

LIBROS

> Yoani Sánchez

• **Cuba libre / Vivir y escribir en La Habana**

> YOANI SÁNCHEZ

• **Libro del abandono**

> JAVIER ACOSTA

• **Autobiografía sin vida**

> FÉLIX DE AZÚA

• **Lodo en tierra santa**

> ÁLBARO SANDOVAL

• **Ojos que no ven, corazón desierto**

> IRIS GARCÍA

• **Historia de mi vida**

> GIACOMO CASANOVA

• **Nin reír / La risa a lo largo de la historia, la ciencia, el arte, mi vida y la literatura**

> BÁRBARA JACOBS

• **Alterados / Preguntas para el siglo XXI**

> FEDERICO REYES HEROLÉS

• **Amoxcalli / La casa de los libros**

> LUZ MARÍA MOHAR BETANCOURT (COORD.)

DIARIOS

Verdades cotidianas



Yoani Sánchez
Cuba libre / Vivir y escribir en La Habana
Barcelona, Debate,
2010, 252 pp.

Tras una estancia en el extranjero, decidió volver a su país natal, como sucede con miles de personas todos los años. Y, como millones en el planeta, lleva un blog en que anota sus vivencias cotidianas como madre desempleada. ¿Por qué, pues, nos interesa tanto Yoani Sánchez? ¿Por qué la revista *Times* la incluyó en 2009 en su lista de las cien personalidades más influyentes del mundo? ¿Por qué ganó el premio de periodismo Ortega y Gasset? Porque más allá del talento y la inteligencia de la autora, que son grandes, todo lo hace desde una isla del Caribe llamada Cuba y ahí, como en una pesadilla literaria del peor Alejo Carpentier, lo normal es siempre extraordinario.

En Cuba nadie puede decir lo que piensa. Los medios están en poder del Estado, que acepta una única verdad oficial. El desahogo privado en las calles, además de inútil, es peligroso: alguien puede denunciarte. En Cuba no existe la opinión pública. Tampoco existe un

mercado libre de papel, las máquinas de escribir están controladas, lo mismo que las imprentas, todas estatales, y las escasísimas fotocopiadoras son sólo de uso oficial. Repartir octavillas de denuncia es, más que un suicidio político, un sueño guajiro. Toda escritura impresa requiere de un sello, una autorización, y forma parte de un discurso vigilado. Cuba, o el secuestro de las palabras. Parafraseando a Carlos Puebla: Y en eso llegó internet y mandó hablar. Las tecnologías asociadas a la red han abierto un inesperado resquicio de libertad.

Cuba libre / Vivir y escribir en La Habana es un compendio de las entradas del blog de Yoani Sánchez, *Generación Y*, desde su creación en abril de 2007 hasta enero de 2009. El nombre del blog alude a todos los cubanos con nombre “raros”, mucho de ellos con y griega, producto del uso de la libertad de sus padres para nombrar a sus hijos, una de las pocas que no han sido abolidas en Cuba.

Un sociólogo puede, a partir de estas páginas, estudiar lo que significa vivir en una sociedad donde se ha abolido por ley el mercado, lo que, por una parte, hace que lo poco que existe sea escaso y difícil de adquirir y que, por la otra, el Estado se dedique a perseguir denodadamente a quienes intentan, por su cuenta y riesgo, crear cualquier tipo de empresa privada.

Así, los policías vigilan que los coches que entran y salen de La Habana no lleven frutas ni pescados comprados en el mercado negro del campo o de la costa. Una escena no tan rara del campo cubano, según cuenta Yoani, es ver vacas amarradas a los rieles del ferrocarril. Como el gobierno vigila que no se sacrifique ninguna vaca, reservadas a su función lechera, este tipo de “accidentes” permite a los guajiros consumir carne de res.

Un economista puede extraer conclusiones demoledoras sobre la planificación centralizada. Y sobre el sistema monetario. En Cuba funcionan dos monedas: el peso, con el que se pagan los salarios y cuyo poder de compra es prácticamente nulo, y el peso convertible, paritario con el dólar, cuyo poder de compra se limita a tiendas destinadas a captar divisas. La sociedad de la igualdad se divide en dos: la paupérrima mayoría, que sobrevive gracias a la cartilla de racionamiento y los escasísimos bienes que puede adquirir con la moneda oficial, y la minoría privilegiada que tiene acceso a la divisa fuerte, ya sea por pertenecer a los círculos de poder, ya sea por recibir remesas del extranjero. Como Yoani cuenta, salir en busca de limones para combatir un catarro es una aventura quijotesca en La Habana de hoy, lo mismo que hacerse con una piña en un país tropical o conseguir broches para el pelo.

Un periodista encontrará profundamente atractiva la forma en que Yoani interpreta las noticias de su país, y cómo ha sabido descifrar las cosas que pasan, no por lo que se dice sino por lo que

se calla. En Cuba se informa del resultado de hechos de los que no se había dicho nada previamente y se anuncian conclusiones de circunstancias que se desconocían. Así, de la mano de Yoani, el lector se convierte en hermenauta de los crípticos medios cubanos.

Para un politólogo, este libro es un instrumento indispensable para estudiar cómo vivió la población la salida de Fidel del poder, la sucesión hereditaria a su hermano Raúl y cómo los tímidos cambios decretados desde el poder son paralelos a un aumento de la ya de por sí asfixiante represión. Yoani, nacida en 1975, nunca conoció otro presidente que Fidel Castro, ¡lo mismo que sus padres!, nacidos en 1954 y 1957, pero como la transición no existe y la salud obligó a Fidel a dejar su finca al hermano menor, lo que se respira en este proceso, que desde el extranjero ocupó tantas columnas y titulares, es fastidio.

Para un demógrafo, este libro es una ventana íntima para entender cómo pueden las familias vivir hacinadas entre abuelos, padres, nuevos matrimonios e hijos; qué pasa en un país con índice de crecimiento poblacional negativo y por qué sufre las tasas de suicidios y abortos más altas del mundo. Y no desde abstracciones, sino desde las vidas rotas de personas concretas.

Para un turista de regreso de la isla, aún obnubilado por el daiquirí, los sones y las mulatas (o mulatos), este libro es una guía por la ciudad que no pudo ver, protegido por el *apartheid* del dólar y los recintos exclusivos. La Habana real: colas, apagones y derrumbes.

Para los defensores de la revolución, este libro es un objeto peligroso. Yoani no quiere ser una disidente ni repite consignas de un signo o de otro: es simplemente una ciudadana que dice lo que piensa y que cuenta lo que vive. Se dice fuera de Cuba que al menos la revolución garantizó comida, educación y salud para todos sus pobladores. Cartilla de racionamiento, insuficiencia calórica y no pocas veces hambre es lo que uno aprende en este libro-blog sobre el primer punto. En cuanto a la educación, Yoani tiene un hijo, y lo que cuenta de la escasez de maestros, del discurso ideológico en las

aulas, de la disciplina a rajatabla e incluso de las prácticas de tiro para un niño de once años, es un desmentido brutal de las virtudes de la educación socialista. Y sobre la salud, basta seguir sus peripecias para curarse una caries en un país sin aspirinas para sacar conclusiones.

Cuba libre es la bitácora de una habanera que estudió filología, pero no puede ejercer su profesión. *Cuba libre* es la historia de una madre que decide regresar a la ciudad de la que todo mundo intenta huir y sacar adelante a su hijo. *Cuba libre* es la historia de una ciudadana que quiere vivir al margen del Estado. *Cuba libre* es el testimonio de una mujer que, pese al miedo y las amenazas crecientes, incluida una directa de Fidel Castro, se esfuerza día a día por el contar la verdad al mundo. *Cuba libre* es un milagro. —

— RICARDO CAYUELA GALLY

POESÍA

Poética tardía



Javier Acosta
Libro del abandono
México, Era/Instituto Cultural de Aguascalientes, 2010, 89 pp.

1

¡Oh, váleme Dios, cuál está un alma cuando está así! Toda ella querría fuese lenguas para alabar al Señor. Dice mil desatinos santos, atinando siempre a contentar a quien la tiene así. Yo sé de persona que, con no ser poeta, le acaecía hacer de presto coplas muy sentidas declarando su pena bien...

Teresa de Jesús, *Libro de la vida*

La poesía y lo sagrado: un asunto del que preferiría huir pero las circunstancias obligan. Digamos que el tema se presta para alimentar mojigaterías y si no se tiene cuidado se puede acabar justificando hasta los sonetos del sacristán. Véase si

no las consecuencias que casi un siglo después siguen teniendo en la poesía mexicana las ideas del abate Bremond. Aunque los poetas en cuestión no sepan quién es el abate Bremond. Aunque nunca lo hayan leído. Pero sus ideas sobre lo inefable conformaron una noción de la lírica que, al menos en México, aunque ya envejecida, aún ahora sigue gozando de mucho prestigio entre ciertos sectores. Incluso se le premia en cuanto se tiene oportunidad. Claro que no es sólo responsabilidad del abate. Poco después, ya en el ámbito de la lengua española, vino María Zambrano para acabar de dejar bien amarrados los lazos que atan a la poesía con la divinidad. ¡Y todo esto pasó en pleno siglo XX!

Por supuesto que se trataba de una reacción a la modernidad que suponía un proyecto sin Dios. Por supuesto que el pretender convertir a la poesía en el bastión de lo divino lastró su plena incorporación dentro del proyecto moderno (entre los que se compraron la idea). Ahora bien, tampoco se podía negar del todo la modernidad, así es que lo que se hizo fue catequizarla a conveniencia. Al silencio mallarmeano que inaugura la poesía moderna se le entendió como silencio divino. Si Dios dejó de presentarse como palabra revelada o como verbo encarnado, a estos poetas se les presentó como el silencio. Si Dios no habla es porque Dios es el silencio: ¡todo encaja! Si Dios no se puede decir es porque Dios es indecible: ¡estoy boquiabierto! Y si te da cierto prurito decir “Dios” frente a tus amigos modernos llámale “Misterio”: ¡gracias por el tip!

Todo esto en el plano de la poética. En el plano del poema, además, no es posible pasar por alto que el momento cumbre de la poesía escrita en español lo constituye la obra de fray Juan de la Cruz. Un poeta místico precisamente. Y no uno cualquiera. Nadie ha llegado tan lejos. Nadie ha volado tan alto como el que dio a la caza alcance. Tal vez este hecho haya preparado el camino para el advenimiento, siglos después y vía Francia, de los –llamémosles así– poetas adoradores del silencio. Porque una poesía de fuego como la de fray Juan de la Cruz deja marcada una lengua. Tal

vez, desde fray Juan, el español adolece de una nostalgia de Dios: ¡qué susto! ¿Me está saliendo el monaguillo que fui cuando niño?

Resulta comprensible: como antiguamente los que no encontraban lugar en el mundo, renunciaban al siglo y tomaban los hábitos, la poesía, que no tiene claro su lugar en el mundo contemporáneo, se ha visto tentada por la vocación religiosa. Además (vanidad de vanidades) tiene su caché creer que uno ejerce oficios sagrados. Más en México, donde la mochería (que no es necesariamente religiosa en sentido estricto sino cultural) está presente en casi todos los niveles: desde la política hasta el narcotráfico, desde el culto a las reliquias de los héroes patrios (cual brazo de Teresa de Jesús) hasta los diseños de los tatuadores. De allí tal vez la buena acogida, entre nuestros poetas, del culto al silencio y del prestigio del que aún hoy goza esa poética. No es necesario que el Misterio aparezca de manera temática ni explícita, es algo anterior al poema: una concepción de la poesía como un ejercicio sagrado.

Ahora bien. Hay obras ante las que tendría que desdecirme. En el ámbito de la poesía escrita en español de los últimos años menciono *El fulgor* de José Ángel Valente. Se trata de una obra que, desde la reflexión en torno a la “cortedad del decir” en fray Juan de la Cruz y a través de una poética del desasimiento, es decir, desde una relectura de la tradición, bien puede entenderse como una poesía mística contemporánea. Ese no es el caso de *Libro del abandono* de Javier Acosta, obra que dio pie a estos párrafos.

2

...de devociones a bobas nos libre Dios.
Teresa de Jesús, *Libro de la vida*

Libro del abandono se inscribe en la poética del culto al silencio. Aquí la identificación de Dios con el silencio es explícita: “Dios es silencio, el silencio es divino”. Curiosamente entre los poetas adoradores del silencio su veneración no implica un voto de silencio, sino todo lo contrario: se trata de decir todo cuanto

se pueda al respecto. Javier Acosta no es la excepción. En este libro incluso Dios —o su ausencia— exige la escritura: “Me pides que componga tu himno; lo haces con urgencia...”

Libro del abandono está estructurado en siete lecturas —escritas en verso y prosa— y una suerte de pórtico: un poema introductorio del que transcribo algunos fragmentos:

Luché contra mi alma. La derribé mil veces con golpes bajos y poderosos. Luego con mil palabras injuriosas. Luché contra mi alma con melodiosas diatribas [...] Luché contra mi alma sin ninguna estrategia. La perseguí con mil perros, con flores y montañas, ruiseñores y brujas. Luché implacablemente. La perseguí hasta perder el rumbo [...] Enmudecí y mis movimientos adquirieron el vigor del rocío: renuncié a mis costumbres. Luché contra mi alma abandonando la piedad y el odio. Lo perdí todo luchando contra ella; y se quedó pura y victoriosa, libre de mí.

¿Persiguió su alma con “ruiseñores y brujas”? ¿Lo dice en serio? Me temo que sí. A fuerza de repetición, todo en ese poema resulta predecible, lo cual no sería necesariamente un problema si los elementos con los que se compone esta enumeración (que pretende sostenerse, muy al estilo místico, en la fusión de opuestos) no fueran lugares comunes e imágenes líricamente fallidas (“el vigor del rocío”). Incluso resulta predecible y fallido el final que se quiere un giro de tuerca (“libre de mí”), porque no hay tal liberación ni resignificación. La ambición mística de la aniquilación del yo, aquí, al menos poéticamente, no se cumple. Lo único que hay en ese poema, de principio a fin, es una fe ciega en los poderes del yo lírico.

La repetición y la acumulación de contrarios en una retahíla que se quiere letanía son recursos que vuelven a aparecer, cada vez más desgastados, a lo largo de todo el libro. ¿Cómo es posible que Javier Acosta se permita tal pobreza de recursos? Haciendo, precisamente, de esa pobreza una apuesta poética. Una

suerte de renuncia a los oropeles de la retórica. Una poesía que, en un arrebatado franciscano, opta por la desnudez:

Pensaba que el mundo era serio
[e importante].
Lo hacía con pensamientos serios,
con palabras grandilocuentes,
con un *preciso vocabulario*.

Pero, en realidad, no hay tal desnudez ni tal renuncia. Resulta un tanto ingenuo creer que una pobreza de recursos poéticos implica, por sí misma, el abandono de la retórica. Muy al contrario. Es simplemente adscribirse a otra retórica: la retórica de la pobreza de recursos. Más aún: se trata de una retórica que se ampara en una poética prestigiosa. Es decir: no hay tal opción por la pobreza. Poco importa si se trata de un Dios ausente. Su ausencia sigue siendo lo suficientemente prestigiosa como para servir de coartada a una consciente y pretendida pobreza poética:

No tengo nada ya que darte. Nada, sino este poema aún no revelado, todavía inconcluso, seco, insípido. Este poema que renuncia a la seducción y a la sorpresa. Este poema que aún he redactado. Este poema inaceptable y anodino.

¿La confesión de su pobreza poética salva este poema? ¿Al cumplir sus propias leyes se cumple como poema? ¿Este poema se salva como poema porque es un sacrificio ofrendado a Dios —o a su ausencia? ¿Dios —o su ausencia— interceden para salvar este poema? Para este lector, contrariamente al modo en el que el texto quiere presentarse, se trata de un mero ejercicio de una retórica determinada. Y, de hecho, un mal ejercicio. Y así sigue.

A este lector *Libro del abandono* le pareció un cuadernillo de ejercicios espirituales escritos con poca fortuna literaria. Una retórica fallida que se permite serlo en la confianza de estar amparada por una poética prestigiosa. Una muestra tardía de una poética prestigiosa cuya validez actual habría que cuestionar. —

— LUIS FELIPE FABRE

ENSAYO

Vocaciones públicas



Félix de Azúa
Autobiografía
sin vida
Barcelona,
Mondadori,
2010, 168 pp.

Hay algo muy alarmante, para quien lleva muchos años leyendo a Félix de Azúa, en *Autobiografía sin vida*: uno lo termina y se da cuenta de que no se ha leído ni una sola vez. Es cierto que el tema del libro no es una juerga; pese a su título, *Autobiografía sin vida* es en buena medida un recorrido por la forma en que la vida se ha plasmado en imágenes a lo largo de la historia, y a estas alturas uno sabe ya con qué dramática y shakespeariana plasticidad explica Azúa la historia: como una sucesión de adolescentes cargados de semen y violencia, de sacerdotes alucinados por el poder, de políticos al mismo tiempo impulsados y aplastados por su ego, de artistas y filósofos escalando puestos en la corte o delirando en su pobreza, de melindrosos y elegantes burgueses con inmenso talento para la rapiña; de todo el paupérrimo resto, inexistente salvo en alguna ventana abierta por la ficción. Pese a tan poco simpático elenco, Azúa siempre había querido contar el argumento de esta obra con un sarcasmo coqueto y dándole codazos irónicos en el costado al lector. Pero no ha sido así en este caso. De hecho, el asunto central del libro y de toda la obra de Azúa, el acabamiento del Arte, que siempre había tratado como excelente ocasión para carcajearse de quienes no se han dado cuenta de tal suceso y siguen haciendo el bufón para entusiasmo de comisarios, directores de museo y fondos de inversión, es aquí motivo de un grave lamento. No sólo el tiempo del Arte ha terminado, parece decir Azúa, sino que el tiempo del Arte —que coincidiría en sus últimos y monumentales dos o tres siglos, entre aterradores paréntesis, con

la Ilustración, la burguesía y la democracia— era su tiempo y también algo del autor acaba ahora.

El recorrido empieza en el momento en que alguien, llevado por alguna necesidad que nadie antes había sentido, decidió producir imágenes y dibujó cuatro cabezas de caballo en una pared de la cueva de Chauvet. La aparición de esos dibujos, dice Azúa, “inventa la visión [...] como un instrumento ya propiamente técnico para ampliar nuestro cuerpo. La máquina de construir mundos posibles se había puesto en movimiento y gracias a ella el mundo obligatorio [...] se convirtió en un dominio controlado”. Y de ahí surgió nuestra historia iconográfica, esa parte inmensa de la historia *tout court*: el embellecimiento y el intento de controlar la furia bélica masculina (y femenina) del friso del Partenón; la conversión del cuerpo de un hombre clavado a unos maderos en señal de redención y sumisión que tanto sirve a una humilde pastorcilla como a un emperador con buen instinto de poder; los templos modestos y humildes del románico y las maravillosas muestras de lo que hacen la luz y el dinero en las catedrales del gótico; los interiores de los Países Bajos, con sus “pipas de barro, mondaduras de limón, platos de peltre, alfombras, sobres de cartas, abejas, un racimo de uvas polvorientas [...] en fin, la vida corriente, vulgar, sencilla, los objetos, las situaciones comunes, todos transfigurados en obra de arte”; la estilización “sublime y abstract[a]” de la Revolución en el asesinato de Marat pintado por David; la muchacha goyesca que busca en la boca de un cadáver colgado de un árbol a ver si encuentra algo que cambiar por comida o diversión. Llegados aquí, el mundo ya es uno en el que los mayores terrores los cometerá el Estado moderno en nombre del bien común y la tecnología servirá igualmente para sanar o para matar. Son las puertas de nuestro tiempo, que en materia de arte Azúa cifra en el artista “de segunda fila” James Lee Byars, que en la Documenta de Kassel de 1972 realiza una performance vestido de espantajo para denunciar a los museos y el arte comercial: “James Lee Byars [...] es el signo exacto del momento último del Arte, del mismo modo en que las ca-

bezas de caballo de Chauvet son el signo exacto del primer momento. El Arte ha durado treinta mil años. No está mal.”

Se entiende que Azúa considere todo esto una *Autobiografía sin vida*. Ciertamente, la historia del Arte es algo a lo que Azúa ha dedicado buena parte de su vida y bien está que de esta última no aparezca lo privado, sino solamente lo público: lo que ha estudiado para conocer y dar a conocer, en este caso las imágenes a lo largo de la historia. Esa es la vida de un *scholar*. Pero llegados aquí —página 135 de 169— Azúa decide contar también la segunda pata de su vocación: la de escritor e intérprete de ficciones. Son 34 páginas oscuras y elegíacas, el equivalente de la *Carta de Lord Chandos*, que fundó la modernidad literaria, para un hombre que ha vivido toda su vida *biológica* de escritor en la posmodernidad, pero que tiene todos sus fundamentos en la modernidad de Hofmannsthal.

“Lo que llamamos ‘literatura’ es una abstracción que trata de controlar y dominar el miedo que producen las palabras vivientes, las que nunca serán nuestras, eso que *no* es el lenguaje tal y como se describe de Saussure en adelante. El simulacro de control, la ciencia lingüística, ya se produjo y es ahora inevitable. Ciertamente en eso consiste el pensamiento moderno, pero podemos imaginar otros tiempos, vidas troglodíticas, cuando las vivas palabras y los cantos que creaban por su cuenta no se escribían sino que se sostenían en el aire.” Y esto último, en oposición a la literatura, era la poesía: cuando no se trataba de mantener el control de las palabras, sino de establecer con ellas una “relación infantil, admirada y respetuosa”, previa a toda interpretación. Lamentablemente, eso ya no es posible ahora: escribir poesía después del siglo XX, como le confesara a Azúa Gil de Biedma tras dejar de escribir, es “como [hacer] los deberes del colegio”. “Deberes —añade Azúa— que pueden llegar a ser muy buenos y tener muy altas calificaciones por parte de los profesores. Puede llevarse muy lejos, saber componer y tener a los profesores contentos.” Pero no mucho más. Técnica y carrera.

La tercera pata de la vida pública de Azúa, la de intelectual, no aparece

en *Autobiografía sin vida*, pero sí lo hizo, dolorosamente, en un artículo publicado en *El Periódico de Catalunya* casi al mismo tiempo que el libro. En él Azúa se despedía de los lectores del diario: “La ruina ha ido ensombreciendo la vida en común hasta el punto de que la próxima campaña electoral está derivando nada menos que en un simulacro de guerra civil. De un lado los insensatos que usurpan el nombre del socialismo, del otro los corruptos que dicen ser populares. Ambos puro monigote, títeres sin cabeza, una densa necesidad que pagaremos muy caro [...] En estas circunstancias, la verdad, es inútil tratar de influir en la vida pública, así que me voy a los cuarteles de invierno a ver si logro hacer algo de provecho.”

Leído así todo esto, *Autobiografía sin vida* y el artículo de *El Periódico*, bien puede creerse que Azúa se está despidiendo de sus tres vocaciones públicas. El arte ha terminado, la literatura es rutina técnica y el debate político civilizado, un adorno superfluo entre los guantazos que se arrean los partidos. Tengo para mí que Azúa acierta en lo primero y se equivoca en lo segundo, pero no logro saber si tiene razón en lo tercero. Y eso me da un poco de miedo. Pese a su

diagnóstico, las artes y las letras siguen existiendo aunque sea, si es que es así, en forma de simulacro subvencionado. Pero ¿puede sobrevivir la democracia si, en este último punto, Azúa tiene razón? ¿Puede sobrevivir si es verdad que ya no existe un espacio intermedio entre el silencioso contribuyente y el verborreico funcionario de partido? Estamos llamando a las puertas de un tiempo sombrío, y sería bueno que en este punto Azúa —siempre caballeroso y brillante y ahora caballeroso y brillante y melancólico— se equivocara. Aunque no suele. —

— RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

NARRATIVA

Violencias narradas



Álvaro Sandoval
Lodo en tierra santa
México, Fondo Editorial Tierra Adentro, Conaculta/Cecut, 2007, 181 pp.



Iris García
Ojos que no ven, corazón desierto
México, Fondo Editorial Tierra Adentro, Conaculta, 2009, 96 pp.

Toda tradición literaria desarrolla ciertas obsesiones, una lista corta pero decisiva de intereses y *bobby-horses* que estructuran su relación intelectual con el mundo. En la narrativa mexicana actual dos obsesiones han emergido de manera decisiva: frontera y violencia. Aunque mucha tinta ha corrido en torno a estas prácticas, la factura literaria suele competir con las cuestiones políticas y sociales de esta narrativa. Esto resulta en encasillamientos, donde todo tratamiento acomoda a sus autores en un nicho sociológico que anula en la lectura las especificidades de su diversidad estética. Creo que colocar la visión crítica

en autores emergentes que trascienden códigos establecidos ayudaría a reconsiderar estos textos *qua* literatura. Propongo entonces ir a dos obras de dos autores noveles, emergentes del Programa Tierra Adentro, como ejemplos claros de nuevas voces que plantean estéticas narrativas de primera línea.

Dentro del programa, una de las fuentes más interesantes de textos es el Premio Frontera de Palabras. En 2006 este fue adjudicado a un libro potente y original, *Lodo en tierra santa* de Álvaro Sandoval. Este libro ha pasado más bien inadvertido en el medio mexicano, lo cual es una lástima, puesto que se trata de una de las novelas de mayor fuerza narrativa en los últimos años. Sandoval (Culiacán, 1977) no es un autor proveniente del sistema literario mexicano y se nota: su libro aborda con refrescante desfado los legados históricos y literarios de México. *Lodo en tierra santa* presenta una narrativa polifónica, basada en fragmentos de narraciones en primera y tercera persona, a partir de una oralidad construida con una prosa precisa, árida, escueta y dura. A diferencia de la narrativa que presenta a la frontera y al narco como una subcultura, Sandoval es un narrador del desencanto, de un país derrotado donde la vida y los éxodos están marcados por la desesperanza y el fracaso. Sandoval no es un autor que busque lo poético en una realidad rural devastada por la historia, a la Rulfo. Más bien es un autor que no escatima el dolor humano y social a sus personajes y que utiliza la novela para construir un poliedro de abandonos e injusticias. Como comentario social, *Lodo en tierra santa* es una reflexión en torno a una historia que nos ha destruido; como novela, una obra llena de diamantes en bruto cuyo pulimento traicionaría a su estética.

Lodo en tierra santa es una cartografía de experiencias que utiliza la precisión para develar elementos difícilmente figurables de la experiencia migrante y la vida de los despojados. El territorio mapeado por Sandoval está ocupado por espacios sórdidos (“La podredumbre de esta colonia se palpa hasta en los chillidos de los animales”), locura (“Aparicio



Lascuráin se dedicaba a caminar por la orilla del arroyo, por los rieles, con una cantaleta extraña que en las últimas semanas dominaba como si fuera verdad”) y miseria (“Ventura, con sus hijos y su mujer, en el último surco de la condición humana, se vio durmiendo en corrales ajenos, con los pocos puercos enfermizos que se criaban en esa comunidad a la que había llegado”). Sandoval escribe su libro sin caer en ninguna de las tentaciones posibles: no hay costumbrismo, no hay idealización de los pobres o de la pobreza, no hay ningún intento de explotar la sordidez de su objeto. Trabajando en un tema que lo ubica en la delicada línea entre la obra maestra y el cliché, Sandoval construye de principio a fin una compleja red de lenguajes para narrar la violencia cotidiana que sorprende en su consistencia y su factura literaria.

A la narrativa polifónica de Sandoval se le puede anteponer una colección de cuentos compuesta por precisas escenas de un país cuya cotidianidad está tejida por actos individuales de violencia: *Ojos que no ven, corazón desierto*, de Iris García. El volumen contiene algunos de los cuentos más sólidos y mejor escritos de la literatura mexicana reciente. El libro parte con la historia “Ojos que no ven”, cuyo comienzo parece venir de las convenciones de los géneros de la violencia: en una cantina un hombre le ofrece a otro ganarse “diez mil varos”. El cuento juega con las expectativas del lector, dando a pensar que se trata de una oferta sexual (el otro responde “No cojo con putos”), pero al final sabemos que es un contrato para actuar en una película. En este texto se ve ya la impresionante técnica literaria de García, basada en un tensionamiento a partir del cual el lector de la primera página no puede saber lo que sucederá en la tercera o cuarta. Esta tensión es notable, puesto que muchas narrativas de la literatura de la violencia suelen ser tremendamente predecibles, seguidoras hasta la náusea de los clichés de la novela policiaca. En cambio, las escenas de la vida violenta que nos presenta García (1977) utilizan las técnicas del cuento (la historia B que subyace a la historia A en el decálogo de Piglia) como estrategia

para dosificar los secretos que subyacen a un país definido por el conflicto. Así, García relata un secuestro en que nuestra comprensión de los hechos cambia página a página, el trabajo de un policía que cubre los hábitos nocturnos de su jefe e incluso un par de historias de amor que emergen como paréntesis a la violencia. El dominio y la fuerza de su técnica en el cuento “Buena sombra” es tal que, pese a anunciarnos su final (“No hay nada más funesto que conocer el futuro y no saber evitarlo”), la tensión no pierde un ápice.

Originaria no del norte sino de Acapulco, García articula una tradición de narrar la violencia que emerge en parajes literarios distintos a los de la frontera. La narrativa del norte ha apelado sobre todo a novelas construidas desde una cartografía de arquetipos sociales —el narco, el judicial, la prostituta, etcétera— construyendo fábulas del mundo violento a costa de cierta incapacidad de narrar la vida cotidiana en sus territorios. En estos términos, la anteposición entre sórdidas historias de amor e historias diarias del crimen supone un movimiento opuesto: una renuncia a la fábula y a la alegoría para develar los hilos experienciales constituidos en la violencia. García nos presenta escenas urbanas que evitan con maestría la tentación costumbrista y otorgan a los lectores un nuevo espectro para leer las formas del México consumido por sus demonios.

Escribiendo sobre temas y terrenos en los que es fácil caer en el lugar común y el cliché, Sandoval y García logran una individualidad narrativa notable. En el amplio espectro que va de la polifonía del primero a la impecable economía de la segunda se muestra la importancia de leer esta literatura no sólo desde sus temas sino desde sus estilos. Es decir, debemos dejar de leerlos como cronistas y empezar a leerlos como narradores, y sus proyectos deben ser evaluados como narrativa antes que como testimonio. Frente a nosotros tenemos no a dos “escritores de la violencia” sino a dos narradores excepcionales, y dos de los libros más brillantes y mejor escritos de la literatura mexicana actual. —

— IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO

MEMORIAS

Las metamorfosis del libertino



Giacomo Casanova
Historia de mi vida
trad. Mauro Armiño, Girona, Atalanta, 2009, dos vols., 3648 pp.

Cuando yo tenía quince años, mi padre siempre me decía que no confundiera la libertad con el libertinaje. Esa confusión, a sus ojos, caracterizaba los años de la adolescencia. *Historia de mi vida*, de Giacomo Casanova (1725-1798), por supuesto, resume la vida de un libertino estricto, en el sentido histórico del término, esto es, de un seguidor de la filosofía del libertinaje; sin embargo, el frenesí, el exceso, la intensidad, la corporalidad hormonal del personaje que nos narra su biografía en primera persona apuntan hacia la adolescencia. Apuntan insistentemente hacia la adolescencia. Casanova crece, madura, envejece, sin duda; pero hay en su trayectoria vital un tono, una vibración que es propia de la hedonista primera juventud. Es entonces cuando el ser humano más cree en esa abstracción llamada *libertad* y tiende a relacionarla con el impulso anárquico que mi padre llamaba *libertinaje*. Así empieza el aventurero, seductor, espía, músico, tahúr, *bon vivant* y brillante escritor sus memorias: “Empiezo declarando a mi lector que, en todo lo que de bueno o de malo he hecho en mi vida, estoy seguro de haber merecido elogios y censuras, y que por lo tanto debo creerme libre.”

La libertad, por tanto, no sólo es una cuestión individual, sino que se trata de una tensión dinámica entre el sujeto y la sociedad. El comedido libertinaje de Casanova —que asume como una utopía—, por tanto, va a ser desarrollado biográficamente, va a ser expuesto públicamente, porque su extraordinaria vida, en tanto que ejercicio constante y adolescente de reafirmación de la libertad,

necesita de la aprobación o, al menos, del juicio de los lectores. Más de dos siglos después, nuestra lectura no puede ser más que aprobatoria. Y entusiasta. Ante una prosa libérrima en el fondo y en la superficie: el francés en que fue escrito es absolutamente cosmopolita, colmado de extranjerismos, convencido como estaba su autor de que una lengua se enriquece con las palabras ajenas. Ante una demostración de que el ser humano es capaz de inventarse y reinventarse, en contra de sus orígenes, si sabe adaptarse e incluso metamorfosearse. “Ésta es, querido lector”, leemos, “toda la historia de mi metamorfosis y de la feliz época que me hizo saltar del vil oficio de violinista al de señor.”

Hijo de actores que no deseaban que sus hijos se dedicaran profesionalmente a la comedia, la vida de Giacomo Casanova estuvo no obstante marcada por la presencia constante de la máscara. La música de carnaval constituye su banda sonora. Fue a bailes de máscaras en muchísimas ciudades, como si las seleccionara según una agenda dictada por las mascaradas. Y en todas ellas asistió a representaciones teatrales y a espectáculos de ópera. Frequentó a comediantes, cantantes, actores y sobre todo actrices. Pero su relación con el teatro no se limita a esas circunstancias: penetra su *actuación* vital y sus relaciones personales. El disfraz, el transformismo, la peluca, lo bufo o el eunuco invaden la página. El viaje y la vida se observan y son narrados desde la conciencia del *theatrum mundi*. Leemos: “a menos que fuera una mascarada que me hicieron adrede”; o “fingiéndome no darse cuenta”; o “fingiéndome sorpresa”; o “escena” y “teatro” en referencia a espacios de la vida cotidiana. El relato, por tanto, se articula a menudo como si la vida fuera una representación teatral: “Empleamos las dos horas que pasamos en el *vis-à-vis* en interpretar una farsa que no pudimos acabar. Cuando llegamos a Roma, tuvimos que echar el telón. Yo la habría terminado, de no haber tenido el capricho de dividirla en dos actos.” El escritor concibe su escritura como una *performance*: la vida se somete a los rigores de una meditada y atractiva puesta en escena.

La cultura de Casanova, alimentada

vorazmente sobre todo en la juventud, es menos libresca que fruto de la experiencia: “empecé a conocer el mundo, estudiándolo en el gran libro de la experiencia”, leemos al principio; y hacia el final: “Como no tenía suficiente dinero para participar en las partidas de los jugadores, ni para conseguir alguna relación amorosa con alguna muchacha del teatro francés o del italiano, me aficioné a la biblioteca de monseñor Zaluski [...] Pasaba en ella casi todas las mañanas, y de él recibí documentos auténticos sobre todas las intrigas y los secretos tejamañejas que tendían a dismantelar todo el antiguo sistema de Polonia.” La jerarquía parece clara: el juego, el erotismo y, por último, la biblioteca como archivo político. Experto en oratoria, aficionado a la filosofía, capaz de charlar durante horas sobre Horacio o sobre historia contemporánea, Casanova entiende la cultura como un fenómeno más social que íntimo o intelectual. La conversación por encima de la lectura. En sus recuerdos, la escritura está sobre todo vinculada con el protocolo y las relaciones sociales (esto es, con la seducción). Si bien desde joven sufre apuros económicos y las deudas de juego se suceden a lo largo de las décadas, de modo que la economía se encarna en pagarés, billetes, letras bancarias y otros formatos de papel, no hay duda de que mayor importancia tuvo en su vida otro tipo de escritura y de documentación: la epistolar. Se diría que más que de las monedas, la economía de Casanova dependió de su capacidad para escribir cartas. Cada vez que llega a una ciudad —de Lisboa a Moscú, pasando por Venecia, Roma, Nápoles, París, Riga, Londres o Varsovia—, lo primero que hace es escribir un gran número de epístolas y entregarlas en los domicilios de los poderosos locales, a menudo acompañándolas de cartas de recomendación. Algunas de ellas tuvieron en su vida mucha más importancia que un pasaporte, un visado o algún otro papel de legalidad internacional. En alguien de su vitalismo, las cartas son, sin duda, la conexión entre la vida y la escritura. Por momentos, leyéndolo, he tenido la sensación de que en el siglo XVIII Europa era sobre todo un espacio de la epistolaridad, en que la in-

formación y las ideas fluían incisamente porque estaban relacionadas con asuntos prácticos. Tras semejante entrenamiento (una vida dedicada a defender la subsistencia mediante la escritura de cartas) se entiende que *Historia de mi vida* sea un libro tan envidiablemente bien escrito. Y tan seductor.

“El espíritu depende del cuerpo”, afirma el casanova. En lo que respecta a la concepción del amor y del erotismo, el momento clave de las *Memorias* es la orgía romana de 1761. Cien botellas de vino para veinticuatro comensales. Sodomización (“donde los abates brillaron tanto en su papel activo como pasivo”), prostitución, apuestas, juegos sexuales: “fui el único en ser respetado”. Al escribir que aquello fue un “desenfreno infernal”, un “abominable teatro”, del que no obstante aprendió mucho, Casanova se revela irrefutablemente como el reverso de Sade, su contemporáneo. Lo hace en muchas ocasiones, por ejemplo cuando declara que desfloró a una muchacha pero que no “se divirtió” porque no “estaba enamorado”; incluso con las prostitutas busca complicidad, cariño, algo más que la mera piel. Pero la descripción de la orgía romana, dos siglos y medio más tarde, se revela como una declaración enfática en contra del libertinaje orgiástico y sadomasoquista. En su prólogo a los dos volúmenes, Félix de Azúa recuerda el consenso académico acerca del antidonjuanismo de Casanova: “Allí donde el aristócrata sevillano, infectado por la teología, se muestra vengativo, psicópata, misógino y engañador, en ese mismo lugar luce el burgués veneciano cómplice de las mujeres, su secuaz y su salvador en más de una ocasión.” La metamorfosis histórica del mito no puede ser ajena al signo de los tiempos. Si el XVIII es ciertamente el Siglo de las Luces, la relación entre el hombre y la mujer debe ser iluminada por los mismos rayos que lentamente irán revolucionando la sociedad europea. El donjuanismo cambia al ritmo que lo hace la sociopolítica del Viejo Continente. No hay duda, en cambio, de que Casanova es el anti-Sade. Si en la obra de este los nodos son precisamente las orgías (la multiplicidad), en la de Casanova lo que importa es el

encuentro con el otro y, a lo sumo, los pequeños núcleos humanos: la madre y la hija, las hermanas, la amante y su protector, incluso la familia.

Las tres últimas líneas de libro hablan de cómo Casanova conoció íntimamente a una niña de doce años, hija de una vieja amiga actriz. Lo hizo “tres años después” del punto y final. El viejo patético se agarra al recuerdo de su contacto con la preadolescencia. *Carpe diem* porque *tempus fugit*. Poco antes ha mencionado el carnaval. Y mil ochocientas páginas antes ha escrito: “¡Éstos son los placeres de la vida! Pero ya no puedo procurarme otra cosa que el placer de seguir gozándolos con el recuerdo. ¡Y pensar que hay monstruos que predicán el arrepentimiento, y filósofos necios que sostienen que los placeres no son más que vanidad!” –

–JORGE CARRIÓN

ENSAYO

Sobre la risa



Bárbara Jacobs
Nin reír / La risa a lo largo de la historia, la ciencia, el arte, mi vida y la literatura
México, Taller Ditoria/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, 132 pp.

1

Para leer o para escribir sobre la risa y el reír, se hace necesario o bien estar de muy buen humor, o bien tener muchas ganas de leer y de escribir –o bien una mezcla de todas esas cosas rayana en la locura. La risa es una planta frágil y celosa que no se da en cualquier sitio, ni crece en cualquier terreno. Aunque se supone que algunas especies animales –como la hiena o la guacamaya– son capaces de risa atigrada o de carcajada emplumada, en rigor, la risa, como el lenguaje, es cosa propiamente humana.

“¿Cómo quiere usted que le corte el cabello?”, le pregunta un peluquero hablantín a su cliente. Respuesta: en silencio.” Este breve cuento proviene del

Filolegos, aquella recopilación de chistes y ocurrencias que data de los siglos tercero y cuarto antes de Cristo.

El primer bromista de la historia fue el griego Palamedes que inventó las damas y el abecedario, y es uno de los primeros actores cómicos que registra formalmente la historia, aunque se atribuye a Homero “La guerra de las ranas y los ratones” o “Batracomiomaquia”. Aristófanes inventó la comedia –género bastante tardío– curiosamente para burlarse de los que se burlaban del pueblo, los sofistas, peligrosamente representados por un suicida: Sócrates. En el antiguo testamento los profetas no suelen reír, pero en la voz “aleluya” resuena la risa, el jajajá del cosmos.

Los dioses del Olimpo, como insisten Maurice Blanchot y Pierre Klossowski, murieron de la única forma en que podían hacerlo: de risa. Luego los historiadores del arte vendrían a decirnos que ese bíblico Isaac listo para ser sacrificado por su padre era en realidad la figura traviesa y perversa del dios Baco, entre los griegos Pan, divinidad tutelar de las pesadillas y de otras hijas del mal dormir.

La risa siempre ha estado cerca de lo imprevisible. Cuenta un cronista que llevaron a unos indios a la corte en Europa, para ver si realmente eran hombres y comprobar si eran capaces de reír; así, los pusieron a contemplar las evoluciones de malabaristas y payasos, pero los indios imperturbables no movieron un músculo de la cara. Al salir de la ceremonia, el obispo que precedía la sesión tropezó y estuvo a punto de caer. Las carcajadas de los indios no se hicieron esperar.

La risa ha sido siempre un objeto de estudio tan escurridizo como capaz de suscitar vértigo y obsesión.

La risa puede ser por lo demás un arma blanda pero mortal, como prueba la tradición satírica en contra de los poderes establecidos, principalmente en los países de origen latino. Hasta tal punto que se podría decir que donde hay poder, hay risa, y donde hay caudillo hay chiste.

Y apenas ayer alguien me contó que se acaba de inventar una cámara fotográfica tan discreta, que sólo se activa cuando el sujeto a punto de ser fotografiado se ríe.

II

“La risa de los dioses” es el título del ensayo que Maurice Blanchot dedicó a la obra de Pierre Klossowski. El ensayo de Blanchot se publicó en México en 1972 en la revista independiente *Cave Canem* [Cuidado con el perro], fundada por Francisco Valdés y el casi niño Adolfo Castañón. En ella colaboraron Bárbara Jacobs, Bernardo Ruiz, Eduardo Hurtado, Alán Arias, Carlos Rodolfo y algunos otros; en sus páginas yo mismo traduje a Pierre Klossowski y el ensayo mencionado de Mauricio Blanchot.

A Bárbara la conocí en aquellos años a la sombra cordial del taller de cuento animado por Augusto “Tito” Monterroso. Aunque yo adivinaba que Bárbara –que llevaba nombre de silogismo y de hija de la frontera– estudiaba algo, nunca hubiese imaginado que se encontraba trabajando en una tesis para la facultad de psicología sobre el tema de la risa.

El libro comentado, *Nin reír*, es una prenda sobreviviente, reciclada, recalentada, cocinada o embalsamada, de aquel proyecto. La intención de aquel ambicioso trabajo probablemente varió, pero el libro guarda todavía ciertos aires académicos y resabios universitarios, como la exposición sobre el origen de “La comedia” o la guía de capítulos desaparecidos que contiene.

Nin reír se presenta más bien como un ensayo novelado o una epístola dramatizada. En el reparto figuran dos voces: la que suponemos de Bárbara o su narrador(a), y la de su Maestro interior. También cruzan por las calles y callejuelas de esta ciudad de letras las voces de autores como el judío-español del siglo XII Sem-Tom [el judío-español del siglo XIV Sem Tob] o las de Michel de Montaigne, Robert Burton, Augusto Monterroso, Ambrose Bierce, Sigmund Freud.

El libro de Bárbara menciona a Quevedo y a Cervantes como autores que propenden a lo cómico y me lleva a moverme, reordenar mi biblioteca y sacar de sus estantes la larga tradición que va del *Cancionero de Burlas* y *La Celestina* a José Bergamín y Ramón Gómez de la Serna, la tradición de los humoristas españoles recogida en la *Antología de humoristas*

españoles,¹ en la *Antología del humor negro español*, preparada por Cristóbal Serra,² y, en fin, en *La broma literaria en nuestros días*,³ obra por la que atraviesan los simulacros, espectros falaces, buscapiés identitarios y otros perfiles de artistas de la falsificación como: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll y César Tiempo. Aparecería de nuevo aquí Augusto Monterroso del brazo de Eduardo Torres, su inventado autor, y en el horizonte las figuras de Bustos Domecq (hijo de Borges y Bioy), Juan de Mairena y Abel Martín (hijos de Antonio Machado), Gorronдона y Jaime Leñada (hijos de Alejandro Rossi). ¿Para qué? Para formar con ellos un estante encabezado por *Nin reír*.

Nin reír es un libro sobre la risa, la sonrisa, el buen humor y el humor negro, o más bien sobre la melancolía —ese otro humor negro—, los sentimientos azules y la pesadilla, para la cual Bárbara propone un neologismo que *no* me parece apropiado: *caossueño*.

Nin reír es un ensayo novelado cuya apariencia de fábula y travesura intelectual no debe engañar al lector pues se trata, en el fondo, de un libro de filosofía y, si se me apura, de un breviario de las distintas técnicas y prácticas que se encuentran desplegadas en la paleta cómica: la ironía, el chiste, el humor, sus condiciones contextuales y circundantes, sus límites con la melancolía y sus lindes en la tristeza...

Libro deleitoso, como escrito en voz baja y que incluye no pocas citas memorables de la tradición europea.

La verdad académica de que los sueños, los chistes y las bromas sirven como válvula de escape a las tensiones de una sociedad, la sabían en la práctica los satíricos mexicanos estudiados por Carlos Monsiváis en *Las berencias ocultas del pensamiento liberal del siglo XIX*, y por Rafael Barajas, “El Fisgón”, en *Sólo me río cuando me duele*. De *Nin reír* parecen estar excluidos el humor grueso, la payasada estentórea, el chiste a ras de suelo o de

cuerpo, la salida chambona y procaz no tienen lugar en *Nin reír*. La poderosa, plebeya, sarcástica, tradición humorística mexicana que “El Fisgón” interroga en *Sólo me río cuando me duele*, se puede leer al tiempo que se practica la de Bárbara Jacobs, como quien pone un poco de salsa picante junto a la vinagreta hecha a base de aceite de oliva.

Cuando un escritor da con un tema verdadero, suele resultar un descubridor que se adentra en un territorio al mismo tiempo que otros por otras vías, tal es el caso del libro de Bárbara Jacobs. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

ENSAYO

Catálogo contemporáneo



Federico Reyes Heróles
Alterados / Preguntas para el siglo XXI
México, Taurus, 2010, xxxx pp.

¿Cuál es la corriente filosófica predominante? Con esta pregunta incisiva e ingenua comienza el más reciente libro de Federico Reyes Heróles. Esta inquietud, o bien provocación, como la define el autor, puesta en boca de una interlocutora curiosa, sirve como pretexto para dar lugar a una larga reflexión sobre temas contemporáneos que el escritor va ensortijando, extendiendo, conectando y explorando de una manera que evoca la navegación de la *web*, cuando nos dejamos llevar de liga en liga siguiendo nuestra curiosidad, en esos escasos momentos de abandono que pocas veces nos permite el frenético ritmo de la vida. Y es precisamente el frenesí de nuestra cultura el asunto central de *Alterados / Preguntas para el siglo XXI*, un texto intrépido que podemos imaginar como una serie de vasos comunicantes o bien como senderos sinuosos que, más que tener un destino claro, son deleitables como el paseo de un *flâneur* en el sentido baudelairiano por las ambigüedades y patologías del nuevo siglo.

El recorrido o mapa de travesía comienza con el tema de la velocidad, con lo que significa e implica vivir bajo el constante estrés de una sociedad que ha comprimido el tiempo y establecido una equívoca equivalencia entre eficiencia y rapidez, y que nos somete a un estado permanente de ansiedad e inquietud. Nuestro paseo por la alteración comienza preguntándonos: ¿cuál es el costo y la recompensa de vivir en un estado de vértigo incesante? Aunque la pregunta más importante es: ¿somos víctimas o culpables de vivir así? Si algo no puede hacer la tecnología, por lo menos todavía no, es imponer su voluntad. Nuestra relación con esta tortura es masoquista. Vivimos así porque eso deseamos, porque el estado de sosiego al que se refiere Reyes Heróles nos parece, más que un lujo, una pérdida de tiempo, un desperdicio de recursos y, en vez de beneficiarnos relajándonos, terminamos llenándonos de ansiedad. El malestar de la cultura radica en que nos hemos convertido en zombis o *junkies* de nuestra adicción a la velocidad.

El autor de *Ante los ojos de Desirée* escribe sobre los abusos de estimulantes, los usos y peligros de la religión, la soledad, la desintegración familiar, la depresión, la hiperquinesia y la felicidad. Pero lo que se echa de menos en *Alterados* es un énfasis en la que, desde mi punto de vista, es la principal alteración de nuestra condición: el inmenso impacto de la cultura digital, el ciberespacio y demás fenómenos provocados por internet. El impacto positivo y negativo de la red apenas aparece tangencialmente en las reflexiones del autor, tanto que no existe una diferencia muy notable entre las amenazas culturales que identifica para el siglo XXI y aquellas que padecemos en la década de los setenta. Reyes Heróles escribe que “vivir ante las pantallas es una alteración mayor de la que solemos hablar poco”. Yo discreparía de esta percepción, ya que es un tema que los medios comentan obsesiva aunque superficialmente, y sobre el que se han publicado, tan sólo en fechas recientes, numerosos ensayos que cuestionan radicalmente nuestra relación con las pantallas, las redes y las nubes de datos, como

¹ José García Mercadal, *Antología de humoristas españoles / Del siglo I al XX*, Madrid, Aguilar, 1961.

² Cristóbal Serra, *Antología del humor negro español / Del Lazarillo a Bergamín*, Barcelona, Tusquets, 1976.

³ Estelle Irizarry, *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1979.

You are not a gadget: A manifesto, de Jaron Lanier, *The age of American unreason*, de Susan Jacoby, *True enough: Learning to live in a post-fact society*, de Farhad Manjoo, y *The cult of the amateur: How blogs, MySpace, YouTube, and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values*, de Andrew Keen, entre muchos otros.

“El silencio y el sosiego serán excepciones en un mar de ruido y alteración.” Con toda razón Reyes Heróles expresa su inquietud por el “trauma acústico” que padecemos prácticamente todos los seres urbanos, pero ¿realmente podemos pensar que la “guerra contra el silencio” es un fenómeno novedoso? El asalto auditivo es hace tiempo universal y tan intenso en los callejones de El Cairo, el mercado de Tepito y el barrio de Chueca como en el apoteósico Times Square.

El autor se pregunta: “¿Cómo será la comunicación de las generaciones crecidas frente a las pantallas?” No hay duda de que la brutal diversidad y cacofonía de las formas de expresión y comunicación que están madurando y cambiando en torno a la red y la mediósfera es la voz de este nuevo siglo y es una nueva cultura a la que posiblemente somos ajenos pero que en menos de un cuarto de siglo ha alcanzado una riqueza, energía y complejidad prodigiosas. Al descalificar de cuajo este universo nos ponemos en el mismo papel que aquellos que en otros tiempos consideraban el jazz, el rock y otras culturas juveniles como mero ruido y caos. No hay duda de que las pantallas enajenan, aíslan y marginan pero es en ellas donde tendrán lugar las interacciones, la lectura, el entretenimiento y el aprendizaje en el futuro inmediato, nos guste o no.

Siempre es difícil saber qué esperar de un libro que se presenta como un cuestionario, como un catálogo de dilemas y acertijos morales y culturales. Reyes Heróles emplea este recurso para contemplar la condición del hombre del siglo XXI con algo de nostalgia pero, lejos de entregarse al desconuelo, nos ofrece una accesible radiografía y sinopsis de algunas de las ideas filosóficas más relevantes de las últimas décadas. —

— NAIEF YEHYA

CÓDICICES

Rescatar el pasado



Luz María Mohar Betancourt (coord.)
Amoxcalli / La casa de los libros
México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2010. Dvd.

Amoxcalli / La casa de los libros es el bello y evocador título de un valiosísimo disco compacto interactivo que incluye, entre otras cosas, más de cuarenta códices o manuscritos pictográficos mexicanos resguardados en el Fondo Mexicano de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), en París. Pero el disco no presenta los manuscritos pictográficos de manera aislada de su contexto, pues contiene también los expedientes judiciales novohispanos que los incluyen, cuando los hay. Estos documentos, en su mayor parte inéditos, son presentados en facsimilar, en transcripción, muchas veces anotada, y en traducción de la lengua náhuatl, cuando en náhuatl está el documento. Y para auxiliar al lector en el camino de una “lectura” más completa de estos códices, el disco incluye un diccionario de glifos con su lectura en náhuatl escrita y aun grabada, y otros materiales, como la foto del animal, planta, fenómeno físico o persona representados, y referencias de los otros códices donde aparece el glifo.

Este muy agradecerable trabajo es fruto de diez años de esfuerzo del Grupo Amoxcalli, coordinado por Luz María Mohar, en el CIESAS, que dirigió el sociólogo Rafael Loyola Díaz y hoy dirige la antropóloga Virginia García Acosta. El acceso al Fondo Mexicano de la BNF se había hecho difícil debido a que en 1982 un mexicano logró sustraer el *Tonalámatl de Aubin*, traerlo a México y entregarlo a las autoridades, que determinaron que el *Tonalámatl* es mexicano y no podía ser devuelto a Francia. El empeño académico del grupo Amoxcalli obtuvo finalmente la comprensión de las autoridades de la BNF, particularmente de Monique Cohen, entonces directora del Fondo de

Manuscritos Orientales, del que forma parte el Fondo Mexicano, y las reproducciones digitales de los códices reproducidos en el disco *Amoxcalli* pudieron ser compradas gracias al apoyo decisivo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. El disco *Amoxcalli* es resultado del esfuerzo de un equipo amplio, y cambiante, no exento de conflictos a lo largo del tiempo. Incluye a los varios autores de las presentaciones de los códices y documentos, de sus transcripciones, de las traducciones del náhuatl (mi antiguo maestro de náhuatl Eustaquio Celestino Solís y Constantino Medina), de las imágenes y de su tratamiento, de la revisión de los textos, de los programas de captura y diseño del disco compacto, etcétera.

No sabría exagerar el valor y la riqueza del disco *Amoxcalli*. Algunos códices mexicanos han comenzado recientemente a editarse en discos compactos, con magníficos instrumentos (como el *Mapa de Cholula*, editado por el INAH, o la *Tira de la Peregrinación*, editada por Tecolote) para ser estudiados aún mejor que en el original. Pero la posibilidad de reunir en un solo disco tantos códices y manuscritos es realmente exaltante. Cuando se me hizo llegar una copia del disco, es como si hace unos años me hubiesen mandado a la casa diez o veinte cajas llenas con grandes ediciones facsimilares, muy fieles en los colores y con informados estudios introductorios, de muchos de los códices y documentos que siempre había querido tener, o que no había podido consultar de manera satisfactoria, y muchos de los que no sabía siquiera de su existencia.

Resulta imposible dar una idea rápida de la riqueza del disco *Amoxcalli*. Algunos códices ya habían sido editados en papel, pero ahora pueden ser examinados con mayor detalle por un número mucho mayor de lectores: el *Códice Ixtlixóchitl*, presentado por Manuel Hermann; el *Códice Aubin*, en la copia parcial de Antonio de León y Gama, presentado por Rita Fernández; el *Plano Topográfico de Santa María Ixcatlan*, por Itzel González; la *Historia tolteca-chichimeca*, por Laura Rodríguez-Canoy y Cecilia Rossell; el *Mapa Tlotzin*, por Luz María Mohar; el *Códice Azcatitlan*, el *Cozcatzin* y el *Plano Topográfico*

de la Villa de Guadalupe y sus alrededores en 1691, presentados los tres por Ana Rita Valero de García Lascuáin, directora del Archivo Histórico del Colegio de las Vizcaínas. También está incluido el *Códice de París*, presentado por Laura Elena Sotelo Santos.

El disco *Amoxcalli* contiene también documentos pictográficos más tardíos, como algunos de los llamados “códices Techialoyan”, hechos en serie por especialistas, y el mapa de San Salvador Tizayuca, presentados por Sergio Sánchez; o el *Códice Techialoyan Tepotzotlán, Tzontecómatl*, por Raquel Crespo. Además incluye catecismos indígenas, presentados por Jesús Bonilla; el *Plano de Tenochtitlan*, presentado por Gerardo Bustos; el *Atlas Geográfico de Guatemala*, por Enrique Delgado, y un conjunto de cartas geográficas de Texas y Luisiana del siglo XVIII, por Brígida von Mentz, así como documentos de la provincia de Mechuacan.

Disponer de los manuscritos originales de las *Relaciones* de Chimalpáhin y de su *Diario*, ambos en lengua náhuatl, es motivo de gran emoción. Tal vez no los vayamos a consultar mucho, pues son endiabladamente difíciles de leer, y sigamos usando las magníficas traducciones y ediciones de Rafael Tena, publicadas por Conaculta, complementadas por las ediciones de la UNAM y otras. Pero tener los originales nos sirve para ver lo difícil que fue la tarea de estos investigadores, allanada en algo por la transcripción de Günter Zimmermann.

Son inéditos otros documentos escritos y pictográficos, como el Pleito de 1570-1594, transcrito por Luis Reyes García y sus estudiantes, o el esperado *Manuscrito de Iztacmaxtitlan*, presentado por Elia Rocío Hernández Andón, o el también esperado, pero terrible, *Códice de aperreamiento*, que muestra el castigo de los conquistadores a señores cholultecas, presentado por Carlos Alfredo Carrillo.

Amoxcalli incluye, asimismo, una traducción y actualización, por María de Lourdes Bejarano Almada, del *Catalogue* de los documentos del Fondo Mexicano de la BNF realizado por Joaquín Galarza, originalmente publicado en 1974, con prólogo de Jacques Soustelle. La nueva versión, con presentación de Luz Ma-

ría Mohar, suma 190 páginas. El Fondo Mexicano de la BNF, escribe Galarza, es “una de las más ricas colecciones de manuscritos pictográficos mexicanos, conservados por una institución científica fuera de México”. Los manuscritos pictográficos de las colecciones de Alva Ixtlilxóchitl, Sigüenza y Góngora, Boturini, Veytia, León y Gama y Pichardo fueron adquiridos en México durante la primera mitad del siglo XIX, “época en la cual los mexicanos desconocen todavía el valor de sus propios tesoros”. En 1889 la colección reunida por Aubin pasó a manos de Eugène Goupil; en 1891 su tucayo Eugène Boban publicó su *Catalogue raisonné*, y en 1898 la viuda de Goupil cedió la colección a la BNF. El Fondo Mexicano siguió enriqueciéndose con las colecciones, con textos en lenguas indígenas, de Charencey, Pinart y Brasseur.

Amoxcalli implica un esfuerzo muy notable para editar una buena parte de lo más rico del Fondo Mexicano de la BNF. Es riquísimo tal como es y, sin embargo, es tal su valor que debería estar en la red, accesible para todos. No hacerlo limita el valor del trabajo a los felices propietarios de un disco, cuya edición se va a agotar. *Amoxcalli* es un bien cultural parecido al disco que editó hace unos años Ascensión Hernández de León-Portilla de libros impresos en náhuatl o sobre la lengua náhuatl publicados en México durante los siglos XVI y XVII, invaluable trabajo y, sin embargo, también restringido a los felices y escasos poseedores de un disco, o de una copia pirata, como la que tengo yo. Mejor sería que estos libros nahuas pudieran consultarse en internet, tal vez en el portal Gallica de la BNF vinculado al sitio del CIESAS.

Se debería poner en internet el disco *Amoxcalli* e incorporar una línea de desarrollo participativo estilo *Wikipedia* que permita que diversos investigadores puedan ir agregando estudios, comentarios, correcciones y contribuciones al diccionario (aún en proceso) así como nuevos códices y documentos de la BNF. Y también afinar otro poco la parte técnica, pues el disco manifiesta en ocasiones cierta lentitud, en su permanente y no tan rápido jalar archivos de internet. Todo eso se podrá ir mejorando paso a

paso, como lo han hecho otros sitios de internet con códices y libros antiguos – no todos rápidos y cómodos, por cierto.

Entre sus múltiples tesoros el disco *Amoxcalli* incluye, como dije, el *Códice Ixtlilxóchitl*, con la notable imagen de Nezahualcōyotl, rey de Tetzaco, atacando la ciudad de Mexico en 1431 por la calzada de Tepeyācac con un escudo preguadalupano que representa al principio femenino, como registran Alva Ixtlilxóchitl y Veytia. Si existiera sitio interactivo *Amoxcalli*, mandaría el comentario de que ni las orejas de coyote del tocado de Nezahualcōyotl ni el glifo femenino de su escudo aparecen en el diccionario de glifos del disco. En compensación, el disco *Amoxcalli* permite grandes acercamientos a la imagen de Nezahualcōyotl, quien resalta por la fiereza de su mirada y expresión, y ahora podemos ver mejor su bezote como caracol, que se complementa como instrumento musical con el tambor o *buébuelt* que lleva cargando en la espalda.

Menciono otro comentario que mandaría al sitio *Amoxcalli*. Según el historiador Guillermo Correa, la segunda representación conocida del emblema mexicana del águila y la serpiente se encuentra en el *Códice Aubin*, que informa de acontecimientos hasta 1606. Antes, el compuesto águila-serpiente había aparecido en el *Códice Durán*, junto a otra pintura con el compuesto más usual de águila-pájaro. Según *Amoxcalli*, el águila cogiendo una serpiente sobre el nopal en la piedra del *Códice Aubin* (presentado por Manuel Hermann) es un “compuesto glífico” que significa *in buey cuaubtli in nepantlan ima in buey nopalli* (una gran águila parada en medio de un gran nopal). Desaparece el glifo *cóatl*, serpiente, de este glifo compuesto. De hecho, en el “Diccionario general” de glifos del disco busqué *cóatl*, y vi que remite a su aparición en cinco códices, pero no en el *Aubin*.

Estas son algunas de las búsquedas que se pueden hacer gracias a este generoso instrumento de investigación, casa abierta de los libros, que nos deparó la combinación de la técnica moderna con el trabajo tenaz y el empeño para resolver dificultades de Luz María Mohar y de los integrantes del proyecto *Amoxcalli*. –

– RODRIGO MARTÍNEZ BARACS