himno más palpitante  
es el himno del amor!"

Si cotejáramos los textos originales con estas traducciones, observaríamos que —salvo la de la *Chanson* "Si vous n'avez rien à me dire"— se trata de traducciones parafrásticas y, en algunas ocasiones, existe tal libertad que parece que nos encontramos ante un nuevo poema o, si se quiere, ante un poema original, más

personal, como suele ocurrir cuando un poeta traduce a otro poeta.

Las traducciones que se han hecho al español de Victor Hugo son innumerables. Enrique Díez - Canedo recuerda, en su célebre antología, el *Victor Hugo en América* de Miguel Antonio Caro<sup>9</sup>. En el caso de Victor Hugo y Díaz Mirón, estas traducciones podrían permitirnos un estudio encaminado a precisar, *tout proportion gardée* —ya lo dijo Brummel<sup>10</sup>—, hasta qué grado se aproximaba o corría paralela la sensibilidad de ambos poetas; o bien, un estudio orientado, como un elemento más de juicio, a aclarar en qué medida la poesía de Victor Hugo le permitió resolver los problemas que le ofrecía la lengua a un joven poeta que, sin lugar a dudas, ha sido el mejor romántico mexicano<sup>11</sup>: el primer poeta romántico mexicano que logró aunar, en una maravillosa sincronía literaria, las tendencias más representativas del romanticismo de Portugal, España, Francia, Italia e Inglaterra.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Entre otros, podrían citarse los siguientes: Brummel (Manuel Puga y Alcal): *Los poetas mexicanos contemporáneos*, México, Imprenta... de Irineo Paz, 1888, pp. 7 - 8, 32, 33; William Rosen: *La influencia de la obra de Victor Hugo sobre la poesía de Salvador Díaz Mirón*, México, Impreso en mimeógrafo, 1950, 129 pp.; Alfonso Méndez Plancarte: *Díaz Mirón. Poeta y artífice*, México, Antigua Librería Robredo, 1954, pp. 61 - 65; Antonio Castro Leal: "Díaz Mirón y Victor Hugo" en *Díaz Mirón. Su vida y su obra*, México, Porrúa, 1970, pp. 141 - 151 (Puede verse también en *Letras Patrias*, México, D.F., enero - marzo de 1954, núm. 1, pp. 7 - 17).

<sup>2</sup> *El Nacional*, Parte literaria, México, t. VIII, 1884, pp. 101 - 103.

<sup>3</sup> Salvador Díaz Mirón: *Prosa*, compilación, prólogo y comentarios de Leonardo Pasquel, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1954, p. 77.

<sup>4</sup> Salvador Díaz Mirón: "Mis versos 'A Byron' y un juicio crítico de Brummel" *Apud Brummel: Los poetas mexicanos contemporáneos*, p. 17.

<sup>5</sup> Cfr. Alfonso Méndez Plancarte: *Ibid.*, pp. 62 - 63.

<sup>6</sup> Sobre la afición de Díaz Mirón a leer, comentar y traducir a algunos de sus poetas preferidos, tenemos varios testimonios. Entre éstos, uno de los más interesantes es el de Rafael López, tanto por los poetas que cita, como por referirse al principio y al final a Victor Hugo. Rafael López se había

trasladado al Puerto de Veracruz, hacia 1907, junto con Emilio Valenzuela, para invitar a Díaz Mirón a que leyera una supuesta oda que había dedicado a Ibsen y a Carducci, recientemente muertos, en un homenaje que estaba organizando Jesús Valenzuela, el director de la *Revista moderna de México*; al no encontrarlo en Veracruz, se dirigió a Xalapa y lo visitó en la Quinta Rosa, que se encuentra frente al Paseo de los Berros: "recitó —dice— poemas en sus propios idiomas; poemas de Hugo, de Byron, de Foscolo, de D'Annunzio [...], de Mosén Jacinto Verdaguier, de Espronceda, de Zorrilla. *La Atlántida* lo deleitaba por la suntuosidad de la rima y el *Booz endormi* lo ponía en éxtasis" (Prólogo de Rafael López a *Poemas* de Salvador Díaz Mirón, México, Cultura, 1918, p. VI).

<sup>7</sup> Este libro debió de haber formado parte de la biblioteca que poseía Díaz Mirón en Xalapa: "Su biblioteca de Jalapa —nos dice el mismo Rafael López— se componía de unos dos mil volúmenes colocados en una tosca estantería que daba vueltas a las paredes de un cuarto mediano. En ella estaba representada la cultura humana por obras maestras de la literatura universal, desde la *Ilíada* hasta los *Poemas Saturnianos* de Verlaine" (*Idem*). Desgraciadamente esta biblioteca fue saqueada después de la caída de Victoriano Huerta, cuando Díaz Mirón tuvo que marchar al exilio.

<sup>8</sup> A estas traducciones habría que agregar las de aquellos versos que incluyó en algunos poemas, generalmente entre comillas, pero sin citar a Victor Hugo, como ocurre con los famosísimos versos de *A Gloria*:

El ave canta aunque la rama cruja  
como que sabe lo que son sus alas!  
VV. 23 - 24.

(*El Parnaso mexicano*, México, 15 de abril de 1886, Librería La Ilustración, p. 19).

Estos versos —como lo ha señalado Consuelo Calderón Cabrera (*Salvador Díaz Mirón. El hombre y el poeta*, Tesis de Maestría en Letras, Centro Cultural Universitario, Universidad Autónoma de México [1957], p. 87), Alfonso Méndez Plancarte (*Ibid.*, p. 64) y Antonio Castro Leal (*Ibid.*, pp. 146 - 147)— proceden del poema *Dans l'Eglise de...* (*Les Chants du Crépuscule*):

Soyez comme l'oiseau, posé pour un instant  
sur des rameaux trop frères  
qui sent ployer la branche et qui chante  
pourtant,  
sanchant qu'il a des ailes.

O bien aquellos versos de *Date lilia*:

¡Fuera el temor! La rosa de Bengala  
no tiene espina; mas tampoco aroma  
VV. 23 - 24.  
(*El Nacional*, México, t. V. Tipografía de Gonzalo Esteva, 1882, p. 189).

Versos que se encuentran, como lo ha señalado Castro Leal (*Ibid.*, p. 146), en el poema de Victor Hugo titulado *Dédain*:

Que le trop bien est mal! que la rose du Bengale  
pour être sans épine est aussi sans parfum  
<sup>9</sup> *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, Losada, 1945; p. 24.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. José Emilio Pacheco: *Poesía mexicana del siglo XIX*, México, Empresas Editoriales, 1965; p. 3.



Joven con bacca de piedra. Dead Birds, 1961.

## FAXMANÍA DE DAVID HOCKNEY

JAIME MORENO VILLARREAL

CIERTA FELICIDAD, CON PAPELES EN LA MANO, al volver de la fotocopidora, cuando las copias salían mejores que el original. A veces, simplemente no se podía distinguir entre original y copia, y uno ingeniaba el fraude, con una tira de papel, que en la copia no aparecía superpuesta. Quién sabe si eran realmente crímenes perfectos, pero las enmiendas no se notaban, y yo presentaba mis papeles con un regusto de elemental pericia.

Manipular la copia era un modo de corregir el original; lo imposible, corregido por la tecnología. Que la fotocopia introdujera tal reforma en ese mundo en el que las boletas son rechazadas si presentan "raspaduras o enmendaduras", y copiar en un examen siempre exige una prueba suplementaria de habilidad, fue apenas un atisbo de lo que habría de venir: el éxtasis de la copia. Con sólo saber copiar, hoy se tiene acceso a complejísticas operaciones que sirven para copiar más y mejor. Hace mucho que no vuelvo a la vieja escuela en donde hice pasar un documento por otro, pero no dudo que aún sea fundamental, entre las cosas que se aprenden, la experiencia de hacer trampa. Entretanto, es seguro que el mundo ha seguido el rumbo que marcó la fotocopidora: indiferencia por el original en la copia, y por lo real en el simulacro.

Me refiero también a cierta felicidad indiferente. Si buscara el término "indiferencia" en el diccionario, seguramente hallaría una definición llena de marcas negativas: apatía, insensibilidad, desinterés... Difícilmente daría con algo que exprese esa satisfacción que provoca la borradura del original en la copia, esa indiferencia que nos *interesa* en el juego de apropiación de la tecnología.

A cada impulso, la fotocopidora emite un haz que podía quemar la vista. Algo muy intenso, no sólo la copia, se cocinaba: la luz del procesamiento, eso que ahora nos mantiene así, la vista fija. Por nuestros ojos entra en vacilación el principio según el cual toda copia representa algo anterior, por distante que se encuentre —como una Gioconda copiada de una estampa de la Gioconda...—,

principio que, desdoblado, es el de la mimesis platónica, copia de la copia de la idea.

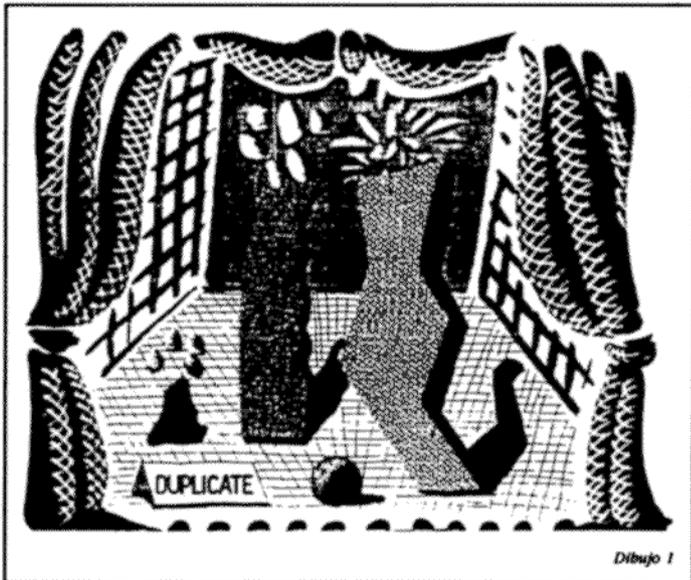
En el procesamiento, la mimesis se mimetiza. No es que la copia como tal deje de producirse; por el contrario, se multiplica tan repetida y aceleradamente que, por momentos, las máquinas producen más *replicancia* que réplica. Tampoco puede afirmarse, por una inversión terrorista, que la copia sea ahora el original. En todo caso, es más que un original: la copia lleva un suplemento de originalidad. Eso es, en otras palabras, el *copyright*. Aunque el *copyright* certifica la impronta del original en cada copia, impone al mismo tiempo la reversión de la copia en original que no puede ser libremente reproducido. Desde su origen, el original está marcado por la copia y en ella se desvanece.

Algo así, reversión, desvanecimiento, sucede con esos "originales" que David Hockney ha enviado por fax al Centro Cultural de Arte Contemporáneo, para una exposición de dibujos. Las paredes se han llenado de humor, pero en blanco

y negro y grises. El tema recurrente es la producción de reproducciones. El fax es motivo de fascinación, pero no de escándalo; de crédito, pero también de ironía. Esos documentos que cuelgan en la pared ¿son copias, son originales o son, indistinguiblemente, la borradura del original en la copia, o su indiferencia?

*Dibujo 1.* Este dibujo ostenta el sello de "duplicado". En un escenario teatral, bien recortado por los telones y las candelillas, el artista ha montado una representación. Aparecen varias figuras. Una tarjeta doblada señala el conjunto como "duplicado". ¿Es que no se trata de un original?

Cuando en las ventanillas de las oficinas públicas el ciudadano común presenta un documento por duplicado, sabe que no equivale exactamente a presentar "original y copia": el duplicado vale más bien como un segundo original. Así podría él justificar, en su visita al museo, la contemplación de un auténtico David Hockney, trazo diáfano: no ha venido a ver copias sino segundos originales.



Dibujo 1

Por su tosca calidad de impresión, los fax dibujos se confirman como lecturas electrónicas ante las que la mirada contemplativa tiende a desaparecer en beneficio del procesamiento. Disolución pacífica de los supuestos de la representación, que enlazan su desvanecido teatro con los enigmas de René Magritte, desajustes entre lo que se ve y lo que dice.

Pero el asunto de fondo no soporta esa salida: la escena que Hockney prepara es la ruptura de la propia escena de la representación, a la manera del Magritte más afinado. Ante este "duplicado de origen" no se trata más de enfrentar la obra sino de ajustarse a la mediación. La obra se transfigura en envío.

Como en buena parte de los dibujos enviados a la exposición, David Hockney cita a Magritte, en este "duplicado", tomando en préstamo, por lo menos, tres elementos: las cortinas recogidas como marcas de discontinuidad de los espacios; la bola que aparece en primer plano (uno de los objetos "banales" que Magritte gustaba de privilegiar fuera de su contexto común); y el uso de un texto o leyenda que mantiene una relación perpleja con lo que se representa. Cortinas, o no tomar literalmente lo que está detrás; pero ¿a dónde queda "detrás"? ¿es allá en el escenario o aquí?, ¿en ambas partes a la vez? Bola que, como en el jue-

go, rueda y se detiene, golpea y desplaza; puede derribar lo que tan firmemente se alza. "Duplicado", ¿de qué original?

No, por cierto, de aquel dibujo que David Hockney guarda en algún lugar de California, y que fuera enviado por fax, pues ya portaba necesariamente la marca de duplicado. Luego, éste que ves no es el duplicado de un original sino el duplicado de la duplicación. *Duplicate* deja de ser sustantivo, se hace imperativo: ¡duplicad! —la orden que da el usuario al fax, y que nos introduce de lleno en el goce del procesamiento. ¡Duplicad!

*Dibujo 2*. Entra otro dibujo. Reaparece en él el primer teatro, montado como tela en un bastidor. Pequeño, se halla dentro de otro foro teatral —también con la tarjeta de "duplicado", más la firma del pintor— que a su vez se monta en bastidor, y que forma con el primero un cuadro sobre un trípode: arte de caballete que se exhibe en un foro suplementario donde, por fin, se alcanza, así lo dice una nueva tarjeta, el "original".

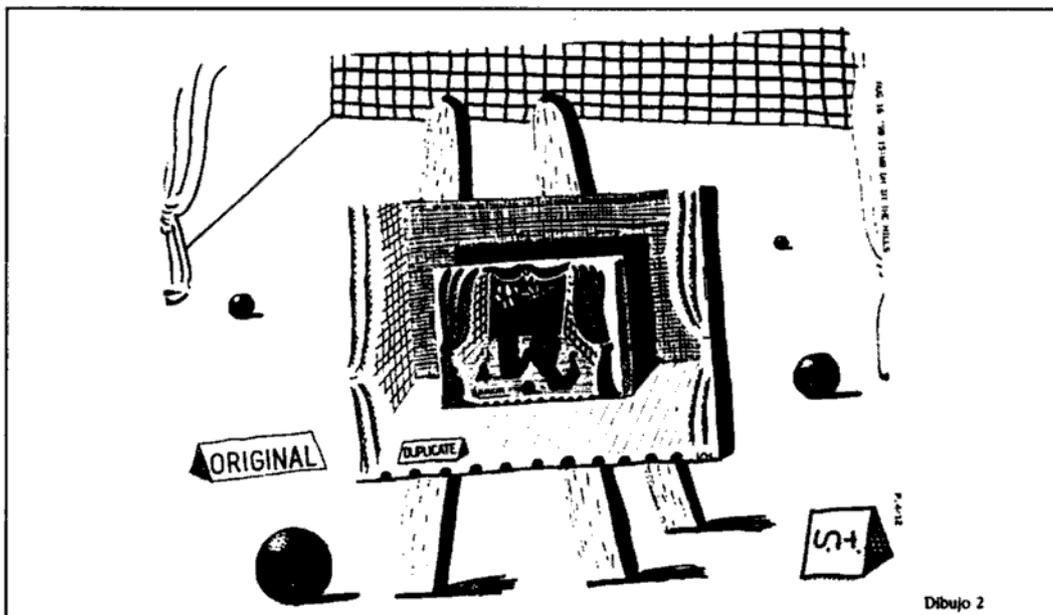
Así que el camino era inverso, mientras nosotros buscábamos el origen en el principio... el original parece ser más bien el punto de llegada del procesamiento de las duplicaciones. Cierta felicidad —recuerdo— cuando de copia en copia iban borrándose las huellas de la fotocopia hasta alcanzar el original.

Pero en el fax dibujo tal orden es inmediatamente reversible, pues el gran teatro final del "original" que engloba al conjunto —que debe ser *el original*, pues ostenta esa gran tarjeta con las iniciales del pintor— vuelve a ser un origen inicial que se abisma hacia adentro del cuadro —ya reaparece, haciéndolo relativo, la otra firma en el cuadro interior. Y pensar que por un instante tuvimos el atisbo de un original auténtico.

Cierta felicidad de haber logrado, por medio de una máquina, papel en mano, algo verdaderamente similar, que terminaba con la diferencia.

En el centro de la composición se coloca el trípode, la cita más opulenta de Magritte —en cuyos cuadros, esos paisajes y celajes que atraviesan o son atravesados por cuadros interiores, se alza, caballete, como soporte de la indiferencia, fascinante, entre la representación y lo representado—, trípode que, tal como el de "Esto no es una pipa", apenas se sostiene por lo mal abierta que está la pata trasera.

Y a los lados, cuatro bolas ya lanzadas que quizás fallaron, pero que pueden no ser las últimas: una para la tarjeta de "original", otra para el trípode que sostiene los "duplicados", otra para la tarjeta con la firma del autor, y una más para el gran, donde todo cabe, teatro de la representación.



Dibujo 2

## DE RAFAEL LÓPEZ A JOSÉ JUAN TABLADA

El 'Retablo a la memoria de Ramón López Velarde' de José Juan Tablada apareció en México Moderno, Año I, números 11 y 12, del primero de noviembre de 1921, en un número de homenaje al jerezano. Años después fue recogido por Tablada en el *lopezvelardeano* La

Agosto 31 de 1921

Mi muy querido José Juan:

Antier recibí tus versos a Ramón y ayer me envió Genaro Estrada el ejemplar de lujo que me anunciabas en tu última carta. Acababa yo de leer dichos versos, todavía me encontraba bajo la conmovedora sugestión de los mismos, cuando llegó a visitarme Fernández Ledesma. No tienes idea de la emoción que le produjeron. Luego cité al doctor López Velarde para que los conociera; vino en seguida y los tres nos fuimos a embriagar de vino, de dolor, de alegría al ver que tu prócer ingenio honraba en tal forma a nuestro muerto. No tengo idea de haber conocido otra cosa tuya de tan altos quilates de belleza como ese poema; el temblor humano se enrosca en ellos como nervio vibrante y sangriento; la emoción cristiana, extraordinaria en la altanería de tu numen, los llena de resplandores inefables. Mis amigos y yo hemos vuelto a a ver a Ramón con las ingenuidades y virtudes que lo hacían único; se conoce que al escribir esos versos no sólo mojaste la pluma en la tinta que te es privativa, sino también en la trémula, diáfana tinta del cariño; casi en cada estrofa tienes un hallazgo y de cada renglón cae una perla. Los dioses te guarden por la forma en que sabes despedir de esta tierra lúgubre a los que queremos.

Esta idea de hacer una impresión del poema en papeles que nos recuerden los aguinaldos de los serenos, también nos conmovió hasta las lágrimas. Las lágrimas son los mejores diamantes que has cuajado en tu poema, y tienen más brillo que los astros que haces arrojar al Padre Ihuilcamina en el duelo. Hacerme llorar a mí, que llevo en los ojos la obsidiana ancestral ennegrecida todavía por tantas cosas ateas, es prodigioso.

Hoy justamente es el día de San Ra-

Feria (Poemas mexicanos) que, con ilustraciones de Covarrubias, Santoyo y Pop Hart, imprimió Mayans en Nueva York en 1928. Su estrofa final ('¡Qué triste será la tarde/ cuando a México regreses/ sin ver a López Velarde...!') es casi un lugar común de nuestro san-

món, y escribiéndote, me parece que al lado tuyo dejó un ramo de flores en el sepulcro de nuestro muerto. Que su memoria nos sea favorable para comulgar, puro el corazón, con cosas puras de belleza.

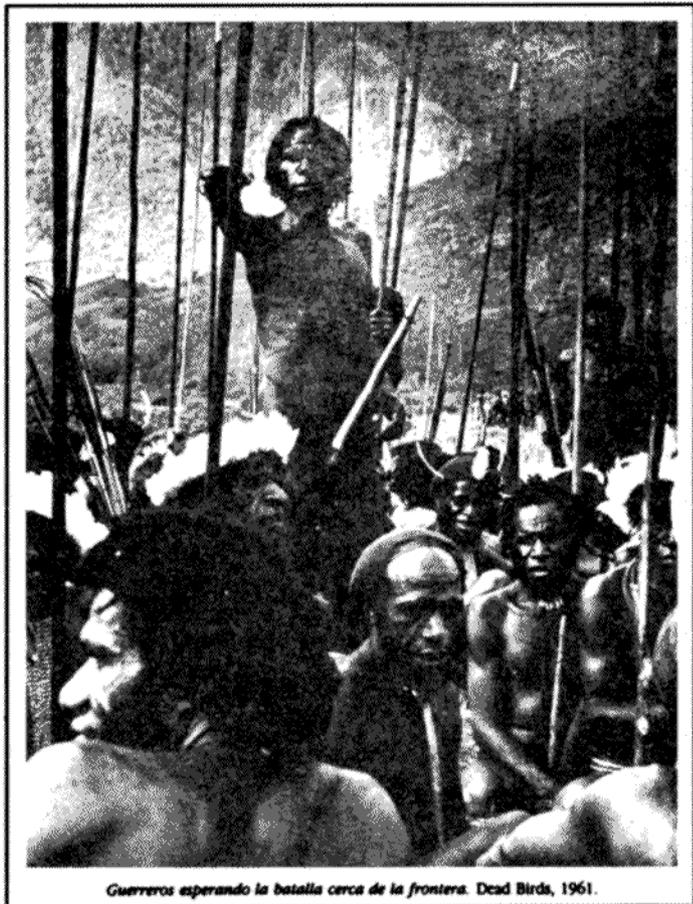
Por no enojarme con Chucho Gon-

toral poético. Esta carta de Rafael López (1873-1943), narra elocuentemente las primeras reacciones al poema que Tablada mandó desde Nueva York unas semanas después del deceso de su amigo.

G.S.

zález, que va a publicar tus versos en *México Moderno*, no los publiqué en *El Universal*, pero tenía unas ganas de hacerlo... En fin, pronto serán conocidos. Volveré a escribirte. Tu poeta chino, cada vez más viejo.

Rafael



Guerros esperando la batalla cerca de la frontera. Dead Birds, 1961.

## LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

### DOMINIQUE FERNÁNDEZ

En noviembre del año pasado vino a México el novelista francés Dominique Fernández, y su visita me dio oportunidad de conversar con él durante el cocktail que le ofreció la Embajada Francesa. Le dije que había leído varias de sus obras y que estaba leyendo *Mère Méditerranée*, ese libro que lleva explícita la pretensión de desmitificar algunos de los rasgos que la tradición atribuye a los italianos, pueblo que es casi el adoptivo de Dominique.

### LOS RAMONES

Pero sobre todo le comenté que en otra época había yo iniciado cierta somera investigación en torno a su árbol genealógico paterno; movido por el interés que me había despertado primero la figura de su padre, el crítico Ramón Fernández, y luego el padre y el abuelo de este último, ambos llamados también Ramón Fernández. Dominique conoce al detalle las biografías de Ramón el crítico (su padre) y Ramón el cónsul mexicano en Marsella (su abuelo, que casó con una "cronista de modas" guapa y francesa); pero desconoce prácticamente la vida de Ramón el fundador de la dinastía. Así escuchó con la mayor atención lo poco que yo recordaba de mis ya lejanas indagaciones.

### RAMÓN I

El primer Ramón Fernández de esta historia nació en San Luis Potosí en 1833. Fue médico y político y —por azares de la política— diplomático. Participó en el movimiento de Tuxtepec, a resultas de cuyo triunfo se convirtió en senador de la República. Amigo del general Manuel González, quien fue presidente tras el primer período de Porfirio Díaz, se vio nombrado gobernador del Distrito Federal como premio a sus servicios. Y tan contento con ellos estaba González, que al término de su efímera presidencia obtuvo que don Porfirio, receloso de don Ramón y de su creciente poder econó-

mico y político, designara a éste ministro de la Legación Mexicana en París. Al gobierno francés no pareció complacerle la propuesta y demoró el *agrément*; pero Díaz, empujado por González y por la necesidad de sacar de México a Fernández, insistió hasta que el Quai d'Orsay no tuvo más remedio que ceder a tantas presiones. Y para hacer el cuento breve, Ramón Fernández I representó a nuestro país en Francia durante once largos años, y escribió un libro titulado *La Francia actual*, que todos olvidaron.

### RAMÓN II

Se llevó consigo, por supuesto, a su esposa y a su hijo José Ramón. Este último, Ramón II, creció, casó con su dama francesa y fue nombrado cónsul en Marsella. Allí lo conoció Justo Sierra, quien congenió bien con él y con su esposa, a la cual llamaba afectuosamente "Ramoncita." (Al revés de Jesús Urueta, que tronó iracundo contra el matrimonio, en una "Carta a Lorenzo Elizaga", si bien se dejó conmovido por los "senos praxitelicos" de ella.)

### RAMÓN III

Ramón I regresó a México, fue de nuevo senador y murió en Cuernavaca el 7 de febrero de 1905. Ramón II tuvo en Francia varios hijos, entre ellos una traductora de James Joyce y Ramón III, o sea el Ramón Fernández propiamente dicho, excelente escritor, de inteligencia elogiada y —temida— por André Gide; y acusado de colaborar con los fascistas de Doriot durante la ocupación alemana.

### RAZONES

Por esta razón, Ramón propiamente dicho, muerto en 1944 (no sin haber escrito un simbólico homenaje fúnebre a Bergson, que le criticaron otros colaboracionistas de acentuado antisemitismo, como Céline), fue ninguneado durante largo tiempo por los historiadores de la literatura francesa, pese a su amistad

con Proust, Jacques Rivière, Gide, la Duras, etc. En cuanto a sus amigos mexicanos, Alfonso Reyes, con el cual discutía sobre la obra proustiana, llegó a quejarse así: "Ramón Fernández, aquel escritor francés hijo y nieto de mexicanos, y creo que de la alta modista Mme. Fernández que llevó a Madrid los modelos de la Maison de France. Ramón Fernández era hombre sutil pero, en un freudiano deslíz, y sin duda para que no lo confundieran con sus hermanos salvajes, tuvo el mal gusto —tuffillo de mala conciencia— de escribir por ahí algunas frases despectivas y enteramente inútiles, sobre la América Hispana."

### MÉRITOS LITERARIOS

No me extenderé por ahora, aunque valdría la pena hacerlo, sobre los méritos literarios de este Ramón (Dominique nos anunció que, pese a la interrupción que él representa en la continuidad onomástica, existe un Ramón Fernández IV, hijo del mismo italianizante Dominique). Baste decir que, al cabo del forzado silencio, varios de sus mejores libros comenzaron ya a ser reeditados por Grasset: entre ellos su *Proust o la genealogía de la novela moderna*, su *Balzac*, su *Molière o la esencia del genio cómico*, y su estupendo y temprano libro de ensayos, *Messages*. De donde entresaco estos renglones sobre Joseph Conrad, que me son particularmente gratos: "Reina en toda la obra de Conrad, un gran silencio de la razón, un desprecio audaz y grave por la persuasión lógica y oratoria. Con plena conciencia de sus instrumentos declara que en una novela, así como en cualquier obra de arte, el llamado de un temperamento a otros temperamentos 'debe ser una impresión transmitida por los sentidos', puesto que se trata de fijar 'los acontecimientos efímeros' recreando 'la atmósfera moral y emocional del lugar y el tiempo.' Y ha cumplido su promesa. Pocos escritores han cedido la palabra, con tan constante lealtad, a la realidad sensible... permaneciendo bajo la influencia inmediata de su misterio."

## ROJO AMANECER

El haber visto la cinta, más que suscitar comentarios en torno a su estreno tardío o su sobria presentación de los hechos, reavivó en mí una sensación de exasperada ignorancia sobre la realidad del episodio. Todos sabemos, mal que bien, que hubo la matanza, y algunos de sus detalles se han divulgado y reiterado con frecuencia. ¿Pero cómo sucedieron realmente las cosas? ¿Cuál fue la dinámica interna y la explicación objetiva de la tragedia? La única verdad es que lo de Tlatelolco en 1968 sigue siendo una incógnita. Yo trabajaba entonces en la Secretaría de Relaciones Exteriores, y aunque esa tarde no estuve en mi oficina, al día siguiente advertí junto a ella, en el techo de un pasillo al lado de un ventanal, el impacto de varios disparos hechos desde la plaza. Pero la atmósfera de aterrizado misterio reprimió cualquier comentario significativo. Uno murmuraba y preguntaba entre amigos, y así y todo había que ser cautos. Días después se multiplicaron las versiones y racionalizaciones oficiales —u oficiosas— pero ninguna resistió el análisis de buena fe. Por otra parte, tampoco eran plenamente creíbles las versiones anti-gobiernistas. Y aumentaron la carga de ambigüedades ciertas declaraciones —o llamados a la cautela y a no precipitarse en el juicio— por parte del general Lázaro Cárdenas.

## SIN EXPLICACIÓN

Uno de los méritos de la película es que no propone explicación alguna. Ya que ahora mismo se ignora el minucioso desenvolvimiento de los acontecimientos, las razones (aunque hayan sido malas razones) de la carnicería y de las víctimas inocentes, las formas de infiltración (si la hubo) en las filas de estudiantes. Al menos, yo lo ignoro.

## DOS OPINIONES

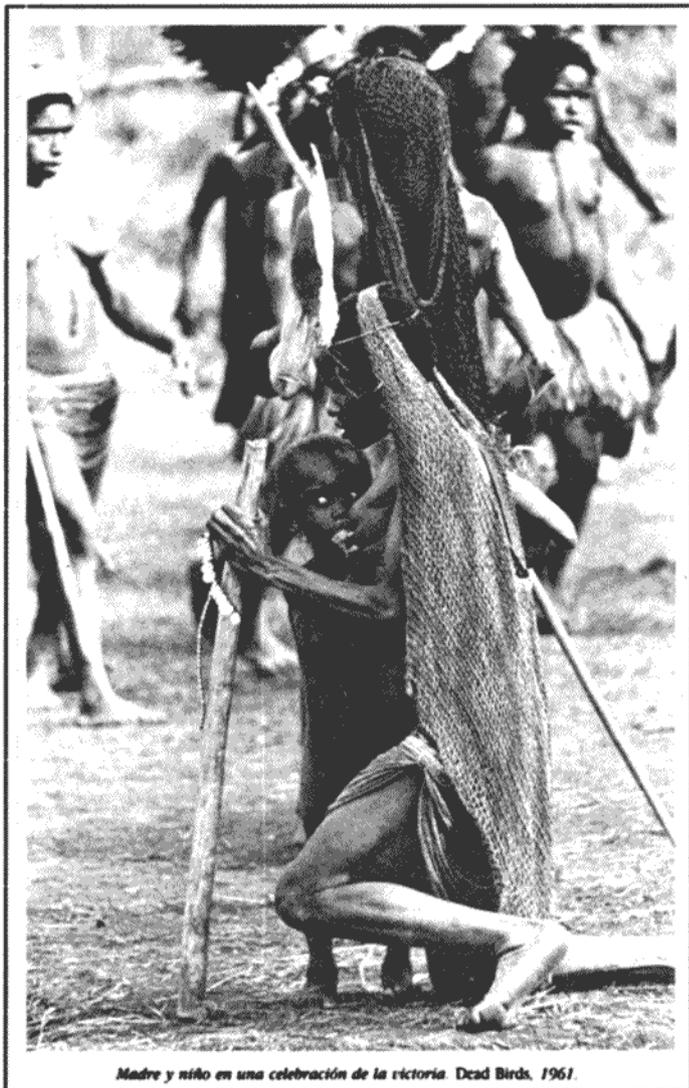
Con dos personas conectadas con el gobierno —ambas hoy fallecidas— hablé ulteriormente sobre Tlatelolco. Don Antonio Carrillo Flores traía a colación una supuesta denuncia de un intento de guerrilla urbana, que se habría gestado en la plaza; una acumulación de armas, para este efecto, en el edificio Chihuahua. Pero entonces, ¿por qué esperaron

hasta el último momento las fuerzas militares y paramilitares? ¿Por qué aguardaron, provocando de tal suerte la matanza generalizada, a que la gente, la multitud indistinta, se reuniera por millares?

## ¿TRAMPA?

Chucho Reyes Heróles hablaba vagamente de que se había tendido una trampa al ejército, y que éste habría caído

en ella. Ninguno de mis interlocutores amigos, de uno u otro campo, me dio jamás la impresión de poseer una verdad completa, o siquiera fundamental. Y nunca se publicó un libro blanco, una versión oficial más o menos autorizada que sirviera de base a la discusión. Todo quedó en rumores, en testimonios fragmentarios, y en confusión. Y al parecer no dejaron en los archivos gubernamentales ninguna traza de aquella vergüenza.



*Madre y niño en una celebración de la victoria. Dead Birds. 1961.*

# EL REY JAMÁS SE ATRAPA

GUILLERMO SHERIDAN

Para G.C.I.

EN UN EXALTADO ENSAYO RECOGIDO EN *Extraterritorial* titulado "Muerte de reyes", George Steiner propone que el ajedrez, ese juego poseedor de un encanto autista (como las matemáticas y la música), ha ejercido una temerosa fascinación en nosotros por conjugar su naturaleza inútil y su indiferencia frente a la realidad con una fatal disposición para emular al universo.

Steiner glosa algunas novelas relacionadas con el juego. Me llama la atención que no mencione *Murphy*, de Samuel Beckett, en la que el protagonista y un paciente del manicomio, Mister Endon, realizan una catatónica ceremonia ajedrecística alrededor de la Nada. El nombre del protagonista nos recuerda, desde luego el de uno de los grandes héroes del ajedrez moderno, Paul Morphy, cuya vida terrible noveló Francis Parkinson Keyes en *The Chess Player*, novela inferior, en el plano ajedrecístico, a *Master Prim*, la que James Whitfield Ellison dedicó a la rivalidad entre Bobby Fischer y Samuel Reshevsky. Tampoco menciona a Lewis Carroll. En cambio comenta las dos grandes novelas del género: *La partida de ajedrez* de Zweig y *The Luzbin Defense* de Nabokov. Recientemente, en la revista *Utopías*, Sergio Pitlor aporta una hermosa traducción de la célebre escena que narra la partida entre Luhzin y Turati. Nabokov —que publicó alguna vez un libro de problemas de ajedrez— cifra, como nadie lo ha hecho, la escisión casi esquizoide en que vive un gran maestro, y, como nadie, describe la tensión, musical y metafísica que vibra en el tablero.

La naturaleza rijosa, calculadora y mortal del ajedrez, sumada a sus escasas leyes y sus infinitas variaciones, lo convierte en adecuado depósito de abstracciones poéticas. Borges propone en el primero de sus dos sonetos sobre el tema que este "severo ámbito en que se odian dos colores" reproduce, previsiblemente, al universo: en el segundo observa al jugador que mueve sus piezas

y reflexiona en que "también el jugador es prisionero de otro tablero de negras noches y de blancos días. Dios mueve al jugador, y éste, la pieza." En López Velarde, el ajedrez es metáfora del deseo sexual: Fuensanta prolonga su doncellez en "una vacua intriga de ajedrez." En la segunda parte de *The Waste Land*, una partida replica en su incruenta monotonía la vacuidad de los seres que deambulan a su alrededor y simboliza la imposibilidad del amor, la neurosis y la frustración. (Rednelav opina que Eliot se inspiró en cierta oscura pieza isabelina, quizá de John Webster, en la que sucede esta escena abominable: un noble degenerado viola a una niña mientras las dos seguidoras esperan afuera jugando ajedrez.)

Pound, por su parte, en "The game of chess", un poema de *Lustra*, observa una partida en feroz movimiento ("The board is alive with light") y en la que los cambiantes patrones del combate tienen la fugacidad exclusiva de lo que jamás termina. Una alusión a las reglas del movimiento de las piezas (la "L" del caballo, la "X" de la dama, la "Y" de los peones) aporta al poema una connotación interesante: escribir poesía es un juego de ajedrez, o viceversa. (Nabokov también piensa que una partida tiene los mismos atributos de la actividad creativa: "originalidad, inventiva, concisión, armonía, complejidad y una absoluta falta de sinceridad.")

Recuerdo a mi padre jugando ajedrez frente a algún tío. La mesa tiene la altura de mis ojos. Me gusta percibir el imaginario fragor del diminuto combate, los ayes de los peones, los relinchos, los gritos de los alfiles, la risa de las feroces reinas. La sala, drapeada de cortinas, libreros y óleos de antepasados detenidos, huele a chimenea y a ginebra. Suena una nota, accidentalmente, en el piano. Mi padre avanza el peón de la dama. Las bajas se acumulan al borde de la mesa: potencia devenida trozo de madera que me está prohibido tocar.

¿Se lo pedí yo o él fue quien decidió, algún día, enseñarme a jugar? (blander:

escaque blanco a la derecha; controlar el centro es controlar el juego; nunca un caballo en la orilla; *j'adoube* o pieza tocada, pieza jugada). Me explicó la leyenda de Sassi, hijo de Dahir, mítico inventor del juego, que cobró por su invento dos granos de trigo a la 64 potencia ( $18^3 446, 774^2 073, 709^3 551, 615$ ), lo que exigía cosechar la superficie de los cinco continentes setenta y seis veces.

¿Se lo pedí yo? Sospecho que mi padre jugaba conmigo, no contra mí, y por el solo placer de derrotarme (que es para lo que se juega). Mis primeras lecciones fueron amargas, pues no estaban acompañadas por la paciencia admonitoria del maestro, sino por la ironía de un enemigo excesivamente hábil y próximo. Me tardaba mucho en mover. Mi padre, que se había ido a hacer cualquier cosa mientras tanto, regresaba a mi llamado, miraba el tablero y decía la palabra odiada: "contento." Luego, me propinaba algún daño atroz (como quitarme a la dama...). Yo padecía ese tipo de sufrimiento que, como dice Steiner, reside en la raíz misma de la inteligencia, y que sólo conoce el ajedrecista. Ese dolor me impidió jugar hasta que aparecieron las dóciles computadoras sin rostro.

¿Estaría la clave de ese sufrimiento en una leyenda ajedrecística que leí muchos años más tarde? La protagoniza el rey Luis El Gordo: en la batalla de Brenneville su caballo es azarosamente detenido por un arquero inglés. El rey le dice: *Ne sais - tu pas qu'on ne prend jamais le roi aux échecs?* En todo caso, aprendí lo primero que hay que saber frente a un tablero: que lo que realmente está en juego nada tiene que ver con esas piezas ni con sus combinaciones infinitas.

