

LIBROS

68

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2014

David Huerta

• LA MANCHA EN EL ESPEJO

Milan Kundera

• LA FIESTA DE LA
INSIGNIFICANCIA

Guillermo Osorno

• TENGO QUE MORIR TODAS LAS
NOCHES

Donna Tartt

• EL JILGUERO

Karl Ove Knausgård

• LA MUERTE DEL PADRE
• UN HOMBRE ENAMORADO

Jennifer Clement

• LADYDI

Marie-Areti Hers

(editora)

• MIRADAS RENOVADAS AL
OCCIDENTE INDÍGENA DE MÉXICO



POESÍA

La tinta en el espejo



David Huerta
LA MANCHA
EN EL ESPEJO.
POESÍA 1972-2011
México, FCE, 2013,
2 tomos, 1100 pp.

✦ JULIO TRUJILLO

Uno sale chorreando tinta de la experiencia de leer la poesía reunida de David Huerta recientemente publicada por el Fondo de Cultura Económica. “Chorrear tinta” es una imagen que le pertenece y que lo describe bien: lo suyo es una desbordada textualidad, pues todo, para sus ojos, para su hipersensibilidad, es escritura, y así, el acto de ser y estar es un acto inevitable de lectura. El testimonio poético de esa sublime fatalidad se llama *La mancha en el espejo* y consta de 1,100 páginas de apretada, chisporroteante tipografía.

Queda claro que una lectura maratónica de esta clase es solo recomendable para quien desea hacer una

revisión más o menos exhaustiva de un *corpus* poético. En cualquier otro caso, una poesía reunida se ofrece para saber que ahí está, como bibliografía congregada para que podamos absorberla poco a poco, en orden o en desorden, rigurosa o caprichosamente. Además, el caso de David Huerta (ciudad de México, 1949) es especial: uno solo de sus libros e incluso uno solo de sus poemas exige de sus lectores la máxima concentración posible para poder apreciar la capilaridad, el poder alusivo, la intertextualidad y la concentrada imaginería que ofrece. La lectura de estos dos volúmenes, pues, supone una verdadera y profunda inmersión en un mundo poético tan personal que ya es fácilmente identificable: la voz de David Huerta es, desde hace casi cuarenta años, única y central entre los poetas mexicanos contemporáneos.

“Desde hace casi cuarenta años” toma en cuenta el año de publicación del segundo libro de Huerta, *Cuaderno de noviembre*, de 1976. Un libro lo precede, *El jardín de la luz*, de 1972, pero ahí el poeta de veintitrés años, aunque dueño ya de una mano segura para ensamblar artefactos literarios (muy bellos varios de ellos), aún acusaba influencias demasiado onerosas como para vencerlas con un sonido propio. Es una poesía delgada y limpia, guilleniana en muchos casos, que probablemente se quiere mantener alejada —con toda deliberación— de la poesía más carnosa y “sucias” de Efraín Huerta. El dato no es menor: a la forja de una voz, propia de todo poeta en ciernes, se debe sumar el esfuerzo por distinguirse de la poesía del padre. Cuatro años después, David Huerta irrumpirá con un estilo totalmente fraguado y personal que ya no lo abandonará.

Es un estilo versicular y minucioso en la descripción de sus particularidades metafísicas, como si procurara radiografiar el hilo de un pensamiento rico en capas y bifurcaciones. Aunque la extensión del verso es una clara continuación de

los largos sístoles de José Carlos Becerra, todo un mundo propio es convocado en *Cuaderno de noviembre*, y si el límite de dicho mundo es, según famosa aseveración de Wittgenstein (lectura importante del poeta), su lenguaje, entonces el autor procurará ensanchar las posibilidades lingüísticas de la poesía para aprehender más mundo. ¿Diríamos que es una poesía filosófica? En apariencia sí, pero el peso de las intuiciones y la posibilidad del extravío, además de la riqueza metafórica y de la renuncia a progresar, deducir o concluir, no parecen ir en el sentido de la filosofía. Es un asedio constante al ser, al inasible ser que piensa y se piensa, pero también al ser que pesa, ostenta un cuerpo y puede constatarlo en un espejo (tema al que volveré). Pero tampoco es una poesía exclusivamente ontológica: una música, un *ars combinatoria* de sonidos y conceptos, un azar, una plasticidad sintáctica le confieren una carga que a veces está más cerca del oráculo y de la profecía que de cualquier disciplina de pensamiento. Es una poesía que todo lo lee, como decíamos al principio de estas líneas, que ha descifrado a su manera el algoritmo del mundo y sus esencias y que procura verterlos en el molde de nuestro limitado lenguaje. Si el Misterio está encriptado (con mayúscula, pero es el misterio de todos los días), la poesía de David Huerta es uno de los esfuerzos más loables –y en ocasiones titánico– por hacerlo legible. Desde *Cuaderno de noviembre* y hasta el día de hoy, esa escritura nos ha acompañado como un posible derrotero para llegar más allá, a la otra orilla, al lugar en que no estamos. Ese constante desbrozar en la maleza de lo conocido para llegar más allá, le ha procurado muchos lectores –en gran parte jóvenes– atentos a su búsqueda (la fascinación es parecida a la que ejerce Becerra), ávidos de dimensiones desconocidas dentro del propio mundo. El mejor arte siempre nos da eso.

Son diecinueve los libros que componen estos *Poemas, 1972-2011*, y el punto más alto y sostenido de esa búsqueda (no muchos lectores diferirán) se llama *Incurable*, un poema de cuatrocientas páginas publicado en 1987. Sexto libro de Huerta, después de *El jardín...*, *Cuaderno...*, *Huellas del civilizado* (1977), *Versión* (1978) y *El espejo del cuerpo* (1980), *Incurable* supone la *acmé* o cima de sus poderes creativos. Se trata, vale la pena repetirlo, de un poema de cuatrocientas páginas que hace palidecer a nuestra rica tradición de poemas de largo aliento. Su inicio es conocido: “El mundo es una mancha en el espejo”, tan conocido y representativo que esta reunión de la poesía de Huerta se ha titulado *La mancha en el espejo*. Asedio pantagruélico al “simulacro” de la propia imagen reflejada en el azogue, *Incurable* es un ejercicio de honestidad brutal (¿una expiación?), un canto chamánico que aspira a la sanación –a la incurable cura– o una virtuosa parrafada joyceana (y lezamiana: Huerta es uno de los lectores más lúcidos de la prosa y la poesía del cubano) que explora los límites de la sintaxis. Un rito de paso y una ambición de totalidad. Si comunicar lo incommunicable es imposible, con *Incurable* David Huerta se propuso fracasar mejor que nadie. Puede ser, también, la delirante versión del poeta de la “oración de la serenidad” que se repite el alcohólico cuando finalmente ha reconocido su derrota y su enfermedad (que, como la diabetes, es incurable). No es muy importante discutir si es, o no, una novela en verso, aunque sin duda es un catálogo, como *De rerum natura*, y una historia, como *El paraíso perdido*. Es la agudización de un tema que obsesiona a Huerta desde su primer libro: el espejo, la anagnórisis de uno, la identidad. El rastro es claro: ya desde el segundo verso de estos dos volúmenes se habla de “espejos en declive”, y en *Cuaderno...* se puede leer: “La identidad es una mancha hundida en el frío de las propagaciones...”

El poeta ha sido hechizado por *los enjambres del yo*, pixeles de una misma imagen cuya resolución puede ser nítida o borrosa: “espejo manchado en la invasión del óxido y las distracciones del olvido”, se lee en *Versión*. Ajuste de cuentas consigo mismo y su pulsión deseante y autodestructiva, el poeta se confiesa en el capítulo siete de este espléndido texto: “Yo solo funcionaba manchándome, a oscuras, en huida...” Y después:

He buscado la continua serenidad,
ahogado, agónico
–inclinado para ver ese rostro que
me observaba desde el charco y
fluía con una espantable quietud
hacia mis pies desasistidos.

Como Hans Castorp en el sanatorio, el poeta ha residido una temporada en su propia purga y el resultado de esa autoexploración, cuyo protagonista es también el lenguaje que la expresa, es *Incurable*, un poema impar en nuestro idioma que funcionó –para bien y para mal– como tábula rasa en la vida y en la obra de su autor. ¿Qué hacer después de haber edificado y ascendido ese Everest personal? Reconocer la llama de la vida, reagruparse y seguir *diciendo* –o callarse–. Huerta optó por seguir diciendo.

Abundante en comillas y cursivas, en guiños y citas, en pliegues y desdoblamientos, acusando recibo constantemente de su permeabilidad intelectual, de sus lecturas (su Siglo de Oro, su ciencia ficción, sus letras inglesas, su propia tradición y su generosa conversación con sus contemporáneos), la poesía de David Huerta continuó y continúa su deslumbrante investigación después de *Incurable*. No obstante, el referente, como todo parteaguas, es inevitable. No faltan los lectores que afirman que los libros posteriores a *Incurable* son las esquirlas de aquel Big Bang. Esto es falso: los libros posteriores (y en particular *Historia*, 1990; *La música de lo que*

pasa, 1997; *El azul en la flama*, 2002; *Hacia la superficie*, 2002; *La calle blanca*, 2006) son entidades en sí mismas, proyectos redondos y logrados que funcionan sin deudas con el hito de 1987. Lo que sí hay que decir es que *Cuaderno de noviembre*, *Versión e Incurable* representan una época en la poesía de Huerta atizada por la insatiabilidad y el *angst*, por un demonio que se desvanecerá casi del todo en épocas posteriores. El abismo del deseo y el deseo del abismo se transfigurarán en amor, en cultura y en una hiperconsciencia crítica al interior del poema: Huerta siempre lee por encima del hombro del Huerta que escribe, riza el rizo, escribe que escribe y procura traer al primer plano lo que suele ser el simple horizonte de la prosodia. Es un retórico, pues, pero en el sentido de Gorgias, que creía en el poder y la soberanía de la Palabra. Además, para el regocijo de sus lectores fetichistas, le brinda al lenguaje trato de cosa. Acaso Huerta padezca y goce de *logoscopia*:

Una sensibilidad poética radical (enfermedad, magia, primitivismo) nos dejaría contemplar los puros cristales del lenguaje suspendidos en el envolvente ámbito logosférico.

No es difícil constatar que Huerta posee una sensibilidad poética radical. De manera parecida a Kien, el protagonista de *Auto de fe* cuya patria es una biblioteca, Huerta vive instalado y alucinando en el ámbito de la logósfera, como un sherpa en las regiones de la inteligencia. Su poesía orienta en las coordenadas de la logósfera y señala un camino: en ese sentido se ha convertido en un guía y un maestro de generaciones de lectores y poetas.

Publicados en diversas editoriales, algunas ya de difícil acceso, los diecinueve libros de Huerta aparecidos hasta el 2011 se reúnen por primera vez en una caja que

ampara cientos y cientos de páginas de poesía escrita a lo largo de cuatro décadas. Su gravidez es una larga historia. La noticia no es menor y no debe pasar inadvertida, por más que la crítica de poesía se debata entre la inopia y la flacidez. Esta edición queda como el testimonio de un veterano que ha librado importantes batallas en el terreno no inofensivo de la poesía, que ha ejercido una influencia, que ha modificado una tradición de la que forma parte, que se ha interrogado a sí mismo sin clemencia y que se ha renovado una y otra vez. La trayectoria ha sido ejemplar y continúa. Es de tinta la mancha en el espejo y aquí está, a la espera de su desciframiento. —



NOVELA

El arte de la ligereza



Milan Kundera
LA FIESTA DE LA INSIGNIFICANCIA
Traducción de Beatriz de Moura
Barcelona, Tusquets,
2014, 144 pp.

PABLO SOL MORA

Prácticamente cincuenta años separan la primera novela de Milan Kundera, *La broma* (1967), de esta última, *La fiesta de la insignificancia*. Durante ese lapso, el autor ha construido una de las mayores obras narrativas del siglo xx, heredera directa de una de las grandes tradiciones de la novela moderna, la de Europa central, aquella a la que pertenecen Kafka, Musil, Broch y Gombrowicz, entre otros (la obra de Kundera, de hecho, es depositaria de varias e ilustres tradiciones: la novela cervantina, el espíritu libertino, la ilustración dieciochesca...). Su aparición no ha dejado de sorprender, pues,

tras la publicación de *La ignorancia* en el año 2000, muchos daban —dábamos— por hecho que el escritor checo se había retirado ya de la novela. Pocos autores se dan el lujo de publicar una nueva obra entrados los ochenta años. Frente a un acontecimiento de esta naturaleza, el crítico no puede dejar de reaccionar con cierta suspicacia, casi morbo: ¿se tratará de un libro superfluo, la típica obra extemporánea de quien fue un gran escritor y que habría sido mejor omitir, o, por el contrario, del canto del cisne, una última obra maestra? Conforme pasaba las páginas de *La fiesta...* y, sobre todo, al final, mis dudas y temores se disiparon: no solo se trata de un pequeño *chef-d'œuvre*, sino de un verdadero epílogo al conjunto de una obra, su palabra final. Con *La fiesta de la insignificancia* Kundera cierra un círculo que comenzó con *La broma*; son muchos los puntos de contacto entre ambas y bien podría establecerse un diálogo entre ellas, pero, como suele ocurrir en la obra de los grandes autores, la visión final del mundo no es una mera confirmación de la inicial, sino, en varios sentidos, su rectificación y hasta su refutación. Basta comparar los dos finales: serio y melancólico el de *La broma*, ligero y alegre el de *La fiesta...* El hombre y el novelista de 85 años tiene algunas cosas que enseñarle al de 35.

Por frivolidad, por afectación, por mera fatuidad, tendemos a identificar la profundidad de pensamiento con la gravedad y la tragedia, y a la alegría y la comedia con cierta ingenuidad. Aunque reconozcamos la importancia del humor, en el fondo pensamos que lo auténticamente profundo no puede ser sino serio. En el caso de la novela, poco parece importar que varios de sus mayores ejemplos, las cimas de la novelística, sean obras cómicas: *Gargantúa y Pantagruel*, el *Quijote*, el *Tristram Shandy*, *La conciencia de Zeno*. Nos seguimos aferrando a la idea de que una obra, para ser verdaderamente grande, debe poseer una

visión grave de la vida, cuando no trágica. A deshacer este lamentable malentendido se ha encaminado buena parte de la obra de Kundera, de la cual *La fiesta...* es el último argumento.

En *La broma* –devastadora crítica del socialismo real–, Ludvik, el protagonista, ve su vida destruida por un chiste (una postal que envía a la chica que le gusta con tres frases: “¡El optimismo es el opio del pueblo! El espíritu sano hiede a idiotéz. ¡Viva Trotski!”). Tragicómicamente, Ludvik descubrirá que los regímenes totalitarios tienen escaso sentido del humor. Al final, el significado de la broma se amplía: ya no es solo el chiste banal que desencadenó su desgracia, sino la totalidad de su vida y, más allá, la Historia entera, una broma fatal, descomunal, estúpida, cuya gracia se nos escapa. En *La fiesta...*, los cuatro amigos protagonistas –Ramón, Alain, Charles y Calibán– aman los chistes y el sentido del humor, pero viven en una época (la actual) que ya no sabe apreciarlos o en la que incluso resultan peligrosos: “el crepúsculo de las bromas”, explica Ramón, “la era de las posbromas” (en efecto, no son solo los totalitarismos políticos los enemigos del humor: prueben hacer una broma en los ambientes de ultracorrección política que prevalecen en las universidades norteamericanas). Conscientes de que es imposible cambiar el mundo, los héroes kunderianos se refugian en la amistad, el hedonismo y el buen humor, pues “solo desde lo alto del infinito buen humor puedes observar debajo de ti la eterna estupidez de los hombres, y reírte de ella”.

La fiesta de la insignificancia narra –mediante una trama apenas esbozada, pues aquí, como en Sterne o Diderot, maestros de Kundera, la trama es lo de menos y lo que importa son los personajes y sus conversaciones– la conquista de la sabiduría y el humor. Se respira en ella, mutatis mutandis, la atmósfera que se respira en *La tempestad*,

el prólogo al *Persiles* o los últimos ensayos de Montaigne: una atmósfera alegre, serena, benévola, conciliatoria. Pocos, muy pocos artistas logran al final de sus vidas esa visión olímpica.

A lo largo de toda su obra, Kundera se ha interrogado sobre la historia y el individuo, sobre la posibilidad de justicia en la historia, sobre la memoria y el olvido. En *La broma*, la conclusión era francamente pesimista: “la mayoría de la gente se engaña mediante una doble creencia errónea: cree en el eterno recuerdo (de la gente, de las cosas, de los actos, de las naciones) y en la posibilidad de reparación (de los actos, de los errores, de los pecados, de las injusticias). Ambas creencias son falsas. La realidad es precisamente lo contrario: todo será olvidado y nada será reparado”; en *La fiesta...*, la perspectiva ha cambiado radicalmente, no, desde luego, porque ahora crea en la memoria eterna y la posibilidad de justicia, sino porque ha sabido reconocer y abrazar por completo su falta de importancia. Es la conclusión de la novela y, en mi opinión, de toda la obra de Kundera: “La insignificancia, amigo mío, es la esencia de la existencia. Está con nosotros en todas partes y en todo momento. Está presente incluso cuando no se la quiere ver: en el horror, en las luchas sangrientas, en las peores desgracias. Se necesita con frecuencia mucho valor para reconocerla en condiciones tan dramáticas y llamarla por su nombre. Pero no se trata tan solo de reconocerla, hay que amar la insignificancia, hay que aprender a amarla. Aquí en este parte, ante nosotros, mira, amigo mío, está presente en toda su evidencia, toda su inocencia, toda su belleza. Sí, su belleza (...) Respira, D’Ardelo amigo mío, respira esta insignificancia que nos rodea, es la clave de la sabiduría, es la clave del buen humor.” Rabelais, Cervantes, Montaigne –la familia espiritual de Kundera– habrían asentido. –

CRÓNICA

Todas las fiestas de ayer



Guillermo Osorno
TENGO QUE MORIR
TODAS LAS NOCHES
México, Debate, 2014,
264 pp.

MIGUEL CANE

En *Edie: American Girl* (1982), George Plimpton y Jean Stein presentaron mediante el (entonces) innovador formato de la biografía oral, una detallada radiografía de la escena cultural *underground* que floreció en Nueva York a mediados de los sesenta –el auge del *pop art* y Andy Warhol, junto con vasos comunicantes como la revolución sexual y musical, o la cultura de las drogas– tomando como hilo conductor a Edith “Edie” Minturn Sedgwick (1943-1971), refinada y de la más alta alcurnia, que de manera casi fortuita se convirtió en la primera (y a la postre, más perdurable) de las Warhol *superstars*. Edie, icono de la moda, musa/querida de Bob Dylan (es la inspiración detrás de “Just like a woman”) y politoxicómana sin remedio, oscilaba entre las esferas de la alta sociedad neoyorquina y el subversivo mundo de los artistas, convirtiéndose por mérito propio en objeto de culto y figura trágica. El efecto de esta obra es a la par entrañable y despiadado: captura un momento específico en la historia sin maquillaje ni adornos, con un rutilante personaje central no exento de humanidad y fallas, cuyo destino encapsula su entorno.

Algo similar en su tema y efecto, pero con recursos diferentes, es lo que consigue Guillermo Osorno (1963) en *Tengo que morir todas las noches*. Para retratar un capítulo poco abordado del México de fines de

siglo –la vida nocturna en la capital durante la década de los ochenta–, el editor y periodista toma como eje a un peculiar personaje –Henri Donnadieu–, quien, como Miss Sedgwick, se convirtió en protagonista de una era, aunque, a diferencia de la musa de Dylan, supo (y pudo) vivir para contarla.

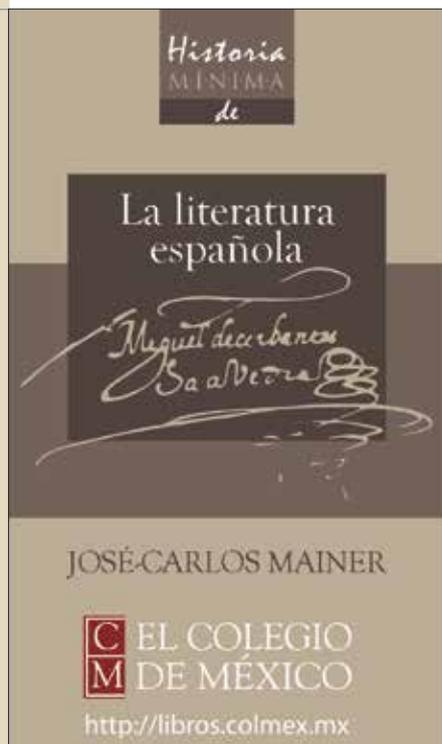
Donnadieu –*raconteur*, empresario teatral y gastronómico, anfitrión y fundador de El Nueve, uno de los sitios más emblemáticos de la (hoy ruinosa) Zona Rosa y punto de inflexión del presente volumen, amigo y confidente del *tout Mexique* de la época, impulsor de la cultura gay que en ese momento era algo subrepticio, superviviente– es un Virgilio poco común: su propia historia, plena de anécdotas sorprendentes, sirve de eje para un fresco que abarca un auténtico Distrito Federal entre 1974 y 1989. Donnadieu lo mismo podía alternar con damas de la mejor sociedad

(la Corcuera, la Barrios Gómez), intelectuales (Monsiváis era habitual de El Nueve) o figuras de la política y la farándula, que impulsar a artistas consagrados (David Hockney realizó un mural efímero en el lugar), descollantes (el arquitecto Diego Matthai, el diseñador gráfico Mongo o la mezzosoprano Ulalume Zavala, diva de la mítica banda Casino Shanghai) y a algunos más bien ajenos al reflector (el pintor Javier Esqueda). Entre sus amigos también se encontraban figuras alternativas y formidables como Xóchitl –la reina travesti de la escena gay, proxeneta *deluxe* con gran colmillo, que tras irrumpir a lo Cleopatra en sociedad se convirtió en protectora de la causa homosexual– o el versátil transformista Jaime Vite que, lo mismo ataviado como Evita Perón o Lady Diana Spencer, era una de las fuerzas vivas del lugar.

Osorno –quien, con modestia, únicamente se permite aparecer como personaje en su prólogo y epílogo– realizó una labor ardua de investigación y memoria. Así, su libro funge como un expediente con dos vertientes: por un lado, el relato de la ciudad de México ante las primeras tentativas de “normalizar” la cultura homosexual –con su clara estructura de clases y castas– y, por otro, un documento sobre los elementos y artífices de la contracultura mexicana de ese periodo. El resultado es una mirada escrutadora y a veces algo sentimental de la década de los ochenta: ahí están presentes, más allá de las figuras que bailan bajo luz estroboscópica y música de sintetizadores, los espectros de los sismos de septiembre de 1985 y la debacle económica que cerró el sexenio de José López Portillo, la aparición del sida como golpe devastador y los dedos largos y avarientos de la corrupción política y social. La desconfianza y el temor se recuerdan con el mismo detalle que se pone en rememorar las emblemáticas fiestas y los eventos más disímbolos: una

serie de celebraciones y acontecimientos cuyo cenit fue la inauguración de la mítica discoteca Metal, suerte de Xanadú concebido por Donnadieu y sus socios. Metal abrió sus puertas en septiembre de 1989 –ostentando, por un lado, arte original de Warhol en sus muros y, por el otro, un derroche de lujo en el diseño de su ambientación, cual fastuoso escenario de Hollywood– solo para ser clausurada a los pocos días de su apertura, como un claro mensaje de que el poder establecido en la ciudad era tolerante con los “maricones y desviados” de postín (un punto que deja claro Osorno: el homosexual pobre tenía que recurrir a la calle, mientras que el pudiente tenía acceso a sitios “socialmente aceptables” como El Nueve), pero únicamente hasta cierto punto.

Este incidente marca el cierre de la década y la época que Osorno describe. El Nueve moriría poco después, en la progresión lógica de los hechos represivos de fines de los sesenta y principios de los setenta, como la masacre de Tlatelolco y la satanización mediática del concierto de Avándaro. Quienes fueron jóvenes en esa extraña época dorada de la vida nocturna defienda encontrarán en la narración de Osorno una plétora de alusiones al mundo que habitaron y que hoy no existe más que en las memorias de sus protagonistas y ahora, parcialmente, en estas páginas. No faltarán quienes acusen al autor de no haber sido exhaustivo con su reconstrucción de la escena gay ochentera, de incurrir en ciertos errores triviales y omisiones o de tratar con menor contundencia algunos sucesos centrales de ese momento, como el brote del sida –cuyo surgimiento, si bien ocupa un capítulo importante, no es un eje conductor de esta crónica–. Habrá que tener en cuenta que, más que una historia definitiva, *Tengo que morir todas las noches* es un mural que retrata aspectos de un lugar y un momento específicos. Su materia prima son los



sucesos tal y como los recuerdan los protagonistas y lo que cada uno de ellos entiende como la verdad.

La escena homosexual de los años noventa debe gran parte de su aire “liberador” a lo gestado en este microcosmos en la calle de Londres. Lo mismo a las situaciones descritas en este libro que a personajes como el propio Donnadieu, cuya historia de *rags-to-riches-to-rags-again* no deja de ser extraña y fascinante: ¡cuántas anécdotas y personajes están ahí presentes al oído de Osorno! Por sus variadas vertientes, el libro puede ser leído de muchas maneras. Lo mismo puede ser un irresistible chisme sobre los personajes que pulularon por El Nueve (muchos hoy aún presentes en la vida social y política del país) o una catártica descripción de hechos y fechas, que componen la memoria sentimental e histórica de un sector importante de la población, que lo vivió y lo recuerda, no sin añoranza.

No obstante, el libro no se limita al interés de un nicho de lectores; Osorno consigue conjurar una polifonía que retrata el periodo con detalle y confecciona una aventura tentadora y satisfactoria para cualquiera: la ciudad que aparece en *Tengo que morir todas las noches* es una naturaleza viva, un escenario donde Donnadieu es al mismo tiempo el rey Lear y el bufón, conciencia y recuerdo, y su compañía durante la lectura es vívida, si bien a la larga su historia deja de ser solo suya. Al final del periplo, queda señalar algo importante: si bien pareciera que el libro se inclina por la noción de que “todo tiempo pasado fue mejor”, no hay que ser tan ingenuos. Esta es una mirada nostálgica por los tiempos perdidos, sí, pero también es una puerta a otros días por venir, los de ahora. Atrás han quedado la sordez y la penumbra de la clandestinidad para que los estilos de vida alternativos se vean hoy en día con una mayor naturalidad (si bien está lejana la aceptación total) a plena luz.

Lo que se vivió en El Nueve es, como las galas de todas las fiestas de ayer, una instantánea que se preserva en remembranzas. La sensación de lo prohibido y el temor que conlleva acaban por disolverse, mas la memoria permanece y habla. —



NOVELA

Una avis no tan rara



Donna Tartt
EL JILGUERO
Traducción de Aurora Echevarría
Barcelona, Lumen, 2014, 1148 pp.

✎ DANIEL KRAUZE

Desde el derrumbe de las Torres Gemelas, en Estados Unidos la crítica literaria y no pocos autores se han esmerado en construir un canon, casi a manera de concurso, para establecer la lista de grandes novelas posteriores al 11-S. Algunos escritores entregaron demasiado pronto sus fichas de participación, como Jonathan Safran Foer con *Tan fuerte, tan cerca*, y otros toleraron haber sido incluidos en la competencia aunque el meollo de sus obras no abordara el atentado, como sucedió con *Libertad*, de Jonathan Franzen. (Sin mencionar que cualquier concurso de novelas sobre el 11-S tendría que haber concluido con la aparición en 2008 de *Netherland*, de Joseph O'Neill: una obra perfecta). En este panorama, *El jilguero*, de Donna Tartt (Greenwood, 1963) sería la novela que busca a conciencia deslindarse de la etiqueta: una narración que se rebela contra el microgénero del 11-S y que tiene el arrojo de utilizar como detonante un ataque terrorista en el Metropolitan Museum de Nueva York al que después no le dedicará una línea. Theo Decker

—el protagonista y narrador— no habla del ánimo de la ciudad después del atentado, ni de otras víctimas o posibles culpables, en gran medida porque abandona la Costa Este y se traslada a Las Vegas. Así, *El jilguero* crea algo fresco: una narración que utiliza intermitentemente la geografía neoyorquina, en un contexto trágico, sin remitirnos a la “zona cero”. Una Nueva York literariamente remozada. No es poca cosa.

Hasta ahí llega el afán innovador en *El jilguero*. Si revisamos incluso someramente algunos otros aspectos —como la construcción de los personajes: la madre santa, el padre bebedor y ludópata, la madrastra indolente y torpe—, Tartt revela pronto su apego a las convenciones. Aunque sus virtudes más epidérmicas son evidentes desde el arranque —la lucidez sensorial de su prosa, el uso metódico del suspenso y una asombrosa destreza polifónica, capaz de dar voz auténtica a un adolescente ucraniano y a una mesera de Las Vegas en la misma página—, la narración parece anquilosarse en lugares comunes y estereotipos.

Una vez que ha contado el ataque terrorista donde Theo pierde a su madre y la manera en que aprovecha el tumulto para robar un cuadro del museo, la autora hace viajar a su protagonista a través de Estados Unidos en su adolescencia y hacia Europa en su juventud. Durante su paso por el desierto, emocional y físico, Theo conoce a Boris, un personaje irresistible, mezcla de Kaspar Hauser y Alexander Perchov, huérfano y ciudadano del mundo, que rápidamente se convierte en su mejor amigo. Es aquí, antes que *El jilguero* comience a zozobrar debido a excesivos giros de la trama, donde los vínculos afectivos y las penas que tienen los personajes se vuelven por completo verosímiles. Amén de su carácter derivativo, tanto el padre de Theo como su madrastra se transforman en personajes complejos. Su drama íntimo y su inexorable tragedia, vistos desde las miradas

adolescentes (y crecientemente yonquis) de Theo y Boris, constituyen la sección más sólida de *El jilguero*, gracias a que, en Las Vegas, Tartt se aleja del universo inescrutable de la clase alta de Nueva York y de los ámbitos que ahí dibuja: tiendas en el West Village que bien podrían estar en Diagon Alley; departamentos en el Upper East Side calcados de *Grandes esperanzas*. En Manhattan, la prosa y la historia de Tartt se extravían en una atmósfera tan irreal como un cuento de hadas (jesos ridículos porteros puertorriqueños!) y tan impelida por revelaciones y coincidencias como un *bestseller* de Tom Clancy. En contraste, en Nevada el suspense es compacto (el padre tiene deudas y busca robarle a Theo para solventarlas) y la atmósfera, un logro: la salvaje soledad del desierto, el descuido de un hogar gobernado por adultos negligentes, la orfandad compartida de dos chicos con heridas gemelas. La amistad entre Theo y Boris es una creación memorable y conmovedora. Cuando Theo deja a su amigo y aborda un camión de vuelta a la Costa Este, es inevitable no querer seguirlo.

(Además, Las Vegas es un acierto escénico. En una narración evidentemente interesada en abordar las diferencias entre copia y original, un sitio que ostenta réplicas burdas de la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad y los canales de Venecia es un contexto conveniente, riquísimo en simbolismos. Si quien visita Las Vegas guarda esa horrorosa copia de la Torre Eiffel como referente de lo real, ¿qué pasará con quien lea *El jilguero* y jamás vea la pintura homónima que robó Theo? ¿La copia —o la reinterpretación— reemplazará al objeto auténtico?)

Con el regreso del protagonista a Manhattan, Tartt deja el pincel y toma la brocha gorda. Salvo por el romance que Theo intenta comenzar con Pippa, una chica a la que vio en el museo antes de que la bomba detonara, *El jilguero* pierde

complejidad en aras de relaciones esquemáticas: Theo y su prometida de la *high*, una chica (claro) solo interesada en las apariencias; Theo y un nuevo villano, sacado de las novelas de Ian Fleming; y Theo y Hobie, un reparador de muebles, su gurú y mecenas, un personaje monocromático y monocorde, que habla, reacciona y respira como si hubiese sido escrito por Julian Fellowes, el guionista de *Downton Abbey*. Aquí, la habilidad de Tartt para unir cabos sueltos en un principio asombra y después, a medida que las sorpresas se apilan empieza a estorbar. Durante el trastabillante desenlace tuve que cerrar el libro por momentos, no para procesar información sino para deshacerme de ella.

Cuando Tartt se permite volver a una narración introspectiva, Theo se encuentra al borde del naufragio. A falta de movimiento externo, *El jilguero* se empantana en una serie de monólogos que deletrean la naturaleza (el *mensaje*) del libro. Se antojaba un narrador tacaño, dispuesto a ocultar interpretaciones y dejar que el lector se llevara lo que quisiera, pero no es esto lo que sucede. Las últimas treinta cuartillas contienen el mismo número de soliloquios expositivos. La vida es una catástrofe de la que solo el arte sale indemne, dice Tartt. Así empieza la novela, cuando Theo escapa de la explosión con *El jilguero* bajo el brazo, y así culmina, palabra por palabra, en la sentencia del último párrafo. Algo anda mal cuando ni la autora ni el lector aprenden nada nuevo después de mil cien páginas. —



AUTOBIOGRAFÍA

El libro de la vida



Karl Ove Knausgård
LA MUERTE DEL PADRE
MI LUCHA: TOMO I
Traducción de Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo
Barcelona, Anagrama, 2014, 504 pp.



UN HOMBRE ENAMORADO
MI LUCHA: TOMO II
Traducción de Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo
Barcelona, Anagrama, 2014, 632 pp.

☞ DANIEL GASCÓN

La vida es lo que pasa mientras intentas escribir un libro: ese es en cierto modo el asunto de los dos volúmenes traducidos hasta el momento al español de *Mi lucha*, la autobiografía de 3,600 páginas por la que Karl Ove Knausgård (Oslo, 1968) ha tenido un gran éxito en Noruega y una acogida entusiasta en el mundo literario, sobre todo anglosajón. La primera parte del ciclo, *La muerte del padre*, se centra en la adolescencia de Knausgård, en su relación dolorosa con un progenitor alcohólico y en la gestión práctica y emocional de su fallecimiento. La segunda, *Un hombre enamorado*, trata de la fundación de su propia familia: de su traslado a Estocolmo, de su encuentro con Linda, que se convertirá en su segunda mujer, de la formación de la pareja y sus sucesivos altibajos, del cuidado de los niños, de pequeñas tramas como una vecina difícil, descubrimientos incómodos, aburridas conversaciones con otros padres, humillaciones nimias (“así tendría que ser el infierno, tierno, bienintencionado y lleno de madres desconocidas con sus bebés”), amistades

y escapadas a librerías que conviven con la inquietud por haber descuidado su propia escritura. Es un proyecto excesivo y atrabiliario, narrado con una prosa enérgica, desaliñada y profundamente libre. Sus defectos más evidentes parecen inseparables de su cualidad adictiva.

“La vida diaria con sus obligaciones y rutinas era algo que soportaba, no algo que me hiciera feliz, nada que tuviera sentido. No se trataba de falta de ganas de fregar suelos o cambiar pañales, sino de algo más fundamental, de que no era capaz de sentir el valor de lo cercano, sino que siempre añoraba estar en otro sitio, siempre deseaba alejarme de lo cotidiano, y siempre lo había hecho. De manera que la vida que vivía no era la mía propia. Intentaba convertirla en mi vida, esa era la lucha que libraba, porque quería, pero no lo conseguía, la añoranza de algo diferente minaba por completo todo lo que hacía.”

Como el narrador, el lector siente a menudo que está ante una interrupción, y que en algún momento llegará una narración convencional, tras la descripción minuciosa de acontecimientos que tienen algo de preparativo (la logística de llevar cerveza a una fiesta adolescente o salir de casa con tres niños pequeños, la enumeración de los movimientos necesarios para liarse un cigarrillo). Proust es uno de los modelos, pero la escritura de Knausgård es frenética y casi jazzística, y recuerda la observación que hacía Fernando Trueba sobre ese género musical, donde a menudo uno escucha “esperando el milagro”. En general, el lector se ve recompensado, pero no de forma previsible: esa preparación lo era todo, y Knausgård pasa a otra cosa, que puede ser un episodio diferente o una digresión ensayística.

Lleno de descripciones cotidianas y cargado de reflexiones sobre la muerte, la incomunicación o el deseo de soledad, *Mi lucha* es un libro sobre ser hombre y ser escritor, y uno de sus aspectos más interesantes es

la sensación de desnudez. Algunos fragmentos han causado problemas a su autor: por ejemplo, el relato de los últimos años de vida de su padre hasta morir en la casa sórdida que habitaba con la abuela incontinente y alcohólica provocó indignación en sus familiares. Pero lo llamativo no es tanto lo que cuenta de seres cercanos como el hecho de que lo cuente. Aunque la relación con su mujer es bella y emocionante, incluye enfrentamientos y rencor. Al principio de *Un hombre enamorado*, escribe: “Yo quería dejar a Linda, porque siempre se estaba quejando, siempre quería algo distinto, y nunca hacía nada para conseguirlo, se limitaba a quejarse, quejarse y quejarse.” Impresiona que aparentemente Knausgård escriba lo que piensa, y el tono sincero, más íntimo que coqueto, con el que revela sus defectos, obsesiones e inseguridades.

Mi lucha trata también de la modificación del recuerdo y de la percepción a lo largo del tiempo. Un rival le dice a Knausgård que quiere escribir como él; solo más tarde se da cuenta de que era una burla. La autenticidad es uno de los valores de un proyecto que no teme ser pueril —por ejemplo, en el título de la serie— y plantea interrogantes sobre la representación y la memoria. La supuesta exactitud de réplicas y acciones puede resultar cómica: hay diálogos donde se dice: “Vale.” ¿Tan fiable es el recuerdo? ¿Y es necesario incluir esa respuesta? Esos elementos cumplen una doble función: son un rasgo de estilo, o de falta de estilo; además, esa precisión no solo muestra, sino que también apunta a lo mucho que se queda fuera de cualquier reconstrucción. El peligro es que a veces el lector parece contemplar la grabación indiscreta —es decir, cotilla y no selectiva— de una cámara de seguridad.

Los dos volúmenes están llenos de breves tratados, brillantes y contradictorios, sobre arte y literatura. “Escribir es sacar de las sombras lo que sabemos” y “Escribir trata más de destruir que de crear”, afirma Knausgård en

La muerte del padre. En *Un hombre enamorado*, pensando en los indios americanos y en la posibilidad de escribir sobre ellos, señala: “Si yo creara un mundo nuevo con los elementos del antiguo, solo serían literatura, sería ficción, y en realidad carente de valor. En contra de ese razonamiento podría objetar que por ejemplo Dante solo había escrito ficción, que Cervantes solo había escrito ficción, que Melville solo había escrito ficción. Era innegable que no habría sido lo mismo ser persona si sus obras no hubiesen existido. Así que ¿por qué no escribir ficción y nada más? La realidad no estaba en correspondencia de uno a uno con la realidad. Buenos argumentos, pero no servían, la mera idea de ficción, la mera idea de un personaje inventado en una trama inventada me producía náuseas, reaccionaba físicamente a ella.”

“El mundo es siempre el mismo, lo que cambia es la manera de contemplarlo”, escribe. Probablemente se ha exagerado la novedad de la obra de Knausgård: la presentación como novela de un texto que depende de la fidelidad a los hechos y el vertiginoso ritmo de escritura causan cierta distorsión. El libro se entiende también vinculándolo a otros géneros. Este proyecto desmesurado crea un interesante desafío estético y ayuda a que el lector vea su vida con otra intensidad: tiene algo de borrador que lo hace artísticamente estimulante. Al leer sobre los problemas de un escritor escandinavo, no es difícil sentirse un tanto precario, pero también resulta comprensible que muchos lectores (y especialmente lectores que se dedican a la literatura) se reconozcan en lo que cuenta. Este libro narcisista es a menudo hipnótico y oportuno, entre otras cosas porque contagia la ilusión narcisista de que habla de ti. Es uno de sus atractivos, pero también puede constituir una limitación y complicar determinar el valor literario de una obra que produce una mezcla de alegría y envidia, por certificar que había tanta agua tan cerca de casa. —

NOVELA

De plegarias y buenas intenciones



Jennifer Clement
LADYDI
Traducción de Juan Elías Tovar
México, Lumen, 2014,
236 pp.

✎ **FERNANDA MELCHOR**

En la selva guerrerense, en un pueblo sin nombre al pie de una montaña, Ladydi García y su madre viven una existencia miserable y aislada. No hay ni un solo hombre en kilómetros a la redonda: todos los varones—incluyendo al padre de Ladydi—han abandonado a sus familias, ya sea por marcharse a Estados Unidos a trabajar como braceros o por convertirse en traficantes. Las mujeres hacen frente con coraje a los peligros de la selva, pero ni la picadura mortal de los alacranes rubios, ni el hambre y la falta de empleo se comparan a la catástrofe que implican las constantes incursiones de los narcos al pueblo para robarse a las jovencitas que quedan: las más bonitas se cotizan por miles de pesos en el norte del país, donde son obligadas a servir como esclavas y prostitutas.

En este desolador ambiente, Ladydi—protagonista de la novela homónima de Jennifer Clement—crece y alcanza la ansiada y temida pubertad en un pueblo habitado por mujeres desesperadas: la larguirucha Estéfani y su madre infectada de sida; María, la de la cara deforme, condenada a una fealdad eterna que, paradójicamente, significa su escape del deseo masculino. Paula, en cambio, la niña más bella del pueblo —“como Jennifer Lopez, pero más hermosa”—, a quien su madre obliga a esconderse en un agujero cavado en el patio tan pronto escucha acercarse al pueblo

a cualquier vehículo, terminará a la edad de quince años en las garras de los criminales. Ella será la única víctima que logre escapar a su cautiverio y regresar al pueblo para contarle a Ladydi las historias de las mujeres y niñas vendidas como ganado. Y mientras la comunidad se disgrega por el pánico, y las mujeres se sumen en la desesperanza y el alcoholismo, la protagonista realizará un intento bastante ingenuo para huir de un destino contenido en su propio nombre: “No me llamo Ladydi por la belleza y la fama de Diana. Mi madre decía que Lady Diana había vivido la verdadera historia de Cenicienta: clósets llenos de zapatillas de cristal rotas, traición y muerte.”

La prosa sutil y templada de Jennifer Clement (Greenwich, 1960) construye en *Ladydi* un relato telegráfico en clave de confidencia sobre los peligros que enfrentan las mujeres en una sociedad en donde la feminidad parece ser una desventaja incapacitante. En pocas páginas y con un estilo circunspecto, Clement colorea un mundo de exuberancia devoradora: un hervidero de iguanas, papayos, hormigas, arañas y árboles de hule en el que las potencias de la fecundidad son reverenciadas y temidas, y en donde llegar a la pubertad y ser objeto del deseo masculino involucra un destino peor que la muerte: desaparecer como una hoja insignificante “que se va por la cuneta en una tormenta”. En el México de *Ladydi*, los hombres son odiosos y canallas, lobos babeantes a la caza de mujeres-conejo; falos sin vida interior, siempre prófugos, siempre en tránsito, cuyas traiciones no causan sorpresa porque son naturales y cuyo retorno se anhelan. La madre de Ladydi, por ejemplo, ante la evidencia de que su marido le ha engañado con todas las mujeres del pueblo, preferirá disparar su arma contra la hija bastarda de este que levantar la voz para reclamarle al traidor su engaño. O la propia protagonista, al ser abandonada por su amante, solo se lamentará de que “sus

deliciosos besos de rosa y de magnolia desaparecieron para siempre”.

Este universo creado por Clement a través del personaje de Ladydi tiene un referente mucho más complejo, aunque no menos cruel, en la realidad. La autora podrá no estar familiarizada con la vida en el trópico (como seguramente tampoco lo está quien diseñó la portada de la edición en español) pero sí con los testimonios de la violencia en México, específicamente en el caso del robo de niñas y jovencitas con fines de explotación sexual. Esto queda demostrado en el artículo “Las hijas robadas de México”, publicado en julio de 2014 por el diario *El Mundo*, en donde Clement resume los testimonios de madres que denuncian el rapto y desaparición de sus hijas y vecinas, y en cuyos detalles está la inspiración de los momentos más conmovedores de la novela: los escondrijos cavados en los patios donde las niñas deben esconderse durante días enteros; los intentos de las madres por afear a su prole y así hacerlas menos atractivas para los narcos; o incluso la catarsis que las antiguas víctimas—convertidas después en victimarias—experimentan en los talleres artísticos impartidos en la prisión de Santa Martha Acatitla, por poner algunos ejemplos.

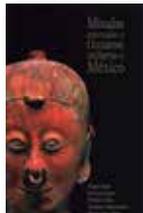
Pero aunque la novela de Clement sí consigue “espejar” lo anecdótico de esta atroz realidad, lo vivencial se le escapa. La voz de Ladydi es una construcción etérea que no consigue expresar ni el horror de lo que está viviendo ni las motivaciones detrás de sus actos ni sus sentimientos al respecto. En el empeño de su autora por construir estampas tropicales, el drama de las anécdotas se disuelve; en su empecinamiento por crear imágenes bellas, capaces de ser comprendidas sin peligro por los lectores ajenos al contexto mexicano, la vitalidad de sus personajes se evapora. Paula, la niña violada que regresa al pueblo cubierta de quemaduras de cigarrillos, es para la narradora una especie de peregrina que “había atravesado la

Vía Láctea caminando y cada estrella le había quemado el cuerpo”. De Mike, el sicario que se le acerca con las ropas bañadas en sudor y sangre después de una masacre, Ladydi solo “olerá” su tatuaje en forma de rosa, “como si yo estuviera inclinada sobre un rosal oliendo los suaves pétalos”.

Como en muchos otros intentos contemporáneos por consolar y exorcizar el horror y el sinsentido de la violencia del narcotráfico —y, en casos menos altruistas, incluso lucrar con el interés que despierta en el extranjero la representación de nuestra “exótica barbarie” (Diana Palaversich dixit)—, en *Ladydi* es notoria la distancia que separa la realidad del discurso literario, aunque la profundidad o extensión de esta brecha es irrelevante: es injusto juzgar una novela en cuanto a su relación con lo real porque lo importante es la textura del mundo imaginario que presenta. Y es en este sentido en el que creo que Clement dejó pasar una oportunidad importante con sus *Plegarias por las robadas* (el título original de la novela en inglés). Al concentrarse en la confección de un universo tropicalista donde la violencia tiene siempre una causa natural y masculina y donde las mujeres, por bravas y léperas que sean, se amansan al primer espasmo en su vientre, Clement no encontró la ocasión (y posiblemente quizás tampoco la necesidad) de adentrarse en la oscuridad que engulle a sus personajes, ni de permanecer ahí el tiempo suficiente para retratar a profundidad a los monstruos que moran en ese limbo. De haberse atrevido a explorar las causas primeras y elementales del mundo que novela, habría podido incluso demostrarle a Ladydi que se equivoca: que “las escritoras elegantes de la ciudad” no solo pueden redactar inspiradas plegarias por las pobrecitas mexicanas perdidas, sino que tienen el valor de adentrarse en el infierno de la víctima y escribir sobre lo que es estar hundida en la más desoladora de las congojas. —

HISTORIA

La belleza de la vida



Marie-Areti Hers
(editora)
**MIRADAS RENOVADAS
AL OCCIDENTE
INDÍGENA DE MÉXICO**
México, CEMCA/INAH/
UNAM, 2013, 416 pp.

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS

El libro bello y bien ilustrado que editó Marie-Areti Hers, *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, da una imagen ciertamente nueva, pero largamente pensada, de la historia antigua del Occidente y, con ella, del México prehispánico todo, y nos transmite un mensaje vital, bioético, hedonista, que debemos rescatar.

El libro puede dividirse en cuatro partes. La primera son los dos capítulos de Verónica Hernández Díaz, sobre el maravilloso arte de la cultura del Occidente del México antiguo y de las formas de vida humana que expresa, y sobre la rica cultura llamada “de tumbas de tiro”, que floreció de 300 a. C. hasta 600 d. C. La segunda parte del libro es un recorrido de Patricia Carot de “la larga historia purépecha”, desde la tradición Chupícuaro hasta la conquista española, siguiendo la secuencia de las excavaciones en el desaparecido lago de Zacapu, a lo largo de casi dos milenios. La tercera parte incluye tres capítulos de Marie-Areti Hers que estudian los cambios radicales en el arte de Occidente a partir del siglo VI, las migraciones de purépechas y también de toltecas hacia el norte, que comenzaron en ese mismo siglo, y la peculiaridad de la cultura sinaloense de Aztatlán, que acaso sea el no tan mítico Aztlán de donde salieron los aztecas y mexicas en su “peregrinación”. La cuarta parte la forman dos estudios sobre los huicholes y coras en la actualidad, uno de Paulina Faba y otro de Ángel Aedo, que muestran

la pervivencia de muchas tradiciones toltecas y occidentales identificadas a lo largo del libro.

Sin negar las influencias del centro de México y la pertenencia de Occidente a Mesoamérica, las autoras destacan la originalidad del arte de Occidente, desde 1500 a. C. hasta 600 d. C., presente en Colima, Nayarit y Jalisco, en la tradición Chupícuaro (Guanajuato) y sus prolongaciones en los lagos michoacanos, y de manera aún más espléndida en la cultura de tumbas de tiro. La originalidad de este arte consiste en la belleza de las piezas de cerámica, esculturas o recipientes que también son esculturas, que representan gente, hombres, mujeres, niños y viejos, desnudos o poco vestidos, alegres y preocupados, concentrados, simpáticos y siempre expresivos, con adornos, pinturas y tatuajes, además de animales y plantas, y formas geométricas. Este universo, muy admirado por su belleza, también ha sido descalificado por “primitivo”, pues se considera que la desnudez de gente feliz es inferior a la representación de dioses, reyes, sacerdotes y guerreros, todos ataviados, disfrazados, y de sacrificios rituales, que dominó la iconografía en el resto de Mesoamérica desde el Preclásico, en el Golfo, el centro de México, Oaxaca o Yucatán. El arte cerámico del Occidente de México expresa una sociedad orientada hacia el disfrute de la vida, de la naturaleza, de la sexualidad y de la belleza, no dominada por los valores teocráticos, militaristas y sacrificiales, que de cualquier manera se acabarían imponiendo. Bien destaca Verónica Hernández que se trata de un arte humanista y comunitario.

Es notable la representación en varias figurillas de barro de los participantes y las espectadoras del mesoamericano juego de pelota, en El Opeño, Michoacán, que en Occidente parece un juego divertido y relajado, lejos del siniestro ritual mesoamericano, con sus sacrificios al final. Ahora bien, esta profusión de

esculturas vitales se ha encontrado de manera predominante en contextos funerarios, y de manera particular en las tumbas de tiro, que no solo las tenían los gobernantes y sacerdotes sino toda la gente. Se entiende mejor que el material por excelencia del arte de Occidente sea la cerámica, democrática y plástica, y no la piedra, jerárquica y hierática. Si bien funerarias, nada tienen de tétrico estas esculturas, pues son una celebración de la belleza de la vida. Parecen hechas para mantener en la mente de los vivos la presencia viva de sus padres y antepasados fallecidos. Y las tumbas de tiro, con su forma de útero, en las que se celebraban íntimas ceremonias familiares, daban tranquilidad a la gente ante la angustia que provoca la inevitable muerte, al crear la imagen mental del retorno al vientre materno.

Las tumbas de tiro tenían la originalidad de formar parte de verdaderos cementerios; los entierros no estaban debajo de las habitaciones, como en el resto de Mesoamérica. Arriba de estos cementerios se disponían centros ceremoniales con pirámides circulares, concéntricas o helicoidales, que favorecían la participación de la comunidad en las ceremonias, a diferencia de las estructuras mesoamericanas con grandes plazas en donde se amontonaba el pueblo para presenciar impresionantes ceremonias sacrificiales en lo alto de las pirámides.

La ciudad de Chupícuaro fue descubierta tardíamente en 1926 y, más que los escasos trabajos arqueológicos, el saqueo conformó las colecciones más amplias, con la consecuente pérdida de información contextual. Y la catástrofe sobrevino en 1949 cuando se construyó la presa Solís en el río Lerma, que inundó y destruyó el sitio. Sin embargo, podemos imaginar cómo fue la pirámide de Chupícuaro admirando en la actual ciudad de México la pirámide helicoidal de Cuicuilco, que Patricia Carot considera que formó parte de la tradición Chupícuaro (contrariamente al prejuicio centralista según el

cual el provincial Chupícuaro debía ser un dominio del metropolitano Cuicuilco). De modo que la pirámide de Cuicuilco, invadida y asediada por la mancha humana urbana de Esmóxico City (como la llama José de la Colina), queda como un mudo testigo de una cultura humanista y comunitaria, que desapareció y estuvo a punto de perderse en el olvido.

Ahora bien, dos de las vertientes de la cultura de Occidente, la de las tumbas de tiro y la de las prolongaciones michoacanas de la tradición de Chupícuaro, terminaron de manera abrupta en el siglo VI, cuando las esculturas fueron destruidas, “matadas” ritualmente, como sucedió en Teotihuacán en ese mismo momento. Vino un periodo iconoclasta, la fase Lupe de Zacapu, en la que desapareció la representación hedonista de la vida y comenzaron a aparecer elementos guerreros y dioses mesoamericanos, como Tláloc y Xipe Tótec, sedientos de sangre humana. Tras la caída de Teotihuacán se dejó sentir con más fuerza su influencia.

La investigación arqueológica en la hoy ciénega de Zacapu se inspiró en la principal fuente documental que existe sobre el Michoacán prehispánico, que es la famosa *Relación de Michoacán*, compuesta hacia 1541 por el franciscano fray Jerónimo de Alcalá, que relata cómo el sacerdote mayor de Tzintzuntzan narraba cada año la historia de la llegada primero al lago de Zacapu y después al de Pátzcuaro, de los chichimecas uacúsecha, águilas, hablantes de lengua michoacana, y que se encontraron con hablantes de la misma lengua que se habían quedado en la zona lacustre. La investigación en Zacapu no resultó decepcionante. Permitted documentar la historia michoacana de manera continua, a partir de la influencia de Chupícuaro sobre la fase Loma Alta de los lagos de Zacapu, Pátzcuaro y Cuitzeo, y aportó indicios para sustentar la idea de la partida al norte de grupos michoacanos, y la de su regreso a tierras michoacanas.

Carot advirtió que, al mismo tiempo que desapareció el arte figurativo en Zacapu, estos mismos valores se encontraron en la fase Alta Vista de la cultura de Chalchihuites, en Zacatecas y Durango, lo cual permite pensar en una migración al norte de grupos de michoacanos. Estos purépechas norteros coincidieron con los toltecas chichimecas de la cultura Chalchihuites, que estudió Hers. Su influencia se dejó sentir hasta Arizona en el suroeste de los Estados Unidos.

Y así como Carot y Hers documentaron arqueológicamente la partida de los purépechas y de los toltecas chichimecas, encontraron fuertes indicios de su regreso, asociado a la contracción de la frontera mesoamericana de los siglos VIII y IX. El regreso no fue una migración continua, sino largos periodos de asentamiento, reconocibles primero en la cuenca del río Lerma, más tarde en la del lago de Zacapu, y finalmente en la del lago de Pátzcuaro, lo que dio lugar al imperio michoacano que conquistaron los españoles. De modo que los chichimecas uacúsecha y los toltecas chichimecas no eran “chichimecas”, entendido como cazadores recolectores nómadas, sino pueblos mesoamericanos, que vivieron en tierras nortenas.

Carot y Hers presentan esta secuencia de partida y regreso con cierta seguridad, y aun Verónica Hernández presenta un *janamu*, laja labrada de Tzintzuntzan, con el sentido de “migración de ida y vuelta”. Sin embargo, es necesario tener presente que se sigue tratando de una hipótesis, que deberá ser trabajada e investigada. Habría que precisar la continuidad étnica de los que se fueron y los que regresaron y su continuidad ideológica y estética, la visión hedonista propia del Occidente mexicano hasta el siglo VI. Y habrá que indagar sobre la vida de las sociedades que crearon la tradición del arte de Occidente y precisar la influencia de los elementos sacrificiales en su religión. —