

casita con un torreón circular **que hay en** la avenida Juárez 58, cerca de Chapultepec, y con vista al cementerio de Dolores.”

24 *Op.cit.*

25 Manejo un lujoso ejemplar ilustrado que guarda la Biblioteca Nacional, UNAM.

26 Según don Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, V, VIII, pp. 3227-3234, Porrúa, México, 1961. Jesús Romero Flores dice que López Velarde estuvo en la Convención Antirreeleccionista en el Tívoli del Elíseo la tercera semana de abril de 1910, en un dato **que no** he logrado comprobar. Sabemos que el 19 de junio de 1911 también vino a México, con propósito todavía ignorado (véase mi libro Ramón López Velarde. *Correspondencia con Eduardo]. Correa y otros escritos ju-*

veniles (1905 - 1972), México, F.C.E., 1991, p. 147). Olavarría indica que la Compañía Italiana haya viajado a la provincia, pero no es imposible. Se me antoja difícil, por el escabroso tema, que una compañía nacional la haya montado en esas fechas. Por desgracia, el libro de Olavarría ya no cubre el mes de junio de 1911. En cualquier caso, es un hecho que López Velarde viajó a la Ciudad de México con mayor frecuencia de la que nos imaginábamos, antes de 1912, y pudo ver una representación.

27 Los síntomas concuerdan con la descripción que hace de la “neurosifilis” el Dr. Ángel Brioso Vasconcelos -oaxaquerio, sí-, sifilógrafo de la Academia Nacional de Medicina, en su artículo del mismo nombre en la *Gaceta médica de México*,

1, 4, enero de 1921, pp. 15-18

28 Sobre la clorosis y su relación con la imaginación literaria finisecular, véase Jean Starobinski: “Sur la chlorose”, *Romantisme*, 51, Sangs, París, 1981.

29 “Demacrada la Pureza o exangue la Lujuria, él encontraba en los repliegues de su compunción, donde había diluido átomos de sadismo, la generosa munificencia”, dice, aunque no explique la naturaleza de esa compunción, refiriéndose a la misma cuarteta, Fernández Ledesma. *Op.cit.*

w “Ramón López Velarde y su obra”, en *La voz nueva*, 1927.

31 “La prisionera del Valle de México”, *Proceso* 606, 13 de junio de 1988, pp. 50-52.

En este hermoso trabajo, por cierto, se aclaran algunas de las dudas de Zaid sobre Margarita Quijano.

CARTA DE MADRID

QUANDO FAZEN LAS CALORES

BLAS MATAMORO

CORTÁZAR. APRÉS - COUP

Homenaje a Julio Cortázar en la Biblioteca Nacional y la Real Academia de la Lengua. La colección Archivos, auspiciada por la Unesco y coordinada por Amós Segala, lanza una edición de *Rayuela*, a cargo de dos cortazarianos devotos y pacientes: Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Cortázar, informal y chacotón, aparece duramente encuadrado, arropado de estudios sesudos, presentado desde el estrado púrpura.

La ocasión es buena para revisar tópicos que los glosadores y enseñantes se pasan a través de los años, a libro cerrado. Lo gratuito, lo lúdico, lo humorístico de Cortázar. Lo abierto de su textualidad, sus apelaciones al lector activo, “macho”, que penetra las rendijas de la escritura, Lo femenino de todo libro, que ha de ser abierto para ser leído, inundado de signos, fecundado por el disparo seminal del lector.

En rigor, *Rayuela* es un libro con escasas rendijas. Si su aspecto es fragmentario, su insistencia reiterativa llena los huecos. El discurso de la historia contada o casi contada, está constantemente apoyado por explicaciones didácticas, magistrales, doctrinarias, acerca de qué y cómo hay que leer allí. El lector está,

todo el tiempo, supervisado por Morelli, que parece haber supervisado a Cortázar, alguna vez.

Jugar es inventar una regla del juego, pero el juego cortazariano está muy determinado por reglas muy claras, de una elegante y persuasiva rigidez. La gratuidad de su fantasía tiene que ver con otra cosa, con la gracia del humorista, que se ríe de lo más trágico y con la pérdida Gracia de los dioses muertos. *Rayuela* es una enésima alegoría de la muerte de Dios en un mundo secularizado por la razón, lo que Cortázar llama “mundo cartesiano”. Muerto Dios, el camino de perfección que lleva del Infierno al Cielo, según el esquema de la rayuela, queda reducido a un juego de niños, a una inocua parodia de desarrollo del destino y el carácter, del adentro y el afuera del héroe que se va educando mientras nosotros, los lectores, vamos internándonos en su aventura, y educándonos con él.

El mundo sin Dios se queda sin ombligo y sin eje, sin Omphalos y sin Igdrasil. Sin falo, diría un psicoanalista. El héroe de Cortázar no puede tener hijos y el hijo de su amante, la Maga, muere asfixiado durante una conversación erudita del Club de la Serpiente, símbolo del saber profano y parodia del *axis mundi*: por la Serpiente perdimos la

inocencia y, en lugar de ser un eje rígido, es una sinuosa caricatura axial.

Por eso, Oliveira, tal vez, busca siempre relaciones en triángulo, donde él queda en situación de hijo. El otro varón es el maestro, el que hace de padre. Pero como Dios ha muerto, su autoridad carece de última legalidad. Si Dios ha muerto, no hay capitanes de artillería, diríamos, recordando a Dostoevski.

Cortázar es, sigue siendo, un sujeto decisivamente religioso. Esto puede rastrearse en su historia personal: católico y falangista en su juventud, la de “Julio Denis”, la de su libro de sonetos (esto lo ha investigado Ernesto Goldar en su trabajo sobre los argentinos y la guerra civil española), transitó luego a un escepticismo estetizante, calcado sobre la religión del arte de los simbolistas, que habíamos recibido, en nuestra lengua, gracias a la obra de Rubén Darío. Cortázar pasó por la Escuela Normal de Profesores, en Buenos Aires, donde enseñaban dos buenos conocedores del simbolismo francés: Arturo Marasso y Leónidas de Vedia.

Por fin, la revolución ocupa el lugar del arte, que había sustituido a la religión. El líder revolucionario es Cristo Pantocrátor y la guerrilla instaura un nuevo orden, inspirado en un cuarteto

de Mozart. A la vuelta de los años, la historia reúne, en torno a la revolución sandinista, a otros antiguos católicos falangistas, reciclados por la ideología de la liberación y del tercermundismo.

Pero las relaciones de Cortázar con la historia fueron siempre conflictivas. Lo político, que tenía en él un fundamento religioso desplazado, conservaba la lejanía tabú de lo intocable. Argelia, Cuba y Nicaragua le interesaron porque estaban lejos de París. La política francesa no le interesó nada ni, cuando vivía en la Argentina, la política argentina. Las manifestaciones peronistas no le dejaban escuchar a Mozart. Luego, en La Habana gozó con las multitudes convocadas por su Pantocrátor del Caribe. Y, por fin, se volvía a París, a la distancia que exigen los dioses. Como cuando, en su juventud, militaba en el Socorro Falangista Internacional.

Infrecuente, sorprendente, reveladora, la revolución se parece a la sobre-realidad de los surrealistas y a lo siniestro freudiano, por donde habla la intermitencia del inconsciente. Cortázar pasó de los simbolistas franceses a los románticos ingleses y a los surrealistas. Le fascinaban los aledaños del surrealismo, los autores que lo anunciaban (Jarry), que se le parecían (Cendrars) o eran sus resultados tardíos (Roussel, Michaux). Cerrando el ciclo, el psicoanálisis y su lógica de los sueños se toca con el surrealismo y la herencia romántica.

También convendría repasar el carácter rupturista de **Rayuela**. La metanovela, el texto que se desmonta al narrarse, son una tradición española barroca, olvidada por el mundo hispánico y ganada por los ingleses y los franceses, por Lawrence Sterne y Denis Diderot. Me refiero al Quijote, naturalmente. Pero, sin ir tan lejos, he allí las “falsas novelas” de Ramón Gómez de la Serna, los desmontales de Macedonio Fernández y, sobre todo, el **Adán Buenosayres** de Leopoldo Marechal, obra insoslayable en la narrativa de vanguardia en castellano. Ni Cortázar, ni el Fernando del Paso de **Palinuro de México** o el Lezama Lima de **Parudiso**, son legibles sin Marechal. Curiosamente, Marechal era un católico amante de las formas clásicas, el soneto, el versículo, el romance. Algo así como James Joyce. Y también, antiguo alumno de la Escuela Normal.

Me revolviéron la memoria estos actos de academización cortazariana. Yo

también fui normalista, a mediados de los cincuenta. Cuando Cortázar estaba en París y nadie lo leía aún, lo mismo que a Marechal, oscurecido por su militancia peronista. La Normal es un fenómeno muy característico de Buenos Aires: un palacio con peristilos y entablamentos que recuerdan el Renacimiento italiano, montado en pleno barrio de Miserere, luego llamado del Once, allá por 1874, cuando era un suburbio fangoso y soñoliento. Allí aprendía sentirme lejos, a sentir que estaba lejos de algo que simbolizaban aquellos órdenes jónicos y aquellos patios paladianos. Allí leí a Racine, a Molière, a Corneille, en unas ediciones que había mandado comprar Sarmiento, siendo ministro de educación de la entonces independiente Buenos Aires. Los habrán leído Marechal y Cortázar. Sus impalpables miradas estaban en aquellas páginas. Ahora, ellos son clásicos encuadernados y glosados como los cadenciosos maestros del barroco francés. Estábamos, sin saberlo, aprendiendo lejanías, exilios.

POUR RAVEL

De Ravel se cuenta que, estando de visita en la ciudad marroquí de Fez, y observando una de las construcciones típicas del lugar, exclamó: “El día en que yo escriba una música árabe, será mucho más árabe que esto”. De hecho, poco antes de morir, proyectaba un ballet con tema de **Las Mil y una noches** que estrenaría la ya veterana Ida Rubinstein. No dudamos de que habría resultado más árabe que toda Fez y que el maestro habría vuelto a Marruecos para comprobarlo.

Los ejemplos pueden aumentarse. Abundan las páginas ravelianas de inspiración española, una **Habanera**, una **Tzigane**, una **Rapsodia española** para orquesta, un vodevil levemente verdo-so titulado **La hora española**, en que la mujer de un relojero toledano considera cercano al Guadalquivir y se ve como compatriota de Doña Sol (un personaje de Victor Hugo). Hasta hay textos gallegos y castellanos en sus **Canciones populares**. Por no invocar su consabido **Bolero**, que abrumaría su memoria con una fama tal vez injusta, si se tiene en cuenta la variedad y el seguro nivel de su obra considerada como un conjunto.

Y más: hay unas canciones malgaches, griegas, hebreas debidas a Ravel, que se despiden de la historia de la música en

unas líricas de Don Quijote a Dulcinea, con letra francesa y que debió cantar (y no cantó) el bajo ruso Feodor Chaliapin en una atrabiliaria versión centroeuropea de la novela cervantina, debida al alemán Pabst.

Todo esto viene a cuento, solamente, del hecho de Fez: Ravel nunca estuvo en Grecia, ni en Palestina, ni en Madagascar, y conoció España ya cincuentón, cuando **había** escrito casi toda su obra “española”. La inspiración para sus bolears no le vino, desde luego, de Mallorca.

Cabría pensar, pues, que, en rigor, no reconoció a España en sus viajes, sino que viajó al país de su música: en un hotel bilbaíno oyó, a lo lejos, una voz que entonaba una malagueña.

Por contra, su época y los lugares que frecuentó apenas lo nutrieron de materiales para su música. A menudo, sus obras evocan la Francia del clasicismo, el siglo XVIII y sus danzas cortesanas, sobre todo. Como los hermanos Goncourt, mientras proyectaban sus novelas con sirvientas y acróbatas de circo, suspiraban por el perdido orden aristocrático en un siglo de buenos (o malos) negocios y de verdades estadísticas.

¿Cómo era el Asia de los señores de la guerra chinos, del Mahatma Gandhi y de los caballeros de industria japoneses, ese continente perverso y refinado que Ravel inventó en sus canciones sobre versos de Tristan Klingsor? ¿Qué decía Ravel cuando decía China, España, Madagascar? ¿Qué dice el arte cuando dice algo?

Una de las eficaces ravelianas -y tiene tantas que pueden evaluar los que saben de música- consiste, precisamente, en mostrar, a cada paso, cómo el arte pertenece al orden de lo imaginario y no al orden de la experiencia. Ya lo había insinuado su maestro Debussy (con el cual las relaciones, de puro íntimas, como corresponde, no fueron siempre óptimas), rápidamente catalogado como “impresionista”: los títulos de sus preludios para piano, a menudo enigmáticos, están puestos al final de cada pieza. La impresión no es la del mundo sobre el artista, sino la de la obra sobre el artista. Lo dicho se le impone y el compositor ordena esta imposición y la revela en la forma corregida. Así es posible escuchar lo que dice el viento del Oeste o ver a una niña con cabellos de lino.

Imagino a Ravel sentado a su piano (convenientemente desafinado, según

explicaba Manuel de Falla, para obtener mejores sugerencias armónicas), escuchando a ese otro sin rostro y sin nombre, pero con voz (y voto) que le dictaba su música y le describía países lejanos: una remota isla al Sur del África, o la inmediata España, disponible a pocas horas de tren. Y Ravel, obediente, tomando nota.

Hacia el final de su vida, una enfermedad paciente e implacable lo fue dejando sin memoria y permitió que se desasiera con lentitud y prolijidad de un mundo que había contribuido a mejorar armoniosamente. Todo se le volvía silencioso y ajeno. En 1935, recorriendo Sevilla con Ernesto Halffter y Joaquín Romero Murube, entre otros, se lo veía caer en mutismos y ausencias que permitían preguntarse: ¿Dónde está Ravel, en qué España vaga el autor del **Bolero**? Adolfo Salazar recordaría luego, en su exilio

porteño, que una noche lo había llevado a una representación de **La zapatera prodigiosa** y que, en medio del espectáculo, entre su deterioro mental y la dificultad para entender el español, le tiraba de la manga y le pedía ir a ver **la petite église près de la gare**. Se trataba de San Antonio de la Florida, con el monje paduano levitando sobre un alto cielo de Madrid, almenado de majas y chisperos. De pronto, la lejana España se tornaba ramalazo goyesco en su mente penumbrosa, ciertamente, a la manera como debieron darse las inspiraciones españolas en sus años de plenitud.

Por esos días se lo sorprendió escuchando una página suya (¿suya?) **La Valse**. “¿Qué música es? ¿De quién es? ¿Es de Ravel?” se preguntaba. Y hoy podemos preguntarnos quién se preguntaba por Ravel en el lugar de Ravel.

La enfermedad le estaba jugando una mala pasada, si observamos las cosas desde la perspectiva del Registro de la Propiedad Intelectual. A los cincuenta años de su muerte, sus obras ingresaron en el dominio público y todos somos Ravel cada vez que las oímos.

Acaso, la enfermedad, la clara cercanía de la muerte estaban perfeccionando lo que es, sin duda, la mayor hazaña de un artista: verse a sí mismo como otro en lo que llamamos “una obra propia”. Apropiarse de lo ajeno luego de enajenarse en ello.

Sí, el arte es como Ravel nos ha enseñado a entenderlo: no del orden de la experiencia, sino del orden de las ausencias, como esas que lo aquejaban en la Andalucía de sus meses últimos. Un imaginario que se vuelve experiencia de los otros, a lo largo de los años. O los siglos.

TEDIO, FATIGA Y CÍA,

JEAN - CLAUDE MASSON

TODOS RECUERDAN LA FRASECITA DE RIMBAUD, escrita no al margen sino en el corazón mismo de su experiencia de vidente: “Me aburro inefablemente”. Inestimable tedio, valioso como la sombra que el árbol cava día tras día. Estoy hablando del tedio tan temido por las figuras del siglo, del tedio que mina las certidumbres, las verdades -las grandes resisten menos que las pequeñas- y que marca nuestras vidas con sello de hierro. El tedio sagrado donde el ser vuelve a centrarse, antes de cortar amarras. Sin él, no hay viaje interior que valga: no tiene ni pies ni cabeza. Es la otra cara del fervor creativo: Baudelaire no hubiera escrito “Armonía de la tarde” o “El balcón” sin la obsesión de la “bandera negra”. Subyugado por la amplitud, por la majestad del tema, Eugenio D’Ors compuso una **Oceanografía del tedio**. El Alegre Saber de Nietzsche nace del Leto (el **olvido** primordial) y, mal que le pese a su **fan club**, el periodista norteamericano Walt Whitman (West Hills, 1819 - Camden, 1892) debía tener una capacidad de tedio pasmosa.

El tedio es una obscenidad. Frente a la mirada del mundo, es el opuesto exacto

del dinamismo, del bienestar, de la felicidad vistosa; total, es la señal de un fracaso: abórdese el tema en tal ocasión mundana, en tal velada sosa, y se tendrá la agradable sorpresa de no volver a ser invitado jamás. De ser rehuido como la peste. El tedio tiene la dignidad del tabú, de lo no dicho. En efecto, soslayaba Aristóteles, “Lo que.. en lo que eso es, según su contenido esencial, se pierda de alguna cosa, no puede soportarlo, debe de rechazar esa cosa como algo enunciado, prohibírsela al enunciado”. El tedio se mofa del culto de Mammon, del éxito y de las apariencias: por lo tanto es innombrable. El tedio fundamental, fundador, es tan indecente como la enfermedad o la muerte.

El tedio era uno de los temas privilegiados de Alberto Moravia, quien le dedicó una de sus mejores novelas: **La noia**. Si el héroe de este libro, el pintor Dino, se aburre, y esto desde su infancia, es por una profunda inadecuación a lo real, a lo que los demás llaman así. Mejor aún: Dino no logra establecer una relación sólida entre él y su propia imagen. De ahí su indecisión crónica. Lejos de estigmatizar este penoso sentimiento,

el escritor italiano ve en él el paso obligado, a la condición indispensable para un verdadero diálogo entre el hombre y la realidad. El ser que no duda para empezar de su propia consistencia, nunca podrá reconocer plenamente la existencia y la autonomía del otro, así como del mundo natural. Por eso los tiranos nunca se aburren: no dudan de nada.

Si el tedio se deja al margen en nuestra civilización del espectáculo, a veces se deja escuchar una palabra -o más bien, se insinúa, se arriesga tímidamente en la conversación, en el coro de la Hazaña informática y de la Salud de los medios de comunicación masiva: la fatiga. Peter Handke acaba de elogiarla en un librito (forzosamente) muy pequeño.

Su Ensayo sobre la fatiga tiene un éxito completo en el Hexágono: unos cuantos miles de lectores que lo pidieron -discretamente, como a escondidas- en su librería redimieron a los veinte millones de televidentes que ayer todavía aclamaban, abucheaban, santificaban, vilipendaban, a veintidós diablillos que peleaban por la misma pelota sobre un falso césped en Italia del sur.

Del mismo modo que el Soberano