

LETRAS

Letrillas

LETRONES

CIENCIA Y SOCIEDAD

¿POR QUÉ UN NUEVO MUSEO DE HISTORIA NATURAL?

Las crisis revelan nuestros desaciertos. En la familia, en la pareja, en el país o en el mundo, los colapsos son una gran oportunidad para reencauzar el camino, para corregir lo que no funciona y proponer nuevas alternativas. “Lo desconcertante —comentaba el científico catalán Jorge Wagensberg en su última visita a México, donde impartió un diplomado sobre lo que él llama “museología total” dentro del programa de la Feria del Libro de Antropología— es que se quiera salir de la crisis repitiendo las ideas y las estrategias que nos llevaron justamente a padecer la que tenemos encima.” Los ejemplos son muchos, pero en este caso me concentro en aquello que concierne a la educación, a la divulgación del conocimiento y la cultura.

Hace diez años, con motivo de las diversas transformaciones que devinieron en el ámbito cultural con la primera elección de autoridades en la ciudad de México, se propuso iniciar un proceso de renovación profunda del Museo de Historia Natural de la ciudad de México. En aquel entonces dicho museo cumplía treinta y cinco años. La información que divulgaba y su representación museográfica habían quedado congeladas en el año de 1964. Hoy, diez años después, la situación es fundamentalmente la misma.

A pesar de los esfuerzos por enriquecer su oferta con exposiciones temporales, programas educativos e intervenciones artísticas, el Museo de Historia Natural —que el próximo año cumplirá cien de su fundación si tomamos como punto de partida su antecedente inmediato, el Museo del Chopo, edificado como parte de las fiestas del centenario de 1910— permanece detenido en una visión de la ciencia y su divulgación de mediados del siglo pasado. Los dioramas, con sus taxidermias dramáticas y sus ambientaciones muchas veces inocentes pero profundamente evocativas (que tanta nostalgia por la infancia perdida despiertan en las generaciones nacidas en el medio siglo) no son capaces de representar el mundo en que vivimos, las transformaciones de los ecosistemas o la condición actual de las diversas formas de vida y el vínculo entre estas y la intervención humana a escala planetaria.

Temas como el agua y su escasez creciente, el manejo de las fuentes de energía y los conflictos que desata, el tratamiento de los residuos, la crisis de la agricultura y la pandemia del hambre, la construcción de inmensos ecosistemas llamados ciudades o el cambio climático global, el conocimiento actual del universo y los avances en el conocimiento de la genética, no forman parte de los contenidos de las salas que hoy conforman el Museo de Historia Natural (MHN).

Las autoridades que en 1964 —el mismo año en que se construyó el Museo de Antropología e Historia— decretaron la creación del MHN cometieron

un desatino mayúsculo, que consistió en desvincularlo de la institución de donde provenían sus colecciones, la Universidad Nacional Autónoma de México. También revelaron una carencia cultural nacional de altos costos para nuestra convivencia y formas de vida: comparar la jerarquía, la inversión y el diseño institucional que acompañó la creación del Museo de Antropología con el de Historia Natural, muestra el papel central que le damos los mexicanos a la historia y la identidad, pero también desnuda el menosprecio que sentimos por el conocimiento científico y el valor de la naturaleza. Si nuestros mares, ríos y lagos están contaminados y las tierras extenuadas, los mantos freáticos agotados, y las aguas providenciales de las lluvias las tiramos al mar mezcladas con los detritus de las urbes y la industria, o si la basura amenaza con ahogarnos y los recursos naturales se agotan y talamos indiscriminadamente los bosques mientras la industria turística y de la construcción devora las costas y destruye ecosistemas esenciales para la salud del planeta, esto se debe, en gran parte, a que muy pocos de entre nosotros estamos educados en el amor a la naturaleza, en la cultura de su conocimiento y valoración. Y esto se debe, en no poca medida, a que ni los saberes ni las emociones que deberíamos adquirir respecto a la naturaleza son transmitidos por el sistema educativo y cultural del país.

A finales del XIX, el empresario y filántropo Andrew Carnegie financió la más grande expedición arqueológica de

su tiempo, misma que no sólo culminó con el descubrimiento del *Diplodocus carnegii* sino con la construcción de una decena de réplicas que el propio empresario del acero, laico y progresista admirador de Darwin, envió a diversas capitales del mundo con la intención de que una obra de tal envergadura sirviera para entender la historia de la evolución y desterrara de la conciencia colectiva los prejuicios mitológicos. Carnegie pensaba que dicho conocimiento podía ser un aliciente tan fuerte de la razón y la conciencia que podía ayudar incluso a detener las maquinarias bélicas que anunciaban el inicio de la Primera Guerra Mundial. Más tarde, a finales de los años veinte, cuando las tesis educativas de José Vasconcelos estimulaban una renovación importante de la cultura en México, el médico farmacéutico y director del Museo de Historia Natural Alfonso Luis Herrera —también darwinista convencido y autor de varios libros sobre el proceso de la evolución— decidió que México también necesitaba la ayuda de aquella réplica colosal del dinosaurio para explicar la evolución, divulgar el conocimiento y desterrar atavismos. Gracias a Louise, viuda de Carnegie, don Alfonso trajo a México la réplica de aquella dama —porque nuestro diplodocus es hembra— que habitó el Chopo como reina indiscutible de su acervo. Aquella pieza magnífica fue trasladada al Museo de Historia Natural del Bosque de Chapultepec, pero cuando este se diseñó no se tomó en cuenta la talla del ejemplar, y desde entonces doña *Carnegie* habita las bóvedas cabizbaja, con la cola enroscada en una posición anatómicamente absurda. Desde el año 1964 México tiene un Museo de Historia Natural desvinculado de las instituciones generadoras del conocimiento científico, especialmente de la UNAM, a cuya institución perteneció hasta ese año, pero también del Politécnico Nacional, que aportó muchos de los primeros diseñadores del actual museo, y su estancamiento y olvido se debe, en gran parte, a esta absurda circunstancia. La triste posición y el enclaustramiento que padece *Carnegie* —esta heroica divulgadora científica— es el mejor ejemplo de

las circunstancias que padece el Museo de Historia Natural y de la urgencia de su transformación.

¿De quién depende hoy la renovación del MHN? En primer lugar, del Gobierno del Distrito Federal, y en particular, de la Secretaría de Medio Ambiente, de cuya estructura administrativa forma parte —y que en los últimos años ha desarrollado un proyecto de refundación que hoy se encuentra en proceso avanzado de desarrollo. En segundo lugar, de la UNAM, que también ha iniciado en fechas recientes un programa de colaboración con el Museo al que se vuelve a vincular después de más de cuarenta años de desaparecido el antiguo Museo del Chopo. Pero para concretar esta tarea se requiere de un esfuerzo mayor que implique el compromiso de la comunidad científica, de las nuevas y tradicionales instituciones públicas (Instituto Politécnico Nacional, Asociación Mexicana de la Ciencia, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Instituto de Ciencia y Tecnología del DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), privadas (las diversas fundaciones con vocación social, cultural y con agenda ambiental), no gubernamentales (como es el caso de las diversas organizaciones civiles reunidas en torno al Observatorio Ciudadano de Vigilancia Ambiental), e incluso con la participación de los grandes museos del mundo (como es el caso del apoyo y asesoría que el museo CosmoCaixa de Barcelona presta desde hace más de un año) y las instituciones internacionales creadas para promover la conciencia ambiental y provocar cambios en las políticas públicas de las naciones (es el caso del Climate Institute, con sede en Washington y Londres, que en la actualidad desarrolla el proyecto del Módulo de Información del Cambio Climático en las instalaciones del MHN). Desde mi punto de vista, hoy debemos entender que el desarrollo, la equidad, la justicia —e incluso la paz— dependen de la capacidad social de construir una nueva relación con la naturaleza y los recursos que ella provee, por lo que es necesario construir proyectos institu-



El prehistórico Museo de Historia Natural.

cionales basados en la colaboración y la corresponsabilidad que nos permitan operar profundos cambios culturales que desaten nuevas prácticas y renovadas estrategias de futuro.

No podemos entender nuestra diversidad cultural ni las diferentes identidades que la nutren ignorando el contexto geográfico y natural que las hace posibles. Eso, si pensamos en las raíces. Pero si nos preocupan las ramas, las hojas nuevas y la capacidad de reverdecer un poco nuestro mañana, de rescatarlo de los abismos apocalípticos que se dibujan siguiendo los trazos del presente, la urgencia de una nueva cultura ambiental partirá necesariamente de renovar el conocimiento que entre todos tenemos de las leyes de la naturaleza y de colocar en el centro de nuestras preocupaciones la preservación y cuidado de las distintas formas de vida que cohabitamos en nuestro planeta.

Por eso considero importante socializar el proyecto de refundación del Museo de Historia Natural, en el que trabajamos desde hace tres años decenas de científicos, museógrafos, pedagogos, arquitectos, divulgadores de la ciencia, ambientalistas, artistas, historiadores, intelectuales e incluso poetas, y que consiste básicamente en poner al día los conocimientos sobre el universo, el origen y evolución de la vida, la diversidad de los organismos y sus ecosistemas, sus estrategias de adaptación y supervivencia, pero también incluye la creación de una extensión del museo dedicada a la biodiversidad de México, una de las cinco más ricas del planeta, de modo que los ciudadanos aprendamos

a conocer, valorar y preservar nuestro patrimonio natural, a convivir con él y a beneficiarnos de su riqueza conservándolo y protegiéndolo. La idea consiste en mejorar y restaurar una parte importante de la segunda sección del Bosque de Chapultepec en coordinación con sus autoridades y el Consejo Rector Ciudadano que dicta sus políticas, convirtiendo al museo en un ente vivo, que impacta positivamente en su contexto natural, que incorpora y revela el patrimonio vivo y artístico de la zona, haciendo, por ejemplo, del Cárcamo de Dolores —con el extraordinario mural de Diego Rivera *El agua, origen de la vida*— una sala abierta del museo, o transformando el lago menor en un humedal capaz de mostrar la inmensa riqueza natural de la cuenca lacustre de México y la necesidad de restaurar los lagos existentes y recuperar Texcoco. Se trata de construir un instrumento de formación que, a partir de conceptos tales como objetividad, legibilidad y dialéctica, propicie una nueva cultura científica y ambiental, por lo que desde su concepción misma el nuevo museo no dé la espalda a su contexto sino aproveche la oportunidad de encontrarse dentro de un bosque —o de un gran parque urbano, para ser más preciso— para voltear a verlo y comprenderlo, enriqueciendo su paleta vegetal y creando senderos interpretativos que estimulen el gozo y el conocimiento de las áreas verdes.

Como en otros temas esenciales, el futuro de esta institución (cuyos primeros antecedentes se remontan al siglo XVIII, a los primeros gabinetes de historia natural y a la creación misma del Museo Nacional de la calle de Moneda) pasa por las decisiones que tomen quienes diseñan los presupuestos públicos y aprueban las leyes de egresos de la ciudad y la nación, autoridades y representantes populares entre quienes hoy se escuchan diversas justificaciones (pero ningún argumento) para llevar a cabo un recorte irresponsable a los presupuestos de educación y cultura.

Para salir de la crisis —no sólo la económica, sino la civilizatoria y ambiental— es necesario no repetir uno de los grandes desaciertos que nos trajó hasta

la situación actual y ahondar en el abandono del sistema educativo y cultural. Los museos son, citando al mismo Wagensberg, realidades concentradas, objetos, fenómenos, historias, animales, plantas, textos, elementos audiovisuales y obras de arte reunidos en un solo lugar para propiciar diálogos y hacer posible el acceso al conocimiento, al gozo intelectual, de todos los ciudadanos. ¿Con qué finalidad? Nada menos que la de proporcionar a las personas estímulos y emociones a favor del conocimiento, entendiendo este como la más importante herramienta de la humanidad para revelarse contra la incertidumbre, anticipar el devenir y hacerse responsable de su tiempo: “El museo es un útil de cambio social”; “Los museos son lugares de encuentro, las catedrales del futuro”. —

— EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

PROYECTO CULTURAL

DIEZ AÑOS DE LA CASA REFUGIO

Hace unos días, al notar que se han puesto de moda, me preguntaba cuál sería el contenido de los diplomados de gestión cultural que se ofrecen en diversos centros y casas de la cultura. Me asomé a sus programas y no me sorprendió encontrar un énfasis enorme en las cuestiones prácticas y logísticas; pero sí me sorprendió, en cambio, que en la mayoría hubiera poca o ninguna alusión al planteamiento ético inherente a la creación de un espacio público, entendiendo este como el lugar donde se ubica una persona o un grupo a la hora de diseñar un proyecto con el objetivo de incidir en la vida cultural de un país. Ya que precisamente la cultura es y puede ser ese lugar desde donde lo político recobra sentido por medio del pensamiento crítico, la defensa de las libertades, la independencia y el respeto al otro y sus ideas.

A pesar de que actualmente atravesamos momentos de mucha opacidad en casi todos los niveles del intercambio social, podemos encontrar iniciativas y labores que reconocer y celebrar, como

es el caso de la Casa Refugio Citlaltépetl, que hace diez años abrió sus puertas en la ciudad de México, haciendo posible que esta urbe formara parte activa y fundamental de la red de ciudades refugio que se ha ido estableciendo en el mundo. Se dice fácil diez años, pero para un país que ha atravesado cambios internos tan importantes, y ha sorteado crisis económicas, sostener un proyecto como la Casa Refugio y mantener su independencia y su actividad generadora resulta digno de reconocimiento y celebración; también nos pide hoy un apoyo incondicional que va mucho más allá de las banderas partidistas y de gobierno.

La Casa Refugio forma parte de una red de casas sustentadas en el principio de la hospitalidad, que, como bien señaló Jacques Derrida, es deber de todos defender y hacer progresar a nivel mundial. Desde su creación ha recibido a escritores amenazados en su integridad física y moral, y les ha brindado un espacio para que la fe en el hombre y en la palabra restablezca su promesa.

En 1999, cuando abrió sus puertas, la Casa Refugio recibió a dos escritores que huían del último conflicto sangriento del siglo XX en el corazón de Europa: Xhevdet Bajraj, de Kosovo, y Vladimir Arsenijevic, de Serbia. Más tarde residieron allí novelistas como el argelino Yasmina Khadra y el senegalés Boubacar Boris Diop, cuyas obras han denunciado lo más terrible y oscuro de los intereses políticos y económicos de sus países. Asimismo han sido hospedadas la poeta y realizadora egipcia Safaa Fathy y Shakriza Bogatyreva, quien actualmente vive en la Casa, al igual que el autor iraquí Hatem Abdulwahid Saleh. La Casa albergó al escritor de origen chadiano Koulsy Lamko, quien eligió establecerse en México y que ha venido desarrollando un enorme trabajo en que confluyen poesía, música y teatro y con el que busca tender puentes entre México y África.

Además de ofrecer hospitalidad a escritores en peligro, la Casa Refugio es un espacio que anima y defiende la creación y la expresión de las ideas, no sólo a través de la revista *Líneas de Fuga*, que desde su primer número ha sido un órgano de difusión de autores de las



Casa Refugio, la cultura de la hospitalidad.

más diversas culturas, sino siendo una geografía amable para narradores, poetas, críticos, lectores y ciudadanos en la que pueden reunirse cada semana con motivo de lecturas, conferencias, presentaciones de libros y actos situacionistas a través de los cuales las palabras gastadas vuelven a adquirir significado por medio de la acción.

Todo esto y otras actividades han sido posibles gracias a una serie de coincidencias felices —entre las que se encuentra la tradición histórica de la hospitalidad mexicana—, orquestadas por Philippe Ollé-Laprune, decidido a sostener el proyecto contra las adversidades y con el apoyo de buena parte de la comunidad intelectual.

La Casa Refugio es una entidad donde lo político, entendido como compromiso ético, se hace posible cada día gracias a la hospitalidad, ese principio que, según Derrida, es la base de la cultura misma. Por ello me atrevo a decir que la hospitalidad de cualquier proyecto “cultural” es directamente proporcional a su potencia creadora y a su duración en el tiempo; incluso diría que está íntimamente ligado a su razón de ser.

Celebramos los diez años de experiencia y experimentación de la Casa Refugio, el mérito de su trayectoria y la potencia generadora que de ahí surge para dar vida a otras iniciativas —como la Escuela Dinámica de Escritores, el Instituto de Estudios Críticos o la Casa África, por citar sólo algunas—, siempre con el mismo compromiso inquebrantable para con el hombre y su cultura. —

— MARÍA VIRGINIA JAUA

RESTAURACIÓN MURAL DE SIQUEIROS EN ARGENTINA

Imagine que está usted adentro de una caja transparente —6,50 metros de largo, 5,50 de ancho, 3 metros de alto— en el fondo de un estanque. Mira hacia arriba. Una mujer desnuda, de pie sobre la caja, inclina la cabeza hacia usted desde lo alto; a primera vista parece un hombre, por la fortaleza de sus piernas y sus caderas angostas, pero sus pechos la delatan. Junto a ella, una niña en cuclillas exhibe su sexo y lo mira (a usted, que está

debajo) a los ojos. Para eludir su mirada, que lo perturba, mira usted hacia adelante y se encuentra con una mujer desnuda, de pechos llenos, brazos estirados, las piernas hacia arriba y el torso deslizándose, sensual, hacia abajo, hasta apoyar la cabeza en el suelo. Desde su izquierda, un hombre nada hacia usted sin quitarle los ojos de encima, su larga cabellera de dios mitológico ondeando en el agua. Se da usted vuelta y encuentra otra gigante desnuda en posición invertida, con la cintura arqueada hacia atrás, las nalgas apretadas, las piernas dobladas en V, las manos apoyadas en la nuca. También ella lo mira directamente a los ojos, con una expresión sensual e ingenua por partes iguales. Sigue usted mirando alrededor y se da cuenta de que hay brazos, piernas, vientres, tersa piel, hermosas mujeres flotando por doquier.

Si viene a Buenos Aires el año próximo, podrá usted vivir esa experiencia. O, mejor dicho, podrán las criaturas que David Alfaro Siqueiros pintó en 1933 disfrutar de la visión de usted. Para entonces, el mural se habrá liberado de siete décadas de encierro y habrá adquirido la existencia pública que su creador reclamaba para el resto de su obra.

Siqueiros vivió en Argentina entre mayo y diciembre de 1933. Las condiciones políticas (era la Década Infame) impidieron que pintara en Buenos Aires uno de sus murales de realismo socialista. Recibió en cambio el encargo de un mural privado.

Su mecenas, Natalio Botana, representaba su opuesto: burgués, millonario, excéntrico. Era el dueño y director de un diario, *Crítica*, que, como apuntó Siqueiros, era a veces de derecha y a veces de izquierda; un diario inmensamente popular, con una redacción de periodistas de altísimo nivel —Jorge Luis Borges, por ejemplo, editaba su suplemento literario. Botana dio alojamiento a Siqueiros en su quinta Los Granados, en las afueras de Buenos Aires. Bajo la cocina de la quinta había un sótano, una cava de techo abovedado. Allí encargó Botana a Siqueiros que pintara su mural privado.

Siqueiros convocó para ayudarlo a los pintores argentinos Antonio

Berni, Juan Carlos Castagnino y Lino Spilimbergo, y al escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro. Trabajaron durante meses, iluminados por la mala luz que entraba por dos ventanucas altas y por una línea de focos eléctricos instalados en la parte baja de las paredes, en todo el perímetro de la habitación. El resultado, tal vez por el carácter colectivo de la obra, tal vez porque el encargo lo proveyó de un espacio de experimentación diferente (sus autores murieron sin dejar una explicación definitiva), no se parece a nada de lo que Siqueiros pintó antes ni después.

Botana murió en un accidente de tránsito en 1941; su mansión fue vendida. Los nuevos propietarios no aprobaron el mural: lo llamaron pornográfico, prohibieron bajar a los niños, lo ocultaron. Pasaron las décadas, se sucedieron los dueños, al fin la mansión quedó abandonada. La lluvia se filtró por las angostas ventanas sin vidrio; vagos encendieron fogatas sobre el piso de cemento pintado (el fondo del estanque), descargaron sus vejigas contra las paredes. El mural fue mojado, meado y ahumado por años.

En 1989, como un signo de la nueva década, un empresario, Héctor Mendizábal, decidió hacer negocios con el mural, exhibiéndolo por el mundo. En un plan que parece surgido de la imaginación de Werner Herzog, compró la quinta, tiró abajo la mansión y, mediante una impresionante obra de ingeniería que diseñó el restaurador mexicano Manuel Serrano, hizo extraer el sótano en seis pedazos. Las paredes y el techo fueron a parar a cuatro *containers* metálicos, y a un quinto fue el piso convertido en un rompecabezas de 63 pedazos.

La obra llevó a Mendizábal a la bancarrota, y el pleito judicial que iniciaron sus deudores le impidió mover el mural de los *containers*, que quedaron en un depósito a la intemperie.

Comenzó entonces una campaña pública para recuperar el mural.

En 2007, por decisión de la presidenta Cristina Kirchner, en acuerdo con el presidente Felipe Calderón, en vista de los festejos de ambos Bicentenarios, se creó una comisión de recuperación del mural, declarado bien histórico nacio-



Siqueiros inédito.

nal, y se inició un proceso de expropiación todavía inconcluso. Los *containers* fueron llevados a la Casa de Gobierno, y en sus fondos, sobre la Plaza Colón, se armó un galpón dentro del cual el mural comenzó a ser restaurado.

Varios descubrimientos fueron posibles entonces, me explicó Néstor Barrio, director del Taller TAREA del Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial de la Universidad Nacional de San Martín e integrante del comité de recuperación. El primero: que pese a los casi dieciocho años que estuvo cautivo en los *containers*, el mural estaba en buenas condiciones. La restauración consistió básicamente en limpiarlo con agua, jabón y solvente para quitarle las manchas de sal, tierra, orina, hollín y algunos pegotes de barniz y aceite de cocina, y en sellar grietas.

El siguiente descubrimiento explica su inesperada resistencia. Se sabía que las figuras habían sido proyectadas con un epidiscopio sobre las paredes y pintadas con pistola de alta presión, algunas partes con técnica de estencil. El descubrimiento del equipo de Barrio es que se utilizó “una mezcla de fresco sobre cemento y silicato de tilo, combinación que logra una ligazón química muy tenaz”. Fue la primera vez que se usó esa técnica en la Argentina, y la única

vez que la usó Siqueiros. El silicato de tilo, de origen alemán, no se conseguía en Argentina en los treinta. En México, según Barrio, lo utilizó por primera vez José Clemente Orozco en 1947.

La restauración está en sus días finales. Cuando terminen de cubrir el piso con un líquido protector, sellarán la puerta del galpón, y el mural, todavía separado en partes, quedará a la espera de la construcción de un museo diseñado especialmente (obra que todavía no ha comenzado). Barrio espera que se respete el espíritu original de la obra. Que al sótano se llegue por una escalera, que el visitante vaya descubriendo el mural a medida que avanza: primero debe encontrarse con las caras que lo observan desde el suelo, luego descubrir las criaturas de los costados y del techo, y paulatinamente caer en la cuenta de que es él, y no el mural, el objeto observado. —

— GRACIELA MOCHKOFSKY

ORIENTE

OKAMOTO KIDO: UN INVESTIGADOR JAPONÉS

El lector de novelas policiales pasa bajo el arco que sostienen dos afirmaciones de sentidos quizás opuestos, ambas atendibles; una

de Alberto Savinio: “Aclarar un misterio es indelicado para con el misterio mismo.” Otra de Bertrand Russell: “Quienes leen policiales no piensan en hacer la guerra.”

Algunos, aunque cómodos en lo maravilloso, se desinteresan de la ciencia ficción, que suele abusar de una función profética mediante múltiples y ramificados augurios. La novela o el cuento policiales no pierden seguidores, creo. Lo soy, desde mis primeros y remotos encuentros con Poe, Leroux o sir Arthur Conan Doyle, hasta el descubrimiento de sus clásicos, gracias a “El Séptimo Círculo” de Borges, la impecable colección que aseguró un público nuevo para un género todavía novedoso. Por entonces, descubrir *El misterio de Edwin Drood* de Dickens, inconclusa por la muerte del autor, me trastornó, como años después olvidar en un avión, a medio leer, la reescritura que de ella hicieron dos curiosos y activos italianos, Fruttero (Carlo) y Lucentini (Franco), comentándola y dándole un final que supongo inteligente.

Por entonces llegué a una conclusión, cuya posible insolvencia acepto: la novela policial es un producto tan inglés como los sándwiches de pepino. Por supuesto, Gaston Leroux con *El misterio del cuarto amarillo*, primer *buis clos* “irresoluble”, y *El perfume de la dama vestida de negro*, dejó huellas francesas en ese acotado territorio, sobre todo con la primera. Pero él, el belga Simenon y alguno más no llegan a competir con la variada oferta inglesa. Sólo la isla, con Chesterton, logró asociar el misterio de la maldad humana y el misterio de Dios mediante el difamado intelecto. Chesterton le agregó a la especulativa un toque imprescindible para el éxito del género: lo humanizó con el Padre Brown, personaje adorable como debió ser su autor. Gaston Leroux, reconozco, había hecho algo semejante al crear, con inolvidable apellido cómico, a Rouletabille, el más melancólico y amable de todos los detectives de ficción (y el más joven).

Sir Arthur Conan Doyle tuvo un acierto casi dickensiano: no prescindió de personajes en los límites de la “buena sociedad” y tomó los bajos fondos como una aprovechable fuente argumental,

descubriendo que la riqueza psicológica no desaparece entre la escoria social o entre las víctimas del opio. Al fin hasta las protomusas, las tríadas griegas, hacían maldades cuando no disponían de la miel apetecida. La diferencia psicológica entre Holmes y el Dr. Watson, auxiliar, enriquece la envoltura literaria de su creación, lo que puede justificar que otro colega, Nicholas Meyer, haya imaginado una novela propia sobre un posible encuentro de Sherlock Holmes con Freud.

Por eso, no es extraño que incluso fuera de Inglaterra existan clubes y grupos de admiradores y estudiosos de sir Arthur. Japón cuenta, no sé si con un club, pero sí con un émulo de calidad. Se llama Okamoto Kido. Nació en 1872 (el primer relato de Conan Doyle es de 1887). Aunque China le ofreciera modelos remotos en el tiempo, la influencia inglesa primó y su Hanshichi es una elegante versión japonesa de Sherlock Holmes. Sin embargo, sería injusto no ver las diferencias y la originalidad de Kido, tan célebre en su tierra como el inglés en el mundo y considerado el creador del género en su lengua, en la época Edo, además de fecundo autor del teatro kabuki.

Para acercarnos más al investigador-protagonista, cuyos mayores logros serán recordados en sucesivas conversaciones, el prólogo de *Fantômes et samourais / Hanshichi mène l'enquête à Edo*, como traduce Karine Chesneau (editorial Philippe Picquier), presenta al joven narrador, al que su tío K. cuenta “una ridícula historia de fantasmas”, aclarada gracias a su amigo Hanshichi. Este aparece aquí en un segundo plano, aunque el prólogo ya incluya *El espíritu de Ofumi*, primera muestra de la sutileza de Hanshichi. Diez años más tarde, el narrador comenzará a frecuentarlo, al fin de la guerra sinojaponesa y ya muerto su tío. Los trece relatos que siguen encierran crímenes, desapariciones, engaños, campanas que suenan solas, monjes aprovechados, amores escondidos, una niña muerta en el techo de la casa de un señor, casos curiosos, normales, con apariencias misteriosas, que el investigador narra en cada encuentro,

incluyendo algún error que no esconde y que parece divertirlo.

En casi todos los casos hay una complicación capaz de mantener el interés del lector atado al mero argumento policial. Don Isidro Parodi extremó las exigidas capacidades deductivas de Holmes, resolviendo los misterios que se le planteaban con la sola movilidad de su mente, ya que sus creadores buscaron la inusual contradicción de un detective preso. Hanshichi, en cambio, corre a ver los lugares implicados, busca testigos, practica deducciones dignas del Zadig de Voltaire y aun provoca los azares que lo llevan a buen fin (ignorando una de las reglas, establecida al refinarse el género: desdenar la casualidad como factor de descubrimiento —como si en la vida no ocurriese— y sólo aceptar el hallazgo intelectual). No recurre a los fantasmas, claro, pero las criaturas mezcladas en los asuntos pueden creer en ellos; en algunos casos, el criminal aprovecha elementos capaces de hacer pensar en manifestaciones misteriosas. La insistente negativa de un masajista ciego a hacer su trabajo en cierta casa, porque siente la presencia de algo terrible, lleva al investigador a ocuparse de un caso complejo que implica un obvio cadáver enterrado donde el ciego trabajaba. En otro caso, un crimen es provocado por la conducta verdaderamente diabólica de unos gatos, que manejan la voluntad de su dueña y, después de ser expulsados primero a grandes distancias y luego tirados al mar, regresan y parecen encarnar en ella. Este es el único ejemplo en que lo detectivesco se entreteje con lo fantástico (metafísico, diría un norteamericano).

De cuando en cuando, alguna referencia intertextual refuerza los prestigios de Hanshichi, como si entre un relato y otro el lector hubiese podido olvidar las virtudes del investigador, lo que hace pensar en posibles publicaciones aisladas en revistas. De todos modos eso retoca el mecanismo de continuidad inventado al comienzo y el interés del narrador por su personaje, que refuerza el del lector.

En las novelas policiales occidentales, sobre todo norteamericanas, suele manejarse un factor que agrega inque-

tud a la actividad del detective privado: este es doblemente loable, porque desarrolla su difícil tarea sin ayuda y sin mayores medios: no sólo sin apoyo oficial sino con su oposición. Y tan sabroso es este personaje, tanto cuenta por anticipado con la simpatía del público, que el exitoso Paul Auster acude a ese esquema que derivará —en primera persona y por encargo— tras la pista de unos recorridos por Nueva York, al fin, inútiles. Hanshichi, modestamente, dispone de un funcionario auxiliar, porque nuestro investigador cuenta con el respeto de la policía, no siempre insistente, y porque el narrador se ciñe a las posibilidades que le ofrece la realidad de su país, que no pretende falsear.

Pero, más allá de la seriedad con que enfrentó las relativamente nuevas convenciones del género policial, Okamoto Kido en esos catorce enigmas ofrece un curso que seguimos absortos y sin esfuerzo sobre costumbres, psicología, cultura e incluso historia de ese imperio y de sus relaciones con Occidente. Aprendemos que un samurái, por serlo, no puede creer en fantasmas; que la época Edo es sorprendentemente larga (1603-1868); que Edo es el antiguo nombre de Tokio, sede del sogunato; que en el siglo XVIII tenía un millón de habitantes; las unidades de peso y de medida y las monedas; que un daymio es un gran feudatario; que sólo los hatamotos son recibidos a la presencia del sogún, que el incendio que en 1868 destruyó Kioto lo causó la lucha entre dos facciones rivales, al empezar la era Meiji y concluir el poder de los Tokugawa.

Las historias parten de habitaciones rápida y sutilmente pintadas, los personajes se proyectan, descritos en sus vestiduras y tocados, cuyos significados se nos explican, sobre un paisaje que padece el verano o se sumerge en las nieves y vientos invernales. Los juegos de los niños, las comidas y bebidas de los adultos, los distintos tipos de espectáculos, las fiestas religiosas, las costumbres de los comerciantes, las fórmulas de cortesía, la geografía del Japón, la severidad de los castigos, los dioses y sus funciones y exigencias, los lugares de los diferentes ritos y las formas de la devoción, los barrios célebres, la vida amorosa. Todo

esto mediante sutiles acotaciones al tema central; un cuervo sobre una torre, entre la nieve, crea un clima y pinta un paisaje típico. Al cabo de las más de cuatrocientas páginas de *Fantômes et samourais*, sabemos algo más de un pasado sin duda casi desaparecido y el simpático investigador, siempre discreto y bien dispuesto, merece sumarse a una nutrida colección de colegas occidentales. *Arigato gozaimasu*, Okamoto Kido. —

— IDA VITALE

VISITAS

MUSEO DENSO, MUSEO LIGERO

En *Dirección única*, un libro delicioso que acabo de releer gracias a la consulta de un amigo, Walter Benjamin lanza una de las sentencias que lo han vuelto uno de mis autores imprescindibles: “La expresión de quienes se pasean en las pinacotecas revela una mal disimulada decepción por el hecho de que en ellas sólo haya cuadros colgados.” Esta imagen me viene como anillo al dedo ahora que regreso de un viaje a Dinamarca, nombrado con razón el país más feliz del mundo, donde pude comprobar una tesis producto de mis dos años de trabajo en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México: en el orbe actual coexisten dos tipos de museos, el denso y el ligero, cuyos contrastes y diferencias en cuanto a forma (arquitectura) y fondo (acervo) se reflejan en la expresión del paseante benjaminiano. El museo denso no es sino otro modo de aludir al museo “antiguo”: la institución canónica, el recinto que impone un ánimo sigiloso y hasta taciturno en el espectador y transmite la sensación de ingresar en un mausoleo de la cultura; a esta definición se ciñe el Museo Thorvaldsen de Copenhague, el lugar más extrañamente estimulante que visité en mi primera incursión en latitudes nórdicas. Por su parte, el museo ligero responde a la levedad estipulada por Italo Calvino: es el espacio aéreo por excelencia, sede de una luminosidad que diluye la decepción a la que se

refiere Benjamin e instaura un espíritu de reflexión gozosa como el que se experimenta en el Museo de Arte Moderno Louisiana situado en Humlebæk, un bello pueblo de la costa danesa próximo al castillo de Kronborg. Curioso: aunque alberga un Museo Marítimo y de Comercio, en este castillo conviven la densidad y la ligereza merced al ascetismo que prevalece en sus interiores. El aire minimalista que caracteriza al diseño escandinavo sopla desde los tiempos de Shakespeare, me dije al recorrer la morada de Hamlet y ver la notable exposición que ocupaba uno de sus salones: *To Be or Not To Be*, del artista danés Thomas Kluge. Ser denso o ser ligero, pensé, he ahí el dilema museístico.

Edificado entre 1839 y 1848 bajo las directrices del arquitecto Gottlieb Bindesbøll, el Museo Thorvaldsen debe su densidad en muy buena medida al fetichismo que Benjamin detectó como rasgo primordial del coleccionista en su célebre ensayo sobre Eduard Fuchs. Planeado como el primer museo de Dinamarca, este recinto neoclásico resguarda la extravagante colección de Bertel Thorvaldsen y a la vez sirve de auténtico mausoleo: en el patio central se localiza la tumba del propio escultor, cuyo minimalismo no mitiga el aura mortuoria que cubre el lugar con la suavidad de un sudario. Miembro de la Real Academia Danesa de Bellas Artes desde la niñez y vecindado en Roma durante más de cuatro décadas, Thorvaldsen fue víctima de un infarto el 24 de marzo de 1844, cuatro años antes de que se abriera su museo, mientras oía la obertura del programa vespertino en el Teatro Real de Copenhague. El dramatismo de su fallecimiento pervive en el gesto de las esculturas que se alinean en los corredores sombríos de la planta principal: piezas originales se alternan con copias y modelos en yeso en un cruce de miradas donde el pasado deja sentir toda su carga. Esta pesadez es igualmente palpable en el primer piso, que acoge el acervo de antigüedades y óleos reunido al cabo de una errancia por diversos países: el legado de un coleccionista omnívoro que se nutrió tanto de la pintura francesa o italiana como de las vasijas egipcias simi-



El Jardín de Esculturas del Museo de Arte Moderno Louisiana.

lares a las que utilizaban los embalsamadores para depositar los órganos internos de los cadáveres. Mientras vagaba por la planta alta, observando al estudiante ocasional con su bloc de dibujo al fondo de un pasillo escheriano sembrado de umbrales simétricos, escuché el tictac de un reloj que goteaba en la quietud profunda; el tiempo, pensé, es un insecto mecánico que reptaba por este espacio donde la historia quedó atrapada como mosquito en ámbar. O mejor, como uno de los cientos de anillos y broches y medallas y monedas que arrojan un fulgor mortecino desde sus vitrinas: los ojos que Thorvaldsen eligió para escrutar la eternidad.

De cara al Øresund, uno de los tres estrechos daneses que unen el mar Báltico con el mar del Norte, el Museo de Arte Moderno Louisiana despeja con su limpidez la melancolía que provoca bajar del tren en la estación de Humlebæk para enfrentar un día lluvioso. Sumada a la pulcritud del jardín de esculturas (Arp, Calder, Moore, Serra *et al.*) que fluye hacia un mirador marítimo desde el que se atisba el perfil elegante de Suecia, esta limpidez concede al recinto una juventud que desmiente su medio siglo de existencia: fue fundado en 1958 por el mecenas Knud W. Jensen, que contrató a Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert para que consumaran las bodas felices

del paisaje y la arquitectura. Felicidad, sí, esa emoción que en los tiempos que corren suele ser tan esquiva, fue lo que sentí al explorar las dos espléndidas exposiciones montadas en el Louisiana (*Green Architecture for the Future* y *The World is Yours*) para luego deambular por los salones y pasajes donde se exhiben las obras de la colección permanente. Con vista al llamado Jardín del Lago, la Sala Giacometti me hechizó por completo con su atmósfera misteriosa: dos imponentes piezas del escultor suizo, *Grande femme debout IV* y *Homme qui marche*, custodiaban *Man and Child*, el cuadro de Francis Bacon fechado en 1963. El hechizo se acentuó cuando salí a almorzar a la terraza de la cafetería y, mientras mi mente intentaba reponerse del bombardeo de ideas manejado en la muestra de arquitectura verde (acupuntura urbana, bosques verticales, distancias psicológicas), me dejé ganar por el estupor paisajístico. “Si una ciudad no es un lugar donde uno realmente quiere vivir o pasear, si no nutre el espíritu, entonces no cumple una parte central de su función”: las palabras de Norman Foster aleteaban a mi alrededor, imitando a las gaviotas que giraban en el cielo anubarrado —el cielo como la corteza cerebral del mundo, pensé— antes de precipitarse hacia la línea azul de la costa sueca. He ahí, me dije, el gran dilema de las ciudades: ser densas o ser

ligeras como los museos que las representan. Pensé en el DF, en su densidad cada vez más salvaje, pero un golpe de viento frío y húmedo me devolvió a la ligereza nórdica. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

POESÍA

EL TIEMPO CHINO DE ANTONIO DELTORO

La poesía de Antonio Deltoro es una forma de resistencia. Cada vez más sus poemas se alejan de la época que nos ha tocado vivir, de esta época que propende al ruido, que celebra la rapidez y tiene en la ocupación del tiempo a uno de sus mayores ídolos. Cada página de sus libros parece una toma de distancia, la búsqueda de un paréntesis habitable que suspenda los valores imperantes y nos reconcilie con las cosas sencillas, con la vida perdida de todos los días. Por supuesto la resistencia de Deltoro es una resistencia íntima y casi silenciosa. Dado el tipo de contravalores que lo impulsan a escribir, no podría ser de otro modo. En tiempos de exceso de información e hiperconectividad, él sigue interesado en iluminar el vacío; en tiempos de aceleración y vértigo, él no deja de escribir sobre la lentitud, esa otra cara del vértigo; en tiempos de estruendo y de tumulto, él sigue empeñado en cavar un hueco de silencio. Sus libros despliegan una moral poética, una moral de la quietud.

Quizás uno de los rasgos que más me cautivan de los poemas de Antonio Deltoro (ciudad de México, 1947) es que en ellos entramos a un tiempo diferente, a un tiempo que podríamos llamar “chino”. Hay veces en que de hecho, al mirar su silueta, sobre todo cuando se viste con alguna de sus camisas de cuello Mao y deja que su barba crezca un poco más sobre el mentón, se me figura como un sabio chino. Su interés por los umbrales y las sombras, su amor por los gatos, pero sobre todo su defensa de un tiempo que no está regido por la tiranía del reloj, son rasgos que le dan un aire oriental a su poesía; un aire sólo muy rara vez

japonés y casi siempre marcadamente chino, donde el resplandor del instante es menos decisivo que la llama que no se apaga de la costumbre. Ralentización, insistencia en la exploración de lo estático, metafísica de la pausa... A veces me pregunto si la inveterada afición de los chinos por el opio es algo que también comparte Deltoro... Pero quién sabe. Tal vez rendirse a los encantos de la Circe del opio sería ya en su caso el colmo de la redundancia.

Basta prestar atención a los títulos de sus poemas recientes para advertir que esta moral de la quietud, esta necesidad de un tiempo chino que contraste y ponga en perspectiva el tiempo saturado y frenético de la vida contemporánea, se ha acentuado todavía más en su libro *El quieto* (Biblioteca Sibila, Sevilla, 2008). Títulos como “Zurdo”, “Hamaca”, “Sentado”, “Paréntesis”, “La lengua del mudo”, “Los ciegos” y desde luego el que da nombre al volumen, son elocuentes de esta búsqueda por el revés de la existencia cotidiana, de ese *otro lado* de la realidad que también está aquí y al que casi nunca miramos por más que esté siempre a la vista. No se trata solamente de explorar, con la linterna de la imaginación poética, aquellos resquicios y ángulos no transitados de las cosas, lo que podríamos denominar su perfil izquierdo, a fin de “mantener vivo el asombro”, sino de mostrar que al omitir ese lado de la realidad nos empobrecemos, nos quedamos con una realidad diezmada, unidimensional, huérfana de tensiones y de contrapuntos.

La inclinación natural de los poemas de Deltoro consiste en buscar el reverso, preguntarse por el perfil que nuestra mirada no privilegia, por todo lo que pasamos por alto o se descarta sin más. Su escritura es excepcionalmente rica en reflejos y oscilaciones gracias a que opera, si no dialécticamente, sí en función de las oposiciones. No busca necesariamente el equilibrio entre el yin y el yang, el punto de suspensión de la balanza, sino que hace sentir el contraste mismo, incita a pensar con el otro hemisferio del cerebro, descreer de un mundo hecho a la medida de los diestros, de los que siempre tienen prisa,

de los demasiado arrojados. Trabajo y ocio, luz y sombra, manos y pies, mañana y tarde, juventud y vejez son algunas de sus polaridades recurrentes; sobra decir que al situarse en el extremo vespertino y pausado de la realidad, en el extremo torpe y silencioso, tímido y levemente siniestro –todo lo zurdo lo es por inercia léxica–, se comporta como un guardián, como alguien que resguarda y aquilata todo aquello que puede compensar el desequilibrio de la existencia. Practica la poesía como una actividad de salvaguardia.

Algunas veces me he preguntado si su poesía tiene algo de soteriología laica, si la escritura la concibe como un contrapeso de la alienación circundante. ¿Si nuestra época fuera lenta y silenciosa, íntima y solitaria, la poesía de Deltoro sería en consecuencia rápida y bulliciosa, desbocada y promiscua? En vez de leer una y otra vez a Borges y a Pessoa y a Machado ¿sería un obseso de los futuristas, o de los más acelerados escritores de ciencia ficción, de J.G. Ballard o Philip K. Dick?

Aunque algunas de las islas chinas en las que gusta acampar tienen tras de sí un gran linaje poético –pienso por ejemplo en las sombras o la niebla, el silencio o los árboles–, otras de las islas que aparecen en su poesía son un poco más extravagantes, como su afición por los que tropiezan, por los tímidos, por las patas de la mesa y ya ni se diga por las gallinas. No sólo hay en ese gesto la necesidad de arrojar luz sobre lo que no está alumbrado, de conquistar poéticamente nuevos territorios, sino que es la consecuencia de una necesidad vital de sustraerse y situarse al margen, una camaradería un tanto melancólica con lo que no acaba de encajar del todo.

A pesar de que vive a orillas de la ciudad de México, en el Ajusco, Deltoro no es un anacoreta que, “ulcerado del prójimo”, simplemente renuncia y se aparta y prefiere la compañía de los pinos a la de los hombres. Quietud no es pasividad. Sabe tener un pie al lado de los pinos y otro cerca de sus contemporáneos, de modo que a ambos los puede ver con cierta distancia no exenta

de piedad. Acaso como herencia de sus filiaciones maoístas (otra vez la sombra de China), percibo en sus escritos que no ha dejado de soñar con la revolución, con la revolución de la vida cotidiana, quizás a la manera en que la entendieron a fines de los años sesenta Henri Lefebvre y los situacionistas, a los que ni siquiera sé si leyó. Un poema como “En la costumbre” me parece admirable en este sentido, casi diría que es la declaración de principios de un moralista, de un moralista que tiene como sus más altos valores todo aquello que predispone a las situaciones poéticas, todo aquello que no está dispuesto para distraernos o alejarnos de nosotros mismos. Allí, al contrario de la continua fiebre de novedades por la que se rige el sistema publicitario en que vivimos, Deltoro aboga por “las horas iguales/ por el sopor”. Al revés de los que buscan el tiempo extraordinario de las vacaciones o los días de asueto, y construyen su existencia en función de ese punto de fuga, Deltoro hace un elogio de “la llanura/ de los días vacíos”. Y en fin, aunque podría citar muchos ejemplos tomados de este y de otros poemas, en contraste con el furor del estruendo y la música a todo volumen y la alharaca del que tiene que convencerse de que se la está pasando bien, Deltoro nos hace prestar oídos al “sonido monótono/ del moscardón”.

Poemas de resistencia, poemas de iluminación en el sosiego, poemas en los que vibra la pasión por la monotonía, poemas atravesados por los lampos de la quietud, los poemas de Deltoro son la obra de un capitán Nemo suburbano y demasiado terrestre que no puede alejarse 20,000 leguas lejos de la manada, y que sin embargo se detiene en medio de la manada para contemplar a un escarabajo que empuja su bola de excremento, que hace un alto precisamente allí, a fin de que su tiempo chino no le sea arrebatado, allí donde todos corren al revés. Los poemas de Deltoro me parecen algo así como la refutación, apacible y apasionada, de aquel pensamiento de Pascal de que el hombre no puede ser dichoso en la soledad de su cuarto. —

— LUIGI AMARA

PREMIO NOBEL

HERTA MÜLLER: POR UNA LITERATURA MENOR

En el principio fue el desconcierto. ¿Por qué ella, Herta Müller, y no uno de esos escritores—guapos, viejos, prolijos—que todos conocemos? Luego, cuando empezaron a difundirse los primeros datos, fue la decepción. Otra europea: nacida en Rumania pero de lengua alemana. Otra narradora: responsable de cuentos y novelas breves, presuntamente minimalistas, nada que ver con las Grandes Obras de los Voluminosos Autores que todos admiramos. El colmo: una escritora—ay, de prosa poética—y no una Figura Pública habituada a manosear, ante el Gran Público, los Grandes Temas.

Ahora, después de haber leído *En tierras bajas* (1982) y *El hombre es un gran faisán en el mundo* (1986), además de algunos cuentos sueltos y un par de entrevistas con la autora, sé que el que busque algo grande y pesado en la vida y la obra de la nueva Premio Nobel se llevará un merecido chasco. Lo que hay, para empezar, es una minoría—un pequeño grupo de ciudadanos suabos, esos individuos de origen alemán que emigraron, a partir del siglo XII, a la ribera del Danubio y entre los que nació, en 1953, Müller. Lo que hay es un modesto pedazo de tierra—el Banato rumano, en la frontera con Serbia y Hungría, escenario de buena parte de sus ficciones. Lo que hay, finalmente, son lacónicas estampas de la vida de esos suabos, campesinos miserables y maltratados después de la derrota del nazismo, en la Rumania de Nicolae Ceaușescu. No mucho más que eso. Suficiente.

Sé, también, que lejos, bastante lejos, de estos libros están los delirios posmodernos, el optimismo del *modernism* o la largueza de las creaciones decimonónicas. Sé que aquí el timbre narrativo es beckettiano, que es como decir: áspero, agónico. Son pocas las palabras y a menudo parecen balbuceadas o escupidas. Son escuetos, descar-

nados, los párrafos y rara vez se comunican armónicamente unos con otros. Son, sobre todo, muchas y tajantes las prohibiciones que se impone Müller: la prosa *no* debe fluir dócilmente; la trama *no* debe envolver a los lectores; el tono *no* debe optar, nunca, por la magnificencia.

Sé, por último, que no hay en estos libros un grano de épica. Como si también eso, el heroísmo romántico, se negara Müller. Aunque se conoce que ella fue una aguerrida opositora de la dictadura de Ceaușescu, y que por lo mismo tuvo que abandonar Rumania en 1987 para instalarse, ya definitivamente, en Berlín, no parece haber, al menos no a primera vista, nada abiertamente sedicioso en estas páginas. La dictadura aparece al fondo, mirada al sesgo y retratada con algunas imágenes de feroz poesía (“El manzano tiembla. Sus hojas son orejas que están a la escucha”). Los personajes son, podrían ser, cualquier cosa salvo inflamados rebeldes—en medio de la dictadura sobreviven atónitos, fatigados, esperando el pasaporte que les permita abandonar el país (*El hombre es un gran faisán en el mundo*) o rumiando amargamente su enfado (en los cuentos de *En tierras bajas*). En el Banato rumano, por otra parte, nada, ninguna chispa, está por encenderse. Más bien al revés: es una tierra casi baldía, salpicada de ancianos y sin lugar para niños y jóvenes.

¿Por qué se impone Müller este voto de pobreza? ¿Por qué su acritud? Tal vez porque lo contrario, la obesidad y las falsas ilusiones, son cosa de las mayorías, del Estado, de la dictadura. Tal vez porque lo que ella pretende escribir, una literatura deliberadamente menor, es al fin y al cabo la solución más subversiva. Ya lo advertían Gilles Deleuze y Félix Guattari en su clásico sobre Kafka: la literatura de veras perturbadora es, hoy, aquella que una minoría escribe maliciosamente dentro de una lengua—o un discurso—mayor.

Así, como piezas menores, minoritarias, marginales, actúan las obras de Müller.

Por ejemplo: para involucrarse en la tradición rumana, la escritora decide emplear su lengua materna—el ale-

mán—y no el rumano que aprendió a los quince años.

Por ejemplo: cuando escribe el alemán, no lo hace como una nativa sino como una intrusa—pensando en rumano y escarbando en el idioma hasta encontrar “su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su desierto” (Deleuze y Guattari *dixit*).

Por ejemplo, y sobre todo: en vez de reproducir la grandilocuente retórica estatal, trabaja una lengua privada, una prosa elemental y pequeña iluminada por repetidos fogonazos. (“Del jardín de la iglesia alzan el vuelo unas palomas silvestres. Son grises como la luz. Sólo el ruido permite diferenciarlas”).

Digamos, para terminar, que la misma lógica impera en su retrato de la Rumania de Ceaușescu: la condensación, no la holgura. Antes que entregar relatos edificantes—más bien propios del realismo socialista—sobre la disidencia, Müller compone oscuras miniaturas, detalladas estampas—canciones, supersticiones y refranes incluidos—de la vida rural suaba. Para decirlo con un disparate, piénsese en Marc Chagall; en el Marc Chagall de los años previos a la Primera Guerra Mundial; en sus folclóricas pinturas sobre las aldeas judías de Bielorrusia; en *La lluvia* (1911), por ejemplo, pero aún más sombría:



Algo así, por lo pronto. —

— RAFAEL LEMUS