

LETRAS

Letrillas

LETRONES

DIARIO INFINITESIMAL

OTRA NOTA SOBRE MALCOLM LOWRY

Sostiene Platón en la *República* que lo perfecto tiene que ser inmutable, sencillamente porque si experimentara la más pequeña modificación o cambio dejaría de ser perfecto.

Desde que oí esta opinión platónica, en la prepa, me sentí incómodo, no me convencía. Tardé en darme cuenta de por qué no la creía. A veces es tardado advertir en qué se apoyan nuestras intuiciones filosóficas.

La razón superficial es que no veía, ni veo, razón por la que deba haber una sola forma de perfección; no veo por qué no pueda haber variedad, tipos de perfección. Lo sentimos muy a menudo. Por ejemplo, cuando vemos rosas de diferentes colores, o diferentes flores o pájaros o peces tropicales, nos aparecen tan perfectos unos como otros; entonces, cobra sentido decir que una perfección pueda mudarse en otra perfección, es decir, que pueda cambiar sin dejar de ser perfecta.

Todo esto puede parecer banal y estúpido, por usar con laxitud irresponsable el austero concepto de perfección. Puede ser, pero esta consideración no acaba aquí, el camino lleva hasta una imposibilidad, una imposibilidad en el sorprendente capítulo de la imaginación teológica, pero pasa por el arte de Malcolm Lowry.

Empecemos dando la vuelta al argumento de Platón: lo que resulta difícil, o a veces de plano imposible de imaginar, es una perfección que sin pertenecer a la geometría o a la teología clásica sea estática.

El mundo y la vida, si algo son, son mutación constante, transformación incesante. Tal concepción está en la base del arte del turbulento y genial Malcolm Lowry, que como se sabe ha vuelto con toda justicia a ocupar el candelerero literario.

Este regreso obedece a que se ha dado en sospechar que Lowry no murió borracho, cargado de barbitúrico y ahogado en su propio vómito, como se creía, sino que, borracho esosí, no podía ser de otro modo tratándose de Lowry, y con barbitúricos (casi todos los alcohólicos son, además de adictos al alcohol, adictos a tranquilizantes y barbitúricos), fue asesinado por su segunda esposa, Margerite Bonner. Pero de eso no voy a hablar (quien se interesa en el escándalo puede leer el estricto cuanto esclarecedor artículo de D.T. Max aparecido en *Nexos* de julio).

“Lowry se aparta claramente del cuerpo principal de la filosofía y el pensamiento estético de Occidente. Estaba tan convencido del avance sin metas de la vida (un mero discurrir incesante) que no podía imaginar un cielo final estático y eterno, así como no podía imaginar “un perpetuo orgasmo espiritual”, escribe Sherrill E. Grace, en el brillante *El viaje que nunca termina*, que no hace mucho en su “Colección popular” dio a la estampa el Fondo de Cultura Económica y que



Malcolm Lowry y su esposa Margerite.

todo interesado en la novela moderna leerá con deleite y provecho.

La imposibilidad de concebir lo estático, junto con dos cosas: la creencia de que todo está conectado con todo y todo tiene valor simbólico, y con el principio rosacruz según el cual el universo está en proceso de creación y, como el fuego, tiene la ley de crecer o perecer, constituye el fondo doctrinal de las novelas de Lowry.

Este último imperativo impuso sobre Lowry la obcecación que le cerró el paso a terminar su última y más ambiciosa creación, clarívidentemente titulada *El viaje que nunca termina*, como el libro de Grace que recomendamos.

Lowry no podía imaginar un cielo estático y eterno. No tiene nada de raro, sabemos desde Kant que es imposible imaginar un estado sin tiempo, estático. Estado implica para la mente algún transcurrir. Donde acaba la imaginación empieza la fe, y a ese terreno, al parecer, ya no se adentró el gran Lowry. —

— HUGO HIRIART

CARTA DESDE SANTIAGO EL PETROLICIDIO

El 30 de junio de este año, a las 5:40 de la mañana, en el barrio de Los Condes, decidí dar un paseo teniendo la Cordillera de los Andes como escenario, rodeado del verde infinito que siempre inunda a Santiago de Chile.

Tras una caminata de apenas treinta minutos, unos carabineros interrumpieron mi marcha. No me alarmé: por una parte, Pinochet ya no existe y Chile es una democracia consolidada; por la otra, no hay evidencia de actos de represión ejecutados por elementos de ese cuerpo policíaco. Sus palabras, no obstante, eran contundentes: “es peligroso caminar por aquí”. Ante mi natural pregunta (“¿tan mal está el orden público?”), aclararon: “No es peligroso por los delincuentes sino por el aire; estamos en contingencia ambiental.”

Santiago no sólo merece el reconocimiento de la metrópoli mejor organizada y estructurada de Latinoamérica —producto del orden germano que caracteriza la esencia chilena—; sin embargo, el derecho a la salud de sus habitantes está disminuido y se trata de una de las ciudades más contaminadas del continente. Como en el Distrito Federal, autoridades y ciudadanos han tenido que enfrentar altas concentraciones de ozono, llegando a un punto crítico el pasado junio, cuando se registraron más de cuatrocientos miligramos de partículas nocivas por metro cúbico de aire, los niveles más altos en la última década.

La capital chilena no es una ciudad anárquica llena de villas miseria; por el contrario, si uno mira las montañas que imposibilitan la entrada de los vientos, parecería que este es un punto cercano a los Pirineos o a los Alpes. Pero el nivel de deterioro ambiental ha transformado en una odisea el acto más esencial de la vida humana: respirar.

El mundo se ha transformado y hoy somos el ejemplo vivo de lo imaginado en *Blade Runner*, la mítica película de Ridley Scott que presagiaba un mundo

deteriorado por los contaminantes. El planeta se ha cubierto de una masa viscosa e informe que delimita nuestro horizonte y se fusiona con nuestros cuerpos, degenerándonos irremediamente.

Cuando se vuelve imposible caminar por nuestras calles, cuando se torna obligado respirar bajo cuatro paredes para preservar la salud, es inevitable preguntarse si, como lo dijo el presidente Felipe Calderón en la reciente Cumbre del Mecanismo de Diálogo y Concertación de Tuxtla, “cada dólar que sube el petróleo, cada dólar que sube el precio de la gasolina, naturalmente que empobrece a nuestra gente”.

En 1982 *Blade Runner* profetizaba un futuro oscuro y abrumado por las disputas económicas entre grandes empresas mundiales. Hoy la pelea por el petróleo involucra tanto a los países consumidores como a las grandes compañías petroleras.

A ello hay que sumar la disparidad entre países productores y países consumidores. Por ejemplo, en la región del Pérsico, donde se encuentran los principales productores y se genera poco más del treinta por ciento del combustible que el mundo necesita cada día para seguir funcionando, paradójicamente sólo se consume el siete por ciento de este. En realidad, los países productores satisfacen básicamente la demanda de los grandes consumidores, como Europa, que consume el veinticuatro por ciento, o Estados Unidos y Canadá, que absorben casi el treinta por ciento de la producción mundial.

¿A quién beneficia el petrolicidio en el que la humanidad se ha sumergido? ¿Quiénes son los verdaderos ganadores de esta desenfundada dependencia? ¿Qué razones obligan al mundo a seguir pagando cada barril de petróleo a 133 dólares cuando en el año 2000 solamente costaba 34? ¿En qué momento cavamos el pozo profundo de una muerte acelerada?

De seguir sometiendo precios, vidas y productos a un continuo ciclo de presión, veremos un resultado cuya predicción no requiere de grandes elucubraciones: muerte por asfixia.

Por codicia, irresponsabilidad y falta de inteligencia hemos llegado a

un punto donde el uso mundial del petróleo, motor del acelerado desarrollo industrial del siglo XX, se ha tornado en uno de los principales factores de la gran crisis económica que asuela el planeta y que ha repercutido en todas las manifestaciones de vida, generando su progresiva extinción.

Esta grave circunstancia, que cada día se refleja en nuestra existencia cotidiana, no ha sido capaz de orillarnos a buscar una solución; pese a las terribles consecuencias que la humanidad debe padecer por su voraz consumo, no hemos mostrado disposición a pagar el reducido precio que un cambio implicaría, aferrándonos a conservar intacto un sistema de costos desafortunadamente altos.

Cuando vemos que el hongo contaminante, esa masa viscosa y gris que une a los Andes con los Alpes, al Pacífico con el Atlántico, a China con Santiago de Chile, impide a los seres vivos ejercer el privilegio de ser libres y desarrollarse plenamente, resulta innegable que el hombre se ha olvidado de buscar soluciones. Es obvio que la tos, los problemas pulmonares y la irritación en los ojos, es decir, los síntomas cotidianos de la destrucción planetaria, se hacen presentes a nivel global, y no hacen distinciones entre culpables e inocentes, porque al final todos somos responsables.

Frente a esta circunstancia tan evidente para cualquier habitante de Santiago, Tokio, Los Ángeles o el Distrito Federal, es muy difícil entender que ninguna institución de gobierno fuerce la marcha hacia el cambio, antes de que la desbocada carrera del petrolicidio nos destruya.

Aprovechar el alza desafortunada de los precios del petróleo para cortar el maremágnum de oro negro es una responsabilidad que no pueden seguir eludiendo los países más poderosos del planeta.

Estados Unidos producía en un solo día más desechos contaminantes que el resto del planeta en su conjunto; ahora ese lugar lo ha ocupado China, cuyo gobierno, forzado por las protestas internacionales, ha decretado la interrupción de toda actividad industrial doscientos cincuenta kilómetros alrededor de Beijing y ha destinado más de 17 mil millones de

dólares a mejoras ambientales, todo ello para evitar que en la inauguración de los Juegos Olímpicos la gente tenga que usar mascarilla para respirar.

Sin embargo, estas medidas no se asemanan ni de lejos a una solución duradera. La Agencia de Protección Medioambiental de Estados Unidos ha destacado que la contaminación atmosférica generada por la nueva potencia asiática es capaz de recorrer miles de kilómetros y llegar hasta las costas estadounidenses: veinticinco por ciento de las partículas nocivas suspendidas sobre el cielo de California provienen de Asia.

Quizá uno de los angelinos afectados por esta contaminación sea inversionista en alguna compañía que habrá ayudado a financiar el desarrollo chino, y estará tratándose un cáncer de pulmón creado exactamente por un desarrollo económico feroz.

Para los gobiernos productores o en vías de desarrollo, como México, sin duda es verdad lo que ha dicho el presidente Calderón: cada vez que sube el petróleo nos volvemos más pobres; es necesaria una readecuación de nuestras vidas para que, cuando llegue el último suspiro, podamos pensar que al menos hicimos algo para evitarlo.

El dilema es uno: o cambiamos la estructura fundamental para obtener energía, o sencillamente no habrá nada que calentar o mover.

El petróleo se ha convertido en un elemento perturbador; si no podemos vivir con él, tendremos que aprender a sobrevivir sin él. La solución está en manos de las economías mejor organizadas, que pueden regresar los precios a un parámetro razonable; dejar de comprar sin duda provocaría tensiones entre las naciones productoras, pero también equilibraría la balanza.

El petrolicidio es un problema universal, sin importar qué punto del planeta habitemos o dónde intentemos dar una caminata al aire libre. Somos la generación que tuvo la desgracia de saber—mejor que nadie—de nuestra absoluta incapacidad para entender, y menos combatir, nuestro propio final. —

— ANTONIO NAVALÓN



Este no es Witold Gombrowicz.

RELECTURA LA FICCIÓN RUGOSA

Hace tiempo, mientras comía en un restaurante con un amigo, pasaron frente a nosotros, en menos de una hora, cuatro mujeres pelirrojas, todas jóvenes y atractivas. No es fácil encontrar pelirrojas en nuestra ciudad, mucho menos atractivas y en el breve espacio de sesenta minutos. Podríamos encontrar una explicación banal: eran hermanas; otra menos obvia: había un *casting* para un filme, y la peor (por fantástica y onírica): era una simple y llana coincidencia. El tema era propicio para un cuento que nunca escribí, pero sirva como pórtico para comentar una lectura a destiempo:

Hace unos días encontré arrumbada en un montón de libros en barata la edición de *Cosmos* de Witold Gombrowicz publicada en 1982 en Seix Barral/Biblioteca Breve y editada originalmente en 1969 —año de la muerte del escritor— en la traducción maestra de Sergio Pitol. Por un precio casi ridículo me hice de una novela que me atenazó con su extraña prosa irónica y despojada, rasgos propios del incomparable tono del maestro polaco, que gracias a la generosidad de su traductor veracruzano se trasluce en todo su esplendor.

De Gombrowicz conocía la carnavalesca *Ferdydurke* y *Trasatlántico*, además de

las obvias referencias de Cortázar, Vila-Matas y Piglia. Sin embargo, siempre permaneció al margen entre mis lecturas. Su extraña biografía —los veinticinco años que pasó varado en Argentina— a menudo nublaba una obra originalísima, muy distante de lo que conocíamos de la literatura polaca del siglo XX, como *Madre Juana de los Angeles*, de Jaroslaw Iwaszkiewicz, para poner un ejemplo.

Existe sin embargo un escritor con el que Gombrowicz tiene profundas complicidades: Stanislaw Lem, injustamente encajonado en el rubro de la ciencia ficción. Entre el prolífico autor de *Solaris* y el concentrado autor de *Ferdydurke* hay obvias diferencias: la más visible es la estrategia narrativa. Médico, biólogo, físico, Lem es, en algunos momentos, un escritor de la vena de Isaac Asimov o Ray Bradbury, en tanto que Gombrowicz se encuentra, sobre todo en *Cosmos*, en el registro de Samuel Beckett o Vladimir Nabokov.

Lo que une a Lem y a Gombrowicz es su profunda perspectiva irónica, y es en *Cosmos* donde las visiones de los dos escritores polacos encuentran el punto de contacto más evidente. “¿Será que la realidad es en esencia obsesiva?”, se pregunta Gombrowicz en uno de sus diarios. Novela policiaca “rugosa”, como la definió su autor, *Cosmos* intenta explorar las repeticiones, las coincidencias, los juegos de espejos que a menudo la realidad nos pone frente a los ojos.

A partir de la imagen de un gorrión colgado de una rama al inicio de *Cosmos*, Gombrowicz va desovillando una trama plena de escenas que parecen rimar, como el estribillo de una canción extraña. Escrita en un tono minimalista, lleno de detalles absurdos y frases deslumbrantes, la novela es un intento por descubrir lo que el autor llama el “origen de la realidad”. La imposibilidad de abarcar la totalidad, aun en un relato ubicado en un pueblito provinciano, con pocos personajes y acción casi nula, impregna cada una de las páginas. En cierto modo *Cosmos* recuerda, en este sentido, algunas de las obras de Lem, sobre todo las dos novelas policiacas que escribió, *La investigación* y *La fiebre del heno*. En *La investigación*, por

ejemplo, un grupo de cadáveres se escapa de la morgue y un agente de Scotland Yard investiga el caso. Resulta que los cadáveres resucitaron durante algún tiempo de un modo inexplicable y luego fueron encontrados en diversos lugares de un Londres aureolado de una atmósfera gótica. En *La fiebre del beno* una serie de hombres calvos, regordetes y solterones, muere misteriosamente en un balneario italiano. Las autoridades contratan a un astronauta divorciado, pelón y obeso, para que siga cada uno de los pasos de las víctimas. En ambas novelas el misterio se queda en el misterio a pesar de que se revela parte del enigma. Lo mismo sucede en *Cosmos* de un modo más sutil y menos espectacular: al final de la novela el lector encontrará una solución, pero esta sólo planteará mayores problemas. Las coincidencias entre Lem y Gombrowicz no hacen sino resaltar sus profundas diferencias, pero destacan una serie de temas que sólo hasta muy recientemente han sido tratados por la novela. *Cosmos*, *La investigación* y *La fiebre del beno* predispusieron la escena para que Paul Auster, en sus novelas mayores, explorara esos lugares donde la lógica fractal se impone a la lógica lineal, o para las novelas de Michel Houellebecq, cuya moda, para nuestra fortuna, ha comenzado a declinar.

Quizá no sea casual que tanto Lem como Gombrowicz sean contemporáneos y compatriotas de Benoît Mandelbrot, el padre de las matemáticas no lineales, que describen los patrones de las piedras, las nubes o las olas. Pero *Cosmos*, por fortuna, es mucho más: una elaborada y barroca puesta en escena de un universo pleno de rimas y consonancias: eventos que parecen repetirse, ceremonias eróticas extravagantes, la identidad del individuo como algo opaco que siempre se niega a cooperar. En esto nos recuerda a *La verdadera vida de Sebastian Knight*, de Nabokov, por cierto una de las novelas predilectas de Sergio Pitlor.

Un dato extraño en la prosa de Gombrowicz reside en su propensión al uso indiscriminado y sin tapujos de la onomatopeya: el tarareo, como un balbuceo, se convierte en un *Leitmotiv* a lo largo de *Cosmos* para otorgarnos el placer con-

fuso del misterio sin solución. Diversas frases extrañas, como aforismos de algún filósofo de otro planeta, pueden encontrarse en algunas páginas perfectas. Cedo a la tentación de transcribir un par:

Sonreí a la luz lunar ante la plácida idea de que la mente es impotente frente a la realidad que la supera, la anula, la burla... No existe una posibilidad irrealizable... Toda trama es posible.

Un par de páginas después escribe:

Comencé a comprender el ser del asesino. Se mata cuando se vuelve fácil, cuando no se tiene otra cosa que hacer. Sencillamente las otras posibilidades se agotan.

Cosmos, como la obra toda de Gombrowicz, se erige como un monumento a la imposibilidad de comprender el todo, aun dentro de una trama novelesca donde se supone que el autor tiene todas las posibilidades narrativas en la mano. Estoy seguro de que la lectura de *Cosmos*, de Witold Gombrowicz, deparará a sus lectores el asombro de acceder a un ritual donde lo que llamamos realidad sólo puede ser una variante más de la ficción. —

— MAURICIO MOLINA

VIDA LITERARIA TODOS AMIGOS

“P or lo menos vamos a volver a ser todos amigos”, decía en voz baja un escritor español al enterarse de la muerte de Roberto Bolaño. Debo confesar que en toda su crudeza comprendía de alguna forma la frase. Personalmente me molestaban las listas de Bolaño, sus polémicas de dientes apretados, su talante de comisario político en eterna campaña de depuración ideológica. Pensaba que nada le hacía más daño a la obra de Bolaño que esas pequeñas *vendettas* donde todo había que leerlo entre líneas,

donde algunos juicios justos e inteligentes convivían con alaridos gratuitos.

Con los años me he pillado, sin embargo, preguntándome cien veces: ¿Qué diría Bolaño de esta foto de grupo, de este premio, de este silencio lleno de sonrisitas en que vivimos? Ante el desierto, en el que todos se sienten felices de confesar que escriben para gente que no lee, me hace falta la sardónica voz de Bolaño, que se equivocaba voluntariamente en la forma y los nombres pero nunca en el fondo. Porque en el fondo de su carácter discontinuo y a veces agriado, de sus estrategias trotskistas, estaba la literatura.

Bolaño, como todo el mundo o quizás un poco más que todo el mundo, tenía una cuota de resentimiento injustificado y gratuito, pero he llegado con los años a convencerme que en lo central su dolor era razonable. Ante el ambiente de complacencia mutua, de mutua congratulación en que vivimos hoy, he llegado a pensar que su lucha era justa, su rabia completamente comprensible. Había cometido el error de leer a sus contemporáneos, sabía de lo que hablaba cuando hablaba de la mediocridad de tal o cual.

No podía vivir la literatura de su época y lugar con calma. Para él todo eso era un asunto personal. Otros ganaron las becas y los premios, otros posaron en las fotos de grupo de la literatura latinoamericana cuando él escribía sus mejores libros. Ver los viajes, los premios, las entrevistas de esos fantasiosos vencedores mientras él apenas podía llegar a fin de mes no hizo nada para dulcificar su carácter. Habla de su entereza y coraje el hecho de que, después de esa prueba, encontrara fuerzas para sonreír y ser cordial. Bolaño era demasiado inteligente como para saber que su ausencia de los Mc Ondo, las Líneas Aéreas, los premios Alfaguaras, Biblioteca Breves y Planetas, las becas Guggenheim y las cátedras y residencias en universidades norteamericanas era cualquier cosa menos un accidente. No estaba porque la gente como él, los raros, no podían estar. No estaba porque otros más folclóricos y menos inclasificables, más astutos y menos enredados, sí

estuvieron. Otros que hoy, desde facultades de letras y jurados de premios que nunca abrieron sus puertas a Bolaño, siguen disfrutando y perpetrando su poder y autoridad gracias a hablar, escribir y recordar a Bolaño sin que este pueda salir de la tumba para complicarles el festejo.

Bolaño no hacía otra cosa que lo que todo escritor de talento auténtico está llamado a hacer al menos una vez en la vida: construir su canon sobre las ruinas parciales de los cánones anteriores. Buscar su lugar y pelear por él cuando otros lo ocupan no es privilegio de ninguna vanguardia sino el destino de todos en algún momento de nuestras vidas. Parte de los deberes de cada autor es volver a decir en una lengua propia qué es el talento, de qué valentía está hecho. Lo raro aquí no es Bolaño; lo raro es que en el enrarecido mundo de la literatura en español Bolaño y sus desplantes y sus juicios sumarios nos parezcan raros. Lo extraño no es que haya habido entre nosotros un Bolaño sino que haya habido tan pocos, que el escritor chileno y su rabia y sus ganas sea una especie de excepción viviente en una foto de familia en que permanentemente todos sonríen, o si pelean lo hacen por un plagio, un premio o la novia de tal que se acostó con tal otro.

Es de mal tono —en España más que en ninguna otra parte del mundo— tomarse los asuntos literarios en serio. Si los escritores pelean, si tienen diferencias, espantan a los lectores. Los escritores tienen que comportarse como unos naufragos en una isla, compartiendo los víveres y el agua potable que quedan y haciendo fogatas hasta que el barco del cine o la televisión llegue para salvarlos. La idea de un Chesterton o un George Bernard Shaw que se respetan y quieren, pero se destrozan por hondos motivos estéticos e ideológicos, nos es del todo imposible. No hay prueba alguna de que se escriban mejores libros en ambientes calmos donde los críticos acaricien a sus escritores y los quieran. La historia de la literatura nos dice más bien lo contrario. Donde hay crítica acerada, donde hay polémica en carne viva, hay

buena literatura. La única paz posible en la literatura —o en cualquier profesión que tenga que ver con el pensamiento— es la paz de los cementerios. Flaubert y Balzac no vivían sobre un lecho de rosas, ni Hemingway, ni Scott Fitzgerald, ni Quevedo, ni Góngora. Las peleas entre escritores, o entre críticos y escritores, no son desagradables anécdotas que revelan el lado mezquino de grandes hombres sino que son el terreno fértil del que surge su grandeza.

Quizá debería hacernos desconfiar la amabilidad, la simpatía que abunda entre los jóvenes escritores hispanoamericanos actuales. De distintos países y mezclas raciales, pero casi todos de la misma clase social, del mismo tipo de colegio, posgrados, padres, amigos. A primera vista parece faltar entre ellos la cuota de monstruos que toda literatura necesita para crecer. La lista que Bolaño elaboró de autores vivos imprescindibles (Rey Rosa, Villoro, Pauls, Aira, Fogwill, Vila-Matas, Marías, entre otros) tenía la ventaja de ser imposible de reunir, ni en Bogotá ni en Madrid, sin llegar a pugilatos, gritos y deserciones varias. La foto de familia de la literatura está destinada a salir siempre corrida. La diversidad no puede ser simplemente geográfica, tiene que empezar a ser también de clase, de ideas, de estética.

Los escritores que se respetan buscan ampliar el rango de lo decible, intentando incorporar a la literatura un mundo de experiencia aún no codificada. Las alianzas y guerras literarias tienen que ver con esa lucha esencial, la de hablar por los que todavía no tienen un idioma conocido, la de incorporar más y más minorías, minorías de una sola persona, al flujo mayoritario de las letras. El objetivo del joven escritor debería ser el de ampliar la torta, no repartirla lo más rápido que pueda; inventar su propio lugar, no simplemente llenar las vacantes que dejan universidades, ministerios, embajadas o medios de comunicación. Se trata de no estar donde te esperan. Se trata de hacer mafia, si es necesario, pero mafias que funcionan como familias, con tíos, abuelos, matones, abogados que se quieran, se odian, se necesitan y se trai-



Roberto el Bueno, Bolaño el Malo.

cionan, pero siempre por razones de vida y muerte, y no como un club de excursionistas boy scout que van cantando mientras suben las colinas.

Todas las mafias literarias pueden ser legítimas mientras los lectores no sean las víctimas. En la literatura en español generalmente son los lectores los que sufren bajo la *omertà* y las *vendettas* a las que los someten escritores, editores y periodistas culturales. *Best sellers* vendidos como obras de alta cultura, vacas sagradas del *boom* a las que se les perdona cualquier leche agria, literatura que pretende ser cosmopolita pero que acaba siendo *kitsch*, novelas tan pulcras como el vacío que cuentan, autores que en Madrid se ufanan de su hidalguía y limpieza de sangre pero que al llegar a Duke y Stanford descubren su lado marginal y mestizo. Literatura escrita en español neutro para no incordiar a los correctores de prueba catalanes. Prosa de moda, intertextual ayer, multiétnica hoy, posmoderna por si acaso. Novelas escritas para ser parte de algo que apenas existe y menos se lee. Tristes semillas, como las del desierto chileno, que sólo florecen de lluvia en lluvia.

No era siempre simpático Bolaño, no siempre era sutil, no siempre era justo, pienso ahora que empieza realmente a hacerme falta. Pero no tiene por qué ser sonriente, ni amable, el que se aboca en cuerpo y alma a evitar el avance del desierto. —

—RAFAEL GUMUCIO

VANGUARDIAS

LOS JUEGOS DE FLUXUS

Un hombre indeciso se monta sobre un par de zancos; otro, fuera de forma, infla una serie de globos. Alguien más perfora una mesa de ping pong. Es febrero de 1970 y una cierta curiosidad, una excitación cada vez menos frecuente entre los académicos del Douglas College de New Brunswick, Nueva Jersey, reanima el campus universitario. La atmósfera es festiva, llena de actividad. Se colocan banderines, se prueban las luces, se poda el césped. Si no fuera por los martillazos y el desorden general (trozos de raquetas, papeles impresos, cajas de cartón), parecería la antesala de una final de fútbol americano. O de una prueba de atletismo donde se acreditaría, al fin, el honor del College. Pero hay algo que no encaja, algo como un mosquito insidioso quebrando a cada instante la grandeza de la atmósfera. Por ningún lado están las porristas. Tampoco los réferis. Y el público, contrario a su costumbre, no se organiza en bandos ni se escuchan sus gritos de entrega, esos cánticos previos a la gesta deportiva entonados para entrar en comunión con los héroes de la cancha, ese ritual para un mundo sin dioses. Más extraño aún: no han venido los atletas. En la pista de tartán calientan hombres y mujeres comunes (sin musculatura trabajada, sin belleza atlética), vestidos de diario. Se ríen, beben vodka, hacen torpes calistenias. Parece incluso que flirtean. Más que a una competencia de alto nivel, estos remedos de Jesse Owen con melena a la Hendrix parecen haber asistido a una fiesta. Aún así, el torneo tiene lugar y, en el momento menos esperado, una pistola de agua inaugura los juegos.

Así comienza la carrera de “La bicicleta más lenta”, una prueba nunca antes vista, pero no por eso menos difícil. Unos ciclistas poco presentables manejan a la menor velocidad posible, como si estuvieran empeñados en una proeza de signo contrario, una proeza que los hiciera perder el equilibrio, gesticular, caer, volver sobre la carga. Su mayor ries-

go, su osadía, es el deseo de coronarse en el pódium del ridículo voluntario. Y entonces ocurre lo impensable: ninguno quiere cruzar la meta antes que su contrincante. Para estos atletas de la lentitud, la verdadera victoria consistiría en permanecer inmóviles... El espectáculo, en otras circunstancias, recibiría una rechifla. Pero aquí ya nada pertenece al universo de la lógica y, en lugar de bombardear a los pedalistas estáticos con botellas y escupitajos, el público lanza carcajadas cada vez más sonoras. Los estudiantes se desternillan como si asistieran al reestreno de *The Champion*, con Chaplin a la cabeza, y antes de recuperarse, ya han comenzado en otros sectores del campus el partido de fútbol sobre zancos, el lanzamiento de jabalina con globo, el ping pong con raquetas perforadas (alguien dirá *intervenidas*).

Cualquiera creería que esta tarde los atletas han sido suplantados por actores profesionales dotados de una gran *vis comica*. Pero cuando empieza “La carrera con handicap”, donde los participantes corren mientras beben cerveza, filman con cámara de cine, muelen café o se desvisten, no es difícil reconocer ahí a vecinos y amigos, maestros de filología o bioquímica y, en un descuido, a los espectadores mismos. ¿De qué se trata todo esto? De una olimpiada de *burlesque*, es decir, el reverso exacto de la gesta deportiva, el estadio transformado en circo de varias pistas. Como indican los afiches que vuelan sobre el césped, nos encontramos ante una de las célebres (y sublevantes) *Fluxufests*, esos carnavales nacidos en la última cresta de las vanguardias y organizados por Fluxus, un movimiento amorfo, nómada y multitudinario que atrajo como un imán las experiencias más radicales del arte de la posguerra.

Desde la primera *Fluxusfestspiele* en Wiesbaden (1962), cuya sesión de pianos desmembrados a martillazos se integró de inmediato al repertorio de las grandes afrentas hechas a las salas de concierto, el fantasma de dadá parecía haber vuelto sobre la escena, encarnado en una serie de artistas provenientes de todo el mundo (Nam June Paik, Yoko Ono, George Brecht, Joseph Beuys, Alison

Knowles, La Monte Young...) y reunidos gracias a un lituanoamericano más bien excéntrico que había estudiado diseño en Nueva York y exhibía antiguallas en una galería improvisada. Se trataba de George Maciunas, el hombre orquesta, el coreógrafo de aquellas fiestas revulsivas donde la galería había sido desplazada por la exhibición en la cocina o el *happening* de camellón. En 1963, durante el Festum Fluxorum Fluxus de Düsseldorf, Maciunas lanzó sobre el público un manifiesto que definía *fluxus*, según el diccionario, como una *sucesión de cambios* (una revolución), pero también como una *descarga miasmática* (una purga que buscaba expulsar los presupuestos políticos y estéticos de la época). Heredero de dadá, su desprecio hacia las convenciones del arte era también un rechazo a todo lo que había hecho posible, entre otras cosas, la guerra de Vietnam o la amenaza nuclear. Pero en los años sesenta querer cambiar la vida era una osadía común. Fluxus deseaba hacerlo, además, terminando de una vez por todas con la mistificación del arte. “De esa forma —explicaba Maciunas— la gente percibirá de nuevo la belleza de la realidad: el sonido de la lluvia, el murmullo de la multitud, un estornudo, el vuelo de una mariposa.”

El espíritu de Fluxus era anticerebral, antielitista, antisolemne. Aspiraba a la simplicidad, es decir, a la conversión de lo mundano en experiencia estética. Es probable que el único requisito para pertenecer al movimiento fuera abrirse a la improvisación humorística, además de cultivar la afición por el juego. Según una de las definiciones más serias de Maciunas, Fluxus era “una fusión de Spike Jones, *vaudeville*, gags, juegos infantiles, Cage y Duchamp”. Se trataba de la segunda gran oleada de amantes del juego en la historia del arte moderno; una secuela, igualmente fecunda, de los métodos surrealistas y, también, de la relectura del *Homo ludens*, el libro de Johan Huizinga que había devuelto el espíritu del juego al centro de las actividades humanas. A lo largo de más de una década, Fluxus manufacturó una gran cantidad de acertijos, naipes y *puzzles* de toda índole, hasta convertirse



Mitosis de una rueda, de la artista mexicana Hisae Ikenaga: el juego infinito.

en una prolífica fábrica de inutilidades. Su peculiaridad consistía en alterar las reglas o romperlas por completo. Un par de ejemplos ajedrecísticos: el *White Chess Set* de Yoko Ono, donde todas las piezas son blancas como si su finalidad fuera la desorientación del contrario, y el *Spice Chess* de Takako Saito, cuyas piezas han sido sustituidas por botes con especias. En ambos casos, el sentido de competencia ha sido desmantelado y el ajedrez ha quedado convertido en una broma absurda o en un curioso lance olfativo.

Para Fluxus el gag y el juego eran estrategias de ruptura, pólvora para vulnerar la seriedad de la alta cultura; su irreverencia invitaba al público a tomar parte en acciones relacionadas con la vida diaria, en lugar de permanecer frente a los objetos estáticos, valuados desproporcionadamente, muertos. Al subvertir el sistema de reglas, Fluxus reaccionaba sobre todo frente al uso del juego como metáfora del poder o forma propagandística. Durante el ascenso del fascismo en Europa y hasta el final de la Guerra Fría, el juego fue censurado (esa censura “bárbara” de la que habla Huizinga), pero también transfigurado en alegoría geopolítica (la célebre final del Campeonato Mundial de Ajedrez de 1972, entre Boris Spassky y Bobby Fischer, encarnó en más de un sentido las tensiones entre Estados Unidos y la Unión Soviética). Los torneos antideportivos de Fluxus repudiaban cualquier manipulación utilitaria del juego y, por eso, celebraban la grandeza de los torpes. Entre los *juegos de competencia* y los *juegos de vértigo y desorden* que aman los niños (la distinción es de Caillois), Fluxus

prefería sin duda los segundos. Tal vez porque su inocencia era impenetrable y porque en ellos el juego seguía siendo esa actividad ociosa, sin apremios ni consecuencias, placentera y gloriosamente improductiva. —

— VIVIAN ABENSHUSHAN

LITERATURA PAÍS DE AGUA

Entrevista con Margaret Atwood

Esta entrevista fue realizada en 2002, cuando Margaret Atwood vino a México con un grupo de escritores de su país para inaugurar la cátedra que lleva su nombre y el de Gabrielle Roy en la Universidad Nacional Autónoma de México, así como para presentar el libro *¿Dónde es aquí?*, que publicó el Fondo de Cultura Económica con edición y prólogo de Claudia Lucotti. A raíz del premio Príncipe de Asturias que le ha sido otorgado este año, Atwood contestó algunas preguntas más.

No es muy común que la figura literaria más importante de un país sea una mujer. ¿Esto tiene que ver con la igualdad de oportunidades en Canadá?

Esto tiene que ver con los días de la frontera, cuando Canadá se estaba poblando y la escritura no era considerada una cualidad masculina. Los hombres derribaban árboles y construían puentes; así es que los primeros escritos en Canadá fueron de mujeres, en primer lugar de monjas francesas. Cuando llegaron los ingleses a este país, las crónicas de viaje también las escribieron ellas. En un principio la poe-

sía fue escrita por mujeres, y algunos de los escritores más importantes anteriores a mi generación eran mujeres. La literatura canadiense ocupaba un lugar pequeño y en ese pequeño espacio había mujeres.

Escribes novela, cuento, poesía, ensayo. ¿En qué género te sientes más cómoda?

Cuando yo empecé a escribir no había escuelas de creación literaria. Hoy la mayoría de estas escuelas te dicen que debes ser novelista o poeta, pero muchos escritores de mi generación son poetas y novelistas, por ejemplo, Michael Ondaatje o Marie-Claire Blais.

Acerca de la escritura de poesía, pienso que viene de una parte distinta del cerebro. Esa parte tiene que ver con las matemáticas y la música; en cambio, la novela viene de la parte del cerebro que atiende las conversaciones, el habla. Con la poesía debes esperar, debes crear mucho espacio vacío a tu alrededor. Uno de los componentes principales de la novela es el trabajo duro: te tienes que levantar temprano, preparar tu computadora, escribir tres páginas completas, no importa si buenas o malas. Tienes un marco mental más orientado hacia el trabajo; hay mucha más fuerza de voluntad involucrada.

¿Cuál es tu disciplina de trabajo?

No voy a ningún lado cuando estoy trabajando duro con un libro. Acabo de terminar uno, por cierto; revisé las galeras antes de venir a México. Los escritores somos personalidades obsesivas. Cuando regrese a Canadá, empezaré a escribir otro libro, sin duda.

¿Qué ocurre entre los escritores y lectores en tu país? ¿La gente se siente orgullosa de los autores canadienses?

Primero que nada, tenemos largos y oscuros inviernos, así que no puedes estar al aire libre. Puedes leer puertas adentro. Muchos escoceses que emigraron a Canadá tenían una tradición de educación y lectura. En el siglo XIX lucharon para que hubiera un sistema escolarizado. Mi padre, que venía de un pequeño rancho en Nueva Escocia, no era rico pero tenía libros. Es una tradición importante. El interés por los escritores

canadienses, por otro lado, es muy reciente. Yo diría que en los últimos treinta años ha habido un asombroso aumento de escritores canadienses. Ahora la gente quiere ver quién está escribiendo qué y tienen a sus autores favoritos. Muchos autores jóvenes están surgiendo.

El cuento de la criada es una novela futurista en la que las mujeres son objetos. Recientemente publicaste *El asesino ciego*, donde los personajes principales son mujeres pero las decisiones vitales son tomadas por otros. ¿Qué pasa con las mujeres en tus libros y en el mundo?

El cuento de la criada no es ciencia ficción: aunque está situada en el futuro, la novela trata también del presente. Cuando la gente advirtió la situación de las mujeres en Afganistán, me decían: "Fuiste tan profética." Alegué que yo sólo había descrito lo que estaba pasando con las mujeres. Todo lo que hay que hacer es remontarse cien años atrás para ver lo que ocurre en nuestra cultura, legal y socialmente, con las mujeres. La diferencia es que hoy ellas ganan dinero, pero si quitas ese hecho podrías estar muy rápidamente en *El cuento de la criada*.

En *El asesino ciego* aparecen un joven ciego y una mujer deslenguada. ¿Esto es una analogía de lo que sucede en algunas sociedades?

Estas son imágenes relevantes, en parte, porque son muy antiguas. Las mujeres que enmudecen están en la mitología griega; la ceguera de los hombres es un símbolo casi universal, pero tiene distintos significados. Se dice que los poetas son ciegos porque tienen visión interna, y también se dice que alguien es ciego porque es moralmente incapaz de ver lo que sucede a su alrededor. Hay muchas interpretaciones; por eso es que la literatura es tan divertida.

Tu libro de cuentos más reciente, *The Tent*, no ha sido traducido al español, mientras que tus novelas son traducidas de inmediato. ¿Qué ocurre hoy con el género del cuento?

Los libros que dependen sólo de la trama son fáciles de traducir; por el contrario, la literatura que depende del cuidado, los matices y el uso preciso del idioma será siempre un reto para el traductor. La otra

razón tiene que ver con el dinero: hay más lectores de tramas que de lenguaje. Un buen *thriller* venderá mejor que un buen trabajo "literario", aunque un libro puede ser ambas cosas.

Publicaste *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*.

Este libro está armado con seis conferencias –las Empson Lectures– que impartí en la Universidad de Cambridge en 2002. Parte de ellas fueron escritas en Madrid. No tratan sobre mi escritura o la escritura de los otros, sino sobre cómo la literatura es diferente de las otras artes. Por qué es diferente. También se ocupa de qué clase de personas escriben, qué creen que están haciendo y cuál es la imagen social que tienen, particularmente las mujeres escritoras, a quienes se les ha considerado bastante extrañas.

¿A ti también se te ha percibido así?

Desde luego. Como mujer, te tenías que comportar de cierta manera y, ya que yo crecí en el bosque, no socialicé adecuadamente. Cuando me mudé a la ciudad, la gente me decía cómo debía comportarme y me sentía extraña.

¿Qué está pasando en la literatura canadiense en este momento?

Canadá es un país muy extenso, y su variedad se refleja bien en la portada de esta antología (*¿Dónde es aquí?*): es un país hecho de parches. Podríamos decir que hay una explosión de muchos escritores provenientes de las diversas comunidades. Canadá es frío y oscuro en invierno, y no es Estados Unidos. Canadá es un país de agua; Estados Unidos, un país de fuego. Eso nos dicen los astrólogos.

¿Qué significa para ti haber sido distinguida con el *Príncipe de Asturias*?

En primer lugar es un gran honor y, en segundo, una gran sorpresa. Fui notificada de que era considerada, pero descarté la posibilidad de ganar realmente tan importante premio. Me sorprendió más recibirlo cuando supe quiénes más estaban considerados también: ¡es una lista de excelentes autores!

¿A cuáles autores de la tradición literaria en español conoces?

Estamos limitados como lectores a lo que ha sido traducido. Mi otro problema es que los autores en habla hispana que he leído están vivos: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, muchas de las autoras publicadas en la antología de Alberto Manguel *Other Fires*. Además, Carpentier, que está muerto, y Cervantes, y García Lorca, y Neruda, y Cortázar, y desde luego Sor Juana Inés de la Cruz.

¿Piensas que es bueno que se haya otorgado el premio *Príncipe de Asturias* a una mujer?

Como puedes ver por los autores que cité, a menos de que sean monjas, hay una escasez de mujeres escritoras en lengua española de otros tiempos, para lo cual hay excelentes razones históricas y sociales. Pero muchas mujeres vivas están escribiendo vigorosamente. Siempre he sentido que, en la escritura, la palabra *escritor* (*writer*) debe preceder a la designación masculino o femenino, pero no se puede negar que el género del autor influye sobre los lectores. Sólo puedo esperar que un premio español que se otorga a una mujer inspire en los lectores confianza en el innegable hecho de que las mujeres escriben. Que un premio sea dado simplemente porque alguien es mujer... uno sinceramente desea que no sea así. –

– MÓNICA LAVÍN



Margaret Atwood.

Foto: Jim Allen