



# Último siglo. Pasajeros de la literatura del siglo xx

Mauricio Molina

COLECCIÓN  
ENSAYO

## Mauricio Molina



Mauricio Molina (Ciudad de México, 1959) es narrador y ensayista, autor de *Tiempo lunar* (Premio Nacional de novela "José Rubén Romero", 1991), *Años luz* (1995), *Mantis religiosa* (cuentos, 1996), *La memoria del vacío* (ensayos, 1997), *Fábula rasa* (Premio Nacional de Cuento "San Luis Potosí" 2001), *La geometría del caos* (cuentos, 2002) y *El último refugio* (cuento, 2003). En 2003 obtuvo el Premio Nacional de Ensayo "Abigael Bohórquez", del Centro Cultural Tijuana por su libro *Último siglo. Pasajeros de la literatura del siglo XX*. Fue coordinador del Diplomado de Literatura Moderna y Contemporánea en la Universidad Iberoamericana. Ha colaborado en revistas y suplementos literarios como *Luna Córnea*, *Letras Libres*, *El Ángel*, *Los Universitarios* y *Biblioteca de México*, entre otros. Actualmente es jefe del Departamento de Voz Viva en la Universidad Nacional Autónoma de México y asesor en la *Revista de la Universidad de México*.





**ÚLTIMO SIGLO  
PASAJEROS DE LA LITERATURA DEL SIGLO XX**

---

**Mauricio Molina**

# FONDO REGIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DEL NOROESTE

## **Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

*Sari Bermúdez*  
Presidente

*Eudoro Fonseca Yerena*  
Director General de Vinculación Cultural

*Salvador Castro de la Rosa*  
Director General de Vinculación con Estados y Municipios

## **ESTADOS**

**Baja California**  
CENTRO CULTURAL TIJUANA  
*Teresa Vicencio Álvarez*  
Directora General

INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA  
*Maricela Jacobo Heredia*  
Directora General y Coordinadora General  
del Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste

**Baja California Sur**  
INSTITUTO SUDCALIFORNIANO DE CULTURA  
*Alfonso Gavito González*  
Director General

**Sonora**  
INSTITUTO SONORENSE DE CULTURA  
*Juan Antonio Ruibal Corella*  
Director General

**Sinaloa**  
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN  
Y FOMENTO DE CULTURA REGIONAL  
*Ronaldo González Valdés*  
Director General del Fondo Regional para la Cultura  
y las Artes del Noroeste

# Último siglo

## Pasajeros de la literatura del siglo XX

Mauricio Molina

COLECCIÓN

ENSAYO

ISBN: 970-35-0242-3

© CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

© FONDO REGIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Centro Cultural Tijuana, 2004

Paseo de los Héroes y Mina s/n

Zona del Río, C.P. 22320

Tijuana, Baja California, México

Diseño editorial: DDO Producciones

Edición: DDO Producciones

Diseño de portada: Katalina Bautista Pérez

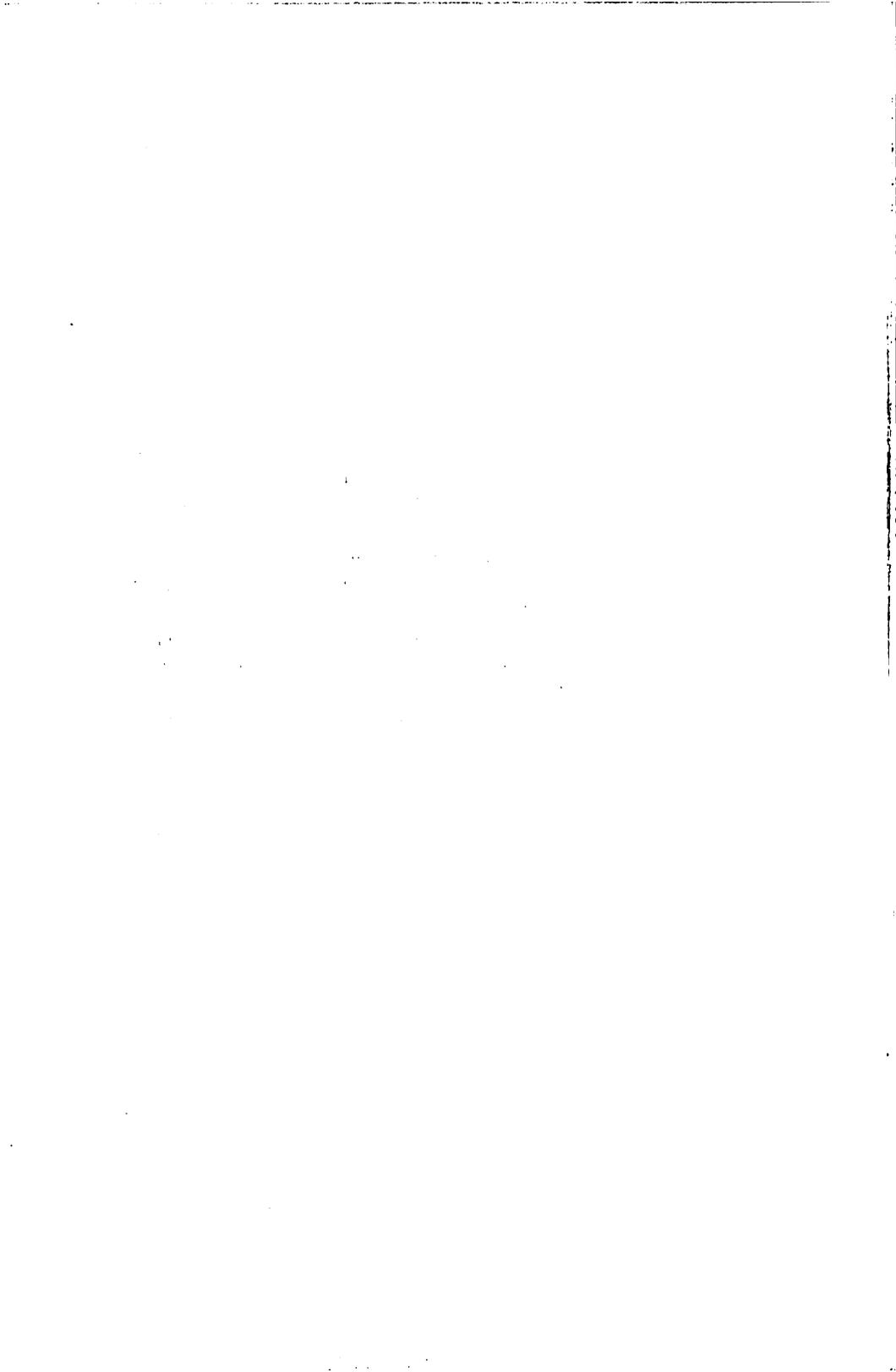
Ilustración de portada: Francisco Javier Galaviz

Impreso en México / Printed in Mexico

Este libro no podría haber alcanzado su culminación sin la presencia definitiva de las Deidades del Caos, con quienes he compartido un romance con la literatura entre los miércoles y la eternidad.

Las Deidades del Caos son:

Magdala Alonso, Doris Bali, Sandra Barón, Guillermina Bedolla, Ana Eguibar, Cristina Geithner, Alexandra Karam, Magdalena Lascuráin, Ema Massry, María de los Ángeles Mijares, Ana Olivar, María Teresa Leroux, Margry Rabinovich, Ivonne Saed, Alta Shapiro, Gabriela Vargas, Mónica Vigil, Gisela Vogt.



*Cuanto más de cerca se mira una palabra,  
más lejos la palabra mira.*  
Walter Benjamin

*En silencio pasaban nuestros dioses...*  
Eliseo Diego



## NOTA

Este libro es un paseo por la literatura moderna y contemporánea. Estoy cierto de que faltan muchos nombres y acaso algunos deberían quedar fuera: pero cuando nos perdemos en una ciudad, como la literatura, muchas veces nos topamos con los rincones, los grandes monumentos, las sórdidas callejuelas, los nobles paseos o las ruinas de un pasado cuya presencia sigue inquietándonos. No se busca aquí la visión general que nos ofrecen las visiones académicas o los estudios exhaustivos. He preferido hacer un breve vagabundeo, guiado por el capricho del gusto y del azar, de modo que sea el lector (como siempre debe ocurrir en los libros) quien se quede con la última palabra.

1. Introduction

The purpose of this study is to investigate the effects of various factors on the performance of a system. The study is divided into several sections, each focusing on a different aspect of the system's performance. The first section discusses the overall system architecture and the various components that make up the system. The second section focuses on the performance of the system under different conditions, and the third section discusses the results of the study and the implications for future research.

The study is based on a series of experiments that were conducted over a period of several months. The results of these experiments are presented in the following sections, and they show that there are a number of factors that can significantly affect the performance of the system. These factors include the type of hardware used, the software used, and the way in which the system is configured. The study also shows that there are a number of ways in which the performance of the system can be improved, and these ways are discussed in the final section of the study.

The study is a preliminary one, and it is intended to provide a starting point for further research. There are a number of questions that remain to be answered, and it is hoped that this study will help to identify some of the key areas for future research. The study is a contribution to the field of system performance, and it is hoped that it will be of interest to other researchers in the field.

## Edgar Allan Poe, inventor

**H**ay distintos tipos de artistas: los inventores, que crean un nuevo procedimiento, una nueva forma; los maestros, que dominan diversos y múltiples procedimientos, y los repetidores, que simplemente se limitan a reproducir los procedimientos heredados. Edgar Allan Poe pertenece a la estirpe de los inventores.

El relato detectivesco, el cuento de especulación científica moderna y la exploración del territorio de la pesadilla fueron sus tres grandes invenciones. Nacido en Boston el 19 de enero de 1809 en el seno de una familia de actores y comediantes, Poe tuvo una vida marcada por la pobreza, la incomprensión y la tragedia. A los dos años perdió a sus padres y fue adoptado por la familia Allan, de donde Poe tomaría su segundo nombre. Entre 1815 y 1820, los Allan se trasladan a Inglaterra, donde el pequeño Edgar recibe su primera educación. Realiza estudios en la Universidad de Virginia y, en 1827, a los dieciocho años, abandona su hogar y se enlista en el ejército. Más tarde entra a West Point, de donde será expulsado en 1831.

Su vida como militar fue tan irregular y azarosa como su vida literaria. Poe fue un combatiente nato lo mismo que un poeta. Como crítico literario, otro más de sus atributos, se hizo de muchos enemigos y como poeta de muchos admiradores. Poe encarna de manera heroica la tragedia del escritor que trata de sobrevivir por sus propios medios, y éste es otro de los rasgos que lo ligan con la modernidad.

Durante toda su vida Edgar Allan Poe trató de ser fiel a la literatura y vivir de ella, a costa de su enorme talento y de su salud: su vida transcurrió entre deudas, ganando pequeños premios litera-

rios y colaborando en pequeñas revistas literarias. Un ejemplo: el *Manuscrito encontrado en una botella*, uno de sus cuentos más geniales y definitivos, recibió un premio de cincuenta dólares. En muchos casos, como era costumbre en aquella época, sus narraciones, críticas y poemas se publicaron sin firma. Su vida sentimental no fue menos trágica y extraña: en 1836, a los veintisiete años, Poe se casó con Virginia Clemm, de apenas 13 años. A partir de ese momento Poe se obliga a mantener no sólo a su esposa, sino a la madre de ésta, María. Su matrimonio duró apenas 11 años, ya que Virginia murió en 1847 de tuberculosis.

Dominado por la melancolía y el alcohol, Poe asumió una vida de pesadilla digna de sus propios relatos. En pocos casos en la historia de la literatura la vida estuvo tan ligada a la obra como en Edgar Allan Poe. Poemas como “Tamerlán”, “El cuervo”, “Ulalume”, revelan a un autor obsesionado por la precisión y por el caos. “El cuervo”, su poema más conocido, insta una poética de la precisión, mientras que otros de sus poemas describen estados alterados por la depresión y el misterio.

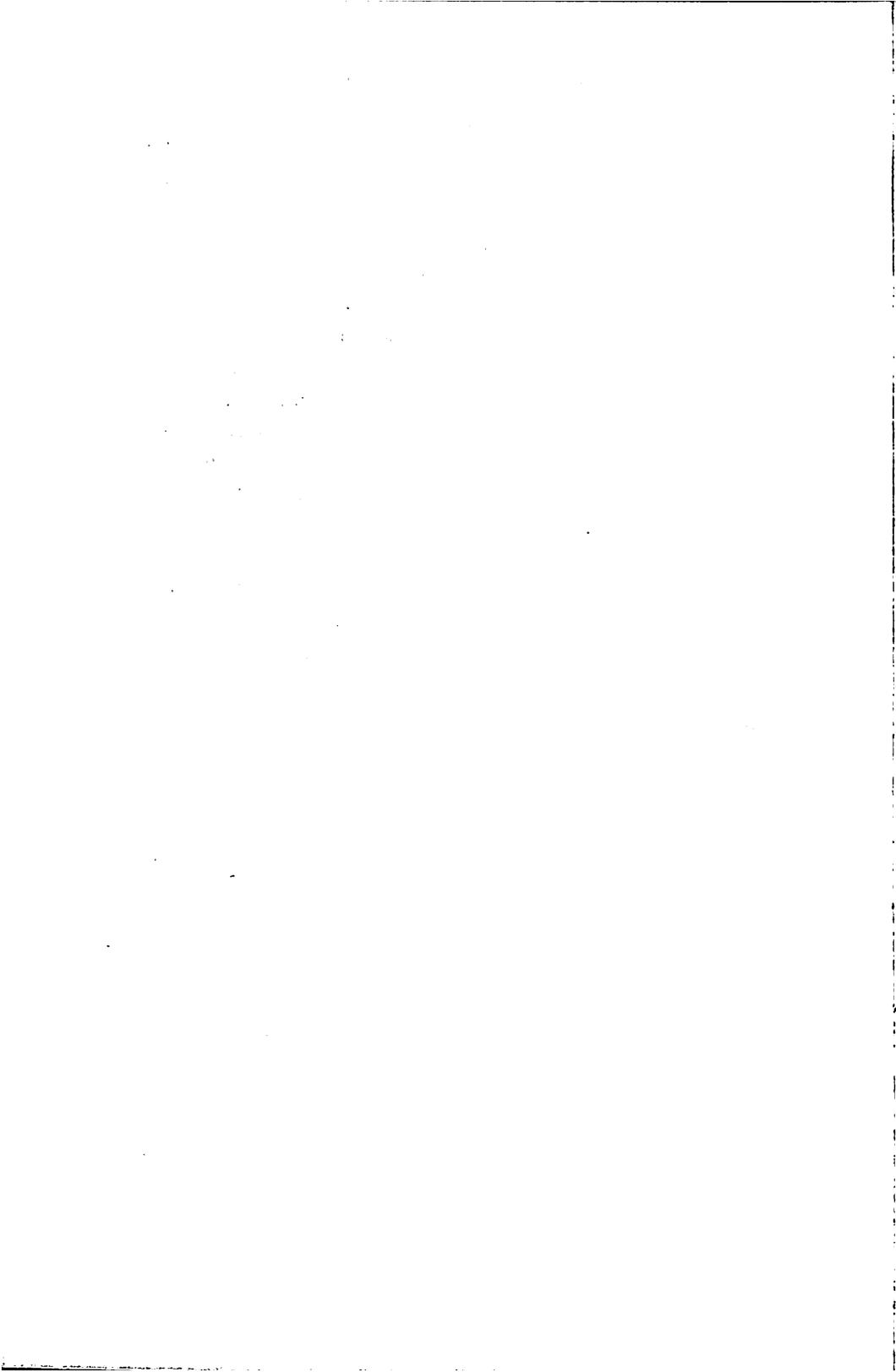
Cuentos como “El barril de amontillado”, “El extraño caso del señor Valdemar”, “Ligeia”, “Berenice”, o la novela *Arthur Gordon Pym*, una de las novelas de aventuras más inquietantes de la literatura moderna, describen con minuciosa y obsesiva precisión la naturaleza profunda de la pesadilla. En cambio, relatos como “El escarabajo de oro”, “La carta robada” o “Los crímenes de la calle Morgue”, prefiguran el relato detectivesco y la fría especulación lógica. El suyo fue el universo del misterio, del sueño, de lo inquietante y de la pesadilla.

Una de las invenciones más radicales de Poe fue la del detective, que en su caso reviste las características de un crítico literario que descifra el mundo. El detective de Poe es un diletante, un erudito: un ser dotado de una cultura enciclopédica capaz de resolver los enigmas más extraños: desde un mensaje cifrado hasta un horrendo crimen perpetrado en una calle parisina por un orangután. El anagrama, la formulación de problemas de lógica matemática hacen de Poe un escritor adelantado a su tiempo.

Edgar Allan Poe murió luchando contra el alcohol, uno de los demonios que lo asaltaron con mayor violencia. Pese a su pasajera pertenencia a la División de los Hijos de la Temperancia, que requería de sus miembros una abstinencia total a cualquier tipo de bebida etílica, Poe se hizo de una reputación alcohólica que terminó por matarlo. Tras un intento por casarse con la poetisa Sarah Helen Whitman, quien lo rechazó por su alcoholismo, Poe cayó de nuevo en la melancolía y la ebriedad.

Pocos meses antes de su muerte se encuentra con Elmira Royster Shelton, un amor de su juventud, con quien se compromete en matrimonio. Sin embargo, en octubre de 1849 el alcohol culminó su tarea con Poe. Sus biógrafos coinciden en que el escritor llegó a Baltimore la víspera de las elecciones; era común cambiar votos por tragos de alcohol barato. El 7 de octubre de 1849, apenas a los cuarenta años de edad, Poe se hundió en una profunda borrachera y murió en el hospital de Baltimore víctima de una intoxicación irrevocable. El alcohol, la melancolía y la miseria habían truncado la vida de uno de los autores más fascinantes y geniales de toda la literatura moderna.

La herencia de Poe es gigantesca. Autores como Baudelaire y Mallarmé hicieron de él un icono y un héroe literario, y su huella es evidente en el surrealismo, en Borges y en Julio Cortázar (su máximo traductor en nuestra lengua). La mejor (y quizá la única) manera de conmemorar los casi 200 años de su nacimiento es volviendo, una y otra vez, al asombro de su obra. Una obra al mismo tiempo trunca e interminable.



## Lewis Carroll, fotógrafo

La biografía literaria de Lewis Carroll plantea múltiples retos. Como lo han demostrado los surrealistas y Martin Gardner, bajo la trama de *Alicia en el país de las maravillas* se esconde una compleja red de significaciones que se pueden interpretar desde el punto de vista de la lógica, del psicoanálisis o de la matemática pura, esto sin que la calidad de la obra literaria disminuya un ápice. *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo* son mucho más que supuestas obras para niños. Son máquinas destinadas a atrapar a su objeto de deseo, en este caso las niñas de entre ocho y once años a las que Carroll rendiría, a lo largo de su vida, una profunda veneración.

*Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* son producto del mismo *pathos* del cual surgieron obras contemporáneas a Carroll, como *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire; *Moby Dick*, de Hermann Melville, o los cuentos de Edgar Allan Poe. En un momento en que los sueños y el entorno onírico aún pertenecían a la literatura, Carroll —como Poe, Melville, Baudelaire y tantos otros— se adentró en el universo virgen de la ensoñación con la ingenuidad y el fervor de un explorador.

*Alicia en el país de las maravillas* nos ofrece un repertorio de imágenes deslumbrantes y absurdas que recuerdan los mitos de las culturas primitivas. El Gato Cheshire, el Sombrero, la Reina de Corazones, la Oruga que fuma opio de un narguile y vive sobre un hongo alucinógeno, no tienen razón de ser: simplemente aparecen, y su lógica obedece a las leyes misteriosas de la poesía. Al ser Alice Lidell la destinataria de este libro, una niña y no la Sociedad, la Posteridad o la Trascendencia, Carroll evadió la soberbia litera-

ria y se adentró en el denso enramado de sus obsesiones. *Alicia en el país de las maravillas* no nos remite a nada: es un libro original en el sentido más amplio de la palabra.

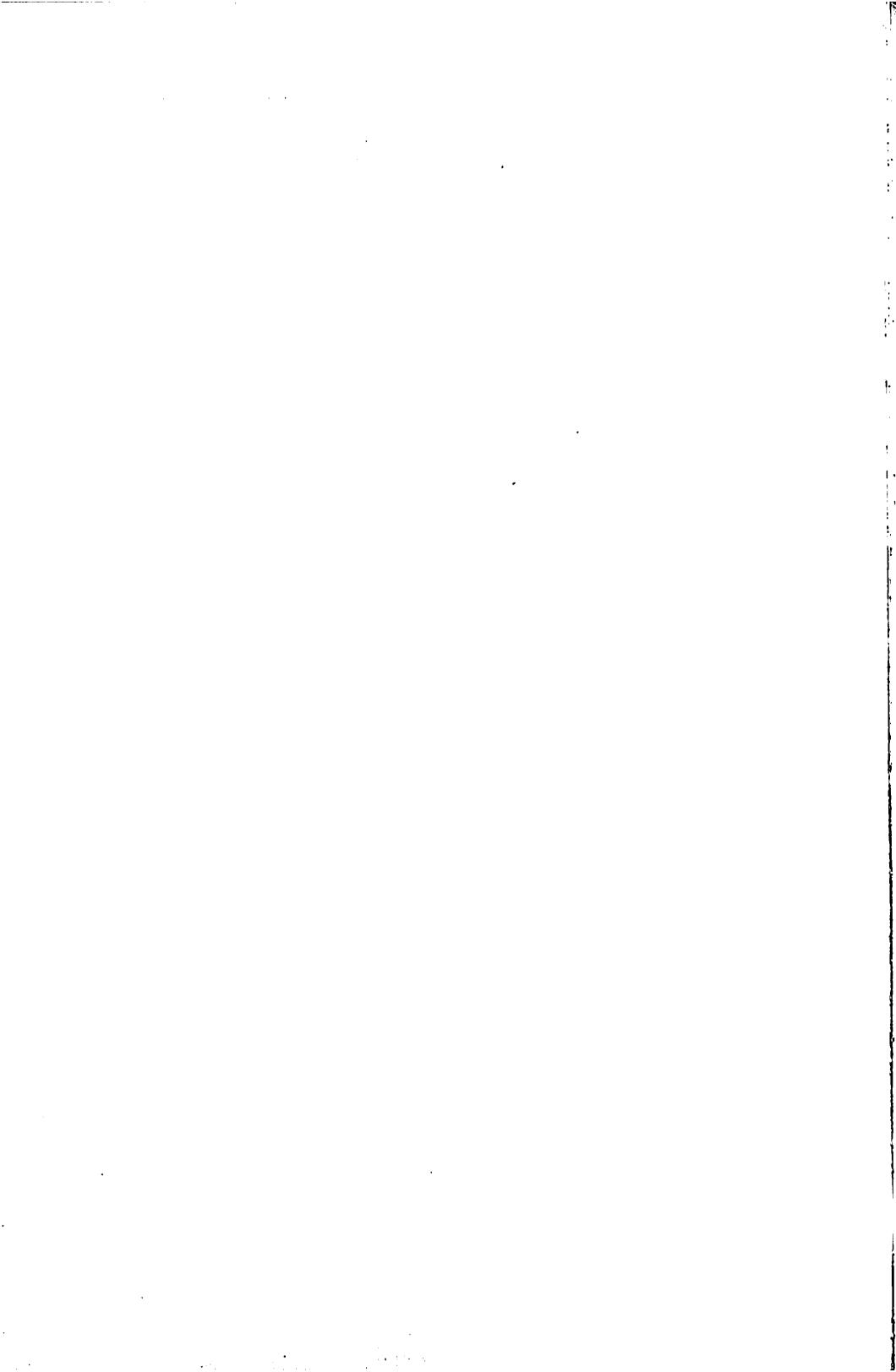
Los cambios de tamaño de Alicia o la constante amenaza de los personajes pertenecen al universo de la pesadilla. Los agujeros y las trampas, los espejos que se abren como puertas, nos presentan una imagen porosa del mundo, donde la narración es un intrincado laberinto. Antes que Borges y Kafka, Lewis Carroll nos sumergió en el absurdo y en la paradoja.

Frases deslumbrantes como “un reloj detenido marca dos veces la hora exacta”, o “trató de imaginarse la llama de una vela cuando está apagada”, nos presentan a un Carroll obsesionado por el detalle y la palabra precisa.

Lewis Carroll, el adorador de las niñas que aborrecía a los niños (“en un colegio de chicos me sentiría como un pez fuera del agua”), el hombre de la voz de solterona, el encargado de los vinos en el club de profesores de Oxford, era también el matemático tartamudo, el aficionado al ocultismo y a las paradojas de la lógica, el metódico victoriano, el escritor aislado y extravagante.

Capítulo aparte merece la fotografía en la vida de este enigmático hombre. Se sabe que Carroll no sólo era un aficionado a la fotografía, sino un consumado practicante. Uno de los capítulos más misteriosos de su existencia ocurre cuando comienza a fotografiar niñas y paulatinamente las disfraza hasta dejarlas con el traje preferido de Carroll: nada. Lo que inició como un juego inocente se convirtió en una pasión voyeurista: el tiempo de exposición en los años sesenta del siglo XIX era muy largo y permitía mirar durante varios segundos al personaje —en este caso una niña desnuda— y no sólo atraparla con la foto sino, sobre todo, con la mirada. Mirar es poseer: Carroll, por medio de la fotografía, se apropiaba de sus niñas, las hacía suyas. Su pasión pasaba del voyeurismo al fetichismo: conservar las imágenes, tenerlas siempre a la mano para mirarlas en secreto, es una suerte de acto mágico que implica la posesión del otro. No es casual que este hombre victoriano destruyera las placas

donde conservaba a sus niñas y haya abandonado el arte de la fotografía: tanto la cámara como las fotos eran la revelación de que su celibato era sólo imaginario y de que había desarrollado una obra inquietante que ya forma parte de la imaginación de nuestra especie.



## Charles Baudelaire, *flâneur*

Una arqueología de la modernidad, es decir, la comprensión de la génesis de la literatura moderna, hace de Charles Baudelaire uno de sus tótems fundamentales. El poema medido y en prosa, la crítica literaria y pictórica, la experiencia de la ciudad son sus temas fundamentales. Baudelaire encarna todo aquello que llamamos la bohemia, compuesta por escritores sin obra, pintores sin pintura, poetas sin poemas, en suma, artistas desempleados que se mueven entre la conjura política, las ideas extravagantes, el alcohol, las drogas. A medio camino entre el vagabundo y el artista, Baudelaire descubrió y habitó el continente de una modernidad arcaica, siempre en el momento de su nacimiento.

Nacido en 1821, al igual que Dostoievski y Flaubert, sus hermanos modernos, Baudelaire habitó la Francia de la Restauración que había negado los valores democráticos y republicanos instaurados por la Revolución Francesa, madre de todas las revoluciones modernas. Hijo de un ex sacerdote sexagenario y de una joven de 26 años, Baudelaire pronto perdió a su padre y sufrió los estragos del segundo matrimonio de su madre con el general Aupick, figura siniestra y profundamente negativa en la vida del poeta que, además, se negó a entregarle la herencia que su padre le había legado.

La inseguridad y la timidez infantil lo convirtieron en un joven insolente en eterno conflicto con su padrastro. Como su más claro antepasado, el escritor norteamericano Edgar Allan Poe, fue enviado a una academia militar de la que fue expulsado por rebeldía e inadaptado. Baudelaire no fue un buen estudiante y, a pesar de la desaprobación de su familia, pronto resolvió dedicarse a la lite-

ratura. Reunido en torno de lo que se conoce como la bohemia parisina, un mundo de viejos revolucionarios, artistas fracasados, prostitutas y rebeldes, Baudelaire adquirió de ese mundo no sólo los rasgos evidentes de una vida marcada por el caos, sino que cargó su pluma con la tinta de la experiencia. A su regreso de un frustrado viaje a la India, recibió una cuantiosa herencia que le permitió sumergirse en su trabajo y consagrarse a él, a la par que la adicción a la vida baja, el alcohol, el *hashís* y las prostitutas comenzaron a hacer estragos en su vida. Dos años después Baudelaire se encontró sumergido en deudas y completamente empobrecido. Sus padres resolvieron entonces poner su fortuna en manos de un notario.

Durante la revolución de 1848, Baudelaire participó en las barricadas disparando algunos tiros y ayudando a los defensores de la República contra los realistas. Se cuenta que en las barricadas el poeta gritaba ¡muera el general Aupick!, e insultaba a gritos a su padrastro. La rebelión política y la rebelión personal nunca estuvieron reñidas en él.

*Las flores del mal*, piedra de toque de la poesía moderna, es el libro central de toda su obra. En esos poemas, marcados por el cinismo, el culto del mal, el satanismo y un erotismo oscuro y perverso —y que fueron publicados en pequeñas gacetas literarias—, Baudelaire vertió todo su genio y su locura.

Dotado de un oído privilegiado y de una imaginación visionaria, entrevió la estética, la erótica y el imaginario de lo moderno. Casi un programa de vida. *Las flores del mal*, publicado originalmente en 1857, trajo muchos problemas a su autor: la sociedad escandalizada de la época no podía soportar poemas que cantaban al lesbianismo, al vino, al *hashís*. El editor fue multado con doscientos francos y el poeta con trescientos, al tiempo que varios de los poemas fueron prohibidos debido a su escandaloso contenido.

Tiempo después Baudelaire escribió *Le salon*, el primer libro de crítica de arte moderno, donde discutía la obra de Delacroix y de los primeros impresionistas, como Courbet o Monet. Al mismo tiempo escribió algunos poemas que conformarían la co-

lección definitiva de *Las flores del mal*. En 1860 dio a la imprenta el volumen titulado *Los paraísos artificiales*, libelo sobre el uso de drogas como el *hashís* y el opio para la inspiración poética.

*Los pequeños poemas en prosa*, una de sus obras más duraderas, publicados póstumamente en forma de libro, descubren la nueva sensibilidad de la vida moderna.

Baudelaire descubrió la forma de aproximarse a ella y configuró un mito de nuestro tiempo: el *flâneur*, el vago que deambula por la ciudad moderna como si anduviera entre ruinas. Ahí se encuentra la sensibilidad descubierta por Baudelaire: mirando los escaparates, los bulevares, las calles, los edificios, la agitada vida de la multitud, como si se tratara de cosas y eventos muy antiguos. El *dandy* fue el icono que surge con Baudelaire: un hombre extravagante, elegantemente vestido, de ideas extrañas, que se burla de los valores de una sociedad que lo rechaza.

Baudelaire sabía que la única manera de habitar la vida moderna era bajo la mirada del arqueólogo que contempla todo con distancia. De ahí surge el fetichismo de Baudelaire, que hacía de los objetos más cotidianos cosas mágicas dotadas de una compleja red de significados. Al mismo tiempo que Karl Marx, Charles Baudelaire descubrió en la mercancía un objeto fantasmagórico que escondía una magia latente. Nunca lo cotidiano había sido visto con esa sorpresa y esa distancia.

En sus ensayos sobre fotografía, Baudelaire descubrió de manera visionaria un nuevo medio de expresión artística. Sus ensayos sobre la caricatura política se cuentan entre los textos más actuales y contemporáneos del poeta. En sus escritos sobre la moda y el maquillaje atisbó aspectos hasta entonces inéditos de la vida moderna. La conversión del arte en mercancía fue también una de sus preocupaciones fundamentales. Para Baudelaire, el arte, al transformarse en objeto para la compra y la venta, se convertía en "la forma sentimental de la mercancía".

Aquejado de una enfermedad secreta, Baudelaire murió en 1867 a los cuarenta y seis años, dejando como herencia para todos nosotros la estética de la literatura moderna.



## Arthur Rimbaud, cosmonauta

Un poema de Arthur Rimbaud fue enviado al espacio a bordo de un satélite impulsado por un cohete *Ariane*, anunciaron en París los promotores del programa Primavera de los Poetas en el que se inscribe esta iniciativa.

Rimbaud es quizá uno de los pocos poetas del siglo XIX que sobrevivirá hasta el siglo XXI. Su obra poética, por su condensación extrema, sólo es comparable a la de San Juan de la Cruz o Hölderlin. Hay autores cuya obra pertenece con facilidad a una tradición, a una corriente o escuela literaria. Rimbaud aparece como un ser excepcionalmente exótico, de una originalidad absoluta. Un poeta que escribió toda su obra entre los dieciséis y los diecinueve años posiblemente ocurra una vez en la historia. Pese a sus ecos de Dante, *Una temporada en el infierno* es una obra que supera con mucho los tremendos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont y se compara a lo más insalubre de Sade y a lo mejor de *Las flores del mal*. En poemas como “Los pequeños huérfanos”, “Vocales” o “El barco ebrio”, encontramos a un Rimbaud estrictamente literario. Emparentado en principio con un Nerval o un Corbière en la arquitectura musical del poema y con Baudelaire en la estrategia escultórica del verso, Rimbaud se separa definitivamente hacia el futuro en los extraños bosquejos de *Las iluminaciones*, que compusiera en sus vagabundeos. En ese libro nace una gramática, una suerte de política de la enunciación, donde cada palabra concentra la densidad oscura del sentido. Por fortuna para la literatura y por desgracia para sus imitadores, esa lengua nace y muere con Arthur Rimbaud. Nadie puede continuar ese camino.

No hay peor figura que la del poeta maldito, de la que Rimbaud es el infortunado emblema. Acaso la culpa sea de sus contemporáneos que lo convirtieron en un fetiche. El propio Verlaine, la esposa infernal de Rimbaud, se encargó de erigir la más sospechosa de sus hagiografías. El filme *Eclipse total* de Agnieszka Holland, que cuenta el terrible *affaire* entre el poeta adolescente y un Verlaine recién casado, parece confirmar nuestra sospecha acerca de la invención de Rimbaud. En su excelsa biografía de Rimbaud, la autora inglesa Enid Starkie parece confirmarnos esto cuando nos presenta a Rimbaud en Adén, un poco pasado de peso, acaso con hijos, preocupado por cosas mundanas y mezquinas, como el dinero y la salud de las colonias francesas.

Ernst Jünger divide la existencia humana en tres etapas más o menos discernibles: la impresionista o romántica, la realista o naturalista y la llanamente surrealista. Rimbaud vivió sus tres etapas de forma puntual: al romanticismo impresionista de su era de poeta adolescente siguió el realismo de su decisión por terminar de una vez por todas con la poesía; finalmente, en Abisinia, ya como miembro de la Sociedad Geográfica de Francia, trazando mapas, mercando rifles y esclavos, Rimbaud accedió a su etapa plenamente surrealista, la menos conocida y quizá la más feliz. En las arenosas soledades del desierto de Adén, Rimbaud ya no necesitaba de las palabras: atravesó el espejo y se encontró con la utopía de un destino poético realizado, el reino de la aventura, el encierro en el enigma de su propia persona. Ese Rimbaud es el que nos ha sido escamoteado tras la leyenda.

Las interpretaciones de los surrealistas en torno al supuesto dilema rimbaudiano entre la vida y la escritura, la canonización de Rimbaud por Paul Claudel, su más completa mistificación en los libros que han aparecido continuamente, no hacen sino ocultar al ser que se esconde para siempre detrás de su propio nombre. No hay contradicción entre las palabras y las acciones. Rimbaud y Proust confluyen en esto. Rimbaud abandona la escritura; Proust llega a ella. Los achaques proustianos recuerdan las extrañas cartas de Rimbaud donde se queja por cosas mundanas como el dinero.

Nadie sustituye la vida por la obra, de la misma forma en que nadie escribe para vivir de otra manera. Rimbaud lo sabía bien: vivió el destino del poeta hasta que se cansó del juego. Entró en el realismo crudo del jovencito de provincias que no había visto el mar cuando escribió *El barco ebrio*. Rimbaud es un personaje extremo de Flaubert. Al igual que Madame Bovary, el niño de Charleville descubrió que los signos no eran los hechos. Gracias a este descubrimiento Rimbaud evadió el hoyo negro de la locura, el mismo en que se hundieron Nerval, Lautréamont o Artaud.

De la misma forma en que todos tenemos nuestras magdale-  
nas, es posible que todos tengamos nuestra Abisinia secreta: ese  
reino donde el ser desaparece, se oculta y brilla, y donde sólo que-  
da la traza de la leyenda y la literatura.

Es posible que el texto enviado en el *Ariane* sea *El barco ebrio*,  
el poema que cuenta la historia de un barco que después de reco-  
rrer todos los mares, quisiera ser el pequeño bajel con el que juega  
un niño. Imaginemos alucinados, a través de los chasquidos de los  
astros que estallan en la profundidad del universo, el eco de la  
imposible voz adolescente de Rimbaud.



## Friederich Nietzsche, loco sagrado

En algún apartado rincón del universo, pleno de centelleantes e innumerables sistemas solares, hubo una vez una estrella en la que unos animales inteligentes descubrieron el conocimiento. Fue el minuto más arrogante y más falaz de la 'historia universal': de todos modos fue sólo un minuto. Tras unas pocas aspiraciones de la naturaleza, la estrella se enfrió y los animales tuvieron que morir. Así habló Friederich Nietzsche, Maestro del Eterno Retorno, el filósofo cuya obra ha arrojado la luz más poderosa hacia nuestro siglo. Nietzsche hizo de la filosofía un arma de la poesía y armó a la poesía de los explosivos del pensamiento. En su primera obra, *El origen de la tragedia*, Nietzsche restaura y vindica las zonas más oscuras del pensamiento griego: la embriaguez dionisiaca, el placer del sacrificio.

En *Así hablaba Zaratustra*, el filósofo elabora un verdadero manifiesto donde lanzará su concepción del Eterno Retorno. Más que concepto filosófico, el Eterno Retorno es un principio vital. Vivir cada momento de la existencia como si éste fuese digno de repetirse innumerables veces no es, como a menudo se ha pensado, una premisa metafísica. La revuelta de Nietzsche se dirige hacia una profunda transformación del ser humano. Cada momento de felicidad o de dolor adquiere en el pensamiento nietzscheano la noble cualidad de lo eterno. Sólo así la vida puede adquirir la densidad de lo definitivo.

Junto a Marx y Freud, Nietzsche conforma la tercia de ases de los maestros de la sospecha: gracias a ellos el pensamiento atravesó de una vez y para siempre los límites del sujeto, explorando

fuerzas exteriores e inhumanas —el capital, el inconsciente, la voluntad de poderío— que sientan las reglas del gran Juego del Mundo.

La filosofía de Nietzsche no se sustenta en una base moral. Acaso por primera vez aparece un pensamiento que se sitúa más allá del bien y del mal, por encima de una muy pobre noción de lo humano. Nietzsche nos ayudó a pensar la muerte de Dios. En el ocaso de los ídolos, al desaparecer todo fundamento religioso y originario, el mundo se nos presenta sin finalidad ni fundamento: juego o drama donde impera la Voluntad de Poderío. Sólo gracias a la muerte de Dios será posible concebir la superación de lo humano, lo que Nietzsche, en sus momentos de iluminación creadora, llamó el Superhombre, que no es sino la superación del pequeño melodrama de la vida pasteurizada pequeñoburguesa, superación que conduce a una suerte de estética de la experiencia. Consciente de que la vida es combate, y de que incluso dentro de cada uno de nosotros luchan poderosas fuerzas sobrehumanas, Nietzsche nos ayudó a poner en entredicho la cómoda ilusión de lo humano, la tranquilizadora preponderancia de la Razón.

Resulta una paradoja terrible que el pensamiento de Nietzsche haya sido apropiado por el nazismo. Basta una lectura muy superficial de algunos de sus libros para constatar que la defensa de la libertad y de la estética en Nietzsche nada tienen que ver con el totalitarismo, la intolerancia racial y la vida condenada a lo uniforme. El poderoso individualismo nietzscheano, esa rabiosa y apasionada defensa de la libertad individual, es uno de los rasgos más perdurables de su pensamiento.

La propia existencia de Nietzsche llegó a un punto límite y estuvo investida por un destino trágico, una resolución artística. A medio camino entre la leyenda y el mito, Nietzsche se hundió en el lado oscuro de la mente. Los últimos diez años de su vida transcurrieron en el infierno de la locura. Como Heráclito y Parménides, Nietzsche habitó el borde sutil entre el pensamiento profundo y la locura extrema.

## Sigmund Freud, detective

El relato detectivesco y la arqueología fueron grandes aficiones del siglo XIX. Los relatos analíticos de Edgar Allan Poe, novelas como *La piedra lunar* de Wilkie Collins, o personajes como Sherlock Holmes, participan, junto a las grandes expediciones a Egipto, Yucatán y Troya, de un mismo *pathos*: el arqueólogo y el detective buscan claves, secretos ocultos, jeroglíficos o señales, y es entre los muertos donde encuentran sus respuestas y reconstruyen historias de turbios asesinatos, extraños rituales y mitologías alucinantes.

Entre todos los arqueólogos y detectives, es posible que ninguno haya sido más original que el doctor Sigmund Freud, creador del psicoanálisis, filósofo de la cultura e intérprete de sueños. A la manera del arqueólogo, Freud diseñó un método consistente en desprender capa tras capa los diversos estratos de la consciencia para introducirse en los pasadizos secretos del subconsciente. Como detective andaba en busca de claves para descifrar el trauma, el deseo oculto, la oscura y huidiza identidad secreta de sus pacientes —y, como en los mejores relatos detectivescos, casi siempre se trataba de mujeres metidas en problemas. Como arqueólogo, Freud descubrió nada menos que los remotos estratos del subconsciente, utilizando en su diván un método semejante al explorador que va en busca de objetos enterrados en la mente de las heroínas de sus relatos.

Freud fue un hombre preocupado por los pormenores y detalles del relato. El talento narrativo de Freud es innegable y sus dotes arqueológicas y detectivescas lo llevaron a descubrir los demonios de la neurosis en un antiguo manuscrito del siglo XVII, o el caso muy elaborado de una mujer que cree que su amante le ha toma-

do fotos durante sus clandestinos encuentros eróticos. En *Los crímenes de la calle Morgue* Poe definió en el personaje de Auguste Dupin al detective culto, aristocrático y diletante, que sin salir de su habitación descubre al orangután asesino que causa el terror en París. Freud es sin duda la mejor encarnación del detective como sabio: un hombre que sin salir de su consultorio descubre, con las armas de la inteligencia, a esa entidad oscura que continuamente nos acecha en sueños, en los actos fallidos, en los chistes, en los recuerdos eclipsados por el trauma.

En *El canon occidental* Harold Bloom ubica a Freud como un habitante de nuestra era, la Edad Caótica, y lo define como “el Montaigne del siglo xx”. Las meditaciones de Freud en torno a cuestiones universales como el sueño, la individualidad, el deseo y la muerte constituyen verdaderas elaboraciones plenas de inteligencia y profundidad. Libros como *La psicopatología de la vida cotidiana* o *El malestar de nuestra cultura*, no sólo son inevitables puntos de referencia de nuestro tiempo, sino imprescindibles reflexiones sobre la naturaleza humana, tan penetrantes como las de Pascal, Kierkegaard o Nietzsche.

Sin argumentar la incierta científicidad de los fundamentos del psicoanálisis (a estas alturas del milenio, ¿hay científicismo que no sea una forma de ficción?), o la eficacia de sus métodos, los libros de Freud constituyen verdaderas aventuras. Comprobables o no, las indagaciones de este detective-arqueólogo que escarba en los rincones secretos de la mente humana, resultan verdaderamente apasionantes y obligan a su reconsideración y relectura. Si las meditaciones de Freud en torno a la neurosis, la histeria o los sueños lo presentan como un autor de estirpe filosófica, el recuento de sus “casos” lo hace un narrador nato. Al partir de una premisa inicial y desarrollarla en un paciente, Freud escribió relatos cuya composición, desde la presentación del personaje hasta la solución del conflicto que le aqueja, recuerdan los métodos que utilizan los cuentistas y novelistas para componer sus obras.

Se ha comparado de manera demasiado historicista a quien fue llamado por el escritor ruso Vladimir Nabokov “El médico

vudú de Viena”, con Marx, Nietzsche o Einstein. Sin embargo, me gustaría pensar que *La interpretación de los sueños* forma parte de una trilogía con *Viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne y con *Moby Dick*, de Hermann Melville. Como en los relatos presentados por Freud, que descifran las imágenes de los sueños de sus personajes para encontrar elementos simbólicos ocultos, en las novelas mencionadas el “contenido manifiesto” —la narración de los hechos novelescos— sugiere un “contenido latente” aún más enigmático y misterioso. En la novela de Julio Verne, más allá de los volcanes repletos de lava ardiente y sulfurosa, los cráteres plenos de limo seminal, o el terror atávico a los monstruos primigenios que acechan en las cavernas, se encuentra, como lo ha señalado Julio Cortázar, el turbio erotismo anal, que confunde la pulsión de vida con la pulsión de muerte, Eros y Tanatos mezclados en los estratos más primitivos del inconsciente, ahí donde lo orgánico y lo inerte disuelven sus límites. En la novela de Melville, en cambio, bajo la locura de un capitán Ahab mutilado que busca vengarse de la terrible Ballena Blanca, se nos aparece en proporciones monumentales el clásico drama edípico: la enorme Madre albina, castrante y oceánica, bíblico Behemot, causa del Mal originario que provoca la melancolía y la neurosis, y cuya destrucción sólo puede conducir hacia la muerte.

Borges afirmó alguna vez que la filosofía era una de las formas de la literatura fantástica. La obra de Freud parece confirmar este apotegma. Cuando el tiempo haya hecho su trabajo y Freud sea leído como hoy leemos a Artemidoro, a Spinoza o a Montaigne, sus libros seguramente serán parte del repertorio clásico del siglo xx, y sin duda seguirán arrojando una poderosa luz de sabiduría y asombro a sus futuros lectores.



## Marcel Proust, sentimental

Proust es un escritor de una sola obra de la que sus primeros libros son sólo bosquejos: *En busca del tiempo perdido*. A lo largo de los siete tomos que componen esta monumental catedral de la novela moderna, Proust rescató una época y un mundo fascinantes: el París de principios de la modernidad, la capital del siglo XIX.

La exquisitez de su prosa, el recurso inmejorable de las estrategias de la memoria y el encadenamiento melodioso entre las palabras y las sensaciones son algunas de las características de su obra. La clásica escena de las magdalenas mojadas en té, a través de las cuales el narrador descubre la puerta mágica, el acceso al tiempo recobrado, es uno de los momentos más elevados no sólo de la literatura moderna, sino de toda la literatura.

A través de una emocionante e intuitiva utilización de la memoria, Proust nos descubre un universo encantado, donde las mujeres portan sombreros con flores y caminan por los Jardines de Luxemburgo en París. Y los caballeros acuden a las reuniones con los bigotes en punta, ataviados con guantes y bastón, como el conde de Montesquieu pintado por Boldini, que inspirara a Proust para el personaje de Swann.

*En busca del tiempo perdido* no sólo retoma el tema clásico de la fugacidad de la vida y del paso inmisericorde del tiempo, sino que establece una profunda exploración de las sensaciones y las emociones.

En este mundo vital, los personajes deambulan a lo largo de la novela como si cada gesto cotidiano, cada movimiento, cada emoción estuvieran destinados a la eternidad. El vitalismo de Proust,

esa apuesta por la vida, esa exploración de todas las pasiones, lo hacen comparable a Shakespeare.

*En busca del tiempo perdido* estudia con sutileza los modos de recuperar toda una vida tomando una taza de té o tropezando entre las baldosas húmedas de una calle. Establece la relación entre instante y revelación, entre acto cotidiano y transfiguración poética. Incluso hay en él una prodigiosa observación del lenguaje privado, como en la escena de los amantes que, al referirse a sus encuentros eróticos, dicen “vamos a hacer catleyas”, flores que les recuerdan siempre su primer encuentro.

En su obra están retratados los celos, el deseo, el cinismo, la depresión, la alegría, el amor, pero sobre todo esa sensación de pérdida que nos deja el ineluctable paso del tiempo y de la vida. Acaso debamos citar, a modo de ejemplo, aquellas palabras que Swann, el gran personaje de *En busca del tiempo perdido*, se atreve a mencionar acerca de Odette, su mujer: “Y pensar que desperdicié los mejores años de mi vida con una mujer que no era de mi tipo”.

## James Joyce, mitógrafo

Nacido en el seno de una familia católica de Dublín en 1882, James Joyce es autor de un puñado de poemas, un volumen de cuentos titulado *Dublineses*, la novela *Retrato del artista adolescente* y *Ulises*, su obra más conocida, cuyas ventas ascienden a 100 000 copias al año, aunque el número de sus lectores se reduzca a un pequeño grupo de fanáticos. Dejó una enigmática obra cuyos verdaderos lectores acaso aún no han nacido: *Finnegan's wake*.

La aparición en 1922 de *Ulises* cierra el ciclo de la novela clásica. Joyce llevó hasta sus límites los procedimientos estilísticos y formales de un género que hasta ese tiempo había desarrollado sus propias formas internas. Joyce llevó a cabo una crítica instrumental de la materia narrativa análoga a la que había realizado Stéphane Mallarmé en la poesía. Joyce acomete en *Ulises*, una deconstrucción de la novela a partir de sus propios procedimientos. Contemporáneo de Duchamp, Picasso y del surrealismo, Joyce llevó a cabo una crítica radical de la representación.

La ciudad de Dublín es para el *Ulises* mucho más de lo que había sido San Petersburgo para Dostoievski, París para Balzac o Londres para Dickens. La ciudad para Joyce no es tan sólo un nuevo espacio, un nuevo escenario: la ciudad es el personaje de la novela moderna. La Dublín joyceana pasó a convertirse en una entidad con un espesor que ya es común calificar como mítico.

Uno de los descubrimientos fundamentales de Joyce es el de dar una nueva perspectiva del espacio y del tiempo. Al abrir el mundo interior de sus personajes, al introducirnos al ámbito de sus percepciones, sueños e imágenes inconscientes, estableció una

nueva forma de representación narrativa: el espacio y tiempo, hasta entonces absolutos y homogéneos (como en las novelas realistas del XIX), devinieron entidades maleables, cambiantes, relativas. Stephen Dedalus, Leopold y Molly Bloom son probablemente los personajes más vivos de la literatura del siglo XX.

*Finnegan's Wake*, la obra a la que consagró los últimos veinte años de su vida, hasta su muerte en 1941, es uno de los más grandes enigmas de la literatura del siglo XX. En esta obra, que narra la noche de Dublín, hace su aparición Ana Livia Plurabella, la lavandera del río Liffey que con su murmullo devela el lado oculto, nocturno del ser.

A propósito de Joyce, Jorge Luis Borges escribió:

“Qué importa nuestra cobardía si hay en la tierra un solo valiente, qué importa la tristeza si hubo en el tiempo alguien que se dijo feliz, qué importa mi pérdida generación, ese vago espejo, si tus libros la justifican”.

## Franz Kafka, oficinista

Nacido en el seno de una familia judía alemana, en la hermosa ciudad de Praga, Kafka se vio obligado a estudiar leyes y a trabajar desde muy joven en diversas oficinas bajo la tiranía de un padre ignorante y mezquino a quien le parecía inútil la vocación literaria de su hijo.

Lo kafkiano se asocia, casi siempre, a la semejanza entre los hombres y los insectos en nuestras sociedades, a las turbias relaciones entre el Estado y los individuos, al absurdo de la burocracia que convierte a las personas en papeles.

En Praga todo se llama Franz Kafka: librerías, cafés, galerías... Se venden botones, postales, pequeñas biografías; hay incluso un *tour* que lleva a los turistas por todos los lugares donde vivió y trabajó este hombre del subsuelo, cuyo único deseo fue desaparecer sin dejar huellas de su vida y de su obra.

El genio que redactó algunos de los informes más terribles y perdurables del milenio, el autor que buscó el más completo anonimato, la desaparición total, terminó convirtiéndose en héroe y emblema de su ciudad y de su tiempo, de la misma forma en que Lisboa es ya impensable sin Fernando Pessoa, París sin los surrealistas o Dublín sin James Joyce. Kafka fue una suerte de molusco atrapado en el lujoso caracol de Praga. Un laberinto de tal belleza, para un hombre de su tipo, provocaba una especie de melancolía insoportable.

Ahí donde la narración naturalista describía sólo superficies y temporalidades lineales, Kafka descubrió abismos, espesores, pliegues: el espacio relativo había entrado en la literatura. El espacio es para Kafka una entidad sólida a la que hay que buscarle pequeñas

puertas. Se trata de un espacio sólido que, como en los grabados de Escher, puede abrirse hacia cualquier dirección y dimensión. Este nuevo dominio de las coordenadas espacio-temporales implica una forma de liberación del viejo orden, representado por todos esos burócratas, empleados del Estado y representantes de las leyes, pero también implica una nueva forma de prisión. Kafka se mueve entre el viejo orden burocrático y los nuevos guardianes de la relatividad y del desarrollo técnico.

*La metamorfosis*, su obra más conocida, nos cuenta la conversión de Gregorio Samsa, un agente viajero, en escarabajo. Lo curioso es que nuestro personaje muere sin saber que tiene alas para escaparse por la ventana de su habitación y volar entre las antiguas edificaciones de Praga.

Cuántas personas habrá por ahí, deambulando por polvosas oficinas, que no saben que poseen la capacidad del vuelo.

## Fernando Pessoa, multiverso

*No soy nada.  
Nunca seré nada.  
No puedo querer ser nada.  
Aparte de esto, tengo en mí todos  
los sueños de este mundo.*

Fernando Pessoa es uno de los enigmas más seductores de la literatura del siglo XX. La personalidad múltiple del poeta, esa constelación de individuos concentrados en una sola persona, hacen de él una metáfora viviente, palpitante, de la identidad humana. El hombre que nació en Lisboa, bajo el doble signo de Géminis, en 1888, y que murió en la misma ciudad en 1935, es una de las figuras más enigmáticas de la literatura del siglo XX y sus alrededores. Fernando Pessoa pertenece a la estirpe de los escritores que llevaron existencias borrosas de hombres sin atributos: vidas banales, solitarias, un tanto grises y sin grandes sobresaltos que nos recuerdan las de Borges, Rulfo, Musil o Kafka. Como ellos, Pessoa logró aislarse para dejar que aparecieran esos otros que escribieron su obra portentosa, el “Drama en gente” que dejó guardado en un legendario y mágico baúl destinado a la posteridad.

Pessoa fue un lúcido lector de Nietzsche. Las implicaciones filosóficas de su poesía, su puesta en duda de nuestras certezas en torno a la unidad del individuo, conforman un verdadero recuento de algunas de las preguntas más constantes del siglo XX. A la alienación del individuo, Pessoa propone la multiplicidad de las personas. A la crisis de la identidad, la gozosa disolución del único individual. A lo único, lo diverso.

No sabemos cuándo descubrió Pessoa que dentro de él habitaban diversos poetas, con voces cada una tan distinta en estilo y tono que reclamaban su propia personalidad de poetas individuales. Nacen entonces sus otros, esa constelación de almas que desarrollarán, cada uno y a su manera, su propio trabajo.

Los estudiosos aún se debaten en saber cuántos poetas había dentro de Pessoa; sin embargo, y a juzgar por sus propios papeles, podemos afirmar que en realidad son tres o cuatro heterónimos privilegiados, y algunos más de voces un poco diversas.

A juzgar por las cartas astrales que Pessoa hizo de cada uno de sus otros, sabemos que Ricardo Reis, el primero de sus heterónimos, nació el mismo año que Pessoa y es, de algún modo, su maestro. Reis escribió lo que resume la estética de la obra de Pessoa:

*Tengo más almas que una.  
Hay más yos que yo mismo.  
No obstante, existo.  
Indiferente a todos.  
Los hago callar: yo hablo.*

El otro poeta fue Alberto Caeiro da Silva, poeta campesino, autor de versos bucólicos plenos de una visión pagana del mundo, donde las piedras, los rebaños, las montañas, los hombres, los ríos y, en suma, todos los seres y las cosas, son divinidades múltiples. Llevó, afirma Ricardo Reis, “una vida sin acontecimientos” y su obra fue escrita en unos cuantos días. La causa de su muerte, al parecer, obedece el fallecimiento de su madre en Pretoria. Caeiro escribió:

*El sentido íntimo de las cosas  
es que las cosas no tienen sentido*

Otro de los yos de Pessoa fue Álvaro de Campos, poeta futurista, contemporáneo de los poetas vanguardistas de los años veinte. Era un tipo alto que usaba monóculo, dominaba varias lenguas, había viajado a Oriente y tenía pinta de judío portugués. He aquí algunos versos:

*Mas soy, y tal vez seré siempre, el de la buhardilla,  
[aunque no viva en ella;*

*seré siempre el que no nació para eso,  
seré siempre tan sólo el que tenía cualidades;  
seré siempre el que esperó que le abriesen la puerta junto a una pared  
[sin puerta  
y cantó la cantinela del infinito en un gallinero  
y escuchó la voz de Dios en un pozo cegado*

Dos autores más aparecen en esta confederación de almas: Coelho Pacheco y el melancólico Bernardo Soares, autor de un solo libro en prosa meditativa titulado *El libro del desasosiego*. Junto a ellos estaba el propio Fernando Pessoa, también poeta y autor de un solo libro de poemas publicado en vida: *Mensaje*, que mereció apenas un segundo lugar en un concurso de poesía, y creador de una serie de poemas escritos en lengua inglesa.

Esta elaborada constelación de heterónimos conformó una obra de una complejidad tan original, en la que los distintos poetas que habitaban a Pessoa dialogaban, coexistían y conformaron lo que Pessoa llamó su "Drama en gente". Todos estos poetas, incluido el mismo Fernando, eran personajes de un drama literario en conjunto, de modo que cada poeta, si bien puede leerse por separado, debe comprenderse dentro de la totalidad como si se tratara de un drama conceptual de múltiples voces. La riqueza y complejidad de su proyecto literario sólo puede compararse a la obra de Joyce, Proust o Borges.

Lisboa, esa mágica ciudad, fue el único lugar que habitó Pessoa. Salvo su adolescencia y juventud, transcurridas en Ciudad del Cabo, todos los años de su vida transcurrieron en ese Portugal mítico. Sólo se conoce un amor de Fernando: una joven de diecinueve años llamada Ofelia Queiroz, a la que dedicó una serie de cartas de amor y con quien tuvo un extraño romance. Al igual que Kafka, Pessoa sabía que una obra de la magnitud de la suya necesitaba de todo su tiempo, de modo que el matrimonio o la atención hacia otras personas era casi imposible. En una carta a Ofelia, escribe: "mi vida gira en torno a mi obra literaria, buena o mala que sea o pueda ser. Todo lo demás tiene para mí un interés secun-

dario. Si me caso, no me casaré más que contigo. Queda por saber si el matrimonio, el hogar o lo que sea, son cosas que sean compatibles con mi vida de pensamiento. Lo dudo”.

Fernando Pessoa fue un hermano espiritual de Kafka. Al igual que éste, Pessoa decidió llevar una vida solitaria, un poco gris, para darse el tiempo y la libertad de erigir una obra monumental y prodigiosa.

*Pero de la amargura de lo que nunca seré queda al menos  
la rápida caligrafía de estos versos,  
pórtico hendido hacia lo Imposible.*

## Evgeni Zamiatin, utopista

Evgeni Zamiatin pertenece a una de las más brillantes generaciones de escritores rusos, entre los que se cuentan Isaak Babel, Mijail Búlgakov y Andrei Biely. *Nosotros* (1920), su novela más conocida, se anticipa a todas las novelas futuristas y utópicas del siglo xx: *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, y *1984*, de George Orwell, éste, por cierto, fue el único en reconocer la influencia de Zamiatin.

*Nosotros* narra la vida en la ciudad de cristal del Estado Único presidida por el Benefactor y sus Guardianes. Se trata de una utopía donde la felicidad es obligatoria y los sueños y las fantasías son considerados como residuos de la barbarie del pasado. El individuo no existe, sólo existe el nosotros, de ahí el título de la novela.

El retrato de estos hombres-hormiga, despojados de todo rasgo irracional, resulta patético. La novela está escrita en una prosa despojada de metáforas, a base de frases cortas pero plena de imágenes que recuerdan el filme *Metrópolis*, de Fritz Lang. Los nombres de los personajes son letras y números (el héroe-narrador se llama D-503 y la heroína I-330), la vida está regida por horarios y actividades fijas, la sexualidad sólo se practica por medio de peticiones, permisos y cupones otorgados por el Estado.

La anécdota es simple: en la Ciudad de Cristal se prepara el despegue de una nave espacial que habrá de llevar a otros planetas la felicidad de la que aparentemente gozan los súbditos del Estado Único. Sin embargo, más allá de los muros habitan los hombres salvajes, los nómadas libertarios que se preparan para el asalto definitivo a la ciudad. Al mismo tiempo, el héroe-narrador se enamora de la líder de la rebelión, con quien sostiene una intensa rela-

ción erótica no despojada de ironía y amargura: sus encuentros se realizan en un museo donde se muestran los vestigios del pasado, y tanto D-503 como I-330 se disfrazan, deliciosamente fetichistas, con las ropas de la prehistoria (es decir, al estilo años veinte) para sus encuentros eróticos.

Uno de los momentos más relevantes del libro ocurre durante las elecciones. Toda la población debe votar al unísono por el sí, para reafirmar al Benefactor en su puesto. Sin embargo, en el momento de expresar su voto, la población entera elige el no, rechazando de esta forma al dictador. La confusión es tal que se toma esta elección como un *lapsus* colectivo y el sufragio se repite. Esta vez la población da el sí, refrendando de esta forma el poder del Benefactor.

Zamiatin tuvo grandes problemas en la Rusia bolchevique, a pesar de que se había adherido plenamente a la revolución. En 1929 renunció a la Unión de Escritores, negándose a pertenecer a una asociación que colaboraba con la persecución de sus propios miembros.

Más tarde hizo una petición directa a Stalin para que se le permitiera salir de la Unión Soviética. La carta de Zamiatin a Stalin resulta impresionante por su valentía y franqueza: “Sé que la vida en el extranjero será extremadamente difícil para mí, porque no puedo integrarme al campo reaccionario [...] Me encasillan en el ala derecha por mi costumbre de escribir de acuerdo a mi conciencia”.

La novela echa mano de las técnicas de la primera vanguardia (por ejemplo, el futurismo ruso e italiano). A pesar de que contiene un mensaje político evidente (en la novela queda implícita la idea trotskista de la revolución permanente), la trama sumerge al lector en un juego de falsas pistas y vueltas de tuerca, además de enfrentarlo a un desenlace sorpresivo, digno de un relato policial.

Evgueni Zamiatin murió exiliado en París en 1937, a la edad de 49 años. Valdría terminar esta nota escuchando su voz:

“La auténtica literatura puede ser creada sólo por locos, ermitaños, herejes, soñadores, rebeldes y escépticos, no por funcionarios diligentes y confiables”.

## T.S. Eliot, gerente

Thomas Stearns Eliot nació bajo el signo de Mercurio, el planeta de la precisión y la escritura, en Saint Louis, Missouri, en 1888. Graduado de Harvard, hacia 1914 se trasladó a Europa, donde habría de continuar sus estudios literarios en la Sorbona y en Oxford.

El poema *La tierra baldía*, compuesto hacia 1922, gracias a las tijeras de Ezra Pound —quien redujo el poema a un tercio de su original—, es uno de los momentos culminantes en la literatura del siglo XX. La radicalidad de su propuesta estética, su alcance experimental, sólo pueden compararse con *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, o al *Guernica*, de Picasso. Es un paseo por el lado oscuro de nuestro tiempo. El poema fue compuesto gracias a un montaje de versos deslumbrantes y citas, que van del *Baghavad Gita*, *La Divina Comedia* y *Hamlet*, a los versos de Baudelaire y Nerval.

*La tierra baldía* contiene una elevada carga poética que transmuta, de manera genial, la tragedia íntima de su autor en una indagación metafísica de alcances considerables. En 1915, Eliot se casó con Vivien Haigh-Wood, con quien sostendría una relación tortuosa, casi sórdida, debido a los trastornos hormonales de Vivien. En 1930 fue diagnosticada injustamente como enferma mental y se le confinó en un hospital psiquiátrico, donde habría de permanecer hasta su muerte en 1947.

*La tierra baldía* explora las ruinas de un mundo y una época donde lo sagrado ha dejado de manifestarse. Eliot trasladó en su poema la saga del rey Arturo y la búsqueda del Grial a nuestro tiempo, la edad estéril, donde sólo se escuchan ecos antiguos entre

las ruinas de una Londres infernal y misteriosa. Como Joyce, Freud o Nietzsche, Eliot descubre que los individuos no son más que borrosas repeticiones, instantáneas de oscuras pulsiones y arquetipos, y que la humanidad está condenada al Eterno Retorno de lo Mismo.

La grandeza literaria y la miseria personal marcaron su vida. Eliot se dedicó a dos actividades escandalosamente opuestas: fue gerente del banco de su suegro y poeta. La historia de T. S. Eliot fue magistralmente narrada en el filme del director británico Brian Gilbert, *Tom and Viv*, con las excelsas actuaciones de Willem Dafoe y Miranda Richardson.

Acciones como la adopción de la nacionalidad inglesa, la conversión a la iglesia anglicana y su indiferencia hacia la barbarie del fascismo, lo ubicaron como un intelectual profundamente conservador, encerrado en sus oficinas. A pesar de que abandonó por completo la experimentación, Eliot aún compuso algunos grandes poemas de corte neoclásico y filosófico, como *Miércoles de ceniza*, los *Cuatro cuartetos* y, sobre todo, *Los hombres huecos*, dedicado a la novela *El corazón de las tinieblas*, en la que Francis Ford Coppola se apoyara para el argumento del filme *Apocalipsis now*, y que Marlon Brando leyera en una escena legendaria.

La confección de obras de teatro muy menores y su influencia cada vez mayor en los círculos académicos de su tiempo, terminaron por valerle el Premio Nobel de Literatura en 1948. En los años cincuenta, el productor Andrew Lloyd Weber llevó a escena en Broadway la obra *Cats*, basada en una colección de poemas de Eliot.

Odiado como persona pero venerado como poeta, radical hasta el extremo en algunos de sus poemas y profundamente conservador en sus ideas, Eliot es un poeta que no deja de crecer con el paso de los años. Un puñado de poemas plenos de intensidad y precisión son el legado de T. S. Eliot, uno de los más grandes poetas del siglo xx.

## Yasunari Kawabata, soñador

A lo largo del siglo xx la literatura japonesa ha enriquecido el ámbito cultural de manera indudable. Como ha sucedido con la literatura africana, árabe, hindú, israelí o latinoamericana, ha contribuido de modo significativo a transformar los cánones tradicionales de nuestra comprensión de la literatura.

Entre los escritores japoneses sobresale sin duda la presencia de Yasunari Kawabata, Premio Nobel de Literatura 1968 y autor de una obra sutil, plena de una poesía exquisita. La brevedad fue el principio fundamental de su trabajo literario. Textos aéreos, a medio camino entre la poesía y la exploración del sueño, impregnados de una sensualidad delicada, profundamente japonesa.

Mucho se ha dicho acerca de la imposibilidad de traducir la lengua japonesa, por el carácter visual de los ideogramas que conforman su escritura. El juego entre el trazo y el sentido entabla un diálogo físico, sensual, entre el escritor y el papel donde escribe, de manera que la escritura se convierte en un bosque, y la página sembrada con los ideogramas recupera el carácter selvático, boscoso, de la escritura. El papel recuerda, a través de la caligrafía japonesa, que alguna vez fue árbol y madera.

Kawabata se sitúa de manera magistral entre dos tradiciones aparentemente opuestas: la búsqueda de la inmovilidad estática, de raigambre zen, que se transmite a través del trazo hipnótico de los ideogramas y que cristaliza en la lectura y, por otro lado, en la narración concebida como registro temporal. Quizá este conflicto se resuelve en la fusión entre el dibujo y la escritura, en el universo vedado de la caligrafía.

La obra más conocida de Kawabata es la novela corta titulada *La casa de las bellas durmientes*, texto enigmático, de trasfondo esotérico y salpicado de una sensualidad exquisita e inquietante. La novela cuenta la historia de un lugar donde jóvenes muchachas esperan dormidas a sus clientes, para que éstos pasen la noche con ellas. Lejos estamos aquí de una historia prostibularia de estilo occidental. Los clientes, todos ellos hombres maduros en el umbral de la vejez, han accedido a una edad venerable donde ha desaparecido el ímpetu sexual y se sumergen en los misterios del sueño y de la muerte, fundidos en la inquietante presencia de estas jóvenes drogadas, de piel aterciopelada, que permanecen inmóviles, perturbadoras.

*La casa de las bellas durmientes* es una exploración inquietante de los cinco sentidos: aromas, sabores, sensaciones táctiles, el leve sonido de la respiración pausada de las mujeres dormidas. Paradójicamente, la cercanía de la muerte es lo que acerca a estos hombres a la sutileza de una experiencia que funde a Hipnos, Eros, Tánatos. El erotismo y la muerte no se funden en el superficial placer del libertino occidental, sino en la mullida presencia de estas exquisitas muchachas dormidas.

*La casa de las bellas durmientes* es una indagación de lo que los griegos conocían como *acmé*: el ocaso de la edad madura, el principio de la vejez, cuando sólo la memoria es capaz de conjurar las sensaciones. En este sentido, Kawabata sólo es comparable a Marcel Proust en la literatura europea. Ambos coinciden en esa búsqueda de las sensaciones perdidas, en la recuperación del universo mágico de la sensualidad, oculto en el cuarto cerrado del olvido. *La casa de las bellas durmientes* es una antesala, una suerte de frontera difusa que permite atisbar la experiencia de la muerte y del olvido.

El *acmé* aparece cuando ya no es posible encontrar nuevas experiencias. Los personajes de Kawabata se desenvuelven en el límite difuso que permite acceder a los misterios de la muerte a través del contacto con estas muchachas de carnes mórbidas, que permanecen dormidas, indiferentes, desdeñosas al contacto

pudoroso de estos hombres que habitan el epílogo de sus existencias.

Kawabata sabía que las potencias creadoras desaparecen con la vejez y que cuando ya no queda nada más que escribir o crear, es preferible quitarse la vida en un gesto ejemplar que funde la vida y la obra. Quizá por ello Yasunari Kawabata se quitó la vida en 1969, apenas un año después de recibir el Premio Nobel. Su obra, mágica, sutil y exquisita, ilumina el corazón de la literatura del siglo XX.



## Walter Benjamin, coleccionista

Saturno es el planeta de la melancolía. Su antiguo nombre era el de Cronos, que quiere decir tiempo. Su hijo Júpiter lo mutiló y de sus genitales sumergidos en el mar nació Venus, diosa de la belleza. Saturno es el planeta de los filósofos y de los poetas de sensibilidad extrema. Quienes lo frecuentan se obsesionan por el ineluctable paso del tiempo.

Walter Benjamin nació bajo el signo de Saturno en 1892 y su obra toda está marcada por la melancolía y la belleza. Berlín, su ciudad natal, era una de las capitales de la modernidad europea; gracias a ello, Benjamin fue testigo de las transformaciones técnicas, filosóficas y científicas de su tiempo.

Pero Benjamin fue esencialmente un coleccionista: si bien le apasionaba todo aquello que fuera novedoso, había en él un dejo de melancólica atracción hacia las cosas en desuso.

Es posible que su curiosidad por los objetos, esa obsesión fetichista que marcó toda su obra, provenga de la tienda de antigüedades de su padre, donde vería *bibelots*, retratos antiguos y objetos pasados de moda.

A pesar de que se le reconoce como crítico o como filósofo, la verdadera naturaleza de Benjamin fue la de un poeta y un visionario. A través de sus ensayos sobre la fotografía, el cine y el surrealismo, o sobre autores como Charles Baudelaire, Marcel Proust o Franz Kafka, Benjamin trazó una cartografía de lo moderno que nos descubre a un escritor con las antenas puestas en el futuro.

Su modernidad radical lo acercó al marxismo y a la Revolución rusa. Para Benjamin, como para sus amigos Ernst Bloch y Bertolt Brecht, el futuro se encontraba en una sociedad igualitaria.

Esto se reflejó en la modernidad de sus ensayos más arriesgados, como el ya clásico “La obra de arte en la era de su reproducción técnica”. En este ensayo de corte futurista, Benjamin nos muestra que con la aparición de las técnicas de reproducción de la obra de arte, ya sea la fotografía, el cine o la grabación musical, se rompe el viejo pacto de la originalidad y unicidad de la obra de arte, de modo que hace su aparición una nueva forma de creación artística basada en la reproducción. Este ensayo bastaría para situar a Benjamin como el más grande ensayista alemán del siglo XX. Mucho antes que Macluhan y sus seguidores, Benjamin comprendió que al transformarse el medio también el mensaje sufría una mutación, de modo que aparecía una nueva forma de creación artística.

Esta reflexión de 1936 adquiere hoy una actualidad irrefutable. Benjamin no vivió para atestiguar la aparición del video o de las computadoras; sin embargo, su perspectiva resulta inevitable y definitiva si queremos comprender cabalmente nuestra época de reproducción digital y del universo virtual de internet. Hoy se producen más medios que mensajes y la obra de arte en la era de su reproducción virtual es una realidad. De hecho, nuevas formas de creación artística han aparecido a partir del surgimiento de estos nuevos medios, como la música electrónica, el *rock*, el cine de efectos especiales o las artes virtuales que ya están entre nosotros.

Una de las aportaciones fundamentales de Benjamin fue su perspectiva de lo moderno. A principios de los años treinta se trasladó a París, donde habría de radicalizar su experiencia de la modernidad. Atrapado entre la nostalgia melancólica por el pasado y la esperanza utópica por el futuro, Benjamin, a través de su imprescindible ensayo “París, capital del siglo XIX”, nos mostró una ruta para aproximarnos al universo de la modernidad que consistía en habitar el presente, lo actual, lo moderno, como si ya fuera muy antiguo, de manera que la realidad que nos rodea sea captada como si nos encontráramos en un museo.

## Martin Heidegger, archivista

Si hubiera que preguntarse acerca de los fundamentos de una ensalada de lechuga, de los clones o de una exhibición de alta costura, no hay que acudir a la publicidad, la genética o las revistas de moda; para comprender cabalmente su aparición en el paisaje moderno, habría que acercarse al pensamiento filosófico de Martin Heidegger.

El nombre de Martin Heidegger evoca, en el mejor de los casos, al autor de *Ser y tiempo*, piedra de toque del existencialismo, donde acuña la noción del ser-para-la-muerte, o al gran comentarista de la historia de la filosofía. En el peor de los casos, evoca al rector de la Universidad de Friburgo durante el periodo nazi, y la oscuridad de un pensamiento absolutamente incomprensible, plagado de oscuridades y de malabarismos lingüísticos.

Más allá de estos prejuicios absurdos, ajenos a la reflexión seria, es preciso aclarar que nadie como Martin Heidegger se ha acercado a la naturaleza profunda de nuestro tiempo.

Pensadores de la talla de Jean-Paul Sartre, Hanna Arendt o George Steiner; poetas como Paul Celan o Gottfried Benn; autores "incómodos" como Ernst Jünger, por sólo mencionar a unos cuantos, han glosado un pensamiento que se niega a las interpretaciones fáciles o a las modas filosóficas.

El pensamiento de Martin Heidegger se sitúa sobre todo en dos lugares aparentemente opuestos: por un lado, en el fin de la metafísica, entendida como el pensamiento de todo aquello que fundamenta al ser, y por el otro, el de la realización de la metafísica a través del infinito despliegue de la técnica. El mundo moderno, al convertir la materia en potencia infinitamente desplegable

es, según Heidegger, el lugar privilegiado donde la metafísica se realiza en su propia desaparición.

El mundo que nos descubre es el de la clausura del humanismo y la aparición de un pensamiento que intenta pensar lo inhumano: heredero del Fausto, de Goethe, Heidegger se adentra, con las herramientas del pensamiento, en un universo donde el hombre ha desaparecido del centro de atención.

En un mundo que se ha convertido en fábula, como afirmara Nietzsche, las distinciones entre naturaleza y cultura, entre lo natural y lo artificial, han perdido toda validez y pertinencia. El pensamiento heideggeriano retoma aquella máxima pascaliana que dice: “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”. Una vez disueltos estos límites merced al desarrollo tecnológico, las potencias de la metafísica se desatan, ya no existe un *grund*, un fundamento. Aparece entonces el *dasein*, ser-ahí: el ser como devenir.

Una de sus palabras-fetichismo es *ge-stell*, que indica lo que existe como disponible, incluido el ser humano: el mundo es el despliegue de todas las potencias. De manera muy semejante al Marx del primer capítulo de *El capital*, el mundo para Heidegger es una suerte de almacén donde hombres y cosas intercambian sus papeles al infinito.

Poseedor de una prosa hipnótica, una especie de murmullo salpicado de vislumbres y relámpagos verbales, en textos como *La pregunta por la técnica* o *La carta sobre el humanismo*, Heidegger nos presenta un pensamiento lleno de implicaciones para la comprensión de nuestra era, donde el fundamento de los seres se ha disuelto en la potencia y la disponibilidad. La proliferación de objetos, hecho en sí mismo inédito en la historia de la especie humana, es la manifestación más cabal de este evento perturbador.

Cosas y seres intercambian sus disfraces y se convierten en entes. La lechuga que comemos, tratada con desinfectantes o cultivada a base de injertos; el algodón mezclado con fibras sintéticas y convertido en prenda de vestir; la oveja Dolly, clonada gracias a la manipulación genética, participan de esta infinita realización de

la metafísica. La técnica invierte el universo de los arquetipos platónicos que se materializan alegremente bajo la forma de microchips, medicamentos, aparatos electrónicos, instrumentos médicos o musicales, o comida vegetariana. El hombre mismo no se salva de esta inversión de Platón, como podemos constatarlo en la planificación del exterminio y la conversión de los seres humanos en cifras.

Al final de la Pregunta por la técnica, uno de sus textos fundamentales, Heidegger afirma que “el olvido es el destino del ser”, dando al olvido el sentido de desaparición y al mismo tiempo de preservación, apuntando hacia una compleja concepción del olvido, que recuerda al pensamiento zen o a algunas vertientes del budismo, que conciben el mundo como una cáscara, un escaparate, como una apariencia, pero despojada de todo correlato religioso.

Heidegger escribió grandes páginas acerca de artistas que danzaron en la cuerda floja, entre la iluminación y la locura: Nietzsche, Van Gogh y Hölderlin, y en su lectura e interpretación recorrió las sendas perdidas de un pensamiento que escapaba a la metafísica. Vincent Van Gogh, el pintor de la naturaleza convertida en emoción vibrante, evocaba un mundo prístino, que aparecía como visto por primera vez a través de los ojos alucinados de la locura sagrada. Friederich Nietzsche, por su parte, es el gran intérprete que deviene en su locura el primero y el último de los hombres, al indicarnos el papel en el gran juego del mundo. Finalmente, Friederich Hölderlin es el poeta de los límites del lenguaje, que en uno de sus grandes poemas escribió: “ahí donde se encuentra el mayor peligro, se encuentra también la salvación”.

La salvación al parecer se encuentra en el lenguaje, o al menos parte de ella. En uno de esos relámpagos que caracterizan su pensamiento, Heidegger escribió: “el lenguaje es la casa del ser”. Heidegger indica de este modo el camino de la salvación, no a través de la recuperación del fundamento o la restitución del sentido, sino habitando, hasta sus últimas consecuencias, el vértigo de lo inhumano y sus manifestaciones.

1948

1948

1948

1948

1948

1948

1948

## Pierre Drieu La Rochelle, suicida

*El fuego fatuo* del escritor francés Pierre Drieu La Rochelle es una de las novelas más inquietantes del siglo xx. Pese a su brevedad, se trata de una obra decantada, de una belleza atroz, plena de imágenes, emociones y sensaciones que sólo podemos calificar de geniales.

Ubicada en la Francia de entreguerras, la novela cuenta las últimas horas de un adicto a la heroína. Más que denuncia o retrato, se trata de una fascinante indagación poética de la soledad, la incapacidad de amar, la pulsión de muerte. Escrita con un lenguaje seco, en blanco y negro, pleno de una poesía adusta, hierática, *El fuego fatuo* prefigura el existencialismo de Sartre o las fábulas oscuras de Albert Camus.

Pierre Drieu La Rochelle fue un hombre fascinado por el doble demonio de la acción y los fantasmas interiores. Como muchos de sus contemporáneos, combatió en la Primera Guerra Mundial y fue atraído por los movimientos artísticos más extremistas de su tiempo, como el dadaísmo y el surrealismo. A pesar de ello, su posición estética, como escritor, era más de corte clásico, menos experimental que cuidadoso de la forma.

Militó algún tiempo en el Partido Comunista, pero su posición política fue evolucionando lentamente hacia el fascismo. En 1940 apoyó al gobierno profascista de Vichy y fue activo colaborador de los nazis durante la ocupación de Francia. Poco después de la liberación, en 1945, Drieu se suicidó de un balazo en el corazón, al estilo del personaje principal de *El fuego fatuo*.

Drieu La Rochelle era un hombre fascinado por la decadencia y el fracaso. La soledad del hombre frente a la muerte, la náusea

existencial, la desesperación, la impotencia, la extrañeza frente al cuerpo, el sinsentido de la vida, están perfectamente expresados en *El fuego fatuo*, novela de una concisión y un cuidado formales difíciles de superar.

En los años cincuenta, el director francés Louis Malle llevó a la pantalla *El fuego fatuo*, cambiando la temática del drogadicto por la de un alcohólico. Pese a los cambios, la fuerza originaria de la novela adquiere en la pantalla una intensidad mayor. El filme se nos presenta como un espléndido retrato de la personalidad del suicida, de su soledad extrema.

Pero *El fuego fatuo* no sólo es una simple parábola existencial, es también una impresionante metáfora de la vida como adicción; no es casual que el título aluda a ese vago resplandor, esa fosforescencia tenue que se suele apreciar a ras de tierra en los cementerios y los pantanos, y que se debe a los vapores emanados de la descomposición de la materia orgánica.

Somos adictos a la vida, como el alcohólico lo es al alcohol o el drogadicto a la cocaína o a la heroína. Cada vaso de alcohol, cada jeringa con heroína, cada línea de cocaína se convierten en los granos que lenta y angustiosamente van cayendo del gigantesco reloj de arena de la vida. El adicto transforma su vida y la conduce hacia el hoyo negro de la inconsciencia y de la muerte.

Drieu La Rochelle concibió su novela de manera magistral. No se trata de un elogio del consumo de drogas o del relato de un *snob* que expresa su melancolía. Es, antes que nada, la transmutación de una experiencia en alta literatura. Como Dostoievski, Drieu habitó su propia sombra, vivió el lado oscuro de la vida, dejó salir de lo más profundo de su ser los demonios insobornables del desasosiego, de la angustia de vivir, de la soledad extrema.

El filme de Louis Malle no sólo es una adaptación, es una verdadera incorporación de la obra de Drieu al lenguaje cinematográfico. La música de las *Gimnopedias*, de Erik Satie, otro suicida, acentúa de manera magistral esa ansiedad espiritual de quien vive a un paso de la muerte. Como Drieu, Malle supo explorar a lo largo de su obra cinematográfica, deslumbrante y perturbadora,

esa ansiedad extrema, esa vaga inquietud frente a los demonios de la existencia, como es el caso de su última película, *Damage*, que nos muestra a un personaje que descubre a sus demonios de manera violenta y perturbadora.

Drieu La Rochelle, en su espléndida novela *El fuego fatuo*, nos presenta el drama existencial del hombre del siglo XX a través de una obra de una belleza inquietante y perfecta.

La vida considerada como una forma de adicción; la angustia considerada como una forma de abstinencia, de carencia; la sobriedad considerada como una de las formas del tedio y la angustia frente a la muerte, son algunos de los temas que recorren *El fuego fatuo*.

*El fuego fatuo* nos recuerda esa milagrosa cualidad de la belleza literaria, al mismo tiempo sublime y atroz.



## Scott Fitzgerald, *bon vivant*

El inglés Cyrill Conolly escribió alguna vez que el único deber de todo escritor es la creación de una obra maestra. El dinero, el alcohol, los amores frustrados, el fracaso, son algunos de los temas que recorren la obra de Scott Fitzgerald, y de los cuales se nutrió para escribir su novela mayor, *El gran Gatsby*.

*El gran Gatsby*, su novela más compleja e inspirada, es una gran bofetada en el rostro de la sociedad norteamericana. En esta pequeña obra maestra que contiene ecos de Flaubert, Proust y de la gran literatura rusa, Fitzgerald explora con precisión de forense e imaginación de poeta, el conflicto entre las clases sociales, su imposible desarraigo. De haber publicado su novela en los años cincuenta, seguro que Fitzgerald hubiese sido acusado de comunista, ya que en ella expresa de manera magistral las ingenuas y románticas ambiciones de los pobres frente a la frivolidad y el cinismo de los ricos.

La superficialidad como única forma de trascendencia, la imposibilidad de un compromiso amoroso verdadero, el absurdo del crimen, el ocaso de las ilusiones, recorren cada una de las páginas de ese poema de la desolación titulado *El gran Gatsby*.

La novela, pese a su perfecto realismo, nos presenta un conflicto pleno de resonancias simbólicas. Gatsby es un joven enamorado de Daisy, la hermosa pero tonta niña rica del pueblo.

Decidido a conseguir su amor a toda costa, y luego de regresar de la Primera Guerra Mundial, Gatsby entra a la mafia y, en un golpe genial —gracias a un millonario fraude en las apuestas del béisbol—, de la noche a la mañana se convierte en millonario. Pero

Daisy ha contraído matrimonio con Tom Buchanan, un deprimente aristócrata de Nueva York.

A pesar de esto, Gatsby compra una casa gigantesca justo frente a la casa donde vive Daisy con su marido, para conseguir el amor de su adolescencia. La novela arranca en el momento preciso en que Daisy y Gatsby están a punto de encontrarse gracias al narrador y testigo de la historia, Nick Carraway, *alter ego* de Fitzgerald y primo de Daisy. Sin embargo, todo sale mal.

El antagonismo entre Gatsby y Buchanan por el amor de Daisy se juega a través de un sórdido intercambio de mercancías. Buchanan ha deslumbrado a Daisy con un collar de diamantes. Gatsby tiene a su favor una inmensa mansión y cientos de camisas que Daisy acaricia con pasión fetichista. Gatsby ha perdido de antemano este duelo simbólico, de matices profundamente sórdidos, y Nick, el narrador, lo sabe.

Daisy es la clásica chica material a la que el amor le importa un bledo y sólo quiere tener una buena posición. Gatsby encarna al personaje romántico que naufraga en un mundo regido por el tosco materialismo de la sociedad americana. A pesar de que Gatsby encarna lo mejor y lo peor del sueño americano (las aspiraciones desmedidas, el fraude como la única forma de enriquecimiento), Daisy será incapaz de amarlo por su compromiso irrevocable con la superficialidad.

Dos sistemas de signos, dos visiones del mundo, se enfrentan y colapsan. Por un lado, el amor ingenuo de Gatsby; por el otro, la sórdida pasión por el dinero en Daisy. Cuanto más rico se ha hecho Gatsby, mayor es la imposibilidad de lograr el amor de Daisy.

Fitzgerald se suma a Balzac en el retrato de la pasión por el dinero y la riqueza. A diferencia de Proust, que elabora una compleja mitología a partir de la alta burguesía, a través de las memorables páginas dedicadas a lo *chic*, Fitzgerald nos ofrece el lado oculto de lo *chic*, la sombra del mundo de las apariencias.

Pese al aparente maniqueísmo de sus personajes, Fitzgerald pone el dedo en la llaga al describir las limitadas aspiraciones de

una alta burguesía cínica e insensible. Gatsby representa una aristocracia muy distinta a la de Daisy y Tom Buchanan, quienes habitan la tierra baldía de las apariencias. Gatsby es el aristócrata de las emociones que busca lo imposible: el amor total; pero Daisy desconoce los absolutos: atrapada en la jaula de su estupidez, inmersa en el juego de la superficialidad, es incapaz de mirar tan lejos.

*El gran Gatsby* quedará en la memoria de la literatura del siglo XX como una de las más profundas reflexiones sobre la derrota de la sensibilidad frente a la frivolidad de las apariencias.



## Vladimir Bartol, *hashishini*

El esloveno Vladimir Bartol publicó en 1938 una de las novelas más memorables de la literatura balcánica: *Alamut*, que evoca la historia de Hasan Sabah, el Viejo de la Montaña. La leyenda es concluyente y precisa: hacia el siglo XI de la Era Común, Hasan Ibn Sabah (1056-1124) fundó la secta de los *hashishini* o comedores de *hashís*, para pelear contra los otomanos y refundar el milenarismo Imperio Persa. Desde la cumbre de la montaña de Alamut (que significa “nido de águilas”), al norte de Irán, Hasan Sabah —llamado El Viejo de la Montaña— enviaba a sus asesinos (de ahí deriva la etimología de esta palabra) a cualquier punto del Oriente Medio con el fin de imponer su poder. Compañero y amigo del delicado poeta persa Omar Khayyam en la Universidad de Ispahan, Hasan Sabah había estudiado *El Corán* y se inició en el estudio de la filosofía, sobre todo del zoroastrismo: doctrina preislámica fundada entre los siglos VIII y XIV antes de la Era Común por Zoroastro (a quien Nietzsche tomara como modelo en *Así hablaba Zaratustra*). El zoroastrismo era la base religiosa y filosófica de la milenaria cultura iraní y había sido erradicado después de la invasión de los otomanos. Por aquel entonces, había en Irán un grupo de seguidores del ismaelismo, derivación islámica que combinaba la doctrina de Zoroastro con las enseñanzas de *El Corán* y que resistía la imposición religiosa de los sunitas otomanos apoyados por los califas de Bagdad.

La historia de Hasan, narrada por Bartol, tiene un profundo parentesco arquetípico con profetas como Moisés, Abraham, Cristo o Mahoma: hacia el año 1080, después de una revelación en el desierto de Arabia, Hasan Sabah fue enviado nada menos que

por Zaratustra a El Cairo, donde habría de reunir a los ismaelitas persas en el exilio y conocería el secreto del *hashís*, cuya preparación, por medio de una combinación de *cannabis* con otras hierbas, era capaz de producir en quien lo tomara visiones y alucinaciones placenteras.

Fue en El Cairo donde se hizo de un puñado de seguidores para hacer su recorrido de regreso a Persia. A lo largo de su travesía, Hasan fue reclutando discípulos en Alepo, Bagdad, Jerusalén e Ispahan. Diez años después de su salida de Egipto, y luego de vagar por las áridas llanuras y desiertos de Arabia y Persia, Hasan Sabah encontró finalmente el lugar que Zaratustra le había indicado para asentar su imperio secreto: la fortaleza de Alamut, instalada en la cumbre de una montaña, el nido de las águilas, cercana al mar Caspio. Desde ahí, el Viejo de la Montaña, sin ejército regular, sin nada más que un grupo de iniciados, habría de poner en jaque a los seguidores de los sunitas y terminaría haciendo añicos el Imperio otomano.

Los jóvenes *hashishini* eran enviados en secreto a lugares estratégicos, para ejecutar a los enemigos del Viejo de la Montaña, poniendo su vida de por medio. Algunas crónicas comentan que los enviados, intoxicados con la hierba, llevaban mensajes a los distintos califas y jeques, y se suicidaban frente a ellos abriéndose la yugular con un puñal, provocando con ello el más absoluto terror. Pero no basta el *hashís* para explicar un asesinato suicida: para lograr su cometido, el Viejo de la Montaña se sirvió de la más sutil y perfecta de todas las estrategias: la ilusión. Secretamente, Hasan Sabah hizo traer a su imperio a las mujeres más hermosas del Oriente Medio: armenias de piel blanca como la leche, afganas de piel aceitunada y profundos ojos azules, nubias de piel de ébano, griegas, hindúes, judías y cristianas. Estas mujeres permanecían ocultas en un palacio secreto y estaban destinadas al ritual iniciático de los *hashishini*: intoxicados por el *hashís*, Sabah los hacía llevar al harén bajo la promesa de que visitarían el Paraíso. Las muchachas, ataviadas con exquisitos trajes y rodeadas de frutos y de vino, atendían a los guerreros quienes accedían a un éxtasis de placer y sensualidad extre-

mas. Ya completamente intoxicados, perdidos, los iniciados eran llevados a sus habitaciones y, al despertar, recordaban su estancia en el Paraíso de la misma forma en que se recuerdan los sueños.

La estrategia del Viejo de la Montaña era provocar una experiencia extática donde los iniciados se reunían con las mujeres del harén y recibían con ello la promesa de acceder al Paraíso. Al llevar a cabo su acto atroz, el asesino, con las pupilas dilatadas, pensaría seguramente en los placeres y excesos que volvería a disfrutar con sus almas gemelas, habitantes de ese reino nebuloso, crepuscular, al que habían entrado gracias a la estrategia ilusionista del Viejo de la Montaña.

Vladimir Bartol, con su novela saturada de poesía, se ubica en el entorno sensual y guerrero de los *hashishini*. El novelista esloveno sabe lo que todos los dictadores, de Hasan Sabah a Hitler, Saddam Hussein y Miloszevic, sabían: que el poder se sirve de la ilusión para cumplir con sus más bárbaros propósitos. En esta novela se trasluce una impresionante parábola sobre la voluntad de poderío nietzscheana. Bartol elabora una visionaria advertencia a Occidente: escrita en el preludeo a la Segunda Guerra Mundial, Alamut nos recuerda que Hitler, Musolini o Stalin son, a su modo, Viejos de la Montaña, cuyas sentencias de muerte se cumplen de manera a menudo misteriosa y secreta.

En 1120 el poeta Omar Khayyam llegó a Alamut para visitar a su amigo de juventud. Este encuentro resulta prodigioso: el bardo del vino y la sensualidad se encuentra con el filósofo que utilizaba los mismos medios —la ebriedad, el placer— para llevar a cabo los actos más atroces.

Hasan Sabah, el Viejo de la Montaña, fundador de la secta de los *hashishini*, murió en 1124 contemplando, como afirma Bartol, el vuelo lejano de las águilas. La fortaleza de Alamut permaneció intacta hasta que las hordas mongoles consiguieron destruirla.

Antes que Maquiavelo, el Viejo de la Montaña sabía y practicaba la idea del fin que justifica los medios. Un solo aforismo, genial, perturbador y alucinante, nos ha quedado de Hasan Sabah, el filósofo asesino: “nada es verdad, todo está permitido”.



## Mijail Búlgakov, fáustico

**A** menudo nos preguntamos cuál es el papel que cumple el Mal en el mundo. Tal interrogante fue respondida por el escritor ruso Mijail Búlgakov en su novela *El maestro y Margarita*.

Búlgakov pertenece a la generación perdida de los escritores perseguidos por Stalin. Dramaturgo y novelista, muy pronto se desencantó de la revolución y escribió obras satíricas contra el régimen comunista. La más feroz de sus sátiras, *Corazón de perro*, cuenta la historia de un perro al que le trasplantan los testículos de un ser humano y evoluciona hasta convertirse en proletario y líder del partido. Esta novela le costó su envío a los campos de concentración de Siberia, donde desapareció sin que se volviera a saber de él.

*El maestro y Margarita*, su obra más ambiciosa y sin lugar a dudas una de las grandes obras del siglo XX, es una de esas novelas que una vez que atrapan a sus lectores no los dejan escapar. Combinación de sátira política, novela de amor, indagación acerca de la creación literaria y fábula metafísica acerca de la naturaleza del mal, *El maestro y Margarita* logró colarse a Occidente en los años cincuenta y sólo vio la luz en Rusia hasta 1964, muchos años después de la muerte de su autor.

La novela narra la llegada del misterioso mago Volland, que no es otro que el mismísimo Lucifer, a la Rusia soviética. Su séquito no puede ser menos alucinante: una nudista, un gato que camina sobre dos patas y habla, y un tenebroso tuerto. A lo largo de casi quinientas páginas, Búlgakov nos narra una historia funambulesca que combina magistralmente la novela de suspenso, el relato gótico, la sátira política y la indagación religiosa.

Completa la novela la historia de Margarita, la esposa de un renombrado médico del partido, enamorada trágicamente, como buena historia rusa, de un escritor internado en un hospital psiquiátrico, diagnosticado como demente porque quiere escribir la historia de Poncio Pilatos.

Como en un icono, en el margen de la novela aparece el delicado drama entre Joshua Ga Nozri —Cristo— y Poncio Pilatos, el papel que cada uno debe cumplir en una historia que va más allá de sus personas individuales y la profunda indagación acerca del bien y del mal.

Volland es cruel, despiadado, pero sus móviles son oblicuos. Ya en las primeras escenas discute con un par de poetas alineados al Partido Comunista acerca de la existencia histórica de Cristo, y hace aparecer los últimos modelos de alta costura de Chanel y provoca una lluvia de dinero, burlándose del crudo racionalismo del realismo socialista y de la literatura considerada como propaganda.

El punto climático de la novela es el gran baile presidido por el demonio, en las heladas regiones de Siberia. Aparecen muertos vivientes, vampiros ancestrales, asesinos famosos, parricidas, poetas convertidos en animales, prostitutas y, en el centro, Margarita, encarnación del bien y de la inocencia, testigo necesario del baile, eje de luz en torno al cual gira la sombra.

Margarita será recompensada: pide al demonio que la deje vivir en una buhardilla con el escritor y que no sean perseguidos por el partido. Su petición será cumplida.

Búlgakov nos recuerda que la luz existe sólo gracias a la sombra, y que el lugar del Mal siempre será el punto que nos hace adentrarnos en su contrario, cumpliendo así la máxima que Goethe puso en boca del Demonio en el Fausto: “soy esa parte que practica el mal pero que busca el bien”.

## Carl Gustav Jung, gnóstico

Carl Gustav Jung será recordado como uno de los más grandes visionarios del pensamiento moderno. La profunda huella que ha dejado a través de una obra extensa y apasionante abarca vastos territorios, como la sicología, la literatura, la historia del arte, el pensamiento religioso.

Alumno de Sigmund Freud, muy pronto Jung se separó de su maestro para elaborar su propia perspectiva. Ésta ha sido llamada, en términos generales, sicología profunda, e intenta descubrir y reinterpretar el complejo universo simbólico del sueño y ligarlo al mito y a la creación artística. Para ello, Jung acuñó el término inconsciente colectivo: espacio que comparten todos los seres humanos, habitado por imágenes y arquetipos que a lo largo de la historia han conformado la imaginación humana.

Gracias a Jung, la mitología recuperó su carácter fundamental. Para él las grandes creaciones mitológicas del ser humano son un complejo arsenal de imágenes e historias que reflejan el rico universo interior del ser humano.

Entre los grandes temas que abordó el maestro alemán se encuentran la alquimia, el universo bíblico, el complejo universo de los arquetipos emanados de la saga del rey Arturo y de los caballeros de la mesa redonda. En todos esos temas, exploró el lado oscuro del ser humano y elaboró la idea de la sombra. Para Jung, el reconocimiento de la sombra, es decir, de todas esas partes oscuras del ser humano, es tan fundamental como el conocimiento científico y la especulación filosófica.

La sombra puede ser una emanación del mal, pero también un depósito de los temores y deseos ocultos. Sólo mediante el recono-

cimiento de la sombra es posible acceder a una comprensión integral de las personas y de las sociedades. En este sentido, el pensamiento religioso adquiere una importancia fundamental, ya que gracias a él es posible adentrarnos en las zonas más oscuras del inconsciente colectivo y entender esa difusa frontera entre el saber y la creencia, entre las más altas aspiraciones y los miedos más abominables. Pero, más que el pensamiento religioso, es decir, más que una forma religiosa de comprender el mundo, Jung se interesó en sus poderosas imágenes: la zarza ardiente de Moisés, el viaje de Gilgamesh al mundo de los muertos, la destrucción de Sodoma, la emblemática de la astrología, el tarot y el *I Ching*.

Además de la noción de inconsciente colectivo, Jung acuñó el concepto de sincronía o sincronicidad para adentrarse en ese extraño universo conformado por el destino. Para Jung, el acto cotidiano y distraído de leer el horóscopo en el periódico adquiere un significado profundo y está revestido de potencias ocultas que actúan en la oscuridad del inconsciente. Cuando nos adentramos en el zodiaco, cuando interpretamos las cartas del tarot y los hexagramas del *I Ching*, Jung afirma que estamos buscando las formas de nuestros deseos más íntimos y personales; de modo que estos métodos esotéricos de entender el destino sirven para comprender el aquí y el ahora. Por ello, muchas veces encontramos señales que nos sirven para actuar en el mundo. Las coincidencias, esos juegos del azar que revelan un funcionamiento no casual, sino muy diferente de la realidad, forman también parte de la sincronicidad, de tal modo que, como postula la matemática de los fractales, el aleteo de una mariposa en las Filipinas puede ocasionar un huracán en el Caribe.

Gracias a Jung, hoy comprendemos que no sólo el ser humano tiene un mundo inconsciente, sino que la especie misma ha depositado imágenes deslumbrantes y emblemáticas de sus sueños colectivos a través de los mitos, la poesía, el arte.

## Elías Canetti, sobreviviente

El poder fue una de las obsesiones centrales del pensamiento y de la literatura del siglo xx. Uno de sus más destacados estudiosos, críticos y comentaristas es, sin duda, el vienés Elías Canetti.

Alejado de la reflexión política inmediata y de la sociología clásica, Canetti exploró con la pasión de un poeta y la precisión de un científico los recovecos del sometimiento y el dominio en ese libro fascinante, casi hipnótico, titulado *Masa y poder*, un verdadero clásico del pensamiento del siglo xx.

Nacido en Bulgaria, en el seno de una familia de origen judío-español, Canetti se trasladó con sus padres a Viena, donde habría de abandonar el ladino, su lengua originaria, para aprender el alemán, lengua que habitó y con la que escribió toda su obra. Canetti, pese a considerarse austriaco, cuando recibió el Premio Nobel de Literatura afirmó que le gustaría que se le considerase como un viejo español. El paso del ladino íntimo y familiar de su origen sefaradita, al alemán de la Viena de Kraus, Freud o Musil, constituye el tema central del primer tomo de sus memorias titulado *La lengua absuelta*.

En su ensayo *El otro proceso de Franz Kafka*, Canetti eleva al escritor checo a la altura del mito, de una manera mucho más perdurable que la pobre imagen del santo que fabricara Max Brod. El Kafka de Canetti es mucho más cercano y al mismo tiempo misterioso.

Al reconstruir la relación entre Kafka y Felice Bauer —las dudas del escritor respecto al compromiso matrimonial—, Canetti nos ofrece el retrato heroico del escritor que, frente a las presiones familiares y sentimentales, frente a lo provechoso de un trabajo y

la supuesta felicidad de un matrimonio, frente a esta vida útil y feliz, antepone el compromiso existencial y vital con las palabras, con la escritura, con el rigor de una obra que se cierra sobre sí misma.

Canetti fue uno de los grandes viajeros de nuestro tiempo. Habitante de las inmediaciones del siglo XX, fue testigo de las atrocidades del nazismo, de la conversión del ser humano en cifra para el exterminio, de la sensación del fin del mundo que tuvieron los sobrevivientes de Hiroshima.

El silencio ensordecedor de las multitudes sometidas al fñhrer, al lñder máximo, tiene su correlato en el espléndido análisis de la locura de Schreber. Como es sabido, Schreber era un hombre que imagin que era el último ser viviente sobre la Tierra. Su problema es que cre profundamente en esto: estaba loco. El propio Sigmund Freud, despu de sostener una serie de sesiones con él, lo declaró como imposible de analizar. Schreber, sin embargo, escribió un libro donde relata todas sus visiones. Según Canetti, Schreber establece un retrato sombrío de la naturaleza del lñder: el lñder es el último sobreviviente, se sitúa por encima de una multitud amorfa que se somete a sus designios. Al estar por encima, contempla a una multitud de seres sin identidad, recostados como cadáveres sobre el horizonte. Hitler, Pinochet, Stalin, Mao, son imágenes ambiguas del sobreviviente, al mismo tiempo héroe y pesadilla del siglo XX.

Pese a que escribió una extraordinaria novela titulada *Auto de fe* acerca de las relaciones incestuosas entre la erudición y la locura, Canetti fue antes que nada un gran pensador, sólo que su pensamiento se movía mejor en las imágenes que en las abstracciones. Y una de sus imágenes constantes es la del sobreviviente, ya sea del holocausto, de la bomba atómica o de los seres más cercanos. Canetti nos recuerda que de algún modo somos sobrevivientes de todos aquellos que han muerto en el pasado. El sobreviviente es aquel que se pregunta por el destino de los muertos y que parece habitar esa delicada frontera entre la vida y la muerte que sólo los grandes poetas han explorado.

De ahí proviene la lectura y estudio de uno de los textos más antiguos que se conocen: *Los poemas de Gilgamesh*, texto sumerio de unos siete mil años de antigüedad que antecede con mucho a cualquier otro testimonio escrito por el género humano. *Los poemas de Gilgamesh* cuentan la historia del primer héroe sumerio que decide descender al mundo de los muertos para buscar a su amigo Enkidu. Bajo esta trama simple, el *Gilgamesh* es ante todo un grito cósmico de protesta primigenia: ¿por qué existe la muerte?, y esconde un alegato contra los dioses que no mueren. Gilgamesh pretende que las leyes cambien y que el hombre pueda ser inmortal, pero nadie lo escucha.

La lectura de Canetti de este poema es comparable a la que hicieran Nietzsche y Freud sobre la tragedia griega, o la interpretación de *La odisea* llevada a cabo por James Joyce. Al acercar al siglo xx el texto más antiguo de la literatura, Canetti nos ofrece una profunda reflexión acerca de los arquetipos más profundos de la especie humana.

“A partir de un punto preciso en el tiempo, la historia dejó de ser real. Sin darse cuenta de ello, la totalidad del género humano se habría salido de la realidad. Todo lo que habría sucedido desde entonces ya no sería en absoluto verdad, pero no podríamos, ya, percatarnos de ello...”



## Ernst Jünger, guerrero

Uno de los autores más significativos de la literatura alemana del siglo XX es sin duda el polémico autor germano Ernst Jünger.

Nacido en 1900, Jünger se erige como uno de los grandes pasajeros del siglo que nos precede. Su vida no es menos polémica que su obra. Participó como soldado en la Primera Guerra Mundial. En los años veinte formó parte de los movimientos políticos más significativos de su tiempo. Su novela *Los acantilados de acero*, de corte épico, en la que hacía un elogio de la guerra a la manera del futurismo italiano de corte fascista y de las vanguardias totalitarias, marcó a toda una generación de alemanes.

Hay que recordar que el nacionalsocialismo era sólo una de las corrientes políticas totalitarias de Alemania. Las variedades del fascismo eran múltiples y tan complejas como las del socialismo, del anarquismo y del comunismo. Jünger perteneció al movimiento de los nacionalbolcheviques, variante del nazismo que simpatizaba con la Unión Soviética y que buscaba la creación de una sociedad comunista en Alemania.

Con el ascenso de Hitler al poder en 1933, Jünger pasó a formar parte del Partido Nazi, al lado de la aristocracia militar que había combatido en la Primera Guerra Mundial y cuyas raíces se hundían en los ejércitos prusianos. Esta aristocracia militar, cerrada y clasista, veía con cierta desconfianza al nazismo. Sin embargo, sentían que era necesario tolerar el ascenso de los nazis para preservar sus cotos de poder.

Jünger participó en la toma de París durante la Segunda Guerra Mundial. Los diarios que escribió en ese tiempo consignan

reuniones con artistas y escritores como Picasso, así como una aristocrática búsqueda de tintas y papeles antiguos para escribir. Alejado de las SS, Jünger supo mantenerse al margen de las atrocidades del fascismo. Si bien estaba al tanto del genocidio y de los campos de concentración, es preciso decir en su descargo que participó en el atentado contra Hitler comandado por Rommel. Este hecho lo salvó de ser enjuiciado en Nüremberg a la derrota del nazismo.

En los años de la posguerra Jünger desarrolló lo mejor de su obra. De ese periodo destaca la novela *Las abejas de cristal*, visionaria obra futurista que combina elementos de ciencia-ficción y reflexión filosófica acerca de las relaciones cada vez más complejas entre el hombre y la tecnología. Destacan en los años sesenta sus ensayos filosóficos, donde explora las posibilidades del Trabajador, el Soldado y el Emboscado, que deconstruyen las tres posibilidades del hombre moderno. El trabajador es el impulsor de los hombres hacia el cosmos, el realizador de las tareas monumentales y sobrehumanas. El soldado, a su vez, ejemplifica la pasión por la guerra y la expansión de los estados nacionales. El emboscado es la figura más enigmática y personal de Jünger; en él confluyen el filósofo, el guerrero y el artista. Este personaje emblemático ha de separarse de la ciudad y habitar el bosque, separado de la turbulencia de la guerra y de la expansión del trabajo.

Novelas como *Heliópolis* y *Eumeswill* cristalizan de manera contundente el universo de Jünger. Novelas utópicas que dibujan estados totalitarios regidos por la técnica y los dictadores que recuerdan al führer. En estas novelas Jünger desarrolla al máximo el espíritu de la antiutopía, a la manera de *1984*, de George Orwell, o *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley.

No menos importantes y significativos son los ensayos que el autor escribió a lo largo de su vida. En ellos las reflexiones acerca del futuro, del hombre y de la técnica, de la posibilidad de un Estado mundial, se entrecruzan con indagaciones sobre las drogas, la pasión por las plantas y los insectos, el amor inevitable por la literatura alemana, la reivindicación de un heroísmo trágico y atroz.

Jünger alcanzó la venerable edad de cien años. Cabe recordar que Massimo Cacciari, el filósofo alcalde de la ciudad de Venecia, rindió un merecido homenaje a este autor.



## Malcolm Lowry, señor del ukelele

**D**urante su estancia en nuestro país a finales de los treinta, el inglés Malcolm Lowry escribió *Bajo el volcán*, novela clave de la literatura del siglo xx. Alcohólico extremo, suicida en potencia, Lowry convirtió su infierno privado en una obra literaria poderosa y original, plena de poesía, locura y desesperado desencanto.

Al igual que William Burroughs, D. H. Lawrence, André Breton y tantos otros escritores que se adentraron en nuestro país, Lowry descubrió las oscuras deidades de la muerte que reinan en las profundidades de nuestro paisaje. Es en México, remoto país de Occidente Extremo, poblado de fantasmas y demonios, donde Lowry, a través de un viaje trágico y espectral, recogió el deslumbrante material de su novela.

La trama de *Bajo el volcán* ocurre el Día de Muertos de 1939, en el preludio de la Segunda Guerra Mundial. Un inglés en un país que acaba de arrebatárle a su patria los ricos yacimientos petroleros era, en el México de aquel entonces, poco menos que un enemigo. Es en este contexto donde surge la desesperada figura del Cónsul, un hombre que ha perdido su puesto diplomático y que habita en Cuauhnahuac, la ciudad provinciana que no es otra que Cuernavaca, con su Casino de la Selva y sus campesinos de bronce que parecen dioses.

El fracaso de su relación matrimonial, la fidelidad perpetua por el mezcal y la aparición de los demonios interiores del Cónsul, que no es más que un mal disimulado *alter ego* de Lowry, conforman el conflicto central de *Bajo el volcán*. La prosa de Lowry, sin embargo, hace de su novela una de las versiones más minuciosas del Infierno que se hayan escrito en nuestro tiempo.

Lowry nos mostró ese lado oscuro de México que sólo un extranjero puede ver, y que nos resulta atrozmente familiar a sesenta años de distancia: un país hermoso y rico, eterno como el paraíso; pero convertido en un infierno por políticos y policías corruptos, habitado por campesinos embrutecidos por el alcohol, dispuestos a engañar y a burlarse del primero que se deje, y esa miseria primigenia que parece formar parte del paisaje y a la que estamos eternamente condenados.

El Cónsul atraviesa el edén subvertido que intuyó López Velarde, ese país violento que parece estar siempre preparado para el sacrificio y el desastre. Las visiones alcohólicas del Cónsul, esa desesperación suicida que lo lleva a emborracharse hasta el hartazgo en una sórdida cantina adquieren, gracias a la prosa de Lowry, la intensidad elegiaca de la poesía. Pocos autores, incluso mexicanos, han descubierto en México la metáfora encarnada del mundo de los muertos como lo hizo Lowry en su obra maestra.

Valgan estas líneas como una calavera en prosa para Malcolm Lowry, un hombre de genio que murió ahogado en *whisky* y mezcal asediado por los demonios del fracaso, la impotencia y la perpetua nostalgia de la belleza, y que extrajo de lo más profundo del infierno mexicano ese diamante titulado *Bajo el volcán*; el mismo que amó a su esposa Marjorie hasta el extremo, como sólo pueden amar los alcohólicos y los suicidas, y que durante toda su existencia sólo quiso bailar y tocar el ukelele.

## Samuel Beckett, *clochard*

La obra de Samuel Beckett constituye uno de los momentos culminantes de la literatura moderna. El absurdo, el desorden, la sensación de que somos extranjeros en el mundo constituyen los ejes principales de sus obras dramáticas, sus pequeñas narraciones y sus novelas.

Nacido en Irlanda en 1906, en el seno de una familia protestante, muy pronto abandonó su patria para dirigirse a París en los años treinta, para encontrarse con James Joyce, su maestro. Los biógrafos de ambos escritores coinciden en la extraña relación amorosa que Beckett sostuvo con Lucía, la hija esquizofrénica de Joyce. De aquel primer periodo surgieron sus primeras obras, como *Mercier y Camier*.

El nihilismo extremo de su obra, la profunda falta de compromiso, no le impidió colaborar durante la Segunda Guerra Mundial en la resistencia francesa. A partir de 1945 decidió comenzar a escribir en francés, lengua en la que realizaría lo más reconocido de su trabajo.

Entre 1945 y 1950 realizó la tarea que todo escritor serio debería acometer: con el mínimo de medios para subsistir, en la austeridad más extrema, se aisló en una cabaña en las afueras de París y de ahí surgieron las obras que más tarde le darían renombre internacional: la trilogía novelística *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, y la obra de teatro *Esperando a Godot*, donde un par de mendigos llevan una vida absurda, tragicómica, mientras esperan la llegada de un dios ausente.

Más tarde, en 1957, aparecería otra obra dramática, *Final de partida*, plena de situaciones absurdas, diálogos veloces y reflexio-

nes filosóficas trucas, donde se hace patente la profunda influencia de los cómicos del cine mudo como “el Gordo” y “el Flaco” o Buster Keaton. Al mismo tiempo, desarrolló un trabajo narrativo cada vez más intenso a través de obras como *Textos para nada* y la novela *Cómo es*, de 1962.

En los años sesenta se dedicó fundamentalmente al teatro, estableciendo una tensión dramática entre la voz y el silencio, reduciendo cada vez el espacio escénico a su mínima expresión y destruyendo todas las convenciones del género en obras como *Acto sin palabras* y *Los días felices*. Seres encerrados en botes de basura que recuerdan o se agreden, personajes mutilados de la palabra que bordean los límites del silencio expresan de un modo único la condición humana desde un punto de vista onírico o simbólico.

Después de que se le otorgara el Premio Nobel en 1969 —a cuya entrega, por supuesto, no asistió—, retornó a su encierro y se dedicó a escribir pequeñas piezas de alta densidad y brevedad extrema que lo acercaron aún más a la poesía y continuaron su visión completamente desencantada del mundo. En esas obras la desaparición del narrador, la ausencia, el vacío, se hacen presentes.

En su tríptico narrativo final *Nohow on*, conformado por *Company*, *Ill seen, ill said* y *Wostward ho*, Beckett llevó hasta las últimas consecuencias la estética de la desaparición. En ellas el silencio, la vibración de la memoria, el fulgor de las sensaciones, reaparecen al modo de revelaciones, epifanías, momentos de intensidad pura. Beckett, al final, logró abandonar el infierno y atisbó las puertas del paraíso.

## Vladimir Nabokov, entomólogo

**E**l ajedrecista que vive su existencia como una partida de la que no podrá escapar; ¿quién es el único invitado que no debe faltar a una ejecución?; el hombre que descubre en un mendigo a su propio doble; el crimen como única estratagema frente a la locura...

La sutileza, la ironía, el humor negro, el juego de palabras, la cita oculta, el manejo casi microscópico del detalle, son algunas de las cualidades esenciales de la prosa de Vladimir Nabokov, eso que difusamente podríamos llamar su estilo. El suyo es un complejo planeta poblado de nínfulas sensuales, criminales tiernos, perversos cómicos y mujeres sacrificables.

*Lolita*, la obra prohibida de Nabokov, es un jugoso compendio de ironía y sarcasmo, una burla a la mojigatería esencial de la sociedad norteamericana. Es curioso: un ruso exiliado se convierte en un subversivo en Estados Unidos. La censura impuesta a *Lolita* es el resultado de la gazmoñería imperante en Norteamérica. Una sociedad que permite el abuso sexual en todos los estratos sociales y prohíbe una novela sobre el tema, es una sociedad hipócrita.

La versión cinematográfica de *Lolita*, realizada por Stanley Kubrick con las memorables actuaciones de James Mason, Shelley Winters, un multifacético Peter Sellers y la inefable Sue Lyon como la adolescente objeto del deseo, es un homenaje magistral a la desdicha y el horror de ver encarnadas las más ocultas fantasías. El reciente congelamiento de la versión dirigida por Adrian Lynne y protagonizada por Jeremy Irons, no hace sino recordarnos que el tabú es intemporal.

Hay un profundo valor catártico en la obra de Nabokov. Sus personajes nos ayudan a mirar nuestro propio lado oculto para sublimarlo; es decir, nos muestra el sitio del Mal.

Toda la obra de Nabokov está surcada por una búsqueda del Crimen Perfecto como una suerte de indagación metafísica. El patetismo de sus personajes, pleno de ternura, impregnado de ironía y humor negro, nos demuestra qué tan cercanos y entrañables pueden ser estos seres, y hasta qué punto asumirse como ser humano implica reconocerse igual a los locos, a los criminales y a los perversos.

En el racimo de novelas que Nabokov escribió desde el fin de los años veinte hasta los años setenta, en esas *Obras Completas* llenas de una rabiosa defensa de la escritura, de la imaginación, de los instintos y las pasiones, se encuentra un autor que ha logrado justificar nuestro siglo atroz.

## Jorge Luis Borges, vidente

El hombre que nació en Buenos Aires en 1899 es el mismo que murió en Ginebra en 1986. Su vida transcurrió entre escasos amores desolados, innumerables lecturas y una sola pasión: la literatura, y una obra que basta para justificar toda una vida.

En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales. Ya que en este mundo había muchas criaturas y que cada una estaba continuamente ante muchas alternativas, las combinaciones de esos procesos eran innumerables y a cada instante ese universo se ramificaba en otros universos y éstos en otros a su vez.

La paradoja se erige como un emblema sobre la obra de Jorge Luis Borges. El escritor argentino elabora, a lo largo de una serie de ficciones, ensayos y poemas, un complicado dispositivo para eludir cualquier interpretación directa, de correlato simbólico, de fijeza del sentido. Abundan en su mundo los objetos paradójicos: un pequeño cono del diámetro de un dedo, pero cuyo peso resulta intolerable; el *Aleph*, un lugar donde están contenidos, sin confundirse, todos los lugares del mundo; el libro de arena, que contiene un infinito número de páginas, o una moneda de una sola cara.

Si bien las adaptaciones al cine de los cuentos de Borges han sido poco afortunadas y, en la mayoría de los casos, demasiado académicas, podemos encontrar la impronta borgesiana, por ejemplo, en la versión de *El nombre de la rosa* llevada al cine por Jean Jacques Annaud, donde aparece un monje ciego que custodia una biblioteca y que lleva el nombre de Jorge de Burgos. E igualmente en *Alphaville*, la visionaria película de Jean-Luc Godard, donde

aparece una computadora llamada Alpha 60, que controla a toda una población y que cita pasajes de la obra de Borges.

Borges concibe el universo como una biblioteca. El suyo es un espacio acotado en el que las montañas, los animales, los mapas de la ciudad y la ciudad misma, están contenidos entre los volúmenes de una gigantesca biblioteca. Sin embargo, como siempre ocurre, la entropía y el desorden hacen de las suyas y los libros se amontonan, establecen conjuntos, series azarosas, aparecen libros apócrifos, libros imaginarios entre libros reales, pero, sobre todo, se alteran los órdenes cronológicos.

Y es en el tiempo donde Borges pone toda su atención. El tiempo se bifurca, se disuelve, sólo existe como eternidad. Alguna vez escribió:

“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego...”

## Italo Calvino, geómetra

La obra de Italo Calvino constituye una de las propuestas mayores de la narrativa de la segunda mitad del siglo xx. Obras como *Las ciudades invisibles*, *Las cósmicas*, *Si una noche de invierno un viajero* o *Palomar*, confirman que para sobrevivir en un universo dominado por los medios masivos de comunicación la literatura ha de cambiar sus formas, estrategias y diseños.

Italo Calvino empezó escribiendo novelas de corte realista, como *La especulación inmobiliaria*, *La nube de smog* o *Los amores difíciles*, todas escritas en el tiempo de su militancia comunista durante los años cincuenta. A partir de los sesenta, sin embargo, ante la estrecha representación realista de los hechos novelescos y la emergencia cultural de medios masivos como la televisión, el cómic y sobre todo el cine, Calvino reformuló sus estrategias narrativas para conformar su obra más auténtica, personal y definitiva.

Obras como la trilogía *Nuestros antepasados*, formada por *El caballero inexistente*, *El vizconde demediado* y *El barón rampante*, lo llevaron a replantearse el problema fundamental de la creación literaria, que es el desafío entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y el mundo.

Una vez liberada de la servidumbre de la representación naturalista y restaurada una lógica propia para la creación literaria, Calvino regresó a la novela su prestigio y dignidad como exploradora de las metamorfosis y como indagación profunda acerca del tiempo y, sobre todo, redefinió aquello que podía representarse sólo por medio de las palabras y del lenguaje narrativo. Dotado de una poderosa cultura filosófica y científica, supo ubicar su obra en el centro de las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo.

Calvino es el Escher de la novela. Para la composición de sus obras, nuestro autor siempre estuvo interesado en los juegos de azar, los rompecabezas, los modelos matemáticos, las paradojas de la lógica, los juegos del lenguaje.

En sus obras más radicales desarrolló una perspectiva profundamente original. Tal es el caso de las *Cosmicómicas* y *Tiempo cero*, escritas en los años sesenta, donde el lenguaje del cómic y la ciencia-ficción se sublima para hacer una indagación poética acerca de nuestra relación con el cosmos. En *El castillo de los destinos cruzados*, el autor italiano utiliza el mazo del Tarot para construir una fábula acerca del azar y del destino. La novela *Si una noche de invierno un viajero*, bajo su trama aparentemente sencilla, es una compleja especulación acerca de las transformaciones narrativas. En *Las ciudades invisibles*, poema narrativo antes que novela, escrito bajo el modelo del canon ascendente de Bach, Calvino vislumbra las ciudades que ha descubierto por medio de las palabras.

Su testamento literario, *Seis propuestas para el próximo milenio*, es una hermosa apuesta por la literatura frente a los medios masivos de comunicación. Calvino elaboró una serie de postulados —levedad, velocidad, visibilidad, multiplicidad— que nos permiten augurar una larga vida a la creación literaria del futuro.

## Julio Cortázar, jugador

Mi primer contacto con la obra de Julio Cortázar ocurrió, como el de tantos otros, en la adolescencia. Recuerdo las noches en que prendía un cigarro y me sentaba frente a un libro que me tenía deslumbrado y del cual no podía separarme: *Rayuela*. Como muchos lectores de este libro, estaba enamorado de la Maga, seguía a Horacio Oliveira en sus vagabundeos por París y deseaba formar parte de una banda como el Club de la Serpiente; quería tener un amigo chino como Wong, tocar el trasero de Babs en la oscuridad, hablar en glígligo con mi novia y tomar yerba mate. Gracias a *Rayuela* y a otros libros, aprendí que la literatura no era ir a la morgue, abrir cadáveres literarios y diseccionarlos, sino una forma de compromiso con la vida, de explorar el mundo, de mirarlo con los ojos del sueño y la imaginación.

Más tarde leí los cuentos fantásticos de Cortázar y exploré el mundo descubierto por un autor. Comprendí entonces que escribir era una forma de aventura, una espeleología a domicilio, una cacería de fantasmas, una forma, en suma, de adentrarse en lo desconocido. Cortázar trabajó siempre desde el otro lado de lo real, ya para criticarlo o para explorar el lado oscuro de la imaginación, el lenguaje, las pasiones.

A lo largo de cada uno de sus cuentos, Cortázar siguió el llamado de sus fantasmas y demonios. En ellos hay siempre una atmósfera inquietante de sueño y locura que nos revela una sensibilidad en continua lucha con el orden de la lógica y las buenas costumbres. Escritor oscuro, de la estirpe de Poe pero dotado del humor de un niño kafkiano alimentado con cómics y jazz, Cortázar se adentró en la indagación de todo aquello que fuera extraño, distinto.

En los libros de Cortázar hay una crítica implícita al totalitarismo de una realidad impuesta y sobredeterminada. Dentro de este *collage* de escrituras no podían faltar las ideas políticas.

Cortázar fue algo más que un simple intelectual comprometido con el socialismo; fue, sobre todo, un rebelde, un héroe cultural, un crítico de la realidad latinoamericana, un francotirador que disparaba contra la solemnidad y la moral imperante en nuestra lengua, un terrorista que ponía bombas en la Academia y hacía saltar por los aires a los profesores timoratos.

Es muy fácil hablar de su equivocación política y de su ceguera frente a los totalitarismos soviético y cubano, sobre todo si se habla desde la comodidad de la Academia, la neutralidad aparente y la falta de un compromiso con la realidad. No hay nada más cómodo que guardar los libros de Cortázar en el cuarto de los trebejos, junto a los posters del “Che” Guevara y los cocteles mólotov, hacer como si no hubiera pasado nada y sustituirlos por la comodidad de las buenas conciencias y las ideas pasteurizadas.

Finalmente, diré que la obra de Julio Cortázar está cifrada por su compromiso de lucha contra una realidad impuesta, por la indagación de lo desconocido, y porque desde la perspectiva del sueño y de la imaginación, ha dado nombre a lo que no tiene palabra.

## Octavio Paz, cósmico

Soy hombre: duro poco  
Y es enorme la noche.  
Pero miro hacia arriba:  
Las estrellas escriben.  
Sin entender comprendo:  
También soy escritura  
Y en este mismo instante  
Alguien me deletrea.

En los ya lejanos años treinta, un joven preparatoriano de ojos claros se subía en un tranvía en la terminal de Mixcoac y llegaba a San Ildefonso con un puñado de poemas garabateados en sus cuadernos. Su nombre era Octavio Paz. Junto a él se sentaba una sombra, una presencia invisible. Con ella conversaba de política, de pintura y, sobre todo, de poesía.

Octavio Paz es, sin lugar a dudas, una de las figuras fundamentales de la literatura y la cultura mexicanas del siglo xx. Gracias a su obra nuestros párpados cerrados a la modernidad se abrieron y nos descubrimos contemporáneos del mundo. Su poesía cristaliza y concluye los hallazgos de poetas hispanoamericanos como Huidobro, Vallejo, Neruda, Lezama Lima, y en otros ámbitos el García Lorca de *Poeta en Nueva York* y Jorge Guillén. En nuestro país es el árbol robusto que sembraron López Velarde y Villaurrutia. En la poesía del siglo xx sólo es comparable a T. S. Eliot o Fernando Pessoa. Con el primero comparte la experiencia radical de la modernidad: esa sensación devastadora de habitar las ruinas de una cultura que ha llegado a un callejón sin salida; con el poeta portugués, Paz comparte el rostro innumerable. Octavio Paz no es un poeta o un ensayista o, más vago aún, un escritor. Su multiplicidad deriva de ese misterioso sentido de la percepción de lo diverso. En su obra coexisten la Coatlicue y Marcel Duchamp, *La vida es sueño* y *Finnegan's wake*.

Nadie en nuestra lengua trabajó como Paz el ritmo y la cadencia. A diferencia de los vanguardistas latinoamericanos, su experi-

mentalidad radical nunca estuvo reñida con el cuidado de la forma. El endecasílabo, que para muchos no era más que una forma métrica para el estudio de los académicos, con *Piedra de Sol* alcanzó una de las cumbres máximas de la poesía en nuestra lengua, como no había desde *Las soledades*, de Góngora, o los sonetos de Quevedo. No fue menos heredero de John Donne, Keats, Baudelaire o Mallarmé, que de Sor Juana, Sigüenza o Alfonso Reyes.

Paz es uno de nuestros últimos escritores modernos, en el sentido universal en que Joyce, Pound o Connolly formaron parte de la modernidad. Bisagra o parteaguas, Paz mostró también una salida al discurso de lo moderno. Su aventura comenzó siendo personal, después se volvió universal y en sus últimos tiempos regresó a la solución íntima y casi secreta. El regreso fue una de sus grandes soluciones, el retorno al manantial cristalizado de la poesía. En su obra última destaca sobre todo esa curiosidad intelectual que lo llevó hacia la poesía zen. La suya no es la salida fácil de tantos poetas que han buscado en Japón o India un agujero frente al muro de la modernidad: la robinsonada *hippie* del regreso a las fuentes como si nada hubiese sucedido, el vacío sentimiento de la moda oriental. Octavio Paz sabía, como lo sintió Baudelaire acaso por primera vez, que estaba atrapado entre las ruinas del presente y los esplendores fugitivos del pasado. Compartía ese sentimiento melancólico que Walter Benjamin vivió en carne propia, de habitar un universo despojado de toda aura (religiosa o cultural) y, al mismo tiempo, de contemplar las ruinas espléndidas de una tradición heredada.

Si el periodo preclásico de la literatura mexicana lo conforman escritores del porfiriato, la generación de Octavio Paz es la gran figura de lo que podríamos llamar el periodo clásico de la literatura mexicana del siglo xx, al lado de sus predecesores (Vasconcelos, Guzmán, Reyes, López Velarde, Villaurrutia, Cuesta), sus contemporáneos (Rulfo, Revueltas, Sábines, Huerta) y sus sucesores (Fuentes, Pitol, Pacheco, García Ponce, Elizondo, Del Paso, Monsiváis). Gracias a su obra y a los otros clásicos, se prepara la generación posclásica de la literatura mexicana moderna. A los autores

del fin de siglo y de principios del tercer milenio (según Christopher Domínguez, los autores del siglo VI de la historia literaria de México), nos corresponde la creación de un nuevo periodo cuyo canon aún permanece en estado larvario.

Martin Heidegger —otro de los grandes viajeros del siglo XX— concibe de manera literal a Occidente como el lugar del ocaso, que en términos filosóficos se traduce como el crepúsculo de la metafísica. Oriente, según los mismos términos, es la tierra del amanecer, del principio. Octavio Paz, habitante de la ínsula del entre, esa palabra-talismán que podemos encontrar a lo largo de su obra poética, en las páginas imprescindibles que concluyen *El laberinto de la soledad*, y en múltiples ensayos, supo situarse en el punto cenital, ahí donde las palabras dejan de proyectar sombra y todo parece brillar como un “alto surtidor que el viento arquea”. El asombro ante las palabras, al mismo tiempo distantes, del Ocaso y del Principio, fue el lugar de su poesía. Ésa fue su certeza.

Hoy Octavio se sube cada noche en el mismo tranvía —cacharro fosforescente, gusano luminoso— que lo llevará de San Ildefonso a Mixcoac y se encontrará con el joven que fue, para reanudar el milagro silencioso de la poesía.



## Juan Rulfo, demiurgo

Hay acontecimientos literarios que requieren de una larga decantación para cumplirse. Obras como *La Odisea*, el *Popol Vuh*, o el *Génesis*, requirieron acaso cientos de años de composición, o quizá algunas horas fulgurantes de iluminación extrema, cuando el entramado nervioso del cerebro es capaz de hacer que un autor se interne en la espesa selva de los arquetipos y regrese con una obra que se sitúa en el límite entre el ser y lo inhumano. Lo mismo sucede con autores que podríamos llamar “modernos”, como Cervantes, Shakespeare o Dostoievski. En nuestro país, esa fortuna extrema le fue dada a Juan Rulfo. Basta una obra como *Pedro Páramo* para justificar toda una literatura. A Rulfo sólo es posible acercarlo a unos cuantos cómplices espirituales, como Kafka, T. S. Eliot y Borges, su contrapunto literario en nuestra lengua.

Un breve paseo por *El castillo*, de Franz Kafka, y por *Pedro Páramo* nos permite apreciar su profundo parentesco. Juan Preciado y K (esa letra que es la mitad de una equis, apenas la mitad de una incógnita) arriban a un lugar donde no son esperados. En ambos, la obsesión por el padre —o sus figuras pulsionales— es evidente: en Kafka, como búsqueda de la legitimidad de la existencia; en Rulfo, como imposible búsqueda del origen. En el escritor checo se trata de una preocupación jurídica, muy semejante a la del *Poema de Gilgamesh*, cuyo héroe desciende al mundo de los muertos para rebelarse contra los dioses y buscar la abolición de la muerte. En Rulfo, en cambio, se trata de una obsesión al mismo tiempo originaria y póstuma: la de ser extranjeros en un mundo cuyas leyes han sido creadas por el limitado poder de Pedro Páramo, demiurgo fallido, cacique de Comala.

Esta disposición, de corte profundamente gnóstico, de que somos forasteros en el mundo es un rasgo común en Kafka y en Rulfo. K sale temprano en la mañana en dirección al castillo, camina por las calles de la aldea, al cabo de un rato está exhausto y cae la noche. El tiempo se ha reducido y el espacio se ha hecho ilimitado. En *Pedro Páramo*, en el segmento de los hermanos incestuosos, una vez que la mujer se ha convertido en lodo, Juan Preciado se siente asfixiado, sale del jacal y, como un astronauta que ha perdido la escafandra en un planeta inhóspito, le falta el aire y muere bajo las estrellas indiferentes.

*Pedro Páramo* no es menos cercano al espíritu de *La tierra baldía* de T. S. Eliot. No es casual que ambas obras tengan como sustrato mitos agrarios muy primitivos. En ambas obras está presente la sequía, el mundo fragmentario de la modernidad, caracterizado por un extrañamiento cada vez mayor de la naturaleza. Como en el mito del rey Arturo —subtexto esencial del poema de Eliot—, donde los caballeros buscan el Grial para fertilizar una tierra desgastada, *Pedro Páramo* busca una suerte de redención a través de Susana San Juan, la virgen loca, imagen y semejanza de la esterilidad. No hay coartada del amor que todo lo reifica y fertiliza, a la manera de Tristán e Isolda, sólo destrucción y muerte en el Micltlán, el lugar donde van los que acceden a una muerte violenta.

Borges y Rulfo son la doble deidad de la literatura del siglo xx en nuestra lengua. Todo lo demás que se haya escrito son sólo notas a pie de página de las obras completas de ambos. La obra de Borges está signada por Mercurio, primer planeta del sistema solar, emblema de la velocidad, mensajero de los dioses, patrón de los ladrones, las bibliotecas y los cambios. Borges era capaz de saltar de Schopenhauer a una milonga gauchesca, y de los mitos escandinavos a la prosa de Quevedo. El suyo es un carácter ciclofrénico, inestable, que varía del cuento al poema y de éste al ensayo. A menudo encontramos más poesía en sus ensayos que en sus endecasílabos perfectos, y su fidelidad hacia la obra breve no hace sino resaltar la característica básica de su genio mercurial: la velocidad, la lucidez.

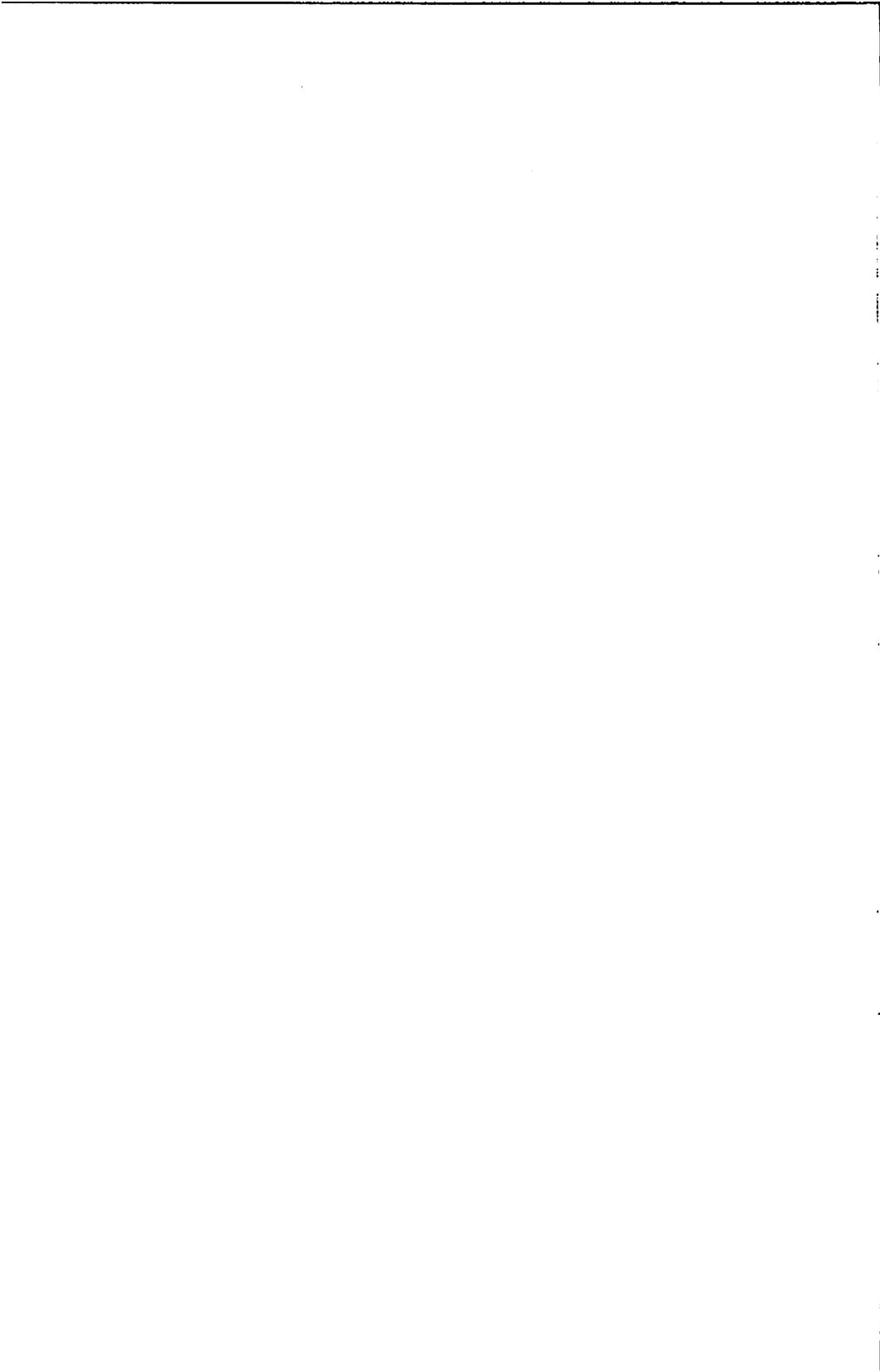
Juan Rulfo se encuentra al otro lado del sistema solar. No es un contemporáneo del existencialismo ni del nihilismo, ni de las

modas filosóficas de nuestro tiempo: es un contemporáneo de Plutón, el lejano y muy lento planeta descubierto en nuestro siglo, que circunda al Sol en poco menos de trescientos años terrestres y cuyo símbolo es el del dios griego de la muerte. El suyo es un temperamento concentrado, esquizofrénico, autista. La obra de Rulfo está más cerca de los hoyos negros, de todas esas energías implosivas de alta condensación (hay que recordar que el plutonio sirve como base para las armas nucleares, capaces de convertir a la Tierra en una enorme Comala). Todo esto para decir que la obra de Rulfo es de proporciones cósmicas. Es probable que Pedro Páramo sea uno de los pocos poemas cosmogónicos escritos en el siglo xx.

Más allá de la pesquisa anecdótica, de la interpretación folclorizante que nos quiere hacer ver la obra de Rulfo como una manifestación más del muy mexicano culto a la muerte, habría que releer *Pedro Páramo* como una experiencia literaria extrema, como una obra al mismo tiempo primigenia y póstuma. Primigenia porque se trata de un texto que funda un mundo propio, y póstuma porque lo aniquila. Cuando salimos de Comala, con un puñado de palabras de tierra murmurante, no nos queda sino ecos y murmullos: voces que inician y terminan un universo.

Rulfo es el mejor ejemplo del escritor sacrificado por su propio genio. Su obra nos recuerda que la escritura es un arte peligroso. Como Eurídice, como la mujer de Lot, fue testigo de la destrucción de Sodoma, de su país de los muertos, y pagó un precio muy alto —el aislamiento, el silencio, acaso la locura— por abrir las puertas del espacio interior y explorar la selva oscura de los arquetipos.

Aun después de muertos, estamos condenados a la orfandad de ser sin finalidad ni fundamento, al desasosiego de existir entre fantasmas, a la ironía de estar muriendo y, lentamente, convertirnos en lodo, en nada, en polvo inerte. Y más allá nos espera Comala, el lugar donde lo vivo y lo muerto no tienen más que una muy leve diferencia de matiz. En su cuaderno pautado, Rulfo descubrió ese límite donde se establecen los alucinantes contactos entre la escritura y lo inhumano.



## Kōbō Abe, intimista

No es frecuente en nuestro país escuchar acerca de escritores japoneses. Sin embargo, esta literatura cuenta con figuras tan sobresalientes como Yukio Mishima, Yasunari Kawabata, Kenzaburo Oé o el gran escritor Kōbō Abe, autor de *La mujer de la arena*, una de las novelas más extrañas e imaginativas de la literatura de nuestro tiempo.

Publicada en 1962, el año de la crisis de los misiles, un año en que el mundo estuvo a punto de atestiguar una guerra nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética, *La mujer de la arena* permanece como una obra terriblemente original. Escrita acaso bajo la influencia del existencialismo a lo Camus o Sartre, y la literatura del absurdo a lo Beckett y Ionesco, esta novela sobrepasa con mucho a sus modelos occidentales y es un verdadero enigma para su interpretación.

La trama es simple: un entomólogo se pierde durante una cacería de insectos. De pronto se encuentra en una comunidad de hombres y mujeres que sobreviven penosamente extrayendo la arena de sus viviendas para no morir asfixiados. El narrador cae en un agujero habitado por una mujer. Toda la situación es absurda y, al mismo tiempo, repugnante. Sin embargo, lentamente se adapta a esas condiciones de vida. Lleva la vida de un insecto: saca arena, consigue alimento, duerme con la mujer. Los días son monótonos, irreales. Un remoto radio anuncia lo que sucede allende las fronteras de este planeta de arena. El personaje sufre una metamorfosis y acepta lo más terrible y extremo.

Pese a sus ecos kafkianos, la novela obedece a un espléndido sistema formal. El estilo austero de Abe nos enfrenta a una situa-

ción fantástica con los recursos de una narración directa. Debajo de su trama alegórica y extraña, *La mujer de la arena* es una novela acerca de las emociones, el amor como única posibilidad de salvación en un universo hostil.

Kōbō Abe pertenece a la estirpe de los autores visionarios, al estilo del escritor polaco injustamente recordado como un autor menor de ciencia-ficción, Stanislav Lem, o del escritor británico J. G. Ballard. Como ellos, Abe estuvo fascinado por las posibilidades del desarrollo técnico y no es difícil descubrir elementos de ciencia-ficción en algunas de sus obras, sobre todo en la novela *Encuentro secreto*, que se ubica en un hospital en donde se hacen pruebas de investigación genética.

Nacido en Tokyo en 1924, Abe pasó su infancia en Manchuria durante la ocupación japonesa en China, donde su padre, un renombrado médico, era profesor de medicina. Abe siguió los pasos de su padre y realizó una carrera de médico bajo la promesa de nunca ejercer en los difíciles años de la posguerra.

Kōbō Abe permanece muy alejado de autores contemporáneos como Yukio Mishima o Kenzaburo Oé. Su obra difiere del tono subjetivo ultrarrealista o autobiográfico que caracteriza la literatura japonesa de la posguerra. De hecho, a diferencia de estos autores, Abe no tuvo una formación literaria y se mantuvo como un *outsider* de los ámbitos literarios japoneses. Como tantos otros autores de Occidente, Abe perteneció al Partido Comunista de su país. De esas épocas datan obras casi desconocidas en Occidente en las que el autor experimentó con el surrealismo y el marxismo.

Sin embargo, la metamorfosis del cuerpo, las transformaciones en la psique, la ausencia o fragilidad de la identidad, son algunos de sus temas fundamentales.

Expulsado del Partido Comunista japonés a principios de los años sesenta, su fama se extendió por todo el mundo con la aparición de *La mujer de la arena* en 1962. El director japonés Teshigahara Hiroshi realizó una alucinante adaptación de la novela, con la que obtuvo el premio de Cannes y lanzó al autor a un estrellato efi-

mero. La novela fue publicada en México por la editorial Era, traducida por Kasuya Sakai, en 1964.

Kōbō Abe murió en 1993, dejando tras de sí una extensa obra novelística y dramática que conforma en su conjunto a un verdadero autor de culto de la literatura del siglo xx. Extraterritorial en su propia tradición literaria, Kōbō Abe se mantuvo a lo largo de su vida como uno de esos autores excéntricos, alejados de las corrientes y las modas literarias, cultivando el universo personal de sus obsesiones.



## Gilles Deleuze, botánico

La filosofía es una dama muy exigente. La aparición de nuevas formas de pensamiento filosófico es mucho más infrecuente que la aparición de un gran novelista o de cualquier otro gran artista. La filosofía requiere de una revisión del pensamiento filosófico anterior y de la conformación de otra forma de pensamiento a partir de esta revisión. Cada filósofo comenta a los filósofos anteriores, polemiza con ellos, les arranca interpretaciones originales y a menudo impensables. Tal es el caso de Spinoza, Hegel, Nietzsche, Bergson, Heidegger o Wittgenstein.

Gilles Deleuze es probablemente el último filósofo del siglo xx. Su pensamiento revolucionario dista mucho de ser comprendido o abarcado. Su espectro engloba el psicoanálisis, la literatura, el cine, la pintura.

Deleuze utiliza una serie de conceptos inéditos en el campo filosófico. Palabras como pliegue y despliegue, energías, fuerzas, sentido, pueblan sus textos y conforman una especie del pensamiento capaz de introducirse en el laberinto de la realidad virtual, la replicación genética o los movimientos sociales alternativos. Hay en él una política, una lógica, una estética, una ética. A menudo la política se encuentra en el psicoanálisis, la estética en sus comentarios sobre la filosofía, la ética en su revisión de los textos clásicos de la filosofía o la lógica en el caos aparente de la pintura contemporánea.

Una de sus nociones fundamentales es la de Rizoma: proliferación de líneas, un despliegue de la materia en diversas direcciones análogo a los fractales, los laberintos de Borges o los espacios virtuales de Escher. Lo que llamamos realidad es para Deleuze un despliegue de energías, fuerzas, sentidos.

Deleuze parte de la idea fundamental de lo Único, del Uno platónico. La historia, en su devenir, es un despliegue de esta forma única que prolifera en las formas de la naturaleza, los astros, las matemáticas, las fuerzas sociales. Pliegue y despliegue conforman sus fundamentos básicos. Deleuze se rehúsa a la dialéctica y establece una visión de la realidad que prolifera laberínticamente. Cuando nos introducimos, por ejemplo, en el universo de *internet*, nos damos cuenta de la precisión y pertinencia del pensamiento deleuziano, y esa forma de pensamiento proliferante, continuamente desplegado, es acaso la única que nos permite acercarnos a la lógica de la virtualidad.

Deleuze nos mostró las posibilidades asombrosas del sentido, una forma de vagar por el lenguaje y los conceptos más allá de la fijeza o de la aparente congruencia argumentativa. Deleuze busca esos lugares donde el discurso flaquea, donde las relaciones de causa y efecto se quiebran, donde la dialéctica cojea: el suyo es un pensamiento nómada, que opera por medio de metáforas, síntesis y metonimias. Su lógica es más la de las raíces del árbol en busca de nutrientes, la de las nubes en su deambular por el cielo o de la geometría fractal del oleaje marino.

Lugar esencial tienen en el pensamiento deleuziano la literatura y el cine. Para Deleuze, la literatura es un lenguaje dentro del lenguaje, un pliegue del sentido al interior de la lengua. Signos dentro de los signos. De este modo, la literatura instauro otra forma de pensamiento, otra forma de considerar cuestiones básicas como el tiempo, la identidad, el sentido. En ese pliegue se revela una opacidad de las palabras. Una forma de pensamiento alterno se evidencia a través de la literatura. Cada uno de sus libros conforma una red, un laberinto proliferante cuya lógica implacable le permite abarcar la técnica, el deseo, las formas de la expresión.

## Günter Grass, grotesco

A menudo nos olvidamos de que la literatura tiene sus propios tiempos. El tiempo que va de *Madame Bovary* a *El perfume* es muy diferente al que marcan los calendarios y las efemérides. El Premio Nobel es muy relativo. Basta con recordar que ni libros como *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, *Ulises*, de James Joyce, ni la obra de Kafka y de Borges, ni *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, han sido suficientes para merecer tal premio. Borges decía que el Premio Nobel sólo servía para dar a conocer nuevos autores. Es cierto que Neruda, Pasternak, Octavio Paz, Samuel Beckett y unos cuantos ejemplos brillantes más lo han merecido. El Nobel, a pesar de todas las críticas que se le puedan hacer, es el reconocimiento más importante en la literatura mundial.

Esta vez el premio se le ha concedido al escritor alemán Günter Grass, cuya obra va más allá de premios y reconocimientos. Sumergido en una herencia literaria que hunde sus raíces en el romanticismo alemán y en la literatura del Renacimiento, Grass funde a Cervantes y Jean Paul, a Swift y Rabelais.

La obra de Günter Grass demuestra que las generalizaciones son malas. La caída del nazismo demostró que la literatura alemana tenía buena salud. Ni Goebels ni Hitler pudieron apagar las voces de Thomas Mann, Paul Celan, Ernst Jünger. A menudo se ha dicho que la lengua alemana tenía que purgarse de la infección contaminante del nazismo. Sin embargo, suele olvidarse que la literatura y el arte trascienden los acontecimientos históricos. Hay que recordar que Napoleón no pudo entenderse con Beethoven.

*El tambor de hojalata* es un verdadero prodigio narrativo. Una caricatura sórdida y funambulesca, plena de humor negro y realis-

mo mágico en la atmósfera de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. La novela fue llevada al cine por Volker Schlöndorff en una afortunada aunque incompleta puesta en escena. La extensión y complejidad de un libro como *El tambor de hojalata* no le sienta bien al cine.

La novela cuenta la historia de Oskar Matzerath, un niño alemán de Danzig (hoy Gdansk), quien decide dejar de crecer cuando los nazis invaden Polonia. Convertido en enano de circo al servicio de los nazis, Oskar vive un ambiente de oficiales nazis, giras por el frente y fiestas decadentes. El filme de Schlöndorff se detiene en el momento en que los rusos invaden Danzig y termina la dictadura hitleriana. Grass, en la tercera parte de su novela, cuenta las vicisitudes de Oskar durante la posguerra y su decisión final de empezar a crecer. Oskar Matzerath es una invención fundamental: el terrible y entrañable espejo de una humanidad enloquecida e infantil tratando de destruirlo todo a gritos. Un enano en un país que en ese tiempo buscaba la perfección de la raza, es la caricatura perfecta: una carcajada de la especie humana, de lo diverso y lo distinto, de lo que no admite proporciones ni estereotipos pasteurizados, frente al pulcro ideal hitleriano de la supremacía racial.

Grass es heredero al mismo tiempo de los dibujos de George Grosz que de las esculturas fantásticas de Max Ernst. Hereda del expresionismo y del surrealismo una visión mágica de la realidad. Pese a sus grandes diferencias, recuerda el mundo milagroso de Gabriel García Márquez. Como el escritor colombiano, Grass echa mano de la realidad más inmediata para trastocarla, de modo que cada acto cotidiano parezca fantástico y que lo onírico y grotesco se conviertan en algo común y corriente. Un penetrante sentido de la observación, una imaginación desbordada, son los ingredientes de un realismo mágico que va mucho más allá de las interpretaciones académicas y fáciles.

Oskar Matzerath y su mágico grito destructivo es heredero de Josefina la Cantora en el *Pueblo de los Ratones*, de Kafka, lo mismo que del balbuceo hermético de Paul Celan, y es antecesor de Gre-

nouille, el protagonista mago de *El perfume*, de Patrick Süskind. Grass escribe en un realismo bizarro e hipertélico, es decir, va mucho más allá de sus fines, como si se tratara de un pintor del siglo XVI. El nazismo en los ojos de Brueghel y El Bosco. Quizá no sea casual que Grass haya recibido la noticia de que el Premio Nobel le había sido otorgado cuando estaba con su dentista.

El redescubrimiento de lo grotesco para la literatura moderna, la exploración de lo bizarro y lo sombrío, la crítica siempre imaginativa de la realidad, definen la obra de Günter Grass. En una época como la nuestra, cuando la literatura tiende a parecerse y ser igual, su obra brilla intensa entre tantas falsificaciones y novelistas desechables.



## Ismail Kadaré, alegorista

El descongelamiento de los países de Europa Oriental ha provocado la aparición no sólo de autores fundamentales, como el serbio Milorad Pavic o el ruso Vladimir Makanin, sino que ha revelado la existencia de una literatura que se desarrolló al margen de los engranajes de la burocracia y de la censura del Estado. Este develamiento nos obliga, por un lado, a trazar una nueva cartografía literaria y, por el otro, a repensar críticamente los movimientos y las escuelas literarias de buena parte del siglo xx.

Otros autores nos llevan a recuperar perspectivas de la modernidad aparentemente olvidadas o hechas a un lado como, por ejemplo, la propuesta de lectura de la obra de Kafka que hace Milan Kundera, alejándolo definitivamente de la interpretación mística para entregárnoslo con toda su ironía, su erotismo perverso y su nihilismo despiadado.

El caso del autor albanés Ismail Kadaré (Tirana, 1936) es una de las evidencias más sugestivas e inquietantes del surgimiento de una literatura muy poderosa proveniente de Europa Oriental. Libros como *El puente de los tres arcos*, *El ocaso de los dioses de la estepa*, *El palacio de los sueños* y *La pirámide de Keops*, lo sitúan como un ejemplo más de lo que Deleuze y Guattari llamaron "literatura menor", es decir, aquella que se escribe en lenguas habladas por minorías o en países periféricos, y que ponen en duda o en entredicho las tradiciones centrales.

Las obras de Kadaré parten de dos perspectivas aparentemente opuestas: el realismo y la alegoría, y en ambas se mueve con el cuidado de un equilibrista en la cuerda floja. La combinación de la metáfora con el realismo directo provoca en el lector el efecto del

asombro. El palacio de los sueños ilustra claramente lo que aquí se ha expuesto. Novela realista sobre un Estado que vigila y castiga los sueños de sus habitantes, o alegoría de la voluntad totalizadora del poder, *El palacio de los sueños* nos acerca a lo mejor de la obra de un Kafka o de un Borges. Su trama nos remite al universo antiutópico de algunas novelas del siglo XX, como *El proceso*, de Kafka; *Nosotros*, de Evgeni Zamiatin; *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley; *1984*, de George Orwell y, más recientemente, *El pasadizo*, del ruso Vladimir Makanin.

La trama de *El palacio de los sueños* es muy simple en apariencia. En un distante país hay una rara costumbre: un poderoso aparato burocrático que extiende sus tentáculos por todo el territorio, recopila los sueños de sus ciudadanos para concentrarlos en el Palacio de los sueños. Una vez ahí, éstos son clasificados, seleccionados e interpretados. Finalmente, uno de ellos será entregado al Gran Visir, quien signará en él un sentido político para toda la nación. Dado que el sueño de un individuo se convierte en un asunto de Estado, se le llama para que rinda declaración sobre lo que ha soñado. El interrogatorio, como es de esperar, culmina con la tortura y a menudo con la muerte del soñante.

Kadaré, por medio de Mark-Alem, su héroe, nos introduce en este alucinante sistema de gobierno, describiéndolo al detalle con la frialdad calculada de un entomólogo. Mark-Alem, miembro de una antigua familia, es llamado al Palacio, donde habrá de pasar por las diversas oficinas que lo componen. La búsqueda casi detectivesca del sentido del sueño, de sus símbolos ocultos y, sobre todo, de su relación con lo que ocurre en la realidad, conforman la trama de la novela.

La realidad suele ser más limitada que la imaginación: ni siquiera en sus aspiraciones de dominio más absoluto, Enver Hoxha —el Stalin albanés— habría podido pergeñar un sistema de sometimiento tan eficaz como el imaginado por Ismail Kadaré en su novela. *El palacio de los sueños*, como las pesadillas de Kafka, perdurará en la memoria de los hombres, en tanto que los campos de concentración y los sistemas de control serán conservados como emblemas de una barbarie en vías de extinción.

## Milorad Pavic, constructor de rompecabezas

En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino imaginó las cualidades que debía tener la literatura del futuro. Sin embargo, ni siquiera en los sueños más arriesgados de este mago de la literatura del siglo xx se encontraba una novela como el *Diccionario jázaro*, del escritor serbio Milorad Pavic (Belgrado, 1929), destinado a ser uno de los más grandes estilistas del arte narrativo de las postrimerías del siglo xx.

Estructurada al modo de un diccionario y compuesta por tres libros, uno cristiano, otro musulmán y uno más hebreo, la novela nos cuenta la historia de los jázaros, pueblo turco ya desaparecido que habitó en la ribera del mar Caspio entre los siglos vii y x, y al que las tres religiones bíblicas reclaman como suyo. Según los cristianos, los jázaros fueron convertidos al cristianismo; según los musulmanes al Islam, y según los hebreos al judaísmo, y cada una de estas religiones aporta sus propias pruebas.

La novela-diccionario de Pavic nos cuenta esta historia por medio de tres partes que pueden ser leídas como a uno se le dé la real gana. Pavic continúa el camino abierto por el entrañable Julio Cortázar en *Rayuela* al regalarnos un libro que puede ser leído desde cualquier página, en cualquier dirección, sin que por ello sufra pérdida la trama central de la novela.

Novela histórica, novela barroca, novela de aventuras, novela trágica, novela macabra o novela cómica; manual de cábala, libro de sueños, lección de erudición, libro de juegos, etcétera, el *Diccionario jázaro* se nos presenta como una especie de cubo de Rubik narrativo, capaz de presentarnos múltiples facetas. Se trata sin duda de una de las novelas más estimulantes de los últimos años y

su autor está destinado a ser uno de los más grandes renovadores de nuestro tiempo.

Publicado en 1984, en lo que todavía era Yugoslavia, el *Diccionario jázaro* ha sido traducido a múltiples lenguas y compite en Europa con los libros de Umberto Eco y Patrick Süskind, como uno de los éxitos editoriales más grandes de los últimos años.

No deja de ser profundamente interesante la cantidad de autores que han empezado a aparecer en Europa oriental a raíz de la caída del muro de Berlín. El florecimiento de la literatura que se ha suscitado es sólo equivalente a lo que fue el *boom* latinoamericano de los años sesenta; sólo que en este caso se trata de la literatura producida en múltiples lenguas cuyo acceso nos estaba vedado, tanto por la censura imperante en los llamados países socialistas como por la satanización que esas lenguas sufrían por parte de las industrias editoriales de Occidente. Autores de Albania, Rumania, Bulgaria, Lituania, etcétera, esperan su turno para invadir, esta vez sí, el mundo desde el Este.

Al agotamiento de la literatura de los países centrales de Europa, sobre todo de Francia, se opone hoy un despliegue literario impresionante que nos hace pensar que la literatura está viva, más viva que nunca.

Uno de los rasgos más interesantes que nos muestra el *Diccionario jázaro*, de Milorad Pavic, es que hay una literatura compleja y múltiple vivo en lo que antaño considerábamos provincias de países, como Serbia. Resulta, asimismo, interesante constatar que esta literatura surge de la diversidad étnica, del mestizaje cultural, del diálogo de las culturas, más allá del resurgimiento en todos lados de conceptos tales como "limpieza étnica" que escuchamos en Bosnia-Herzegovina, en Berlín o en Tel Aviv.

La novela de Pavic, además de su inquebrantable vocación experimental y de su profundo carácter literario, se nos presenta como un fascinante ejemplo de cómo es posible que converjan en un solo libro la sabiduría del cristianismo, la tradición sufi del Islam y la cabalística hebrea. Quizá en estas literaturas utópicas, profundamente mestizas, se encuentre parte de la solución al conflicto de los nacionalismos.

## Roberto Calasso, éxota

Roberto Calasso es uno de los autores más originales de la literatura italiana contemporánea. Obras como *Las bodas de Cadmo* y *Harmonía*, y la reciente *Ka*, proponen otra forma de hacer literatura, más allá de las modas y las simplificaciones narrativas. Ya en los ensayos compilados en *Los 49 escalones*, Calasso nos mostró a un lector inteligente y sensible de Nietzsche, Martin Heidegger, Robert Walser, la Cábala o Walter Benjamin. Una imaginación original, un dominio técnico fascinante de las formas narrativas y ensayísticas hacen de él un autor imprescindible.

Recuento mitológico, indagación sobre el pensamiento hindú, revaloración de la imaginación de Extremo Oriente, *Ka* nos recuerda que la cosmogonía —entendida como una visión del nacimiento y muerte del universo— ha sido recuperada por la literatura moderna, como lo prueban prodigios narrativos como el *Ulises*, de James Joyce, la obra de Sigmund Freud o la relectura de *Los poemas de Gilgamesh* realizada por Elías Canetti.

*Ka* recuenta las historias que nutrieron la cultura hindú y nos presenta el desarrollo de una teogonía que inicia en la era de los primeros dioses, el origen del mundo, el nacimiento de las deidades animales y culmina con el desprendimiento y el vacío del budismo. Pero Calasso no cae en las interpretaciones fáciles o en la tergiversación de un pensamiento que tiene su propio desarrollo; por ello, a la manera de un músico, establece una composición polifónica en la que los temas se desarrollan a la manera de las variaciones en cítara de la música tradicional hindú.

En su pausado devenir, los dioses, en un principio intangibles y posteriormente convertidos en espíritus del bosque, se van acer-

cando a la condición humana. Calasso despliega el complejo repertorio de la mitología hindú a partir de los textos clásicos. Pero no se queda ahí, ya que desde su concepción original *Ka* es una novela en el sentido moderno. El diálogo entre la cultura oriental y occidental no se da en este libro al modo de un comentario o exégesis erudita, sino en la forma misma de narrar, en el punto de vista: el de un italiano, moderno Marco Polo, que ha viajado a la populosa India para entregarnos su tumultuaria teogonía.

*Las batallas del Mahabarata*, por ejemplo, son analizadas por Calasso y nos recuerdan que los arios partieron del centro de la India, y que los ecos de esos textos se encuentran en las divinidades nórdicas y germánicas. El método de Calasso, profundamente occidental, consiste en desplegar la biblioteca hindú, en colocar un Aleph, una suerte de dispositivo narrativo borgesiano: un punto de vista, un panóptico narrativo a través del cual se miran las historias de Shiva, Parvati, Ganesha, Visnú, Krishna o Buda, desde una perspectiva que podríamos llamar anamórfica, es decir, oblicua, para destacar su desarrollo. Lo que a simple vista parece una maraña de mitos inconexos, contradictorios, hiperbólicos, se convierte en *Ka* en una novela en el sentido occidental y moderno.

Si James Joyce, en el *Ulises*, compuso la epifanía moderna del universo homérico y griego, Calasso propone la epifanía moderna de la mitología y del pensamiento hindú. Epifanía entendida como una manera de hacer aparecer los arquetipos y los mitos, de convocarlos a través de la escritura. Su programa es una puesta en escena profundamente original, de algo que Mircea Eliade había explorado en el nivel de los estudios religiosos, en su *Historia de las religiones*: la vertiginosa metamorfosis de los dioses intangibles y su paulatino acercamiento a las deidades antropomórficas, humanas.

Desde el primer capítulo *Ka* establece un diálogo muy estimulante con Franz Kafka y Marcel Proust: autores ambos de la modernidad clásica (vélgase el oxímoron) que evocan la creación y la destrucción de un universo. Proust, con su repertorio de arquetipos, elabora la mitología de la novela moderna: una tipología sentimental y emocional, a través de un lenguaje capaz de abar-

carlo todo. Kafka, por su parte, instauro la soledad del individuo exiliado del mundo: K, la mitad inquietante de una equis, una incógnita, el residuo enigmático de un universo en dispersión. Calasso, a través de la representación, muestra, entre otras cosas, los contactos entre el gnosticismo y el hinduismo. En el último capítulo de su obra, Calasso aborda el *corpus* de leyendas en torno a la vida de Buda y nos revela la soledad moderna del individuo despojado ya de todo ritual, de toda reificación. Buda es a la mitología hindú lo que Cristo a la mitología bíblica: el individuo descarnado, humano, que habita un mundo de rituales vacíos, abandonado por Dios y por los dioses.

No es casual que el hinduismo, en algunas de sus vertientes, desconozca a Buda, lo mismo que el judaísmo desconoce la figura de Cristo: Buda y Cristo representan el entorno del hombre "moderno", en un mundo donde los dioses se han retirado a una dimensión abstracta, teológica, mítica. Ambas figuras arquetípicas son en realidad héroes crepusculares, finalizan un ciclo y permiten su nuevo nacimiento. Por ello, *Ka* culmina con el principio, es decir, con el regreso enigmático de las primeras deidades, reelaborando la doctrina del Eterno Retorno. *La Biblia*, desde esta perspectiva, no culminaría con el *Apocalipsis*, sino con el *Génesis*, restituyendo el ciclo cosmogónico de creación y destrucción *ad infinitum*.

Las páginas dedicadas a Buda constituyen un diálogo entre la filosofía de Oriente y el pensamiento occidental. Buda niega los dioses amorfos del origen, las deidades animales de la selva, los dioses menores, los rituales; se burla de las prohibiciones, busca el vacío; para Buda el ser es una cáscara. Nada más cerca de la noción moderna del individuo, alejado del ritual y del universo mítico, y arrojado al juego del mundo.

Con *Ka*, Roberto Calasso continúa una tradición de exploración de la literatura hindú que cuenta entre sus lectores más destacados a Schopenhauer, Nietzsche, Octavio Paz, y nos recuerda que el origen de la literatura occidental está en la épica de los textos escritos en sánscrito.



## John Maxwell Coetzee, explorador

John Maxwell Coetzee es uno de los más estimulantes novelistas de nuestro tiempo. Nacido en 1940, en Ciudad del Cabo, Sudáfrica, su obra novelística y ensayística nos revela a un escritor que ha conformado su propio universo literario al margen de la idiotéz mitológica del Éxito y del Gran Público. Novelas como *In the heart of the country* (1977), *Esperando a los bárbaros* (aparecida en 1980 y venturosamente publicada en 1992 por la colección Fin de Siglo del CNCA), *The times and life of Michael K* (1984); los libros *Essays on censorship* (1994), sobre la estupidez de la censura política y sexual; *The master of Saint Petersburg* (1994), hipótesis biográfica, ensayo novelado sobre Dostoievski; y la novela autobiográfica *Boyhood: Scenes from provincial life*, lo colocan a la cabeza de un puñado de escritores que han conformado el espectro literario de fin del milenio.

Proveniente del subdesarrollo terrible y mágico de Sudáfrica, la formación de Coetzee no deja de ser emblemática para un escritor contemporáneo, ya que en ella podemos observar algunos de los rasgos de esa nueva cultura que George Steiner definiera en las páginas finales de su libro *El castillo de Barba Azul* (1971): una cultura a un tiempo libresca y técnica, que nos recuerda la de escritores como Stanislav Lem o J. G. Ballard, escritor británico nacido en Shanghai, con quien el escritor sudafricano tiene múltiples parentescos literarios. En 1961 Coetzee se trasladó a Inglaterra para realizar estudios de matemáticas y literatura inglesa. Inició su carrera como programador de computadoras en la International Business Machines y posteriormente en International Computers, hasta 1965. En 1968 realizó una tesis doctoral consagrada a la obra de

Samuel Beckett y fue nombrado profesor adjunto en la Universidad Estatal de Nueva York, en Búfalo, hasta 1970, año en que decide regresar a Sudáfrica y consagrarse a la literatura. Actualmente es profesor de literatura en la Universidad de Ciudad del Cabo. En 1974 publica *Dusklands*, novela de denuncia contra la violencia de los sistemas políticos y las ideologías fundadas en la discriminación racial y el envilecimiento del individuo. En esta novela se encuentran algunos de los rasgos fundamentales de su obra posterior: la crítica a la intolerancia, la visión sardónica, la rabiiosa defensa de la creación literaria.

En su prestigioso libro panorámico sobre la obra del autor sudafricano, Dominic Head indica que en Coetzee se encuentran dos claves críticas de nuestro tiempo: la relación entre posmodernismo y poscolonialismo. *Esperando a los bárbaros*, hasta ahora su obra más conocida, es al mismo tiempo una exploración del poscolonialismo y una meditación exhaustiva acerca del lenguaje, el cuerpo y la representación.

Novela gemela de *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzatti (1940), otra novela sobre el fin de una era colonial, *Esperando a los bárbaros* nos enfrenta a un mundo bien conocido por nosotros, habitantes del subdesarrollo: la alteridad enquistada, fósil, en el corazón mismo de nuestra noción de identidad y cultura.

En un punto lejano de un imperio cuya locación resulta indecifrible, un país atroz y pesadillesco, alegórico e imaginario, pero no por ello menos real, el Magistrado, narrador de la novela, da refugio a una muchacha nómada después de que ha sido capturada, torturada por la policía secreta y abandonada por sus congéneres. El cuerpo de la muchacha es escrutado, deseado, amado por el Magistrado, hasta que éste se rebela contra el Imperio. La novela deviene alegoría política, indagación acerca de la alteridad radical e irreductible del cuerpo. El cuerpo de la “niña” —como llama el Magistrado a su presa— se convierte en un verdadero espacio de lucha política, mucho más radical que cualquier libelo de los años setenta sobre la liberación sexual. El Magistrado, frente a la muchacha nómada, se encuentra con una piel que no es posible

interpretar. El cuerpo se hace ilegible, resistente, se niega a cooperar, despojado de toda trascendencia o transfiguración romántica: cuerpo puro despojado de sentido, “más allá de toda comprensión”, como afirma el autor. Coetzee, al igual que el autor japonés Kōbō Abe en *La mujer de la arena* (1962), otra de las posibles referencias de *Esperando a los bárbaros*, sabe que el “alma humana habita en la piel” y que su enigma no puede ser revelado.

La obra de Coetzee, por su alcance y profundidad, sólo puede ser comparable a la de autores como el escritor postsoviético Vladimir Makanin, autor de *El pasadizo*, o el albanés Ismail Kadaré, creador de esa novela imprescindible titulada *El palacio de los sueños*, o el serbio Milorad Pavić, autor de *El diccionario jázaro*. Como estos autores de los países “descongelados” —entre los que habría que incluir a Sudáfrica y México—, *Cohetes* hace uso de la alegoría como una estrategia literaria posmoderna para establecer un diagnóstico sobre el estado de las cosas.

Escritores como John Maxwell Coetzee nos acercan cada vez más al incierto ámbito de la literatura contemporánea, donde brotan en la periferia, más allá de los confines de los imperios, obras paradigmáticas de lo que Deleuze y Guattari llamaron “literatura menor”: la literatura en inglés escrita en Sudáfrica, la literatura en español escrita en México. Bienvenidos sean los bárbaros y sus elaboradas cartografías imaginarias que conformarán —qué duda cabe— la literatura del nuevo milenio.



## Paul Auster, cronometrista

Paul Auster es sin duda uno de los escritores más significativos de la literatura contemporánea. A través de obras como *La trilogía de Nueva York*, *El palacio de la Luna* o *Leviatán*, Auster ha descubierto un universo propio y ha ido definiendo su ardua cartografía.

El calculado rigor del azar, la geometría casi fractal de los eventos novelísticos ocurren en el umbral del sueño y la realidad, lo que hace del autor un heredero natural del surrealismo.

Las incursiones de Auster al cine no han sido menos afortunadas. Una de sus novelas, *La música del azar*, fue llevada al cine por el director independiente Phillip Haas, y en ella el mismo Auster hace una breve aparición.

En su obra, la pesquisa detectivesca se convierte en consideración metafísica o en arqueología personal. Si ya en *La trilogía de Nueva York* había mezclado el estilo negro de Raymond Chandler con una poderosa indagación del lenguaje de la locura al estilo de Samuel Beckett, en sus siguientes novelas ha explorado el lado oscuro de la depresión (*El palacio de la Luna*) o el drama al estilo de Albert Camus, del escritor rebelde que no sabe si ponerse o no a escribir novelas (*Leviatán*).

Más recientemente, Auster nos entregó el excelente guión para la película *Smoke*, donde el autor explora el tema de la búsqueda del padre y de la angustia del escritor ante la página en blanco.

Paul Auster es uno de los pocos escritores que se ha separado del mercantilismo salvaje de la literatura norteamericana. Fabulador y metafísico, profundamente desencantado y al mismo tiempo optimista, Auster ha dado forma a una obra que trasciende el mero divertimento literario y nos abre las puertas de la imaginación.



## Último siglo

El siglo xx ha sido uno de los momentos más ricos y complejos en la historia de la literatura. Ninguna época ha generado tanta poesía, narrativa y ensayo en lenguas tan diversas como el español, el inglés, el francés, el serbio, el albanés, el japonés, el árabe o el alemán. Si durante el siglo xix la gran literatura se escribía en Francia, Inglaterra, Alemania, Rusia y Estados Unidos, el siglo xx fue la era de la literatura latinoamericana, del milagro del hebreo, una lengua que ha renacido a través de autores como Yehuda Amijai o Amos Os; de la literatura checoslovaca, eslovena. El nuestro ha sido el siglo de Kafka y James Joyce, de Borges, Rulfo y Gabriel García Márquez. La creación literaria se ha desplazado hacia puntos poco frecuentes, hacia archipiélagos literarios que han generado una vasta literatura, como es el caso de ese Mediterráneo americano que es el rico espectro literario del Caribe, con sus poetas haitianos, jamaíquinos, o sus narradores cubanos y puertorriqueños. Las tradiciones fundacionales han cedido el paso a lo que Gilles Deleuze llamara "lenguas menores" y que se erigen como los lugares donde aparecen literaturas que cuestionan y desdican los cánones tradicionales. La extraterritorialidad parece ser el signo de la literatura del siglo xx. Esta extraterritorialidad ha permitido una explosión literaria cuya única voluntad ha sido el universalismo.

En ese rico espectro es preciso, sin embargo, mencionar las complicadas y a menudo trágicas relaciones entre la creación y la barbarie. Ninguna época ha perseguido a los poetas, artistas y escritores tanto como la nuestra. La literatura de la modernidad tardía está marcada por el signo del exilio, y su papel civilizador ha

sido cuestionado cada vez más por los totalitarismos de toda índole, signo y color. Si el siglo xx es el siglo del holocausto, del exterminio de poblaciones enteras, el siglo de Hitler, Stalin, Pinochet o Pol Pot, también ha sido el siglo de Paul Celan, de T. S. Eliot, de Saint John Perse, Fernando Pessoa, Constantino Cavafis, César Vallejo. La poesía y la imaginación florecen entre las ruinas de una civilización cada vez más cuestionada. Unas cuantas épocas históricas han florecido bajo el signo de la barbarie destructora. No es casual que en nuestro siglo se hayan escrito grandes novelas que imaginan lugares ficticios regidos por Estados totalitarios, como *1984*, de George Orwell, *El proceso*, de Kafka, *Nosotros*, de Zamiatin, y *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, por sólo mencionar algunos casos.

George Steiner ha dicho que vivimos el epílogo de la modernidad, en tanto que Harold Bloom ha llamado al siglo xx —el mismo de Beckett, del surrealismo, del dadaísmo— la “Edad Caótica”. Puertas aparentemente inexistentes se abren de pronto para mostrarnos la riqueza de la imaginación humana. Por otro lado, el desafío entre el hombre y la técnica, entendido como una relación que crece en complejidad a medida que el desarrollo tecnológico avanza, se insinúa como uno de los grandes temas a explorar en el ámbito de la ciencia-ficción, un género que cada vez más reclama su estatuto literario y su importancia cultural. Autores como J. G. Ballard, Stanislav Lem, Isaac Asimov, Italo Calvino o William Gibson, son ya autores de la llamada alta literatura que han partido de la ciencia-ficción para construir sus obras.

Géneros en apariencia marginales a la literatura han ocupado grandes espacios, como el caso de la literatura periodística a lo Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe y, en nuestras tierras, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. La novela policiaca, a su vez, parece adquirir una vigencia cada vez más imprescindible para expresar y comprender el problema de la violencia.

Los llamados géneros populares tienden a apropiarse de la llamada alta literatura y, a menudo, estos géneros menores tienden a ocupar el centro de las preocupaciones de los lectores. La literatu-

ra florece en lugares tan disímbolos como Sudáfrica o la India. Uno de los síntomas más inusuales y cabalmente esperanzadores es la aparición de un sinnúmero de escritoras. Esta emergencia de una literatura escrita por mujeres debería ser tomada mucho más en serio de lo que realmente ha sido en años recientes, más allá del feminismo ramplón y sus dialectos espurios. Aparecen escritoras árabes, rusas, inglesas, mexicanas, chicanas o chilenas que descubren o redescubren para nuestros ojos asombrados una sensibilidad eclipsada desde hace siglos.

Estos síntomas nos permiten augurar una larga vida a la literatura, a la poesía, a la narrativa. La emergencia o el redescubrimiento de lenguas y géneros literarios; la aparición de una literatura escrita por mujeres que nos revela continentes perdidos de la emoción y el sentimiento; la creación y la construcción de formas inéditas, nos deja atisbar lo que será la literatura del siglo que empezamos a vivir: una literatura escrita cada vez en más lenguas, por cada vez más hombres y mujeres provenientes de territorios culturales diversos, que buscan en la palabra los caminos de nuestra liberación, siempre posible y siempre postergada. La mezcla, el mestizaje continuo, la disolvencia de los géneros, signan la gran literatura de nuestros días.

# Índice

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| Nota                                | 11 |
| Edgar Allan Poe, inventor           | 13 |
| Lewis Carroll, fotógrafo            | 17 |
| Charles Baudelaire, <i>flâneur</i>  | 21 |
| Arthur Rimbaud, cosmonauta          | 25 |
| Friederich Nietzsche, loco sagrado  | 29 |
| Sigmund Freud, detective            | 31 |
| Marcel Proust, sentimental          | 35 |
| James Joyce, mitógrafo              | 37 |
| Franz Kafka, oficinista             | 39 |
| Fernando Pessoa, multiverso         | 41 |
| Evgeni Zamiatin, utopista           | 45 |
| T.S. Eliot, gerente                 | 47 |
| Yasunari Kawabata, soñador          | 49 |
| Walter Benjamin, coleccionista      | 53 |
| Martin Heidegger, archivista        | 55 |
| Pierre Drieu La Rochelle, suicida   | 59 |
| Scott Fitzgerald, <i>bon vivant</i> | 63 |
| Vladimir Bartol, <i>hashishini</i>  | 67 |
| Mijail Búlgakov, fáustico           | 71 |
| Carl Gustav Jung, gnóstico          | 73 |
| Elías Canetti, sobreviviente        | 75 |
| Ernst Jünger, guerrero              | 79 |
| Malcolm Lowry, señor del ukelele    | 83 |

|  |     |
|--|-----|
| Samuel Beckett, <i>clochard</i>            | 85  |
| Vladimir Nabokov, entomólogo               | 87  |
| Jorge Luis Borges, vidente                 | 89  |
| Italo Calvino, geómetra                    | 91  |
| Julio Cortázar, jugador                    | 93  |
| Octavio Paz, cósmico                       | 95  |
| Juan Rulfo, demiurgo                       | 99  |
| Kōbō Abe, intimista                        | 103 |
| Gilles Deleuze, botánico                   | 107 |
| Günter Grass, grotesco                     | 109 |
| Ismail Kadaré, alegorista                  | 113 |
| Milorad Pavic, constructor de rompecabezas | 115 |
| Roberto Calasso, éxota                     | 117 |
| John Maxwell Coetzee, explorador           | 121 |
| Paul Auster, cronometrista                 | 125 |
| Último siglo                               | 127 |

*Último siglo. Pasajeros de la literatura del siglo*  
xx, de Mauricio Molina, se terminó de impri-  
mir en el mes de agosto de 2004, en los talleres  
de ColorUno. S. de R.L. de C.V.,  
Tijuana, Baja California, México.

El cuidado de la edición estuvo a cargo  
del Centro Cultural Tijuana, de Carlos Pineda,  
de DDO Producciones y del autor  
ddo@telnor.net.

En su composición tipográfica  
se utilizaron tipos Minion

Colección editorial

*Tiempos de cultura,  
tiempos de frontera*

Sergio Gómez Montero

*Luna creciente  
Contrapoéticas  
norteamericanas del siglo XX*

Heriberto Yépez

*Indagaciones  
inhumanísticas*

Mauricio Ramos

# Último siglo. Pasajeros de la literatura del siglo xx

Este libro es un paseo por la literatura moderna y contemporánea. Estoy cierto de que faltan muchos nombres y acaso algunos deberían quedar fuera: pero cuando nos perdemos en una ciudad, como la literatura, muchas veces nos topamos con los rincones, los grandes monumentos, las sórdidas callejuelas, los nobles paseos o las ruinas de un pasado cuya presencia sigue inquietándonos. No se busca aquí la visión general que nos ofrecen las visiones académicas o los estudios exhaustivos. He preferido hacer un breve vagabundeo, guiado por el capricho del gusto y del azar, de modo que sea el lector (como siempre debe ocurrir en los libros) quien se quede con la última palabra.

