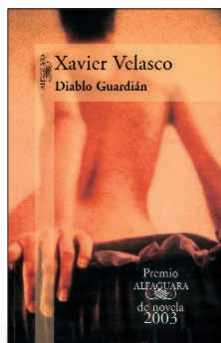


- ◆ *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa ◆ *El fin de la locura*, de Jorge Volpi ◆ *Amulet Anatomy*, de Roberto Tejada
 ◆ *El nombre del mundo*, de Denis Johnson ◆ *Códices. Los antiguos libros del Nuevo Mundo*, de Miguel León-Portilla ◆

LIBROS

NOVELA

La Coatlicue de Saks



Xavier Velasco, *Diablo Guardián*, Alfaguara, México, 2003, 500 pp.

La muchacha trepadora de clase media es un tipo social que reaparece con obsesiva frecuencia en la narrativa mexicana de los últimos tiempos. Con mayor o menor fortuna, varias generaciones de novelistas hemos retratado a este personaje de la picaresca nacional, ya sea con fines satíricos, antropológicos, o por malsana curiosidad, como los niños que descuartizan una muñeca para ver si tiene algo dentro. Desde *La princesa del Palacio de Hierro* de Gustavo Sáinz hasta la *Peggy López* de Guillermo J. Fadanelli, el retrato colectivo de la mexicana arribista y frívola, con un desmedido amor por los signos de *status*, se ha ido actualizando y ramificando en distintas direcciones, por lo general en novelas coloquiales (*Las posibilidades del buen golpista*

de Luis Zapata, *Virgen de medianoche* de Josefina Estrada, mi *Señorita México*) donde la recreación del habla funciona como un aparato de rayos x que muestra las fisuras íntimas de la heroína. Incursionar en un tema con abundante genealogía literaria no es fácil para ningún escritor, menos aún cuando el tipo social retratado tiende a repetir conductas y cartabones mentales. Por eso me parece doblemente meritosa la faena de orejas y rabo lograda por Xavier Velasco en *Diablo Guardián*, la novela ganadora del Premio Internacional Alfaguara, que supera a todas sus precursoras, añade claroscuros inéditos al perfil psicológico del personaje y eleva el tópico a la categoría de símbolo, gracias a la compleja naturaleza de Violetta, su protagonista, y al afilado bisturí del autor para descubrir analogías inexploradas entre la discriminación y el autodesprecio, entre el romanticismo y la cultura del despilfarro.

Violetta, “una chica llena de virtudes negociables”, como ella misma se define, pertenece a una familia prototípica de la clase media agringada, que admira sin reservas el *American way of life* y padece un terrible complejo de inferioridad por sentirlo muy lejos de su bolsillo. Desde pequeña Violetta observa con asco los esfuerzos de sus padres por teñirse el pelo de rubio, su afán de hablar inglés a todas horas, incluso en la intimidad, el fervor

con que hacen cola para entrar al primer McDonald’s abierto en la ciudad de México, y va desarrollando un odio feroz contra la cultura del “quiero y no puedo”, que a los quince años la lleva a largarse de la casa con el patrimonio familiar, cien mil dólares robados a la Cruz Roja por sus abnegados progenitores. Rebelde y parricida, Violetta ha interiorizado sin embargo los complejos de su familia, y aunque aborrece todas las virtudes burguesas —el ahorro, la mesura, el decoro, la decencia—, idolatra el modo de vida gringo y está dispuesta a todo con tal de “quitarse lo naca”. En busca de la tierra prometida que le enseñaron a venerar desde niña, Violetta viaja como ilegal a Nueva York, donde gasta en menos de seis meses el dinero robado a sus padres, y más tarde, enganchada a la cocaína, se prostituye en hoteles de lujo. Insaciable compradora de ropa en Saks, su tienda favorita, Violetta gana buenas cantidades, pero siempre anda corta de lana, porque el dinero le quema las manos y necesita gastarlo compulsivamente, pues no tolera sentirse pobre. La descripción de sus paseos por la Séptima Avenida, donde se deslumbra con el “dinero en erección” que cambia de manos en las *sex-shops*, y la crónica de su viaje a Las Vegas, donde talonea en los casinos de postín y se ofrece como premio a los ganadores, en complicidad con un *dealer* chileno, producen un efec-

to de vértigo por la intensidad y el vuelo lírico de la prosa, como si Velasco los hubiera escrito con una guitarra eléctrica.

Violetta es una aventurera llena de cinismo y vitalidad, pero el narrador no vacila en mostrarnos el lado oscuro y canalla de su carácter, sin hacer ninguna concesión al público bienpensante. No recuerdo ninguna novela mexicana donde un personaje profiera tantos sarcasmos de índole racista y clasista. “¿Tú sabes cuántas secretarías pelirrojas hay en México? –declara Violetta en un pasaje de sus monólogos–. Pelirrojas creíbles, ¿ajá? Porque hay unas Coatlicues que se lo andan pintando color zanahoria, pero ni así dejan de delatarse como inquilinas de la pinche pirámide.” A pesar de su feroz malinchismo, Violetta sabe que jamás podrá romper del todo con la raza de bronce: “Tiene su *chic* ser indita newyorka, por lo menos te sientes ladina internacional –confiesa en un arranque de autoescarnio–. Aparte tienes la tranquilidad de que siempre habrá un cabrón galante que te diga: *You don't look very Mexican* y tú le puedas contestar que tu papá es alemán y tu mamá española, Sí, cómo no, de Naucalpanburgo y Sevilleatlán.” En el fondo, Violetta es una mujer sin amor propio, y aunque el autor nunca intenta mostrarla como víctima, sugiere que hay una relación de causa-efecto entre su baja autoestima y su talante discriminatorio. Lo que nunca sabemos a ciencia cierta es si detesta su raza y su país porque se detesta a sí misma, o viceversa, pues ella misma no lo tiene muy claro.

Desde el comienzo de la novela, Velasco alterna los monólogos de Violetta con un relato en tercera persona donde narra la vida de Pig, un publicista con vocación de escritor, hijo de una familia rica venida a menos, que se enamora de la protagonista en la agencia donde ambos trabajan cuando ella vuelve de Nueva York. Pig comparte con Violetta el gusto por el dinero fácil y al mismo tiempo detesta su poder envilecedor. Como los viejos compositores de boleros y tangos, sabe que enamorarse de una puta significa saltar al abismo, pero, a diferencia de ellos, no pretende redimirla del fango,

pues intuye que Violetta perdería todo su encanto si dejara de ser una perra. Humillado por sus jefes, que lo llaman “poeta del *copy*”, Pig se prostituye a su modo, pues vende su talento para llenar de basura la mente del público. Desde el momento en que la historia de Pig se entrelaza con la de Violetta, un subtexto hábilmente construido se cuela por debajo de la narración: el amor, la forma suprema del derroche, se opone a “la sórdida aritmética de la clase media”, representada, primero, por los padres de Violetta, y después, por los ejecutivos de la agencia publicitaria, donde la poesía está sojuzgada por la mercadotecnia. En uno de los episodios más significativos de la novela, cuando su odiado jefe Ferreiro le pide cambiar la expresión “ojos inmensos” por “enormes” en el texto de un anuncio, Pig comprende que, a pesar de corromperse por dinero, tanto él como Violetta han buscado siempre algo incuantificable: el inmenso despilfarro de un amor sin futuro, cercado por todas partes con alambre de púas. Desde esa perspectiva, el gusto de Violetta por el derroche resulta casi un gesto de nobleza, como si, a pesar de su furor consumista, en el fondo tuviera un anhelo de inmensidad y deseara entregar todo lo que tiene –alma, cuerpo, dinero– para escapar de los cálculos mercantiles que abaratan la vida.

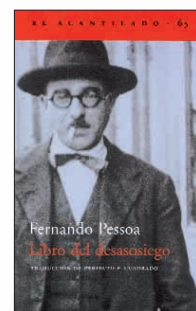
Con *Diablo Guardián*, la narrativa coloquial mexicana cobra un aliento que no había tenido desde los años sesenta, cuando José Agustín publicó sus novelas de juventud. Crítico de rock y cronista urbano, Xavier Velasco también se ha nutrido de la contracultura, y el lenguaje de su novela, estridente pero bien modulado, seduce por la inventiva y el desparpajo con que Violetta le tuerce el rabo al español mexicano y al inglés de los bajos fondos. Pese a la gran variedad de recursos estilísticos del narrador, la mano del ventrílocuo nunca se nota, ni siquiera en las reflexiones donde la protagonista ejerce la autocrítica con una honestidad sorprendente en una fichita de su calaña. Amarga como todos los grandes pícaros de la literatura, Violetta es un personaje irritante y cautivador, que probables-

te revolverá las vísceras a más de un lector mexicano. Inseparable de su circunstancia historicosocial, representa lo que muchos mexicanos detestamos de nosotros mismos. Con la creación de esta piruja globalizada y apátrida, su creador ha cumplido el sueño de todo buen novelista: condensar en un personaje el espíritu de una época. –

– ENRIQUE SERNA

APUNTES

NECESARIO LIBRO INEXISTENTE



Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, traducción de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, El Acatilado, 2002, 603 pp.

El *Libro del desasosiego* es un libro legendario, sin duda, así como Fernando Pessoa –el enmascarado autor detrás de su heterónimo, Bernardo Soares– es también un poeta con leyenda.

En efecto, la obra de Pessoa ilustra (junto con autores como Kafka o Joyce, digamos) uno de los acontecimientos capitales de la Modernidad literaria occidental, es decir, representa de un modo particular y profundo aquella paradoja alimentada por todo mito en medio de una época que se sabe incapaz de cualquier forma de trascendencia aunque, a la vez, vive el eterno retorno de las itacas del ayer. Un antes que no fue mejor ni peor, claro, sino libre apenas del desasosiego que producirá después una realidad irreal o sin centro, en opinión de teóricos *ad hoc*. Y no es que alguien como Pessoa nos reintegre a un mundo nítido y confiable, acordado entre poten-

cias superiores (cualesquiera que éstas sean) y su complementario inframundo. Se trata antes bien de que, para nosotros, Pessoa apacigua el caos arrancándole un sentido que en el *Libro del desasosiego* se adelanta como metáfora mínima del universo en dispersión —un universo anverso: personal y literario, en fuga a través de 27,543 cuartillas de un baúl de manuscritos ordenado póstumamente.

Por lo mismo, no es casual que en Pessoa conviva el escepticismo más agudo junto con sus inmersiones en las doctrinas del ocultismo, la alquimia y la “Santa Cábala”, según nos recuerda Gaspar Simões. Sin duda, se trata de las contradicciones y vaivenes de una inteligencia y una sensibilidad cuyo signo biográfico fue el omnipresente azoro ante una realidad inexplicable, enigmática. Ahora bien, esas contradicciones no fueron sólo de Pessoa sino de una época, esto es, de una Modernidad que hizo del ocultismo —en el siglo XIX y aún en las primeras décadas del XX— una religión para quienes carecían de ella. En este sentido, tiene razón Isaiah Berlin cuando precisa que esto que conocemos bajo el concepto de Modernidad no es hijo único de la razón ilustrada, universal, sino también de su tradición crítica, el romanticismo, con su cauda de ironía y saber irracional del que se derivó, al cabo, la glorificación de lo excepcional, es decir, de lo particular.

En este punto me parece oportuno señalar que, a mi juicio, el escepticismo vital de Pessoa (tan característico del *Libro del desasosiego*) proviene de un temperamento esencialmente irónico antes que de una inteligencia propensa al desmembramiento metódico, racional. Quiero decir que si en su acepción fuerte la ironía no es otra cosa que el rostro, o los rostros, omitidos por la verdad como Leviatán —quien si acepta su inmanencia deja de ser verdad—, dicha ironía se transforma al final en ese visitante cuyas artes imprevistas acaban por diluir la posibilidad de cualquier verdad. De ahora en adelante no habrá sino realidades múltiples en progresión infinita, como infinitos parecían, en efecto, los heteró-

nimos de Fernando Pessoa o los fragmentos con que fueron tomando cuerpo (de 1913 a 1935, año en que murió su autor) las páginas del *Libro del desasosiego*.

“Propiamente hablando, Fernando Pessoa no existe.” Quien esto dijo fue Álvaro de Campos, uno de los personajes inventados por Pessoa para que le ahorraran el esfuerzo y la incomodidad de vivir. Y para que le ahorraran el esfuerzo de organizar y publicar lo que de más rico hay en su prosa, Pessoa inventó el *Libro del desasosiego*, que propiamente hablando nunca existió, y que no podrá existir nunca. Lo que aquí se presenta no es un libro sino una subversión y una negación, el libro en potencia, el libro en plena ruina, el libro-sueño, el libro-desesperación, el anti-libro, más allá de cualquier literatura. Lo que tenemos en estas páginas es el genio de Pessoa en su punto más alto.

La cita pertenece al texto con el que Richard Zenith encabeza la edición del *Libro del desasosiego* que en 1998 preparó para la editorial portuguesa Assírio & Alvim. Dicha edición amplía el corpus conocido hasta esa fecha gracias a la primera entrega que del *Libro de desasosiego* se realizó en 1982, volumen oportunamente traducido por Ángel Crespo y publicado por Seix Barral en 1984. Cuatro años después, la edición realizada por Zenith —quien actualmente prepara las obras completas de Pessoa para la misma Assírio & Alvim— llega a nuestras manos gracias a la versión castellana de Perfecto E. Cuadrado y la editorial El Acanalado de Barcelona.

¿Qué nos ofrece esta nueva versión del *Libro del desasosiego*? Ante todo un trabajo de exégesis que aclara algunos de los numerosos puntos oscuros de la entrega de 1982. A este respecto el traductor español puntualiza: “La edición de Zenith añade nuevos fragmentos y retira otros, reordena el corpus, hace múltiples correcciones de lectura e introduce palabras o frases que seguían sin descifrar.” Ahora bien, y como era de esperarse en una obra inacabada e inacabable como el *Libro del desasosiego*, según observa oportunamente Zenith, en la edición de El

Acanalado se han incluido nuevas correcciones que aclaran otros puntos aún oscuros y corrigen lecturas equivocadas anteriores.

Como se ve, el proceso todavía se encuentra en marcha en tanto no se llegue a una conclusión definitiva que ponga fin a aquellos puntos aún “sin descifrar”. Sin embargo, como lego en materias de esta naturaleza, uno se pregunta hasta qué punto los resultados de dicha paleografía modifican la imagen que ya teníamos del *Libro del desasosiego*. Desde mi punto de vista, el trabajo de Zenith —junto con el de Perfecto E. Cuadrado— es estimable en la medida en que, por así decirlo, nos ofrece un panorama más completo de una experiencia, esto es, de una “obra” que nunca existió como tal y fue sólo un registro cotidiano, un acta literaria del genio poético (no importa que se haya dado en prosa) de Fernando Pessoa.

Diario literario, autobiografía “sin hechos”, reflexiones fragmentarias iluminadas por el relámpago de algún aforismo o una máxima dejada al paso, etc., el *Libro del desasosiego* se presta, sin embargo, a la mistificación de la literatura fragmentaria con suma facilidad. En este orden, tal vez la incidencia en el carácter de *work in progress* de estas páginas no debiera llevarnos más allá de lo que el sentido común nos dicta, esto es, a advertir que detrás de su carácter de obra inconclusa no hay ninguna intención programática, como le hubiera gustado, digamos, a la escuela posmoderna usufructuaria del Fragmento.

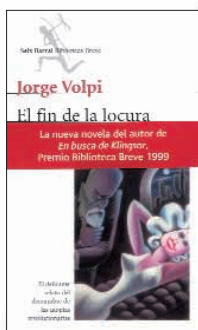
Aludo al genio de Pessoa porque la estatura literaria de estas páginas es innegable, al grado que ha hecho decir a Tabucchi que el *Libro del desasosiego* fue para Pessoa “su única gran obra narrativa”; o a Steiner quien, en un texto publicado por *The Guardian*, habló así de la impresión que le causaron las páginas de este volumen: “Imaginen la fusión del cuaderno de notas dispersas de Coleridge, el diario filosófico de Valéry y el voluminoso diario de Musil.” ¿Qué duda cabe: el *Libro del desasosiego*, suscrito por Bernardo Soares, comparte un sitio indiscutible en la tradición contemporánea al

lado de la obra de los heterónimos más célebres de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis. Máscaras todos ellos de ese “teatro del ser”, de ese *drama en gente* —no en actos— con el que Pessoa dio vida a su obra omitiendo los pormenores de su biografía personal. Nada extraño si recordamos aquí lo que la crítica ha señalado una y otra vez: Pessoa tiene la misma raíz latina que *personae*: máscara, personaje. Máscaras y personajes que vieron la luz cuando Pessoa tenía apenas seis años, al inventar a su primer heterónimo, Cjevalier de Pas; y aún en 1935 seguían trabajando —por vía esta vez de Álvaro de Campos— cuando el mismo Pessoa había dejado de escribir. —

— DAVID MEDINA PORTILLO

NOVELA

EL FENÓMENO VOLPI: UNA MEDITACIÓN



Jorge Volpi, *El fin de la locura*, Seix Barral, México, 2003, 475 pp.

En *El fin de la locura*, Jorge Volpi (México, 1968) siguió un modelo cervantino: criticar una mitología poniendo en clave de farsa las convenciones del género que la ha producido; ser a la novela latinoamericana con agenda sentimental de izquierda —no tanto *Rayuela* o *Cien años de soledad* como sus intragables reencarnaciones— lo que *El Quijote* a los descendientes de *Amadís de Gaula*.

El libro comienza cuando Aníbal Quevedo, un psicoanalista mexicano de

pasado indefinido, recupera de golpe la conciencia en París, durante mayo del 68. Salido de madre, el personaje se reinventa a sí mismo a través de una historia de amor mitad trágica mitad grotesca que lo va llevando por los núcleos de la radicalidad política e intelectual francesa y latinoamericana. Quevedo analiza a Lacan y Fidel Castro, espía la correspondencia amorosa de Althusser, sirve como secretario de Foucault, estudia de cerca a Allende; en la segunda parte —mexicana— del relato le da terapia a Salinas de Gortari, comparte una comisión de la verdad con Monsiváis, platica con el Subcomandante Marcos, se pelea con Octavio Paz. Todo o casi todo lo que le sucede tiene origen y encuentra sentido en la persecución de Claire, una francesa rubia y consecuente —una suerte de nietzscheana silvestre— que busca apasionadamente la perfección moral en estados revolucionarios: situaciones de la política, pero también del arte, el pensamiento o el cuerpo en que las fronteras entre aspiración y realización se borran momentáneamente y violentamente.

En una primera instancia *El fin de la locura* es una novela divertida, intensa y transparente: la venganza del doctor en filología contra los figurones que se tuvo que soplar para sobrevivir a las demandas de pensamiento teórico durante su paso por la academia. Cualquier figura que ha sido alzada a los pedestales de la historia política o intelectual resulta necesariamente cómica en el instante en el que el ejercicio de naturalización de la novela le pone en movimiento, y Volpi sabe que basta dejar a Fidel Castro siendo Fidel Castro para que su ridiculez provoque risa. Lo mismo sucede con personajes menos peligrosos pero igualmente mitificados como Althusser o Barthes.

Si en la segunda parte del libro la voluntad satírica de Volpi pierde furor —no es lo mismo reírse de Lacan que de Monsiváis, que vive a la vuelta—, las tensiones de la correspondencia amorosa entre Quevedo y Claire, sumadas al drama que supone la caída de un intelectual cercado por la astucia de sus enemigos, sostienen el interés del lector hasta la

última página de la novela. Hay un único resbalón —y es comprensible— en la coherencia del autor con su trabajo: Volpi actúa como los mandarines a los que parodia cuando escarnece a la crítica —la novela contiene una reseña idiota de la novela—, como si en México los articulistas literarios influyeran de algún modo en la recepción de un libro y las reseñas que publican fueran algo más que una arena para la discusión de las ideas producidas en nuestra estrecha pero airosa República de las Letras.

El planteamiento general de *El fin de la locura* es tan similar al de *En busca de Klingor* que resulta elocuente sobre un proyecto literario de larga ambición y envergadura: una suerte de historia intelectual de la segunda mitad del siglo XX sometida a un proceso de digestión novelesca y vista con el escepticismo propio de ese margen de Occidente que es México. La novedad en la propuesta de Volpi estriba en que no formula su meditación sobre el pensamiento vigesémico atendiendo a la voluntad formal de lo narrativo, sino que plantea una suerte de antología del esfuerzo intelectual que se va entrecruzando con las miserias existenciales de los personajes que pasaban por ahí. Se describe, por ejemplo, a Lacan, se explica parcialmente su pensamiento y hasta se presenta algún texto apócrifo suyo, pero la narración permanece intocada; no se lacaniza ni en términos de forma ni en términos de dicción. Lo mismo sucede con todas las demás figuras históricas que aparecen en el texto, salvo Foucault —otro nietzscheano—, con quien el autor parece ceder por simpatía. Hay entonces una desproporción voluntariamente articulada entre el calibre de lo contado y el esfuerzo formal —claro, sencillo— mediante el que se cuenta. Esta desproporción puede explicar el justo éxito de Volpi entre los lectores comunes —una especie que sale poco a la calle en nuestro país— y la fervorosa, envidiable incomodidad que produce su trabajo entre la recia tribu de los *literatti* del Distrito Federal —si hay un novelista cuyos libros se discuten milimétricamente en el corredor Coyoacán-Condesa, es él.

El espacio ciego en las novelas de Volpi —el *gap* que deja la desproporción de fuerzas entre los contenidos totalizadores y la reducción al mínimo de la voluntad formal en la escritura— podría tener razones históricas que se revelan de manera más o menos casual en *El fin de la locura*.

Si la crítica de las revoluciones ha sido hecha sólida y constantemente por sus supervivientes, la del espíritu revolucionario —todavía sagrado hace una generación— necesariamente tenía que ser hecha por un autor totalmente ajeno a cualquier proceso de rebeldía política: no un converso sino un natural; un caso que probablemente no tenía posibilidades de éxito literario —aunque sí de existencia— antes de la caída del muro de Berlín y la democratización de las sociedades hispanoamericanas.

Jorge Volpi es un novelista conservador de pura cepa, es por eso que tiene más fe en la claridad que en la escritura o la forma. También es esa la razón por la que sus personajes encuentran su destino trágico cuando son incontinentes —se acostaron fuera del lecho matrimonial— o cuando son rebeldes: aspiraron a un cambio de estamento buscando un lugar fuera del marco social que la *llamada* paulina les asignó por nacimiento. Es por eso también que sus personajes femeninos más poderosos y vitales son el vehículo del mal: le tienden a sus adanes la manzana de la discordia y ellos se la comen.

Esto no generaría incompreensión —Volpi se parece más a un *escritor* español o a un *fiction writer* estadounidense que a un *novelista* latinoamericano— de no ser porque la estirpe literaria a la que pertenece ha sido descartada del canon mexicano debido a que los aparatos de promoción editorial —las casas de publicaciones, las bibliotecas, las escuelas y universidades— han estado, con notables excepciones, en manos de progresistas y relapsos desde el triunfo de la Revolución de 1910: hay ediciones, pero no una biblioteca de la producción intelectual conservadora en México.

Resulta tan difícil cercar críticamente al autor de *En busca de Klingsor* y su éxito porque en general nos faltan las herra-

mientas de su tradición: hemos leído, estudiado y diseminado a Guzmán o Fuentes, pero no —y es lamentable— a Maqueo Castellanos o José María Benítez. Es por eso también —probablemente— que las posibilidades del genio literario de Volpi tuvieron que ser descubiertas en España, donde la extraordinaria resistencia temporal del franquismo permitió la creación de una base amplia de lectores con ideas conservadoras —los reacios vinieron a editar y producir lectores a América. Volpi es nuestro escritor joven de mayor impacto: tenemos que aprender a situarlo para leerle con justicia; empezar a olvidar el siglo XX. —

— ÁLVARO ENRIGUE

POESÍA

ACCIDENTE DEL CUERPO

Roberto Tejada, *Amulet Anatomy*, Phylum Press, New Haven, 2002.

Roberto Tejada (Los Ángeles, 1964) vivió diez años en México, de 1987 a 1997. En ese tiempo se desempeñó como editor y ensayista principalmente. Aunque llegó a publicar algunos poemas sueltos en revistas y periódicos, se le conocía sobre todo por la edición de su revista bilingüe *Mandorla/New Writing From the Americas*, por su antología de poetas norteamericanos en México, *En algún otro lado* (Editorial Vuelta, 1992) y sus ensayos sobre literatura, pintura y fotografía. Nunca llegó a publicar aquí un libro de poesía, a pesar de que entre algunos de sus amigos circulaba un manuscrito de poemas inéditos.

Si mal no recuerdo, algunos, tal vez la mayoría, de los poemas incluidos en su libro más reciente formaban parte de ese primer libro. *Amulet Anatomy* es una prueba del rigor crítico que ha filtrado el trabajo poético de RT. Pese a su brevedad, el libro admite una división en tres secciones desiguales en tamaño mas no en intensidad. La primera, compuesta por los poemas “Exedra”, “Dyspnea”, “Now”, “Ceora”, “Genesis: The Resilient Colors”,

“Colloquy” y “Still life”, configura una erótica o poética del cuerpo. Sus poemas “traducen” el acto amoroso de los cuerpos pero, en su “traducción” (que aquí significa también demora, instante diferido), introducen imágenes claras, o reflexiones, del poeta enfrentado a su trabajo. La segunda sección, compuesta por un solo poema de largo aliento, el más complejo y el más abiertamente “intelectual” de todo el conjunto, “Accident Body / Reckless Self”, vendría siendo una retórica, es decir, un poema sobre las palabras y su función en el cuerpo del poema. La tercera parte, constituida por una serie discreta de poemas sin título, vendría siendo la política del *trivium* poético de Roberto Tejada.

El cuerpo es el común denominador de toda esta experiencia. El cuerpo entendido como territorio, escenario —y protagonista— de una serie de tajos verbales. Los primeros poemas del libro, los ya enmarcados dentro de una vocación erótica, recrean el encuentro amoroso desde una extraña conciencia de la sexualidad; “extraña” en el sentido literal del término: al describir los devaneos amorosos de un cuerpo anónimo con otro, el cartógrafo no cede a la tentación de elaborar una geografía del placer; por el contrario, se somete a la tarea de describir el cuerpo en su detenido frenesí en contra de *lo Otro* (como quería Octavio Paz, para referir este fenómeno en términos de identidad y metafísica espuria). Es un momento diferido que se da *en y por* la palabra escrita. Un intervalo, un titubeo entre el deseo y su representación, tal y como sucede en “Dyspnea”:

there is a way from yes: the very inside as an eternal tick of the left eye: a language not only illegible as the vain translation of a fictive contradictory self & its consonant verb to be: but the body's crystal falling through the grey film of failed memory & brushfire this Autumn midnight: to unfold (in the form of your body)...

El poema se ha depurado con el tiempo. Carece de astillas. De reiteraciones inú-

tiles. Las palabras están todas en su sitio, y la emoción contenida en el tic de la conciencia que va del cuerpo dilatado por el deseo a su escritura posterior. Otros poemas de esta misma sección exploran la violencia que está contenida en el código de nuestras relaciones sexuales. Una violencia no contraria sino arraigada en el propio lenguaje: el sexo y sus maneras indóciles de manifestar el idioma intransfrible de la carne.

“Accident Body / Reckless Self” es un poema dividido en ocho secciones, cada una con un discurso formal y semánticamente distinto. La primera, escrita en versos blancos, tiene el aspecto febril de la duda y la denuncia. La segunda, en prosa, guarda el tono de una parábola contaminada de metáforas. La tercera son las instrucciones para preparar una anguila (evidente talismán erótico). La cuarta es una cita literal de George Bataille. La quinta es un escrito en prosa directa que indica, con palabras tachadas por una línea horizontal que pone de relieve las omisiones, en este caso explícitas, de que está hecho todo discurso. La sexta, también en prosa, es una reflexión vertiginosa sobre metáforas complejas como los nombres propios y el dinero. La séptima es un fragmento escrito sólo en mayúsculas que tiene el aspecto de un letrero, o de un telegrama con las noticias de un diario inconexo sobre las actividades de hoy. La octava es una coda, que reúne todos los cabos sueltos de las secciones anteriores, una suma y resta que empieza por denunciar los faltantes de todo lo anterior: “*But also the whole Earth in space and time. A record of the rocks, the first living things and life and climate.*”

Hasta aquí *Amulet Anatomy* (un título ambivalente, difícil de traducir por sus imbricaciones de sentido) es una reflexión sobre la propia sexualidad, su alcance y la imposibilidad de trascenderla. La prohibición retórica de ir más allá de las metáforas del cuerpo (¿hasta qué punto nuestros idiomas están hechos de abstracciones referidas a los actos primordiales de nuestro cuerpo animal? ¿Hasta qué punto estas situaciones son la condición original de una retórica, de

una metafísica y una mística?)

Si bien la poesía de Roberto Tejada está inscrita en la tradición vanguardista de la poesía norteamericana reciente, así como de algunas de las experiencias renovadoras del discurso que se dieron entre algunos poetas de la América hispana (ecos de José Lezama Lima, Juan L. Ortiz, Alejandra Pizarnik), por su punto de vista y por la forma de tratar el tema del cuerpo en relación con la (no) conciencia del mismo, su poesía también está ligada a otras influencias, como las especulaciones del Monsieur Teste de Valéry, personaje obsesionado con las marcas verbales legibles de un cuerpo acotado por una lucidez que parece emanar de sí.

En el conflicto que se da, en la fisura que se abre, entre el cuerpo y su conciencia de sí, entre una afirmación perenne y una negación sistemática, Roberto Tejada hace florecer sus poemas.

El título de su libro también alude a la práctica ritualizada del tatuaje. El cuerpo es un accidente, un verbo contextualizado dentro de un espacio-tiempo específico, pero también es un territorio que puede marcarse.

Las señales que se implantan en el cuerpo, que se graban en la piel, parecen formar parte de una estrategia política. Aquel “yo inadvertente” (“Reckless Self”) del poema se vuelve pergamino, proclama en una plaza pública desierta. Es por tanto insurrección, artificio, determinación, escrutinio. “*A reverence in the order of time arises now some undersurface / into silk geometries of here therefore...*” Las referencias al aquí y al ahora son constantes dentro de un discurso “politizado”, en el sentido último del término (ciudad y gobierno, dato, convivencia y comparación, constatación y testimonio). Para comprender la medida de lo que quiero decir con esto, conviene citar aquí íntegramente el fragmento de Georges Bataille con que Roberto Tejada mide la temperatura de su *poiesis*. Dice:

En la medida en que es espíritu, para el hombre es una desgracia tener el cuerpo de un animal y ser por lo tanto como una cosa; pero es la gloria del

Este
6 de julio...

Tu voto es la llave de la Democracia



**¡No dejes que nadie
decida por ti!**

IFETEL 01 800 4 3 3 2000

www.ife.org.mx

cuerpo humano ser el substrato de un espíritu. Y el espíritu está tan íntimamente ligado al cuerpo en tanto que cosa, que el cuerpo nunca deja de manifestarse, nunca es una cosa salvo virtualmente; tan es así que si la muerte lo reduce a la condición de cosa, el espíritu está más presente que nunca... En cierto sentido, el cadáver es la más completa afirmación del espíritu.

Una *oscura rebelión* que se logra, o se confirma, mediante la ausencia física del cuerpo. Somos materia, sin duda, y estamos por lo tanto sujetos a sus caprichos o a sus posibles sublimaciones "históricas". Espíritu-cuerpo-cadáver-cosa. Nos movemos en un reino de pálidas sombras, en una inquietante ciudad metafísica de paradojas indisolubles. En nuestro recorrido, las señales nos guían y nos muerden como serpientes, son nuestros semejantes, es la carne y somos también nosotros mismos. Testigos mudos de los acontecimientos,

*from this mirador
flesh-in-myself*

En este libro, Roberto Tejada pone de manifiesto una operación fundamental para la existencia de la poesía: duerme con los ojos abiertos de la inteligencia el sueño de sus intuiciones. Ha diseñado una cartografía a escala del deseo erótico (el propio cuerpo —extrañamiento— en relación con otro) sin acallar en ningún momento sus crudezas, sino, por el contrario, incorporándolas a su discurso. La noble edición de Thomas Glassford (un libro de artista que recupera una tradición editorial que data del siglo XIX europeo) convierte *Amulet Anatomy* en un libro-objeto, sujeto a su vez de sus propias pasiones. —

— GABRIEL BERNAL GRANADOS

www.letraslibres.com

NOVELA

LA NUEVA CAJA DE PANDORA

Denis Johnson, *El nombre del mundo*, Mondadori, Barcelona, 2003, 144 pp.

La sensación de profundidad y trascendencia que transmite la escritura luminosa de Denis Johnson (1949) es única en el abigarrado panorama de la literatura estadounidense actual. Pensemos en una campana que tañe con un sonido hondo y nítido, alterando la quietud crepuscular de la campiña y el pueblo en cuyo corazón se yergue el campanario, y tendremos una idea aproximada del efecto producido por esta prosa que destila un rigor poético incomparable. (No en balde, además de las seis novelas publicadas hasta la fecha, Johnson ha dado a conocer varios libros de poesía que en 1995 fueron reunidos en un volumen de título enigmático: *The Throne of the Third Heaven of the Nations Millennium General Assembly*.) Lejos de ser gratuita, esta imagen bucólica ilustra con elocuencia la zona geográfica y anímica que el autor ha elegido para cartografiar: el Medio Oeste, ese corazón secreto que late en el mapa de Estados Unidos. Si el norte es para Russell Banks (1940) una región cuyo ritmo cotidiano refleja "la austeridad, la pura malicia y el tedio extremo del tiempo"; si el sur es para Barry Gifford (1946) una de las cunas de la barbarie mítica y las pasiones a todo galope —por mencionar sólo a dos escritores de la misma generación—, el Medio Oeste es para Johnson un "paisaje sobrenatural" donde se hace patente "esa capacidad del universo para provocar nuestro deleite mostrándose, como una caracola en una playa larga y vacía" —según leemos en *El nombre del mundo*: un territorio que "tal vez no sea nuevo para todos" pero que resulta fértil para las epifanías. Epifanías que, contrario a lo que se podría suponer, deslumbran a personajes no mayores sino menores: *drifters* y *losers*, alcohólicos y yonquis, convalecientes espirituales y profu-

gos del *American dream* que se refugian bajo un ala del realismo sucio en pos de una redención que tarde o temprano, con diversas máscaras, irrumpe sin remedio. Epifanías similares a las que se ofrecen al protagonista sin nombre de *Hijo de Jesús* (1992; Mondadori, 2003), el envidiable libro de cuentos de Johnson llevado al cine en 1999 por Alison Maclean: una pelirroja desnuda que sobrevuela un río en un papalote, un autocinema abandonado en plena tormenta de nieve. Estamos ante un autor dispuesto a describir una habitación húmeda como si "acabara de emerger de una nube cargada de lluvia", a hablar de la niñez "como una especie de antena clavada en el centro de una infinita red de posibilidades", a apostrofar a una muchacha en los siguientes términos: "Tú eres California. ¿Y qué quiero decir con que tú eres California? [...] Quiero decir que eres larga y que tu enorme variedad de paisajes llega y descien- de hasta las orillas del océano Pacífico." Una muchacha que, por cierto, se llama Flower Cannon y es el motor epifánico del narrador de *El nombre del mundo*.

Al igual que David Lurie, el protagonista de *Desgracia* de J.M. Coetzee, Michael Reed, la voz cantante —pensemos en un réquiem— de la novela de Johnson, es un profesor universitario que pasados los cincuenta sucumbe a "una pequeña pero imposible pasión" por una alumna varios años menor. A diferencia de Lurie, divorciado dos veces y expulsado del ambiente académico por una acusación de abuso sexual, Reed, que ha trabajado poco más de una década en Washington escribiendo los discursos de un senador de Oklahoma, conmemora cuatro años de viudez —su esposa y su hija mueren a bordo del Cadillac de un vecino que se estrella contra un camión lleno de flores— en el ala de estudios comparados del edificio de humanidades de un campus del Medio Oeste en el que, "cuando las clases se reanudaban, todo hacía pensar que los otros profesores habían padecido alguna terrible forma de tortura durante las vacaciones". Es 1989, el año de la caída del Muro de Berlín, cuando Reed, que acostumbra diluir su dolor en extensas

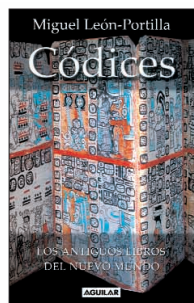
conversaciones imaginarias con una suerte de *alter ego* —un cuarentón de raza negra que vigila el museo de arte cercano al campus—, cae de la gracia académica merced a los engranajes de la burocracia. Este desplome es atenuado por la aparición de Flower Cannon, fulgurante objeto del deseo que se manifiesta por partida quintuple: como chelista en una cena en homenaje a un compositor israelí que visita la universidad; como performer que se afeita el vello púbico en un aula del edificio de bellas artes; como mesera de la empresa de *catering* que atiende distintos eventos académicos; como ganadora de un concurso de *table dance* en Riverside, “uno de esos pueblos junto a un río muy del estilo Tom Sawyer: soleados y fangosos, cubiertos por la pereza”; como invitada a la Noche de Canciones de la Cofradía de Frisia, una secta religiosa cuya iglesia es “una de esas estructuras baratas, como de casa prefabricada, pero mucho más grande por dentro de lo que [parece] desde fuera”. Esta descripción, que Rodrigo Fresán —el traductor— cita en su nota introductoria, se aplica con creces a la novela de Johnson: estamos ante un dispositivo literario cuya extensión es inversamente proporcional a su alcance. O dicho de otro modo: *El nombre del mundo* se expande y reverbera en el espíritu del lector después de haber agotado sus menos de ciento cincuenta páginas, un logro del que escasos títulos estadounidenses contemporáneos se pueden preciar. El efecto expansivo es semejante al que provocaría una caja de Pandora que al ser destapada soltara maravillas en lugar de desastres: dentro está el orbe entero, el núcleo del ser “común, sencillo, sin gracia” aparente, sólo basta tener el valor para abrir la caja. Una caja habitada por mensajes que son el “virtualmente muerto” Michael Reed, la amada con la que jamás consuma una relación erótica —“Yo entonces no consideré a Flower como un mensaje sino como un fantasma: el fantasma de mi hija”— y las criaturas errabundas que entran y salen del cosmos johnsoniano. Una caja que evoca las que guardan las pertenencias del narrador antes de su fuga al Golfo Pérsico en calidad de co-

responsal de guerra; una caja similar a la que Flower, artista de lo objetual primero que nada —en su proyecto hay algo de Joseph Cornell, el gran hacedor de cajas feéricas—, ha nutrido de sobres cerrados que contienen —supongamos— notas como la que Reed garabatea al dorso de su tarjeta de presentación: “El nombre del mundo.” Una caja que oculta, entre otras cosas, “un monstruoso globo terráqueo de color beige que [mostraba] a nuestro mundo como alguna vez había sido y como ya nunca volvería a ser”, especialmente al cabo de leer a Denis Johnson. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

HISTORIA

LECTURA Y SABIDURÍA



Miguel León-Portilla, *Códices. Los antiguos libros del Nuevo Mundo*, Aguilar, México, 2003, 335 pp.

En su nuevo libro, *Códices. Los antiguos libros del Nuevo Mundo*, con abundantes ilustraciones, como lo requiere un libro sobre códices, y con múltiples referencias y argumentos, Miguel León-Portilla destaca la importancia de los libros y la escritura pictográfica en la vida del México antiguo, y el alto aprecio que se le tenía a los libros y a los escribanos-pintores —exentos, por cierto, del tributo. Después llegaron los españoles, introdujeron la escritura alfabética y los libros impresos, a la vez que destruyeron la casi totalidad de los libros del México antiguo, por considerarlos obra del demonio.

El subtítulo de *Los antiguos libros del Nuevo Mundo* remite a una de las intervenciones políticas y científicas más interesantes de Miguel León-Portilla, quien

consiguió que en 1992 no se celebrara el Descubrimiento de América, sino que se conmemorara el Encuentro de Dos Mundos. La noción de Encuentro de Dos Mundos no era ajena a las nuevas formulaciones de la historia y la antropología, que destacaban la importancia del encuentro, contacto o corto circuito que comenzó el 12 de octubre de 1492, cuando entraron en contacto el Nuevo Mundo con el Viejo Mundo, que no es sólo Europa o España, sino Europa, Asia y África. Aunque el Encuentro tuvo consecuencias que afectaron la historia toda del planeta, no cabe duda de que los efectos más drásticos se produjeron en América: la subyugación de todo un continente al dominio europeo, la tremenda y masiva catástrofe poblacional, la destrucción deliberada de las civilizaciones americanas. Y precisamente, lejos de negar esta realidad, la perspectiva del Encuentro de Dos Mundos, al destacar el aislamiento durante milenios de ambos mundos antes del contacto, es imprescindible para comprender por qué pasó lo que pasó: que los europeos conquistaran a los americanos y no al revés, que la Conquista fuera tan rápida, que las enfermedades infecciosas del Viejo Mundo resultaran tan terriblemente mortíferas en el Nuevo Mundo, y no al revés también. La perspectiva del Encuentro de Dos Mundos permite, además, entender algo de la tremenda revolución, en todos los aspectos de la vida, que trajo la Conquista: efectos ecológicos, tecnológicos, económicos, alimenticios, sociales, políticos, culturales, lingüísticos, religiosos, etc. Permite aprehender el proceso iniciado en 1492 desde la perspectiva planetaria que el tema exige.

Para apreciar la naturaleza de los cambios iniciados en 1492, lo que se ganó y lo que se perdió, puede ser útil considerar la escritura y los códices prehispánicos, sobre lo cual el libro de Miguel León-Portilla aporta elementos claves de comprensión. Acaso sí hubo progreso técnico con el paso de los glifos al alfabeto, y este progreso trajo cambios radicales en el ser todo de los hombres en América. Pero lo que se ganó en técnica se perdió en sabiduría, en visión del mundo, en rigor y

disciplina. Mucho se perdió para siempre, pero hay mucho que todavía podemos tratar de rescatar. El libro de Miguel León-Portilla, dirigido tanto al público amplio como al especialista, le da un impulso importante a este rescate, al tratar de interesar y guiar a los no especialistas en el estudio serio de los códices.

Miguel León-Portilla advirtió que, para dar a conocer lo que eran los antiguos libros mesoamericanos, no tenía caso hacer un catálogo, una antología o un estudio general sobre los códices existentes, debido a que, si bien los libros tuvieron una importancia central en la vida de los reinos y señoríos de Mesoamérica, los conquistadores y frailes españoles se dedicaron a destruirlos con tanto furor que, de los miles que debieron de existir, no sobrevivieron más de quince (del centro de México, Oaxaca y la zona maya), además de unos quinientos códices elaborados después de la Conquista (de éstas y otras regiones de Mesoamérica), con clara influencia prehispánica, aunque con cada vez más rasgos europeos, detectados por los especialistas. Por ello León-Portilla, para dar una idea de lo que fueron los libros en el México prehispánico, procedió a un asedio múltiple. En los dos primeros capítulos, aprovechó las múltiples referencias en imágenes prehispánicas y en escritores indios y españoles del siglo XVI con respecto a los libros en el periodo prehispánico, para mostrar el aprecio y respeto por los libros, las circunstancias de su composición, los diferentes temas, las condiciones de su uso y lectura (lo que hoy se llama “recepción”) en el templo, el palacio, la escuela, entre los *pochtecab* (comerciantes) y en la vida cotidiana de la gente. En el tercer capítulo, León-Portilla expuso su tesis fundamental: “El binomio oralidad y códices en Mesoamérica.” En el cuarto capítulo, León-Portilla ofrece un útil recorrido por los diferentes autores que desde el siglo XIX han estudiado y editado los códices. En el quinto capítulo, da siete muestras de las posibilidades de lectura de páginas seleccionadas de varios códices. Y en un Apéndice, después de la “Invitación más que conclusión”, León-Portilla reseña los princi-

pales catálogos de códices mesoamericanos existentes.

Hemos visto que el subtítulo *Los antiguos libros del Nuevo Mundo* remite a la perspectiva del Encuentro de Dos Mundos. Ahora bien, León-Portilla destaca desde el comienzo que, de todo el Nuevo Mundo, sólo en Mesoamérica se produjeron libros o códices, por lo que Mesoamérica bien podría llamarse Amoxtlalpan, “Tierra de libros” en lengua náhuatl. Podría entonces derivarse que los libros y la escritura—sus libros y su escritura—son el principal rasgo distintivo de Mesoamérica en el Nuevo Mundo, que definen su modo de ser, su nivel y tipo de conciencia. La civilización andina, en varios aspectos tan afín a la mesoamericana, merece consideración por ser el caso de una civilización, con un imperio extenso y económica y políticamente complejo, desprovista de escritura—salvo el inicio de registro que se produjo con los quipus, juegos de cordones con series de nudos, que en algo ayudaron en la administración del imperio del Tawantinsuyu.

En cuanto a la antigüedad comprobada de la existencia de libros en Mesoamérica, Miguel León-Portilla menciona varios testimonios mayas sobre libros y escribanos (*ab tz’ibob*) que se remontan al siglo III después de Cristo: bajorrelieves en un palacio de Copán y varias representaciones en cerámica policromada. Pero nada excluye que se elaboraran libros en tiempos anteriores, desde la fase olmeca, cuando por lo demás ya existían formas de escritura.

La escritura y el libro exigieron el desarrollo de una tecnología particular, la fabricación del soporte, papel amate o piel curtida, dispuesto no en páginas sino en forma de biombo, además de los colorantes. Pero existían otros soportes de la escritura, tales como las estelas de piedra y la cerámica. Los españoles destruyeron todos los códices mayas menos cuatro, pero no destruyeron, porque no las encontraron, las estelas y la cerámica del periodo clásico que comenzaron a descubrirse en el siglo XIX. León-Portilla destaca la importancia de estos “códices” de piedra y de cerámica, que están sien-

do crecientemente estudiados, junto a los códices de papel.

León-Portilla muestra que desde el comienzo se dio una intrínseca vinculación de los libros y la escritura con el poder de los diferentes reinos o señoríos que componían Mesoamérica. Códices religiosos, calendáricos, adivinatorios, históricos o económicos, todos estaban vinculados de una u otra forma al aparato estatal teocrático y militarista. Sólo dioses y gobernantes eran representados, jamás hombres del pueblo en sus vidas cotidianas. Acaso el gran prestigio de los libros en el México antiguo, que destaca León-Portilla, se deba a su utilización exclusiva por la elite gobernante sacerdotal. Más tarde, durante el periodo colonial, los códices se volvieron centrales en la vida de los pueblos de indios, que, cuando no tenían códices antiguos, los elaboraban nuevos, para cohesionar con una memoria común a la comunidad y defender su derecho a la tierra ante la voracidad española.

Entre los escasos códices sobrevivientes, varios se refieren a los dioses, el calendario de fiestas, el calendario adivinatorio, la recaudación tributaria, los linajes, las historias del origen del mundo y de los hombres y de la formación y evolución de los reinos. Pero Miguel León-Portilla cita el testimonio de autores del primer siglo después de la Conquista, que se refieren también a libros de descripción de la naturaleza, de sueños, de cantares, de consejos de los mayores a los jóvenes, de música, danza, arquitectura, etc. ¡Cómo saber cómo eran, si fueron destruidos!...

Aunque algunos autores antiguos señalan que aun sus cantares eran transcritos puntualmente por los indios en sus libros, cabe dudar de que, por ejemplo, todo el discurso alucinante del manuscrito en náhuatl de los *Cantares mexicanos*—por cierto recientemente editado en facsímil por León-Portilla—, se haya registrado en forma de glifos. León-Portilla deja muy claras las cosas al destacar la fundamental interdependencia de escritura y oralidad en el México antiguo, y hace una comparación muy reveladora de los procesos de lectura en Occiden-

te y en Mesoamérica. En la cultura occidental, escribe León-Portilla, “leer un libro es seguir con la mirada las líneas de palabras escritas allí con el alfabeto. Estas palabras, en cuanto significantes, actualizan en la conciencia del que lee, ideas e imágenes previamente adquiridas y que se hallan en ella como en un repositorio conceptual e imaginativo. [...] Los distintos lectores, al derivar del bagaje de sus respectivas experiencias el contenido de cada elemento en la secuencia contextualizada del libro, estarán acercándose, cada uno de modo diferente, a la misma obra”. No sucedía lo mismo en Mesoamérica, en donde los glifos estaban acompañados por imágenes con significados complejos, los glifos mismos son imágenes, y además el sabio realizaba una lectura en voz alta que era una verdadera representación de canto, música, teatro y danza. La experiencia de la lectura era total y dejaba menos espacio a la imaginación individual. Más bien, podría pensarse, de lo que se trataba era de uniformizar a la población, de adecuarla a los proyectos de dominación estatal. La escritura mesoamericana no rompió la naturaleza conservadora propia de la oralidad, según Walter Ong; al contrario, la fortaleció, sobre todo al establecerse el canon de los relatos históricos, el libro de libros primigenio, que según Enrique Florescano bien pudo haber sido escrito en Teotihuacan –la Tollan originaria, según Florescano–, y que se extendió a los grandes señoríos, dotándolos de una ideología de la dominación de los campesinos *macehuales* por una elite.

Supongo que debió de haber cierta fluctuación entre la improvisación chamánica, la exposición didáctica o moral, y la memorización rigurosa de las oraciones, las historias sagradas y los cantos. León-Portilla destaca que, en el *calmécac*, los niños futuros gobernantes y sacerdotes memorizaban palabra por palabra los discursos y los cantos.

Miguel León-Portilla describe los recientes avances en la lectura de la escritura maya y el descubrimiento de su alto grado de fonetismo, que les permitía escribir nombres, formas adjetivales, ad-

verbios y verbos, con personas y tiempos. Sin embargo, León-Portilla no juzga necesario diferenciar en lo fundamental la experiencia de la lectura de esta “verdadera escritura”, que sería la maya, con respecto a la del centro de México y Oaxaca, con muy escaso fonetismo. En uno y otro caso, glifo e imagen se entreveraban, y el complemento imprescindible de la oralidad era la memoria.

Cierta información se almacenaba en códices, manuscritos pictográficos, la que podía escribirse; pero otra información se almacenaba en la memoria y se actualizaba en las escuelas, los rituales, los cantos y los bailes. El esquema celular binario que James Lockhart advirtió en el mundo náhuatl, en la estructura social, las formas de pensamiento, del canto y del discurso –y que Claude Lévi-Strauss vio en el mundo americano todo– acaso esté vinculado con la importancia de las formas orales de almacenar la información y de registrar el pensa-

miento. Algunos autores han reducido la capacidad significativa de los códices a mero recurso mnemotécnico. Algo hay de eso, y el mismo León-Portilla menciona el término alguna vez. Sin embargo, su libro muestra que las décadas de investigaciones realizadas sobre los códices han ido revelando formas cada vez más sutiles de transmitir la información –cierto tipo de información–, y que su lectura requiere más que un vocabulario y una gramática: la participación en una sabiduría.

Acaso, como lo destacó Luis Reyes García, el carácter no fonético de los glifos del centro de México y Oaxaca se deba a la necesidad de ser entendibles por pueblos que hablaban una gran variedad de lenguas. Al revés, entonces, cierta unificación lingüística maya propició el avance del fonetismo. Y acaso los inicios del fonetismo en la escritura del centro de México hacia fines del periodo prehispánico fue posible por el avance del

Grupo Planeta
Novedades

El hombre: imagen y semejanza

Definiciones escritas por poetas

Una conmovedora colección de dichos, sentencias y aforismos que responden a esa pregunta que nos hemos hecho a lo largo de dos milenios: ¿qué es el hombre? Definiciones profundas, iluminadoras, terribles, desconsoladoras, proféticas, enigmáticas, humorísticas, extravagantes...



El hombre:
imagen y semejanza

Definiciones del ser humano escritas por poetas
Edición de Alberto Blanco
Planeta

De venta en las librerías de todo el país.
Para envío a domicilio: 56.29.21.24 ó 01.800.715.23.16. ventas@planeta.com.mx

náhuatl como *lingua franca* que impulsaron los mexicas en su extenso imperio.

En todo caso, el fonetismo maya, la posibilidad de registrar el lenguaje oral, no propició al parecer el desarrollo de textos descriptivos de la naturaleza más precisos, de algún adelanto técnico, o una canción. Y el fonetismo tampoco parece haber contribuido a una mayor democratización de la escritura y la lectura. Con todo y su fonetismo, la escritura maya es tan compleja que no parece que el pueblo maya haya tenido acceso directo a su lectura, aunque se menciona que había imágenes y glifos deliberadamente dirigidos al pueblo, de propaganda política y religiosa estatal, a diferencia de la escritura esotérica de la elite. De cualquier manera, la riqueza de significados de la escritura maya va mucho más allá de su fonetismo, cuando menos al nivel del significado poético que Ernest Fenollosa y Ezra Pound encontraron en

los caracteres chinos.

Miguel León-Portilla subraya la unidad del binomio de los códices y la oralidad, y muestra una situación peculiar que se produjo a partir de la Conquista. Los conquistadores y los frailes destruyeron miles de códices, pero ellos mismos aprovecharon algunos que sobrevivieron para escribir sus historias sobre las antigüedades de los indios, siempre con la ayuda de sabios capaces de “leer”, de desarrollar oralmente el contenido de los códices. De esta forma, los frailes que destruyeron la expresión escrita de la cultura prehispánica rescataron su expresión oral, que no podía realmente registrar la escritura pictográfica.

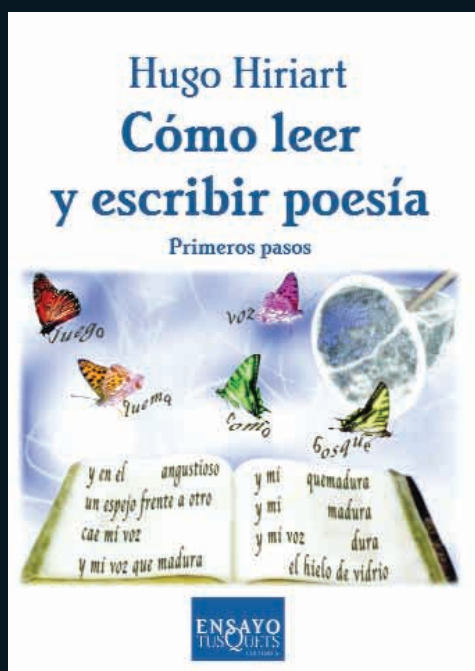
Debido a esta unidad de escritura y oralidad, para la lectura o interpretación de los códices, Miguel León-Portilla considera muy oportuna la existencia de testimonios coloniales escritos en español, náhuatl u otras lenguas que registraron el

complemento oral de los códices que los propios mayas, mixtecos y nahuas necesitaban. Por ello resulta interesante la posibilidad de enriquecer la interpretación de los códices con los testimonios orales indígenas que se han mantenido vivos hasta el presente en ciertas comunidades, como en el caso de las mixtecas. Pero con estos testimonios, como con cualquier otro, se impone una cuidadosa crítica de la fuente, que advierta sus sesgos, riesgos, limitaciones y posibilidades.

Del estudio de los códices mesoamericanos podemos obtener placer intelectual y estético, información histórica y antropológica, y sobre todo, si la buscamos, una sabiduría: la experiencia de una comunicación esencial con la naturaleza, el autocontrol y la disciplina interior para pensar, aprender, tratar de vivir con equilibrio, disfrutar cada fase de la vida, y trabajar con rigor y modestia. —

— RODRIGO MARTÍNEZ BARACS

TUSQUETS
EDITORES



«Hiriart arriesga, en esta obra, todo lo posible para enseñar el español de otra manera, desde el lado del arte, desde la literatura. Un interesante paseo por las palabras que será, ante todo, el placer de los preceptores»

El Ángel / Reforma