

LIBROS



• **Memoirs**
> TENNESSEE WILLIAMS

• **El museo en sí**
> GUY DAVENPORT

• **La jornada de la mona y el paciente**
> MARIO BELLATIN

• **El cutis patrio**
> EDUARDO ESPINA

• **Memorias de una madame americana**
> NELL KIMBALL

• **Extravíos de la antropología mexicana**
> HORST KURNITZKY

• **2 de julio**
> CARLOS TELLO DÍAZ

MEMORIAS

La agonía y el éxtasis



Tennessee Williams
Memoirs
Nueva York,
New Directions,
2006, 274 pp.

“La mayoría de ustedes —aclara Tennessee Williams a sus lectores— pertenece a algo que proporciona una influencia estabilizadora, un modo seguro de existencia: una familia, una posición social, un empleo en una institución. Yo vivo como un gitano, soy un fugitivo.” Y, poco más adelante, agrega: “Me hallo a mí mismo decididamente singular.” Las afirmaciones señalan los extremos entre los que osciló Williams. Por sus orígenes (una familia de clase media baja de Misisipi) y por sus inclinaciones (un homosexual declarado que busca sus amistades en la bohemia), se situó entre el montón y se quiso un hijo de vecino, y por su ambición artística, y la instrumentalización que de ella hizo, fue un divo —un pariente de los dioses— y un poderoso. Si se extienden algo más esas características, cabe comprobar que se consideró a la vez un apaleado

y un transgresor. Estas memorias, no traducidas al español, y ahora vueltas a editar en Estados Unidos después de años de agotadas, son un testimonio de ese vaivén continuado, y aparecen convenientemente alimentadas por un egocentrismo magnificado muy propio de un hombre de teatro y frecuentador de actores. Una puesta en escena con mucho sentido de los resortes y de los efectos dramáticos marca cada página, y una *folie de grandeur* se codea, aquí y allá, con el quejido casi nunca autoconmiserativo pero sí consciente de las renunciaciones que impone la vida —sobre todo una vida desahogada y fuera de la norma— a medida que progresa.

Williams participó de modo activísimo en la promoción de una cultura estadounidense autónoma y dinámica a mediados del siglo XX. Eran los años en los que Nueva York fue el centro del mundo en el teatro y en las artes plásticas, los que la crítica recordaría como de los Golden Ages, los años de Merce Cunningham en la danza, la Action Painting, los vestuarios de Ellsworth Kelly y los decorados de William de Kooning y de *Long day's Journey into Night* de Eugene O'Neill. Los años en que Jackson Pollock vestía *jeans* y camisetas blancas ajustadas como lo hacía el Stanley Kowalski que encarnara Marlon Brando en *Un*

tranvía llamado deseo (1947; la versión cinematográfica de Elia Kazan es de 1952). Y los años, por fin, en los que Williams fue uno de los ornamentos principales y no sólo inventaba pieza tras pieza, sino que se volvía militante de sí mismo y de su doble causa, la de homosexual y la de dramaturgo que, en su ascenso hacia el cielo prometido de la fama y el mando, cazaba al vuelo conforme el Broadway y el Off-Broadway prestigiosos perdían terreno frente al Hollywood del *glamour* y la riqueza. La feria de vanidades llegaba para quedarse en el Estados Unidos de la autoafirmación ideológica y estética y el compromiso regenerador.

Una fauna variopinta, hecha de reales o disfrazados inadaptados y marginados, y demasiado a menudo practicante colectiva de una caracoleante *fallacy of appearances* (esa manía estratégica de pasar gato por liebre que miman las vanguardias) fue el caldo de cultivo propicio en el que creció y del que abrevó Williams. Razones generacionales impiden a quien aquí escribe hablar del teatro de Williams puesto en escena en sus propios contextos —y el teatro depende, muy mayoritariamente, de los contextos. Como teatro leído, y a diferencia de lo que ocurre con el de O'Neill, por ejemplo, donde la progresión onírica impone mucho y teje una trama opulenta de sugerencias oscuras, en Williams uno sabe lo que sucede, y lo que sucede, después del primer asombro, no le parece terrible sino más bien inflamado y purulento. Un énfasis o una exageración —el doctor Johnson lo dijo para siempre— no son su-

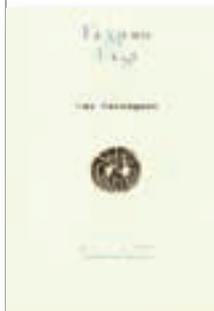
ficientes para aupar unos personajes creíbles o una gran literatura dramática. En cambio, las adaptaciones al cine de sus obras, las tan numerosas películas que de ese cuerpo salieron, parecen haber contribuido a crear una mitología de carne y hueso. Bette Davis, Geraldine Page, Paul Newman, Ava Gardner, Richard Burton, Liz Taylor, Monty Clift, los discípulos supersticiosos del Actor's Studio, todos, en el escenario o la pantalla, insuflaban aliento a una retórica tejana hecha de mujeronas, machos, *macrós* y jóvenes en flor. Unas historias de agonías y éxtasis sexuales y sentimentales envueltos en un idéntico extravío de emotividad primitiva y en una monopólica atmósfera sofocante y ruinosa. ¿Fueron esos actores hiperbólicos o fue el texto que repetían el responsable de la estrafalaria criatura que se pergeñó?

Estas memorias enseñan, con cierta melancolía feroz, que un hombre se entiende a sí mismo en la medida en que aprende a comprender su historia. Puesta bajo el lema de que el arte es una indiscreción, la trayectoria de un Williams efusivo en su ser, y que se muestra a pecho descubierto, sin falsas o auténticas modestias, avanza con eficacia en su composición y se desgrana con energía que no permite desmayos; uno a uno, y con dicción autoritaria, se recobran y se actualizan, dándoles intención y sentido, aquellos momentos y episodios de histeria elocuente o de epifanías esclarecedoras. Lo que sobrevuela y destaca en tales trámites es la fortaleza mental de un carácter y la resonancia de una voz, ambas capaces de proponer dosis suficientes de dogmática convicción y simpatía. Y allí, una individualidad alcohólica y de esencial libertad personal y social pugna a cada rato por poner al lector de su parte, sin incurrir en capitulaciones o zalamerías. No asoman, no, ni un intelecto curioso ni un conocimiento fértil; asciende, por el contrario, la figura —sola, brava y dominante— de uno de esos especímenes raros en los que el talento mana invasor y espontáneo, rutilante de nervio y pretensión. El pedal de la *fallacy of appearances*, otra vez puesto en movimiento. —

— DANUBIO TORRES FIERRO

ENSAYO

El gato de Davenport



Guy Davenport
El museo en sí
selección,
trad. y pról.
Gabriel Bernal
Granados,
Valencia,
Pre-Textos,
2006, 374 pp.

La obra de Guy Davenport es una sonriente expedición en la búsqueda de lo moderno, un paseo sensato y misterioso como aquellos que emprendía Montaigne, esa mente sana y ese espíritu liberal, al que el virtuoso escritor estadounidense fallecido en 2005 recurre con frecuencia y seguridad. De un centenar de ensayos más o menos breves, reunidos originalmente en *The Geography of the Imagination: twenty essays* (1981) y *Every Force Evolves a Form: forty essays* (1987), Gabriel Bernal Granados ha compuesto *El museo en sí*, que ya había aparecido en español en una versión previa en 1999, a la que siguieron otras traducciones de Davenport, todas ellas emprendidas con autoridad y cariño, como *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura* (FCE/Turner, 2002) y el *Cuaderno de Bal-tbus* (Libros del Umbral, 2005).

Es difícil dar con el elogio adecuado para Davenport, nacido en Carolina del Sur en 1927, quien además de cuentista notabilísimo, fue poeta, dibujante, pintor y excelso traductor del griego clásico. Yo lo definiría como un crítico que, al conocerse perfectamente a sí mismo, no tuvo inconveniente en enseñarnos cómo aprendió a pensar, en el camino, otra vez sea dicho, de Montaigne. Todo empezó, nos dice en "Hallazgo", el ensayo más iluminador de *El museo en sí*, cuando era un niño que buscaba puntas de lanza, piedras de indios o *tomabawks* por los senderos del valle de Savannah, Georgia.

"Mi descubrimiento más notable fue una piedra redonda de una cuarta

de largo y tres de ancho, con depresiones brancusianas en cada una de sus caras, como la huella involuntaria de los dedos índice y pulgar..." Que aquella punta de lanza o herramienta de los *cherokees* le haya parecido a Davenport, en el recuerdo, un Brancusi, y que, mostrada tiempo después a un especialista del Museo Peabody, éste la haya descartado reconociendo no saber para qué la utilizaban los indios norteamericanos, lo dice casi todo sobre Davenport. Una obra como la de Constantin Brancusi (1876-1957), uno de los grandes escultores modernos, puede encontrarse (como cualquier otra de su estilo) en el principio de las cosas y en su retorno en el tiempo. El arte moderno es tan banal y tan geológicamente imperativo y humano, demasiado humano, como lo es esa flecha de indio. En las pinturas rupestres, Davenport, creyente en el Renacimiento de lo arcaico, ha visto un futuro, y en el *modernism*, un primitivismo.

Davenport se nos aparece visitando ruinas como acompañante del conde de Volney en Palmira, de Gibbon en el Coliseo, de Champollion en Tebas o de Schliemann en Troya. A lo largo del siglo XX, se detiene ante la evocación de Petra en *La tierra baldía* o relee, con Charles Olson, "Alturas de Machu Picchu". De "El bosque de los símbolos de Joyce", título de otro de sus ensayos, Davenport ha visto salir una *troupe* goliardesca y lee *Finnegans wake* como un canto primordial que debe releerse en grupo. Davenport ha visto en la tumba de granito de V.I. Lenin, construida en 1930 d.C., el único vestigio arquitectónico del constructivismo soviético, y en la caminata de Neil Armstrong en la Luna, otra ruina, esta vez inmortalizada por la inverosímil fotografía de un astronauta junto a una nave parecida a un insecto y a una bandera de Estados Unidos almidonada para que pareciera ondear con el viento.

Pero la historia de las ruinas, tal cual la dispone Davenport, es ajena al estremecimiento romántico. Nada hay menos afiebrado que una página de Davenport, y él mismo, que ha defendido la imaginación de Poe de su difundido contubernio con los interiores sombríos

y claustrófobicos, es el constructor de una casa bañada por el color y la claridad. Lo digo porque he leído, gracias al prólogo de Bernal Granados que la cita, la descripción que hace Erick Anderson Reece de la casa de Davenport. Lo digo porque a las casas metafóricas de Joyce y de Yeats se les dedica una larga reflexión en *El museo en sí*. Las ruinas, para Davenport, son aquello que el niño va encontrando en su cotidiana averiguación solitaria, y lo arabesco, lo gótico y lo exótico, la trinidad estilística que Davenport encuentra en Poe y en Oswald Spengler, es lo que salía de los bolsillos de Huckleberry Finn.

Discípulo de Ezra Pound, a quien visitó en el hospital psiquiátrico de Santa Isabel y frecuentó en el retiro italiano, cabe imaginar que Davenport, en Harvard, en Haverford y en Kentucky, fue, también, un profesor excelente. Como crítico de arte y literatura le sostiene la mirada al lector en el mejor de los tonos profesoriales, aquel que examina, antes que un estilo, a los creadores de estilos, como Picasso, como Stravinsky y como Pound. Las vegetaciones más espesas, como lo son esos estilos, no permiten que se echen raíces en ellas, sino que se florezca en torno suyo. Pero Davenport, a su manera un botánico, es lo suficientemente moderno para creer que la naturaleza es inmutable y recuerda que Olson, otro de sus maestros, murió meditando en la rotación de los continentes.

La lección principal, en *El museo en sí*, consiste en desentrañar la dificultad de lo moderno. Las épocas históricas, en su detallismo y en su cronología, le dicen poco al ensayista; él pertenece a esa familia de críticos que prefieren creer que, desde los bardos prehoméricos hasta la vanguardia, sólo unos pocos temperamentos esenciales han dominado el reino de la estética. Si Stendhal dividió al arte entre lo romántico y lo clásico; si Eugenio d'Ors declaró que la única guerra que valía era la de los barrocos contra los antibarrocos, y si George Steiner, más recientemente, discriminó entre lo épico y lo trágico, Davenport nos explica (como a él se lo explicaron los sabios canadienses Northrop Frye y Hugh Kenner) por qué se puede leer a Walter Scott sin ayuda de nadie y

por qué, en cambio, es conveniente pedir auxilio ante Joyce, pero, también, frente a la *Iliada* y la *Odisea*. Exégeta de Homero o de Pound, Davenport cree que lo moderno no distingue a una época sino a un grado de dificultad.

Davenport, como tantos entre los modernos tardíos, fue un antimoderno que se quejaba de los automóviles, llevaba una retirada vida provinciana y censuró, según Reece, "la mayor parte de las formas de entretenimiento que van más allá de la íntima conversación entre dos". Pero quien se inspira en Thoreau se transforma irremediamente en devoto de Charles Ives, el músico, otro de los "dificiles" que Davenport ama, y entonces lo moderno y lo antimoderno se encuentran en una armonía que no sé si sería ofensivo calificar como bucólica.

A Davenport le gustan los niños (o la literatura moderna sobre los niños) y aventura que, tras Balthus (que le gusta mucho más que los niños), un libro sobre la infancia como *Otra vuelta de tuerca* no puede sino verse balthusianamente. Davenport encuentra en Balthus (y en el aduanero Rousseau, que le gusta todavía más) a esos modernos extremos que agotan, por el anacronismo de sus convicciones, la modernidad. En mi modesta opinión de coleccionista de cromos y postales, creo que Davenport resuelve muchos problemas cuando acota que los pintores, a diferencia de los escritores, no suelen ser acusados de escapismo. En esa grieta del tiempo podemos encontrarnos con la obra de Davenport, cuya privanza como intérprete de los modernos proviene de una forma particularmente inteligente (e inteligible) de la capacidad de observación, como lo muestra el siguiente apunte: "Mi gato no me reconoce cuando nos encontramos a una manzana de casa, y deduzco de su expresión que yo tampoco debo de conocerlo."

La aparición de su gato, en *El museo en sí*, viene a cuento de otro tema, el del desasosiego que produce estar lejos de casa, descuidando fatalmente a los dioses del hogar. Pero la observación vale como ejemplo de lo que se puede aprender paseando con Guy Davenport. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

ESCRITURA

La escritura doblemente radical



Mario Bellatin
La jornada de la mona y el paciente
Oaxaca,
Almadía, 2006,
53 pp.

Dos maneras de ser radical. Una: extremar una disciplina, explorar sus límites hasta toparse con el silencio. La otra: desplazar un arte, arrastrarlo hacia otros campos para obligarlo a decir, ya contagiado, *de otro modo*. En un extremo, digamos, Picasso: la sistemática indagación de lo pictórico, la sucesión de estilos, el virtuosismo siempre subversivo. En el borde contrario, Duchamp: la contaminación de géneros, la confusión de arte y vida, la creación de obras vacías de valores clásicos pero plenas de *intención*. ¿La narrativa?, la "más retrógrada de las artes" (Juan José Saer). Ocupada en *decir*, marcha por lo menos cincuenta años atrás de las artes plásticas (William Burroughs). Sus autores más radicales —no pocos y tal vez los mejores— han ejercido, con furia y tino, el primer radicalismo. Muy pocos, no obstante, se han divertido con la otra vanguardia. La literatura, podría decirse, aún espera su viraje conceptual.

Éste es el primer punto.

Segundo: Mario Bellatin es, resueltamente, nuestro radical. En una literatura toda tópicos, su obra descuella como un discurso aparte. En medio de la complacencia generalizada, rigor e intransigencia. Bellatin (1960) es un autor extremo y lo es doblemente: ejerce, con precisión, ambos radicalismos. Aunque compuesta de ínfimos libros, su obra cumple con una tarea desmesurada: continuar el inquietante legado de Salvador Elizondo, encarnar sin apenas

compañía la vanguardia mexicana. En el principio de su obra fue la experimentación ya clásica, la experiencia de los límites. De *Efecto invernal* a *Poeta ciego*, una búsqueda minimal: recursos exiguos, mundo acotado, impecable puritanismo. Su objetivo: despojar a la narrativa de toda rebaba para descubrir, en el fondo, lo específicamente literario. Después, a partir de *El jardín de la señora Murakami*, la otra vanguardia: la fusión de géneros, la elaboración de apócrifos, los necios juegos posmodernos. Acotado el mundo y empobrecida la narrativa, la obra de Bellatin va *más allá* de la literatura: incluye fotos, remeda los *ready-mades*, se resuelve en un oscuro *performance*. Oculto bajo sucesivos disfraces, el autor escribe como si pintara o fotografiara. Antes que libros, esboza mecanismos. Desvaría.

Tercero: la línea recta sería, en este caso, decepcionante. Si la obra de Bellatin marchara verticalmente, avanzando siempre en un mismo sentido, postularía una idea ya vencida: el progreso. No lo hace. *La jornada de la mona y el paciente* es ejemplar en este sentido: aunque es la pieza más reciente de la máquina narrativa de Bellatin, no es la más radical. Más bien al contrario: supone, a primera vista, un retroceso. Mientras las últimas obras se entretenían desplazando la escritura hacia otras esferas, ésta vuelve a explorar los bordes de lo literario. Su pregunta: ¿qué puede ser escrito? Su anécdota: los apuntes de un hombre —presumiblemente el mismo Bellatin— que, sumido en una depresión, consulta a un analista. Parecería ésta una obra más dramática, más narrativa, que las anteriores, como si Bellatin deseara de pronto decir. Los personajes, antes meras excreciones del decorado, parecerían tener sustancia; las reflexiones del protagonista, sentido. Al lado del vigor conceptual brillan algunas imágenes de una potencia casi decimonónica: el episodio de la mona y el padre, la descripción del consultorio, la metáfora del condenado a muerte. Podría decirse, sin exagerar, que este libro es para Bellatin lo que *Compañía* fue para Beckett: un dispositivo narrativo que,

sin sacrificar el rigor, permite exponer ciertas imágenes casi arquetípicas.

Podría decirse también lo contrario: *La jornada de la mona y el paciente* es una de las obras más extremas de Bellatin. Aunque no intenta contagiar la literatura con otras artes, tampoco vuelve al principio. Como en *Shiki Nagaoka* o *Perros héroes*, la escritura sigue siendo desplazada. ¿Hacia dónde? Ya no hacia las artes visuales sino más cerca, hacia el cuerpo del autor. Los tres últimos libros de Bellatin —*Underwood portátil*, *Lecciones para una liebre muerta* y el presente— se fatigan con el mismo propósito: construir relatos pretendidamente autobiográficos. A la manera de otras obras actuales, funden confesión y narrativa para crear una escritura mestiza, en clave. Al revés de ellas, no pretenden salvarse de este modo del cansancio de la novela. Hace tiempo que Bellatin descrece, sabiamente, de este género. Su objetivo es más hondo y, por lo mismo, menos transparente: facturar una escritura autobiográfica para poner en crisis, paradójicamente, la escritura. Para apuntar hacia el autor antes que hacia la prosa misma. Para sugerir: esta escritura no es autosuficiente, no se cierra en la forma de un libro, continúa en el cuerpo del autor, quien no casualmente lleva, en un permanente *performance*, una abigarrada mano artificial. Piénsese de nuevo en Duchamp y en su célebre travestismo. Piénsese en aquello que buena parte del arte contemporáneo pronuncia: importa más el gesto que la obra.

Entendemos que este punto, el cuarto, es nebuloso. También lo es el gesto.

Último: ¿es un buen libro *La jornada de la mona y el paciente*? A estas alturas esta pregunta es ya impropia. Hace tiempo que Bellatin renunció, también, a componer buenos libros. Como lo ha notado Nicolás Cabral, sus primeras obras aún mantenían un armado más o menos convencional: podían ser leídas como libros cerrados, dueños de una trama, plausibles y recomendables. Cualquiera, incluso los lectores más conservadores, podía disfrutar *Salón de belleza*. Ahora son apenas unos

cuantos los que gozarán libros como éste. Hay poco para ser disfrutado: ni tramas claras ni atmósferas sólidas ni contenidos humanistas. Hay apenas palabras que, renuentes a cerrarse en sí mismas, refieren a otras artes, a distintos lenguajes. Uno lee los últimos libros de Bellatin y la experiencia es casi neutra: no nos deslumbra la forma, no nos conmueve el fondo, nada nos empuja a ejercer un juicio literario. Es como si el libro no importara, como si sólo fuera parte de ese enigmático gesto que no terminamos de comprender. Quizá Bellatin pueda decir como César Aira que “un libro no es nada”. Quizá (como ha apuntado Graciela Speranza acerca de Aira en su formidable *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*) no importan tanto los libros como el *continuo* de escritura que éstos sostienen. Tal vez sea así. O tal vez no estamos entendiendo nada. —

— RAFAEL LEMUS

POESÍA

El cutis y otros tegumentos patrios



Eduardo Espina
El cutis patrio
México, Aldus,
2006.

Leo a Espina de dos modos: con frac y bombín o con la túnica del monje budista. El primer atavío me propicia el acceso a su jacaranda, al arrebatado gozoso de la palabra; la segunda vestimenta me arropa para enfrentar, detrás del aparente desvarío, la desolación de quien, creyente deseoso, está a la intemperie, en un estado de la mayor desconfianza: sabe del absoluto de la muerte, de la Nada donde no hay nada, pero que nada; sabe que en

vida también la Nada rige los movimientos del día, los pesados y azarosos pasos del tiempo desaguando en el día después de la posteridad, donde, sin duda, el cero que en vida tuvo miedo a enmudecer, de a todas todas al morir, enmudece. O como dice el subtítulo del poema titulado “La fecha del día siguiente: (si hoy es sábado, mañana no).” Nada más evidente, ¿verdad? Cual decir, sin maldecir, Nada más evidente que la Nada. Pues lo evidente evidencia lo inevitable: que estamos de paso, pájaro incierto, ala ficticia, y a fingir llaman (o habría que pegarse un tiro). Así, leo doble, a veces bizco, la obra de Eduardo Espina, quizás el poeta vivo más imaginativo del lenguaje en lengua castellana. De atavío dieciochesco o decimonónico leo su gramática de salón, y zarabandeo; de ropaje monástico y búdico leo, lo que él mismo llama “el milagro de lo trascendente [que] habla por lo contingente”; y desde una desesperación hormigueante, proliferante, que comparto, padezco su desolación.

En lo que va de siglo, y que se sepa, en el inabarcable ámbito del Universo, sólo a Eduardo Espina se le ocurriría titular un libro *El cutis patrio*. ¿Boutade? ¿Arbitrariedad? ¿Un loco asirio escribiendo destartalamientos en castellano? Al contrario, locura sería seguir haciendo escritura al trillado modo desgastado que tanto gusta a la generalidad de los lectores de medio pelo; arbitrario sería cantar a estas alturas de la “Historia a la Patria”, pongamos, al modo decimonónico (Oh tan conmovido); Boutade, que no debe faltar, sería gratuita, si el estro galante no contuviera el estro espiritual, hondo, que caracteriza la persona y la obra de Espina. Ese título es, dicho en plata, oro razonable: sintetiza, en su paradójico esplendor, la pugna fundamental entre lo general y absoluto, y lo singular y relativo: o dicho al modo clásico (y calásico) la búsqueda (por necesidad del ser que teme devenir Nada) de lo imperecedero, desde la dolorosa conciencia de lo efímero. La Patria es de todos (en

teoría); el cutis de cada cual: y así, lo general y lo singular se conjugan en este título, en cuanto deseo: el deseo de que cada cutis pueda participar de toda la Patria, tal y como la dermis participaría de un Orbe inalterable y dichoso para todos, tras la Muerte.

Espina es más intenso que extenso: la extensión cuadrada de cada uno de sus textos no exigiría, a ras, más de diez minutos para una lectura; sin embargo, leerlo en profundidad, dada la intensidad sintáctica, de desplazamiento y desarticulación de su poesía, exigiría días y horas interminables de paciente lectura, que a este lector inveterado de su obra, ha procurado y procura momentos múltiples de conocimiento en el desconocimiento, de luz en la tiniebla, de júbilo en la desolación. Así, considero, que la intensidad de Espina es una extensión: sólo que se trata de una extensión en verticalidad, extensión escabrosa, de simas y cimas, de valles y anfractuosidades en que crece la hierba lapislázuli y la roca que da agua y fertiliza. Los textos del cutis pican, forjan, recomponen y cavan hacia un subsuelo que nada tiene que envidiar al cielo ni a la Nada: sus renglones, casi todos del mismo tamaño, hunden la zarpa y el pico en el duro granito o la mojada arcilla, extrayendo del lenguaje, Verbo, y del Verbo, risa, referencialidad, desasosiego, infinito vocabulario, precisión del estro, magnitud de la mano que sabe donde colocar de la tinta al papel, o de la tecla a la pantalla, justo lo necesario: el *mot juste* que, ajeno a toda verbosidad, compone y recompone el infinito, proyectado desde el arduo trabajo de Eduardo Espina.

¿Cómo leer a este individuo, casi personaje, feroz cuan tierno, que es Eduardo Espina? El primero paso por dar es disfrazarse, y estar así a tono, para leer en los disfraces de sus textos. El segundo paso, dejarse llevar por lo imbricado, cantar o canturrear sus poemas, no esperar de primera y pata un sentido concreto, un sentido que tenga premisas y consecuencia, o presentación, trama (traumática, sobre

todo, para no llorar en el ángulo de un cuarto oscuro) y desenlace. O sea, paso segundo: desembarazarse de los prejuicios de lector y armarse de paciencia para lo nuevo, un “nuevo” en el sentido que diera Pound a la expresión del chino que dijera *Make it new* (evidente que Pound lo dijo en inglés, habiéndolo dicho el chino en chino). Paso tercero: sostener todo el tiempo la noción de que estamos ante una poesía que remodela los fundamentos poéticos de la tradición, renovándolos y revitalizándolos: y lo logra, una y otra vez, acudiendo a los subterfugios de la desarticulación del texto, del corte del discurrir sintáctico, de su desplazamiento, así como a la banalización de lo exquisitamente sublime de la tradición venida a menos (léase, un sublime en falso, por retoricón) constelando así una hibridez moderna que moviliza lo uno hacia lo Uno, reconfigura la disrupción para irrumpir, desde su escurrimiento interminable, como agua remansada y serena, agua cristalina donde todo dolor se lava, todo lo turbio se enaltece e ilumina, principalmente a través de un lenguaje travestí, y de un lenguaje que entre vera y burla, se padece a sí mismo, compadeciéndose, cuando hace falta, de su condición. Así, esos poemas de *El cutis patrio*, forjados como cuadrados (*tombeaux*) son en verdad redondeces redondeadas por la magistral imaginación lingüística del poeta Espina. Unas redondeces a las que acuden la aliteración y la paronomasia, desde un maridaje continuo que hace de lo retórico no una banalidad sino una verdad: otro modo de acceder a lo oculto, y otra luz para leer en la noche cerrada de nuestra individual oscuridad, no desde la manida lógica de los poetas *quod* poetas, sino desde un espacio sintáctico que más que ilógico se naturaliza alógico.

Hay que levantar en cada poema de este libro el tegumento: debajo se encontrará otro tegumento de la infinita cebolla que es el poema que leemos, el libro que aquí presentamos, la obra ingente y enjambrada de Eduardo Espina. Estos tegumentos muestran una

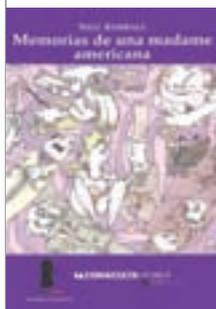
verdad: el rostro no es pura superficie, cutis que se lava, piel que se muda, y mejor o peor cuidada, desaparece. Por el contrario, bajo el rostro singular yace el rostro universal; bajo el hoy está la totalidad del tiempo (“Entre hoy y ya pasaron varias semanas”) de modo que la piel, ora del cuerpo ora del rostro (vulto o cara) es “librada membrana adonde despertarse.” Una madre para todos, por ende, el rostro, su cutis: una patria para todos esa piel ora pellejo ora beldad. No es gratuito que Espina se muestre tradicional cuando corresponde: “Corre a su fuente tal fortuna que a la una dio la eternidad.” El reloj de muñeca pasa a ser cósmico Reloj, de igual modo que “la cara del labriego alcanza el calvario”. Esa zona nada especiosa donde muerte y resurrección se aúnan, rostro y patria se abrazan. Un calvario que evoca por asociación inmediata un calvero, espacio labrantío estéril que a su vez evoca la esterilidad de la muerte, muerte que a través del calvario alcanza su trascendente sumidad (“y lleva al principio:”).

Añado: leer a Espina es ser testigo fehaciente de que ahora “está de odas todo”. Júbilo que implica que “Todo será según la noción sanada”. Júbilo que hace, de los juegos barrocos de palabras, una nueva risotada sana y sanadora, regeneradora, que el ingenio creador conjuga, descubriendo, por ejemplo, en un “con don perdiendo la posibilidad” un condón de jacarandosa verba que, más que erotizarnos, nos hace soltar la carcajada (y bien pensando, ¿hay mayor erotismo que reír a mandíbula batiente?). El serpentino discurrir de este libro de poemas, que Aldus tuvo a bien publicar (esperemos que no en sus últimas boqueadas) es un canto a la vida en todo su zigzaguear proliferante, un canto de vida y esperanza (no, no me burlo) donde viaja la vida “con larvas debajo”. Larvas que son estro y astro, reo y parte de “tanto astro natal y semblante rasante”, en que el ras de la piel, frágil y vulnerable, encuentra puerto seguro en el astro luminoso de la poesía de Espina. —

— JOSÉ KOZER

MEMORIAS

Sexo y metáfora



Nell Kimball
Memorias de una madame americana
México, Sexto Piso, 2006, 412, pp.

Nell Kimball dejó su profesión de madrota y prostituta en 1917, año en que el gobierno de Nueva Orleans desmanteló Storyville, la primera zona roja de Estados Unidos, ubicada en el sector francés desde finales del siglo XIX. A partir de la clausura de su burdel, Kimball trabajó en un borrador de sus memorias. El producto es el relato de su vida desde su infancia rural en el Estados Unidos más profundo hasta que se convierte en la empresaria tolerada de mayor reconocimiento en Nueva Orleans.

Memorias de una madame americana se publicó originalmente en 1970. Los cinco capítulos que lo componen desmenuzan la vida de una mujer que descubre su sensualidad siendo casi una niña, en una granja en medio de la nada, y logra explotar casi todas las vertientes del sexo venal de forma exitosa. La narración es retrospectiva: Nell Kimball —un pseudónimo para la puta que llegó a ser famosa como *Goldie*— hace un recuento pausado y cuidadoso de lo que conoció, deteniéndose en una serie de minucias que logran el retrato detallado de una época y una manera de vivir. La claridad con que acomete casi cualquier eventualidad es muestra no sólo de su profunda capacidad de observación, sino de un espíritu analítico, casi filosófico. La mujer pasó del abuso familiar, la ignorancia y el dolor de la miseria a los lujos y excesos de la vida en un burdel de alta sociedad, siempre con una mirada sorprendida,

como si hubiera sabido de antemano que le fue dado el don de testimoniar, uno mayor que el que guardaba entre sus piernas, y que perduraría. Esa condición de testigo privilegiado, con voz, incluye además de los recuerdos la conciencia de la propia vejez —Kimball escribe cuando ya tiene que sobarse las rodillas con fomentos para que no le duela desplazarse—, que se traduce en el saber de que nada de lo que tuvo volverá y que su persona no es otra cosa que un puñado de recuerdos.

Si bien la columna vertebral del libro es el sexo, la de Kimball no es una narrativa pornográfica, ni siquiera erótica. Une su mirada pragmática —tener relaciones sexuales sirve para una serie de propósitos concretos, incluso cuando se ama— a una sorprendente capacidad metafórica. Así, lo que se cuenta no es sexo, sino lo que la gente hace a través de él: lo que significa en sus vidas, lo que cuesta para cada quien, lo que puede cobrarse por él y en cada uno de los usos y costumbres asociados a una transacción que no parece haber variado mucho a un siglo de distancia.

Goldie es una mujer vital y cambiante: se apasiona por el sexo, es abandonada, trabaja como prostituta, es la mantenida de un hombre de negocios casado y próspero; se enamora de un tahúr, lo pierde, tiene un hijo; trabaja en una feria enseñando la curva superior de los pechos; monta una casa de citas, la pierde, monta otra más y se vuelve especialista en telas, brocados, ebanistería, enología y alta cocina; tiene otro hombre, se infarta y sobrevive a sí misma para contar todas y cada una de las circunstancias que la llevaron de juguete sexual desechable a una mujer respetada, capaz de invertir en la bolsa y los bienes raíces.

Hay algo en la maestría con la que está escrito el libro que remite a la brevísima introducción que lo acompaña. En ella, el cartonista Stephen Longstreet (en realidad, Henri Weiner, 1907-2002) esboza la forma en que recibió el manuscrito: la *madame* ya retirada se acercó a un editor no muy conocido para entregarle las páginas de su vida.

Durante casi cuatro décadas, y a pesar del excelente material que tenía entre sus manos, Longstreet “olvidó” el documento y no lo retomó hasta que publicó algo sobre las casas de citas en el distrito francés de Nueva Orleans.

La historia de Kimball se parece sospechosamente a la de Norma Wallace según la describe Christine Wiltz en *The Last Madam: A Life in New Orleans Underworld* (Da Capo Press, 2001). Es posible que las *Memorias de una madame americana* sean una metanovela que combine las memorias de una auténtica prostituta con las anécdotas que Longstreet recopiló sobre el barrio francés. El libro de Wiltz no hace referencia alguna al de Kimball (que en Estados Unidos está fuera de circulación desde hace décadas), pero es bien posible que Longstreet sí haya conocido el material existente sobre Wallace sin saber que se publicaría más tarde. Si Longstreet se acercó a la historia de Wallace cuando ya tenía en su poder algo de lo narrado por Goldie-Kimball —una mujer que había dejado atrás la vida pública y que nunca quiso que se supiera su verdadero nombre; es más, una mujer de la que no hay registros públicos, pues trabajó siempre con pseudónimos— las probabilidades de que haya decidido enriquecer el material que tenía con los datos comprobables de otra prostituta se acrecientan enormemente. Pero hay que subrayar que el valor del libro no estriba únicamente en su fuerza documental o en las muy buenas historias que cuenta, sino en la interpretación que ofrece sobre la vida partiendo del cuerpo, el sexo y el amor: una interpretación válida para cualquier época.

Entonces, ¿se trata de una imposición a medias o total? Si el cartonista-editor escribió el libro, entonces su genialidad debería ser reconocida: hay en esas páginas un conocimiento sobre los hombres que parece únicamente femenino, la descripción puntual de una época que demandaría un trabajo de investigación enloquecida. Si lo escribió Kimball del todo, entonces también debe reconocérsele una capacidad inusual para la narración: hay un manejo

temporal y del ritmo más propios de un escritor profesional que de una persona que hace memoria.

A pesar de su riqueza, el libro tiene algunos vados que se disculpan fácilmente dado el contexto: ¿a quién hay que culpar? ¿A la *madame* iletrada que se superó con los años y aprendió no sólo de vinos, sino de tropos literarios? ¿Al editor-autor, incapaz de permanecer fuera de los materiales que le acercaban pero capaz de darles la forma que les hacía falta? ¿Acaso esto no convierte a estas *Memorias* en un libro más *real* y, en muchos sentidos, disfrutable? —

— JULIETA GARCÍA GONZÁLEZ

HISTORIA

Sacrificios prehispánicos



Horst Kurnitzky
Extravíos de la antropología mexicana
México, FINEO Editorial, 2006, 85 pp.

Extravíos de la antropología mexicana, de Horst Kurnitzky, es una severa crítica a la antropología y la historiografía mexicanas del siglo XX por sesgar, evadir u omitir el tema de los sacrificios humanos en el mundo prehispánico, en particular entre los aztecas. La causa de tal extravío es la colaboración de antropólogos e historiadores en la creación de un mito de unidad nacional al servicio de la oligarquía surgida de la Revolución Mexicana. La investigación antropológica e historiográfica mexicana del mundo prehispánico no es científica: es un pretexto para ocupar puestos y recibir distinciones oficiales. Los científicos sociales mexicanos han sido incapaces de examinar críticamente los testimonios del pasado, prolongando así la distorsión introducida por los españoles, a su vez incapaces de

imaginar relaciones sociales distintas a las propias. Pero no se trata de criticar a los españoles sino a quienes valoran sus testimonios de manera literal, como los creyentes en las leyendas bíblicas valoran el éxodo de Moisés y el imperio del rey David.

El extravío se manifiesta en llamar “ofrendas” u “occisiones rituales” a los sacrificios humanos y, peor aún, en no integrar su práctica a la cultura como un todo. Los sacrificios prehispánicos no eran incidentales, sino que estaban en el centro de la cultura, como lo estuvieron entre los mesopotámicos, los egipcios, los judíos, los griegos y tantos otros, incluyendo la civilización cristiana, cuyo centro es el sacrificio de Jesús. Al rehusarse a comparar el mundo prehispánico con otras culturas a partir de esta práctica ritual, los antropólogos mexicanos le niegan lo que tiene en común con ellas. En vez de una cultura real, presentan una cosmogonía fantástica. Además se han olvidado de interpretar la proyección de la vida social en la mitología.

El sacrificio, la lucha contra él y las muchas sustituciones resultantes constituyen el hilo conductor de la historia humana. Es una práctica universal porque toda organización social necesariamente pone límites a la libertad de sus miembros. El sacrificio ocupa el centro del mundo de las ideas y de la praxis social, y es el punto de partida de los mitos y cultos que garantizan la cohesión y la reproducción social. Tiene su correlato en el sacrificio de los deseos pulsionales y la dominación de la naturaleza.

Del culto sacrificial surgió todo y en él hay que buscar el origen mítico y real de las culturas. Junto con el culto sacrificial, el mito es el primer mecanismo para ilustrar y conocer la naturaleza de un mundo desconocido. A la ambivalencia entre el imperativo del sacrificio y la tendencia natural de la pulsión a escapar de él se debe el engrandecimiento de toda cultura. Una antropología que no se ocupe de este principio falla rotundamente.

La cosmogonía mexicana habla de diosas madre, desde Coatlicue a Co-

volxauhqui, y de su destrucción por dioses masculinos; pero la antropología no se ha planteado el conflicto vital que esto refleja. Al parecer, los aztecas vivían llenos de miedo ante las fuerzas de la naturaleza, las cuales eran identificadas con las mujeres por su poder para engendrar vida. Los rituales con sacrificios femeninos nutrían la esperanza de controlar la regeneración de las plantas y dar a los hijos la fuerza para la guerra y la muerte de los enemigos.

Es posible pensar que el miedo de los aztecas a no poder encender el fuego nuevo, a que el Sol no regresara y que las mujeres se convirtieran en devoradoras de hombres, se originó en una catástrofe real, acaso una erupción volcánica que sepultó a alguna civilización y oscureció el cielo por mucho tiempo. Así, cuando en un tiempo remoto la catástrofe se repitió después de 52 años, la amenaza pudo haber despertado en la memoria visiones apocalípticas y generado deidades protectoras que se tradujeron en cultos y rituales contra la repetición del desastre. Hoy sabemos que los primeros calendarios se basaron en la repetición de catástrofes naturales.

Es difícil entender por qué los antropólogos mexicanos han evitado estudiar las relaciones entre los sexos, el sistema de parentesco, los ritos de iniciación, la herencia y la propiedad personal y colectiva, y su importancia para la organización social de las tribus o clanes, como lo hizo Claude Lévi-Strauss al estudiar las culturas tribales de Brasil. La sucesión entre los aztecas era matrilineal y probablemente estaba en tránsito hacia una patrilineal. Motezuma fue sustituido por Cuitláhuac, y éste por su sobrino Cuauhtémoc, unidos por sucesión matrilineal.

Un mito clave puede ser el representado por el Teocalli de la Guerra Sagrada (en el Museo Nacional de Antropología e Historia). Es una figura tendida bajo el agua, de cuyo pecho abierto emerge un nopal, sobre el cual está posada un águila, de cuyo pico sale el glifo de la guerra. Según la leyenda, la figura representa a Cópil, hijo de Malinalxóchitl, hermana mayor de

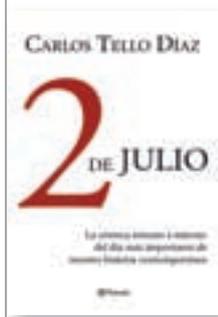
Huitzilopochtli, pero no identifica al padre. Malinalxóchitl habría sido desterrada por haber cometido un crimen grave o un incesto con Huitzilopochtli. Cópil, instigado por su madre, regresa a matar a Huitzilopochtli, pero éste lo mata antes y lo arroja al lago. El mito fundacional de la nación mexicana, podría ser un esquema edípico clásico.

Éstas son algunas de las ideas e hipótesis de este fecundo libro polémico. En su presentación, un estudiante comentó que había aprendido más ahí que en cuatro semestres en la escuela de antropología. Horst Kurnitzky es autor de *La estructura libidinal del dinero*, *Edipo, un héroe del mundo occidental*, *Vertiginosa inmovilidad*, *Retorno al destino*, *Una civilización incivilizada*, y de numerosos ensayos, exposiciones y las películas *El tiempo de nadie* y *El eco*. —

—RAMÓN COTA MEZA

HISTORIA CONTEMPORÁNEA

El problema de lo inmediato



Carlos Tello Díaz
2 de julio
México, Planeta,
2007.

El recuerdo de lo cercano es nuestro problema, decía Alfonso Reyes. La historia que acaba de acontecer es siempre la menos apreciada. Tal parece que los vivos están en pleito perpetuo con ella. Los viejos cuentos, por el contrario, nos encantan. La historia de lo remoto es agradable y prestigiosa, pero lo más próximo incomoda. “¡El pasado inmediato! ¿Hay nada más impopular? Es en cierto modo, el enemigo.” Reyes apenas explora en aquella viñeta las razones de la enemistad. Sugiere la intervención

de la envidia: “La diferencia específica es siempre adversaria acérrima del género próximo.” El presente anhela arrancarse el pasado que le es contiguo, quiere sacudírselo de encima para aparecer vanidosamente como autor de sí mismo. La ley universal de la ingratitud nos impone como obligación ubicar lo inmediato en los deleites del chisme o en los papeles desechables del periodismo.

Parece que las cosas son distintas afuera. Hoy podemos encontrar extraordinarias reflexiones sobre lo inmediato que trascienden el reporte del día. Pienso en la historia del presente de Timothy Garton Ash, en las crónicas de Ian Buruma, en los alegatos a bote pronto de Michael Ignatieff. Escritos veloces que funden historia, periodismo, filosofía y meditación moral. El historiador de Oxford es quien mejor ha vindicado la empresa intelectual de historiar el presente. Fue George Kennan quien llamó a Garton Ash “historiador del presente”: un testigo que no sólo observa sino que a veces salta a la arena de la acción. Un mirón con aguda percepción del tiempo, de aquello que ameritará recuerdo dentro de medio siglo. Observación y olfato histórico. La historia del presente que cultiva Garton Ash, seguía el legendario diplomático norteamericano, es un territorio donde convergen historia, periodismo y literatura. Requiere una investigación puntual pero también recurre a la imaginación. Lectura de documentos, apunte de conversaciones y empatía literaria por los personajes en cuestión. La buena historia, como el buen periodismo, necesita apoyarse en la buena escritura: narraciones, evocaciones, retratos.

Entre nosotros la antipatía por el pasado inmediato sigue vigente. El encierro nacional resulta también un cerco que nos aparta de lo inmediato. Más que la ingratitud del hoy ante su precedente directo, el desprecio se debe a mi entender a la seducción del mito, a la utilidad política de la fábula. La exploración rigurosa del pasado reciente es enemiga de esa bruma donde pros-

pera el rumor. Se combate el pasado inmediato como enemigo mortal para resguardar el murmullo que envuelve nuestra pequeña política. Dinamitar la estrecha plataforma de objetividad es esencial para la sobrevivencia de un régimen que repele el debate y premia el curioso discernimiento de la rechifla. Nuestra fe política es conspiratista: sacralización de lo perverso que todo lo puede, que sólo sirve al mal pero que escapa siempre al fotógrafo que exhiba su maldad.

El debate que ha suscitado el reportaje de Carlos Tello Díaz sobre la elección mexicana reciente es buena muestra de los poderes de esa persuasión conspiratista y la fragilidad de la cultura del debate. El libro es el relato de la jornada que deshizo lo que se anunciaba como inevitable: el triunfo de Andrés Manuel López Obrador. El cronista zurce estampas del día. Los protagonistas aparecen saliendo de su casa, yendo a votar, hablando a la prensa, reunidos con sus asesores, viendo la televisión, recibiendo encuestas, tomando posición ante la sorpresa de los hechos. Se hizo un escándalo por

la descripción del momento en que el candidato de la izquierda reconoce su derrota ante un grupo pequeño de leales. El episodio, sin embargo resulta casi trivial en la arquitectura del libro. Independientemente del hecho de que haya pronunciado la palabra “perdí” u otra equivalente, o incluso, si no ocurrió tal reconocimiento, el cúmulo de evidencias del libro es concluyente: los votos del 2 de julio se contaron escrupulosamente y el resultado de la adición fue favorable a Felipe Calderón. No hubo fraude.

Los alegatos sobre la trampa resultaron infundados e incoherentes. Ya no queda nada de la pretensión argumentativa de las primeras semanas de julio. Detrás de la estridencia y de la indignación no aparecieron pruebas. Nunca desaparecieron millones de votos; no trasmuraron los sufragios con algún misterioso logaritmo, no aparecieron por ningún lado los viejos atropellos del ingenio autoritario. Se trataba de una fe que buscaba sin éxito una señal. No apareció nunca. Las hipótesis del robo se relevaban constantemente. Se lanzaba una denuncia que encallaba muy pronto. A la hora siguiente trataba de despegar otra prueba irrefutable de la gran estafa pero no alcanzaba a levantar vuelo. Los disparos regresaban pronto al tirador. Y sin embargo, la creencia se fortificaba en el núcleo de los incondicionales, mientras la sospecha se difuminaba entre muchos otros. De cualquier modo, las endebles y discordantes acusaciones quedaron como un estigma: algo sucio habrá pasado. En efecto, una parte importante de la sociedad mexicana llegó a creer en la trampa. Las múltiples teorías del fraude se fueron disolviendo, pero no la creencia de que la elección había estado cubierta de lodo. El predominio de la fe sobre la prueba.

Quienes denunciaron un gigantesco robo de votos construyeron un mito instantáneo. Aprovechando el descrédito de las instituciones, avivando la memoria fresca del abuso electoral, manipulando datos, dichos e imágenes, se meneó un revoltijo de

descalificaciones. La acusación no formó cuerpo pero sí se convirtió en humareda espesa que pronto nos impidió ver lo que había pasado. Frente a esa nube negra de patrañas, la crónica de Tello ofrece claridad. La clarificación de lo inmediato se logra, sobre todo, a través de la recuperación de una memoria común. Lejos de basar su relato en soplos y delaciones, la relación camina sobre recuerdos públicos. Información abierta que muy pronto quedó enterrada entre acusaciones, torpezas y silencios y que, por fortuna, se recupera en este libro.

Un hecho incontrovertible es asentado con toda claridad en la crónica: las cifras del órgano electoral y los datos de prácticamente todas las encuestadoras coincidieron en las últimas horas del 2 de julio: Calderón superó por una ventaja mínima a López Obrador. Cuando éste y sus aliados decidieron anunciarse triunfadores, mintieron. No había fundamento alguno para proclamar triunfo. No quedó ahí el engaño. Ahí empezó apenas un camino que terminaría con la decisión del caudillo de mandar todas las instituciones democráticas “al diablo” y que llevaría a la izquierda, la gran ganadora del 2006 a perder la cabeza siguiendo una aventura demencial.

Pueden, desde luego, debatirse las condiciones en las que se desarrolló la elección. Podría cuestionarse el activismo, imprudente creo yo –ilegal dicen otros– del presidente Fox. Será condenable la actuación de corporaciones empresariales y sindicales en el proceso rompiendo normas expresas. También merece crítica la actuación de un árbitro que no ofreció en momentos extraordinariamente delicados una plataforma de claridad. Tello Díaz no cierra los ojos ante estos problemas. Los nombra y los denuncia. Pero el relato subraya que los votos se contaron con todo cuidado y que no existe razón para suponer que le arrebataron la victoria al verdadero ganador. El único fraude del 2006 fue el grito de fraude. —

— JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

