

Contraensayo

Antología de ensayo mexicano actual

Contraensayo

Antología de ensayo mexicano actual

Coordinador
Álvaro Uribe

Selección y prólogo
Vivian Abenshushan



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
México, 2012

Diseño de portada: Mónica Zacarías Najjar

Primera edición: octubre de 2012

D.R.© Vivian Abenshushan, Guadalupe Nettel, Saúl Hernández, Guillermo Espinosa Estrada, Brenda Lozano, Mayra Luna, Eduardo Huchín, Nicolás Cabral, Verónica Gerber Bicecci, Rafael Lemus, José Israel Carranza, Luigi Amara, Heriberto Yépez.

D.R.© 2012, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL / DIRECCIÓN DE LITERATURA
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
04510 México, D.F.

ISBN: 978-607-02-3787-4

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Prólogo

Contraensayo

1.

La literatura y la industria son dos ambiciones que, como bien dijo Baudelaire, se odian con un odio instintivo y, cuando se encuentran en el mismo camino, es mejor que ninguna se ponga al servicio de la otra o, de lo contrario, se producen todo tipo de abominaciones. Nadie duda a estas alturas quién se ha puesto al servicio de quién. Y no sólo en la literatura. Artistas que practican una coreografía social cada vez más ajena a las preocupaciones de su arte; laboriosos negros literarios (o afroamericanos literarios) que maquilan por la noche los folletos que otros firmarán por la mañana; filósofos de cubículo que profesan a pie de página una filosofía que nunca practican; editores que no son editores sino gerentes de *marketing* sin sensibilidad ni cultura. Esa es la situación confusa en la que estamos desde que el mercado se convirtió en el único horizonte, infranqueable, de nuestra época.

2.

¿Y qué vamos a hacer con el mercado? ¿Nos lo vamos a tragar de a poco hasta la indigestión? Imaginemos que la era de la cultura escalafonaria ha llegado para quedarse, que la domesticación es general, que el imperio de lo mismo ha conquistado una prolongada, sórdida e impenetrable recesión estética y vital. Imaginemos que los filósofos se han convertido ya para siempre en burócratas del pensamiento, los escritores en jóvenes promesas adocenadas y correctas, las revistas en réplicas de

sí mismas, siempre hablando de los mismos temas, con el mismo estilo, los mismos gestos, el mismo colaborador desfondándose en el maratón de las publicaciones al vapor, las mismas secciones, las mismas formas ensayísticas, los mismos gustos, los mismos homenajes y la misma jerarquía de lo que importa y lo que es insignificante. Imaginemos que nadie se siente incómodo en medio de este paisaje de convenciones monótonas, sin asperezas ideológicas ni sobresaltos del lenguaje. Este sería el momento de lanzar una bomba.

3.

La confusión que ha promovido el mercado en el arte y la literatura ha terminado por depreciar, también, al ensayo. Se repite esta falacia: “El ensayo es el género más comercial”; la he leído en el *blog* del ensayista mexicano Carlos Oliva; la leo ahora en el “¡Yo acuso! (al ensayo) (y lo hago)” de Heriberto Yépez, un escritor de mi generación al que sigo desde hace años con interés creciente (y a veces discrepante). El primero atiza contra el ensayo por no tratarse siquiera de un género (es decir, por no ceder un ápice de su indefinición radical, de su plasticidad, ante los tentáculos de la clasificación) y ser “apenas un borrador, una forma de la escritura desordenada o en crisis”. (Pecado fundamental del ensayo: ser un género insubordinado, es decir, asistemático y contrario a las formas cerradas –autoritarias– que buscan constreñir en una armonía trucada la prosa inconexa del mundo.) El ensayo, banal y pasajero, dice Oliva, “no puede reflejar mitologías, ni siquiera crear imagologías de larga duración”. Por el contrario, el ensayo produce objetos de consumo: “De forma abyecta y rápida, pone al autor y al lector en un circuito de consumo, donde la escritura, en este caso la escritura como ensayo, se vuelve una mercancía y, como lo vemos en la mayoría de publicaciones donde se aloja este pseudo género, crea un fetiche social.” Pero, ¿de qué ensayos habla Oliva? De los mismos que Heriberto Yépez: los papeles hinchados de la prensa, los maquinazos de las revistas culturales, los *papers* de Yale, las tesis enmohecidas de la UAM, los desechos del escritorio, los artículos coyunturales, la roña reseñil, la verborragia de los con-

gresos, los índices de las revistas certificadas, los discursos pagados, los análisis de esos discursos pagados, las disquisiciones deportivas, las memorias políticas, los consejos de jardinería... He aquí el *totum revolutum* que ellos alegan: “En esta esfera de circulación fetichista y mercantil –insiste Oliva–, no hay diferencias sustanciales entre un ensayo publicado en *Caras*, en la revista de vuelo de Aeroméxico, en la revista de la UNAM o, incluso, en revistas de culto, pienso por ejemplo en *Granta* o en *Sur*.” ¡El ensayo le gusta a la farándula! Definitivamente, remata Yépez, el ensayo “es un género popular, un género en auge. Y como todos sabemos, lo que está en auge es lo peor, lo más denigrante.”

4.

Decir que el ensayo es el género más comercial es una falacia que sólo ayuda a perpetuar la gran confusión, del mismo modo que llamar *filosofía* a las prácticas esotéricas de Conny Méndez sólo auxilia al gerente de ventas a lucrar mejor con la desesperación de la gente, alejándola cada vez más de cualquier práctica filosófica verdadera. Dicho de otro modo: nunca la redactriz de *Notitas musicales* ha llamado *ensayo* a sus efusiones chismográficas a la hora de cobrar su cheque; en las redacciones, a los *artículos* se les llama *artículos* y a quienes los escriben, *articulistas*; en los pasillos de las revistas culturales, los ensayos son mejor conocidos como *colaboraciones*, y recuerdo que a los maestros de filología hispánica en lugar de ensayos les entregábamos odiosos *trabajos* para aprobar la materia. Oliva y Yépez confunden la escritura con el yugo laboral, y no es extraño que en México haya cada vez menos ensayistas genuinos y más profesionales sometidos a su empleador. *Written essay jobs*. En internet las páginas proliferan: “¡Sigue estos diez pasos para hacer un buen *trabajo*!” Prosa mecanizada, prosa de maquila, productos verbales de la era post industrial. Nada que indique la presencia auténtica de un ensayo, es decir, de una escritura asociada al pensamiento autónomo y la práctica de un lenguaje sin servidumbres.

5.

No es que el ensayo se haya democratizado, masificado o envilecido; es simplemente que el ensayo se esfumó. Eso que mis amigos ven por todas partes, esa *blablatura* contingente y a destajo, esos papeles destinados a la basura del próximo día, son las formas en que hoy se evita, cada vez con mayor eficacia, al ensayo. Bajo el dogma contemporáneo: *to publish or perish*, salido del sistema académico y adoptado de inmediato por la voracidad editorial, el ensayo ha languidecido por la extenuación y el manoseo, vaciándose cada vez más, hasta que deforme y atrofiado (vuelto una criatura inofensiva) lo han invitado a pasearse por todos los congresos del mundo en primera clase. En “*A resurgence of essay*”, Phillip Lopate advierte sobre una de las mayores fintas de la inflación ensayística: hacer pasar por ensayos a toda esa laboriosa mecanografía por encargo –un producto de la era liberal– que hoy infesta las librerías. Al menos en eso el pragmatismo gringo es claro: lo que Oliva y Yépez insisten en llamar ensayo, por la fuerza de la costumbre o por espíritu de provocación, en el mundo de las grandes editoriales estadounidenses pertenece a la categoría desengrasada, estándar y si se quiere absurda de la prosa sin ficción (*non fiction prose*), donde proliferan los temas del momento. Los gerentes de ventas no se hacen bolas; ellos saben que si sólo publicaran ensayos, su industria estaría muerta hace tiempo.

6.

La diferencia entre el productor de artículos y el ensayista es radical; es una diferencia estética, ética y si se quiere hasta espiritual. El primero aspira a renunciar a sí mismo; el segundo, en cambio, cree en la posibilidad, practicada por Montaigne, de convertirse finalmente en sí mismo. Uno se denigra en cuanto renuncia a sus propias ideas; el otro se engrandece por el simple hecho de asumir el riesgo de su formación interior. Ambición socrática del ensayo (tantas veces olvidada): conocerse a sí mismo. No se trata de una magnificación del yo neurótico, sino de una excursión peligrosa hacia los dile-

mas personales, un viaje que no excluye la posibilidad de una transformación. ¡Qué peligro un hombre nuevo! Nada de eso es posible en el horizonte de los artículos de consumo masivo, situados estratégicamente en los *lobbies* de los hoteles, las mesitas de centro y los portales de café: botana para aliviar el aburrimiento de las horas muertas.

7.

El olvido de sí: he aquí el dogma de nuestro tiempo. Ninguna cosa que avive nuestra conciencia sobre las miserias del mundo tal como está, ya no digamos sobre nuestras propias inercias. La no ficción y sus temas de actualidad son un formato útil para reproducir el sistema que hoy se resquebraja para volverse a edificar. Ideas recicladas, de fácil consumo, escritas en un estilo neutro y legible, fáciles de citar. Toda esa abyección que Oliva critica sin concesiones. Sin embargo, al hacerlo, actúa como esos francotiradores que a pesar de su sofisticación, o quizá precisamente debido a ella, equivocan el blanco y en su lugar terminan por derribar a los civiles. Ya hemos visto cómo el ensayo ha sido oficialmente condenado a desaparecer bajo la tiranía de la información, la polémica y el entretenimiento, las tres formas predilectas de la falsa democracia de la cultura de masas. ¿Para qué fustigarlo más? El mercado y la academia, las tecnocracias del conocimiento, lo han puesto hace tiempo de rodillas. Es a esas instancias a las que hay que prenderles fuego. ¿Cómo? ¡Con las armas corrosivas del ensayo!

8.

Pienso en algunas vías de salida. En primer lugar, hay que desescolarizar al ensayo, sacarlo al aire libre, como hacía Montaigne, que amaba pensar a caballo. Al entrar al claustro, el ensayo sufrió su primera domesticación. En lugar de la escritura nómada y libre, se fijó el texto formateado (*intro-development-exit*); en lugar de la digresión (ese paseo anarquizante castigado por los sinodales), la estructura; en lugar de la brevedad, el fárrago teórico; en lugar de la imaginación, la objetividad y la racionalidad desapasionada; en lugar de las propiedades subversivas

del humor, la solemnidad y los ídolos del rigor; en lugar de la experiencia personal, el conocimiento de segunda mano; en lugar de la escritura, el lenguaje esotérico del especialista. Desde los reportes de lectura de la educación media hasta las tesis de posgrado todo está hecho para reencaminar al vago de los géneros literarios, al ocioso y accidental, heterodoxo y subjetivo, el género experimental por definición: el ensayo.

9.

En segundo término: no mutilar. Si te piden un ensayo para una publicación periódica no concedas un ápice en el tema, la extensión, el lenguaje, la visión ni –que me perdonen los editores– el *deadline*. Es una idiotez pensar en que te volverás ensayista escribiendo reseñas de libros abominables o bajo el yugo del cronómetro. Lo único cierto es que no podrás escribir si no tienes tiempo para pensar (o simplemente para perder el tiempo).

10.

El *blog* podría ser una zona liberada para el ensayo, una zona apartada de toda utilidad, ajena a los intereses de la industria o la nueva escolástica y por eso abierta a la experimentación más radical. En la prosa fragmentaria que el *blog* propicia, el ensayista podría practicar la insumisión del lenguaje sin temor a los editores y, sobre todo, la exploración paciente y cotidiana de una idea personal, arriesgada, incómoda. El *blog* como la bitácora donde cada quien podría interrogar la relación de sí consigo mismo, primera condición para emprender el camino de vuelta hacia los otros de manera no convencional. Sin embargo, el *blog* ha reproducido rápidamente y con demasiada fidelidad los vicios mediáticos: la polémica pedestre, el chisme, el insulto, la proliferación de los frankensteins del ego, el facilismo y la autopromoción. Aun así, las posibilidades de ese universo son infinitamente más vastas y diversas que las de las rutas conocidas. Además, la red parece una zona más propicia para la digresión que la página, y en su forma de saltos y *links*

ha dotado al ensayo, *a posteriori*, de su ambiente natural. En internet crecen dimensiones aún no exploradas a fondo para la escritura.

11.

Contrario a lo que escribe Yépez en su ensayo, aunque siempre lo haga con un poco de guasa y en defensa de la provocación –ensayista guasón–, creo que el ensayo ha emigrado a la periferia, si es que alguna vez salió de ella, para sobrevivir a su extinción; ha radicalizado su carácter anfibio, inasible, movedizo, su permanente capacidad de ser otra cosa. Por ejemplo, ser *crítica ficción*, un género antípoda de la *non fiction prose*, un híbrido inventado por Yépez mismo: ¿qué habría sucedido si Max Brod no hubiera defraudado a Kafka? La respuesta es *crítica ficción*, la muestra de que el ensayo también practica la imaginación de lo posible, y no sólo la argumentación plomiza. En medio de ese gran sentimiento de acabose que hoy ensombrece a la literatura, el ensayo auténtico se ha vuelto tráfuga, evoluciona, se aproxima a otros géneros, los ayuda a salir del atorón. Como a la novela, que parecía ya muerta hasta que se confundió con el ensayo y se oxigenó (pienso en Coetzee, Chitarroni, Magris, Tabarovsky, Vila-Matas, quien hace poco declaró: “Mezclar a Montaigne con Kafka, esa me parece la dirección”). Hay que releer esos cuentos de Pitol que acaban como ensayos o esos ensayos que terminan como cuentos para alimentar al “monstruo informe” del ensayo, en lugar de engordar sólo a la razón. Hay que ver los video-ensayos de Laura Kipnis para ir más allá de los confines de la página o simplemente volver a Montaigne que hizo del ensayo algo más que un género, un arte de vivir, lo mismo que hace hoy el explosivo Hakim Bey, aunque lo haga desde otro extremo del temperamento y la actitud política.

12.

Contra el ensayo conformista he hecho la siguiente selección. Se trata de ensayistas nacidos entre 1971 y 1983 que han decidido no participar en la tontería reinante, que practican algún

tipo de deslinde. No son ensayistas ocasionales, no escriben ensayos para rellenar las páginas de los suplementos, no han sido adocenados por la academia. Hace tiempo que bloguean, lanzados a ese nuevo proceso de pensar que implican las redes. Son ensayistas creativos, celosos de su autonomía, que viven en permanente tensión crítica con el lenguaje y con su tiempo; escritores desafiantes, dotados de ironía, ideas propias y una mirada lúcida, nunca temerosa frente a los argumentos inusuales o provocadores. Alentados por la posibilidad de estirar los límites del género (si es que tiene alguno), proponen algunas rutas distintas que discuten el futuro del ensayo. O mejor: el presente de una forma que podría ser el laboratorio de todas las formas, el lugar de un estallido. El origen de otra prosa. No un género (la novela, el ensayo, esa otra cosa) sino escritura nómada, que deriva, que explora, es decir que no se ha instalado en formas sedentarias que están ya vacías, petrificadas, y que no dialogan más con este mundo. Fragmentarios, dislocados, minimalistas, paródicos, narrativos, autobiográficos, apóstatas; cercanos al aforismo o el poema en prosa, como es el caso de Guadalupe Nettel, o renuentes a la posición ancilar de la crítica, como discute desde hace tiempo Rafael Lemus. En varios casos es el humor lo que dota a estos ensayos de su mayor virulencia, la capacidad de desintegrar las ideas recibidas (“el humor instala y luego destila un fermento de subversión”, Michel Onfray). Es el caso de Guillermo Espinosa, Luigi Amara, Eduardo Huchín, Saúl Hernández (que usa el autoescarnio para desenmascarar la tiranía del gimnasio, su carácter solapado de aparato de tortura). Insisto: el ensayo es un género con una gran *vis cómica* desperdiciada. Basta leer “Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero”, de Espinosa, para entrever las posibilidades paródicas del género y creer que el milagro es posible: la hermenéutica puede hacernos reír. Pero el ensayo es también una zona habitada por la imaginación. Contra el prejuicio que lo condena al trato exclusivo con la razón, Amara crea en su libro *Los disidentes del universo* un más allá: el horizonte del ensayo como ficción. Ese tráfico en-

tre realismo e impostura (personajes reales que parecen fantásticos y viceversa) prosigue aquí con un ensayo conjetural sobre el improbable Kang Zheng, eunuco chino. Huchín también se aparta del camino habitual (ese camino que le da al ensayo una apariencia avejentada y polvorienta) cargando sus ensayos de ironía, malicia, agudeza y, sobre todo, saqueando otros formatos, como la entrevista o la biografía imaginaria. En “El ensayista que no quería citar” el análisis de la vida y obra de un ensayista hipotético alcanza una cima escarnecedora y despiadada (que es también una reflexión sobre el género): el ensayista condenado a las antologías (¡como ésta!), un espacio tan natural “para un género tan poco popular”. Esas contaminaciones, esos antidotos, me entusiasman (soy una escéptica muy optimista). Pienso en “Capicúa”, de Verónica Gerber, un ensayo sobre la insuficiencia de las palabras que forma parte de su primer libro, *Mudanza*, donde ha emprendido un tránsito radical: pasarse, a la vista de todos, del arte a la escritura. Y lo ha hecho a través de una historia inquietante, que debería disuadirla de inmediato y devolverla a las galerías: el silencio de Marcel Broodthaers, poeta que enterró la poesía en esculturas, ensamblajes y objetos extraños, después de haber descubierto la fatalidad del lenguaje: ser apenas un hueco, un vacío, nada. *Mudanza* (que habla de la transformación de varios escritores en artistas visuales) parece casi una respuesta en acto a la crítica que Rafael Lemus lanza aquí mismo hacia la miopía del escritor mexicano frente al arte contemporáneo, como un síntoma más de una literatura que evita la contaminación formal, por comodidad, desconfianza, sumisión al mercado o exceso de respeto a la tradición. Sobre ese desgaste, la forma en que fatigamos la prosa, escribe también Brenda Lozano en su ensayo fragmentario “Decadencia de la historia”, una declaración de principios contra lo que Walser llamaba “cagatintas”, una especie pedestre, servil y amante de la legibilidad, la estirpe de los narradores que eluden el riesgo, el silencio, los detalles, a costa de la espectacularidad. Entiendo el interés que comparte esta reunión imaginaria de ensayistas por el lenguaje como un

acto de renovación. Así lo piensa Mayra Luna sobre su propia escritura en “Traducirme (y sus *contraducciones*)”: un ensayo sobre la destrucción necesaria de las estructuras de la lengua. Advierto además una preocupación común que es un hartazgo común y también una forma de crítica radical frente a un estado de cosas: la extenuación de la escritura por la tiranía de lo mismo. En “Por una crítica de vanguardia”, Nicolás Cabral va aún más lejos: ¿qué nos queda frente al confort asfixiante de un mundo que declaró convenientemente el fin de la historia, las ideologías y la vanguardia? Queda, dice Cabral, la rebelión. Es decir, la construcción de una nueva crítica y un arte de vanguardia, una reanudación de su espíritu subversivo (no un mero ejercicio nostálgico, sino “un recuerdo que vuelve hacia adelante”). Es urgente una renovación para volver sobre la materia de nuestras vidas. De ese modo, José Israel Carranza se ensaya a sí mismo entre el humo del último (y siempre pospuesto) cigarro, explorando desde la sensibilidad contemporánea, descentrada y sin certidumbres, una de la mayores cualidades del género imaginado por Montaigne: hacer de la interrogación personal, de la excursión peligrosa hacia uno mismo, una pregunta extensiva, donde cabe todo el mundo.

13.

El ensayo también se autocrítica. Así lo muestra Heriberto Yépez en “¡Yo acuso! (al ensayo) (y lo hago)”, un *ensayema* con el que discrepo y al que me adhiero por partes iguales, en un movimiento pendular (esquizoide), pues al final apunta en la misma dirección de mis lecturas y rastreos más recientes, el desbordamiento del ensayo hacia zonas poco confortables o consabidas, algo distinto de la mera “travesía racionalista” o la “grandilocuencia ridícula” (dos males que nos acechan): “Habría que reventar al ensayo. Habría que buscar la forma de dinamitarlo. Hacer que estalle en él la heteroglotonería (para darle una manita de gato al célebre concepto de Bajtin).” Esa heterodoxia es practicada por Yépez desde hace tiempo en sus libros de ensayo: un asedio de la realidad contemporánea desde la filosofía,

el psicoanálisis y la insolencia que produce una mirada extraordinariamente original y, para muchos, francamente molesta.

14.

Si las termitas de la reducción, esa forma en que los medios estandarizan la cultura en su nivel más bajo, han tomado al ensayo por rehén, entonces escribamos contraensayos: libres, anarquizantes, imprevisibles, en cambio continuo. Ensayos escritos a varias manos, en colaboración, tumultuosamente o en parejas. Derivas que propicien las colisiones del yo (todo lo sabemos entre todos). También: ensayos escritos en los márgenes o a pie de página, con diagramas de flujo o en flash; ensayos que se contaminen de la ductilidad del texto digital, el hipertexto, la proliferación de *links* y las intermitencias contemporáneas. ¿Cómo no ser más digresivos que nunca? En el contraensayo es válido perderse (hackear, como propone Ander Monson, al ensayo) sin renunciar, por eso, al pensamiento. (Ya lo sabemos: la velocidad se ha convertido en nuestra mejor coartada para no pensar.) Pero podríamos empezar simplemente por no llamar novela al folletón y ensayo a la prosa enlatada, para hacer evidente nuestro descontento. Pero, ¿se trata sólo de un problema nominal o de un desgaste más profundo? Soy ensayista, no agotaré el tema (mejor lean algunos contraensayos a continuación).

VIVIAN ABENSHUSHAN

Fragmentos del desierto

Guadalupe Nettel

El desierto es un extenso ejercicio de paciencia. Quien pretende cruzarlo debe adquirir el arte de la tolerancia. Difícilmente un viaje en el desierto es ajeno a la angustia y a la desesperación de sentirse perdido. A cambio, sin embargo, se nos ofrece una inagotable exhibición de belleza.

El paciente es aquel que resiste y soporta por un tiempo indeterminado una acción exterior sobre él. Adentrarse en el desierto implica convertirse en su paciente.

De lejos la caravana es una línea negra que se mueve; de cerca, toda una aldea; un pueblo lleno de gente afanada, olor a comida, llanto de niños, intrigas, amoríos secretos. Desde allí, todas las tierras son lejanas, también la nuestra, incluso aquella por donde la caravana va pasando.

La arena es el material con el que se mide el tiempo. El desierto es el reloj de todas las eras.

Es lo minúsculo lo que nos guía en el desierto. Los conductores de las caravanas reconocen la ruta en lo pequeño: un desnivel del suelo, una piedra habitada por serpientes, los sutiles cambios en el color de la arena, una brizna de hierba, son los signos que les permiten ubicarse. El viajero que pretende orientarse calculando las dimensiones que lo separan de su destino se pierde sin remedio.

Los pasos que damos sobre la arena caliente cansan diez veces más que sobre el pavimento. Sin un destino fijo, aseguran algunos, no vale la pena moverse. Pero ¿qué puede ser “un destino fijo” en el desierto?

“Estoy donde estoy”, escuchó Moisés en un sueño y así supo que el Guía está en todas partes. Quien atraviesa el desierto desconfiando del vacío adquiere un vértigo que lo perseguirá sin tregua.

Un filósofo italiano postulaba la idea del Mundo como un Libro. El desierto es una página tan desmesurada que algunos hombres alcanzan, en toda su vida, a descifrar una sola letra. Habrá quienes se empeñen en agotarlo, habrá también quienes mueran sin comprender que esa página repita hasta el cansancio los mismos signos.

En un reporte de guerra fechado en 1916, Anthony Jude, soldado británico, relata su intento de regresar a Inglaterra desde Mauritania a donde había sido enviado su regimiento. El texto es un larga enumeración de las enfermedades que padeció atravesando el desierto. Describe también las horas eternas bajo la espada del sol, la desesperación de no encontrar una planta o un animal con que alimentarse; caminatas sonámbulas sobre dunas idénticas; ampollas también idénticas que crecieron y reventaron mil veces mientras cabalgaba sobre el lomo de un camello y finalmente el desconcierto, no menos estremecedor, que experimentó al desembarcar en su lluviosa Inglaterra. Al final del reporte, Jude comenta que no hizo el viaje en una sola ocasión: “Dos veces atravesé el desierto –asegura–: la primera por necesidad y deber, la segunda por nostalgia.”

Simón vive y trabaja en la ciudad. Apenas presiente algo sobre la naturaleza del desierto que lo persigue y lo acecha, como la fiera que disfruta atormentando a su presa durante horas mientras podría darle alcance de un solo zarpazo. Sólo

que a diferencia del ciervo, Simón ignora lo que su perseguidor quiere de él.

En algunos lugares, el desierto avanza hasta cuatro kilómetros al año.

¿Con qué objeto?

Después de caminar cierto tiempo en el desierto, uno acaba por tomarle gusto a la fatiga, al golpe del sol, a la arena que inflama los párpados. Mirando esas extensiones inmensas, el viajero llega a pensar que la jornada será larga y también a esa expectativa se acostumbra. Pero los puntos de agua, los verdes oasis, las pausas, son siempre mucho más frecuentes de lo que uno espera, de modo que a menudo quienes van allá anhelando la carencia y la penuria encuentran en su lugar una desconcertante abundancia.

Marco Polo afirma que el desierto está poblado de fantasmas cuyas voces cantan y llaman al viajero por su nombre. Refiere también que, antes de adentrarse en el desierto de Gobi, los viajeros pasan una semana entera alimentando la memoria.

Los recuerdos son un buen equipaje, pero pesan más que la sal. Conforme uno avanza se ve tentado a dejarlos en el camino como quien desde un globo aerostático arroja costales de arena. Una vez lejos, adquieren una consistencia etérea y cruzan con velocidad las dunas más espesas, aullando nuestro nombre.

El desierto es misterioso como una mujer con velo. Los placeres que ofrece son inimaginables y están reservados a aquel que está dispuesto a pagar el precio de su intimidad.

Durante una expedición al desierto de Sonora, el musicólogo Marcus Weimberg comprendió que regresaba sin cesar al mismo punto. Abrumado por el sol, decidió sustituir su brújula por un metrónomo. Las cosas no mejoraron. Siguió dando vueltas

en círculo, pero ahora en cada oscilación de la aguja escuchaba los vales de su Viena natal. Lo encontraron muerto y sonriente con un cascabel enroscado en el tobillo.

Fui a interrogar al desierto y mientras duró mi designio, no fuimos, ni él ni yo, más que el vértigo de una infinita pregunta.

El desierto es quizá la humillación y el triunfo de la pregunta. Hay que haber errado mucho, emprendido varios caminos, para entender que en ningún momento se ha dejado el sendero propio.

Cuando uno decide detenerse para mirar el desierto interior, se hace un silencio completo capaz de asustar a quien no está preparado. El silencio y la inacción esconden una dicha difícil. Al principio, como ocurre al probar un sabor desconocido, sorprende y disgusta. Sin embargo, conforme se incorpora a la vida diaria, el estigma que lo acompaña disminuye hasta ser casi invisible y permitir ver dentro de él, más allá de él. No importa el camino andado, el desierto es siempre un comienzo.

La arena es la ceniza que los hombres han producido durante todas las épocas, la de los cuerpos humanos, los incendios, las ruinas de todos los bombardeos, la basura quemada, los huesos de las ballenas, los gestos inútiles, las frases vacías, los actos que nunca llevamos a cabo.

Si el desierto es extenso, es porque también contiene en su paisaje infinito lo que debimos hacer y no hicimos, los viajes no emprendidos, las palabras que ardieron en los labios y nunca fueron pronunciadas, los accidentes que no ocurrieron, las muertes que no morimos. Todo está inscrito en esas dunas silenciosas, en esos miles de kilómetros extendidos como un enorme y desolado cementerio.

Contra el gimnasio

Saúl Hernández

Repartía mi tiempo entre la lectura, la escritura, el estrés y la gastritis. También en el gimnasio: poco más de una hora, cinco días a la semana: cuarenta y cinco minutos de ejercicios cardiovasculares más cinco rutinas en el área de pesas.

El gimnasio, un rectángulo pequeño de techos bajos y paredes tapiadas por espejos. Entrando, a la izquierda, los aparatos cardiovasculares: caminadoras al fondo, luego bicicletas, escaladoras y un par de elípticas. Más adelante, en el centro, los aparatos para trabajar piernas y nalgas y, en el extremo opuesto, aquellos para trabajar brazos, espalda y pecho.

No faltaba un solo día. Era constante, puntual, un cordero obediente: pagaba antes del día primero de cada mes, llevaba toalla, me bañaba diario y usaba desodorante. Quizá mi mayor falta era que la manera en que sudaba era obscena. Apenas comenzaba el ejercicio, y el sudor empezaba, sin ningún retraso, a extenderse y apropiarse del territorio seco e impoluto de mi playera blanca. Olvidar la toalla era un crimen imperdonable.

Mis meditaciones con respecto al sudor, a mi sudor, no eran vastas y complejas meditaciones filosóficas, sino llanas y mundanas. Pensaba, no en cómo algunas clases sociales han emprendido largas aventuras para contener aquellos ríos salados que corren debajo de nuestra piel, sino intentaba ratificar que el río subcutáneo que me recorre desde niño se abastece de un pozo muy profundo, ubicado en parcelas familiares. Es decir, intentaba ratificar que mi manera de sudar era parte de la herencia en vida de mis padres.

No faltaba un solo día, pero detestaba el gimnasio. No detestaba las proporciones del espacio, ni la manera en que era habitado por esa manada de bestias de hierro; lo que detestaba era el disco de reguetón que sonaba y se repetía ya al punto del cinismo. Detestaba que frente a los espejos mis masas y proporciones fueran descubiertas, señaladas. Exageradas, incluso.

En más de una ocasión me sorprendí siguiendo, involuntariamente, las canciones del disco de reguetón que tanto gustaba a uno de los instructores. El reguetón poco a poco comenzaba a dominar la voluntad de mis movimientos. A colarse por sus resquicios.

Los aparatos, todos ellos, me parecían instrumentos ortopédicos: tablillas para corregir ramas torcidas. La diferencia entre el gimnasio y la cárcel, pensaba, no es tan amplia: ambos espacios están poblados por disidentes de algo. Quizás pensaba aquello porque el gimnasio me hacía recordar el pie de una de las ilustraciones de *Vigilar y castigar*, de Michel Foucault: la ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformidades corporales. Así, el gimnasio estaba ahí para vigilar y castigar que todo se mantuviera en su sitio. Todo dentro de aquellos cánones y estándares bien reglamentados.

Detestaba que el gimnasio no fuera fiel a sus metas o que éstas fueran tan vagas y evanescentes como el vaho de quienes pasan horas frente a los espejos.

Los instructores, uno flaco y otro gordo. Ninguno atlético. Ninguno disciplinado. Ninguno a seguir para redoblar las filas.

Mientras caminaba o andaba en bicicleta solía convertirme en un vagabundo, me extraviaba en las tareas pendientes, los artículos a medias, los honorarios no cubiertos, la renta, mi soledad y mis eternos propósitos de año nuevo: dominar el estrés, encontrar una pareja e ingresar al *top ten* editorial de escritores noveles. Y cuando no vagaba, contemplaba las nalgas que subían y bajaban en las escaladoras. Pensaba que no era gratuito que las escaladoras se encontraran frente a las caminadoras, pues eran una especie de calmante que aliviaba las molestias causadas por el tedio del ejercicio.

Probablemente habrá quien me señale por usar la expresión *top ten* editorial y dirá que no existe tal cosa en las letras. Sin embargo, el espectáculo en el que editores y escritores habían convertido la literatura me permitía utilizar ese anglicismo popular y artero.

Si bien deseaba ingresar al *top ten* editorial de escritores noveles, temía a la crítica. Temía que alguien más se detuviera en mis textos. Temía las lecturas superficiales por superficiales y las profundas, porque en éstas se descubrirían mis oquedades como narrador y ensayista. Temía que algún crítico se detuviera en mis textos y escribiera debajo de ellos: *finales cursis, predecibles, al filo del bostezo, manido, lugares comunes, esto no es un ensayo ni mucho menos un cuento.*

Me preocupaba pensar que mi biografía estaba lejos, por mucho, de aquellas románticas y famosas. A diferencia de Reinaldo Arenas, por ejemplo, no he sido perseguido por el Estado, no he publicado en el extranjero, tampoco he merecido algún premio, ni he hecho que las páginas de mis cuentos viajen en el recto de alguno de mis compañeros. Definitivamente no soy un Basquiat de las letras, y no creo morir de una sobredosis. O quizá sí, de glucosa y carbohidratos. O mejor dicho, de gula.

Algunas cosas me gustaban del gimnasio: que la botella de agua, la de litro y medio, costara un peso menos que en la tienda de la esquina, y que el gimnasio no gozara del prestigio social del que presumía la yoga. Admiraba también la metafísica de la escaladora: piso cien sin haberme movido de la planta baja.

Otra de mis rutas de paseo, mientras caminaba o andaba en bicicleta, consistía en observar las parejas resueltas y, aún más, las que se gestaban en el gimnasio. Éste, pensaba, pretendía travestir al animal que nos habita. No matarlo, sólo convertirlo en una bestia mansa, dócil, doméstica. Sin embargo, mientras unos cortejaban a las otras, el animal saltaba la cerca, se escapaba de las *normas del buen cordero* y demostraba, sin vacilaciones, que el animal se ocultaba, se oculta, más hondo, lejos de las reglas de diseño y sus fuetes sanitarios, nutricionales y ortopédicos.

El ajuar, llegué a pensar, era una especie de uniforme, de signo de la etapa en la que el diseño de nuestros cuerpos se encontraba. Los que aún no podíamos controlar las carnes, la gravedad y los apetitos, utilizábamos *pants* holgados, playeras holgadas. Los que se encontraban en etapas más avanzadas, ropa más ajustada y más variada. Casi siempre se trataba de fundas unidas a la piel; segundas pieles que eran síntoma de que estaban sometidos a un proceso de diseño avanzado, artesanal y, orgullosamente, mexicano.

Yo, por supuesto, nunca pasé de la etapa *holgada*. Nunca pude controlar mi yo famélico y sudoroso. El sudor me agobiaba, pues, a fuerza de tanto secarme, de tanto rozar mi rostro y cuello con la tela suave (en apariencia, sólo en apariencia) de la toalla, terminaba con la cara escaldada. Ro(z)sada. Como aquella zona de la entepierna colindante con mis huevos.

Dejé el gimnasio cuando me percaté de que se trataba de una relación enfermiza. Amor/odio. Amor, al fin y al cabo. Era, mi relación con el gimnasio, una relación vertical, basada en la dominación de uno hacia el otro. Cuando me encontraba a punto de dejarlo, el instructor decía: *Te ves bien; has bajado. Poco a poco. Es cuestión de tiempo*. Y yo, como cualquier enamorado, cedía. Pero no tardé en darme cuenta de que nuestra relación no era muy distinta a la del patrón y el obrero. El primero exige puntualidad, eficiencia, fidelidad, disfrute, e impone una lista bien nutrida de reglas compactas, juntitas todas, apretadas, sin huecos ni agujeros para vislumbrar una vida distinta, alejada de ese martirio. Una vida en donde unos taquitos no significaran infidelidad y una tlayuda, adulterio. El obrero no exige, obedece.

El *matrimonio*, decía mi maestro de Economía, y no preguntan por qué cursaba la asignatura de Economía en la escuela de Periodismo, “es un monopolio que ofrece malos servicios”.

Después de una separación forzada, sin acuerdos, entendí que no podía seguir con el gimnasio, pues mientras mi cuerpo era el de un autómatas, guiado por impulsos tan elementales como sexuales, mi cabeza deambulaba por senderos no siempre desconocidos, pero siempre inquietantes. No soportaba lo que yo era cuando estaba en el gimnasio, y éste no soportaba

a alguien que no era capaz de hacer unos cuantos sacrificios. Quizá por eso Jung decía que el “amor es un lento y cotidiano asesinato mutuo”. Y es cierto, un asesinato no significa que el amor termine, pero el nuestro, aquel romance veraniego, desenfrenado en un principio, obsesivo más tarde, y dependiente al final, terminó. El amor, como decía aquel Príncipe de la canción, acaba. El amor acaba.

Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero

Guillermo Espinosa Estrada

La imagen es borrosa y el encuadre impreciso, pero aún así logra transmitir el ajetreo del muelle. Entre estibadores y paseantes, sogas y baúles, en una mañana de invierno, dos gemelos sonríen abrazados frente a una cámara, con un mueca de incredulidad por descubrirse tan iguales. Nadie sabe a ciencia cierta quién es quién, sólo un gesto de melancolía nos permite deducir —nunca asegurar— que el personaje de la izquierda es el trasterrado, mientras el de la derecha su anfitrión, aunque bien podría ser exactamente lo contrario. Ésta es la única imagen que nos queda de Johann Sebastian Mastropiero, captada el día en que, por primera vez, llegara a la ciudad de Nueva York para reencontrarse con su hermano Harold y seguir su carrera como músico. Miro la fotografía una vez más, por milésima ocasión, y no logro encontrar un elemento definitivo que me permita decir quién de los dos es el maestro y quién su doble; lo hago otra vez y me doy por vencido. Sí, el gesto de melancolía es evidente en uno, pero el otro sonríe con franca socarronería, una muy similar a la que permea toda la obra de nuestro autor. Vaya paradoja: que no quede testimonio veraz de su imagen parece ser el castigo merecido de Mastropiero, como si de tanto construir parodias hubiera perdido lo que en él había de único.

Johann Sebastian Mastropiero, a pesar de haber revolucionado la forma en que entendemos la música hoy, permanece como un autor incomprendido. Pocos como él han sufrido el

menosprecio de la crítica, su ninguneo, y sólo de calumnias y difamaciones pueden tildarse los juicios que *La Revue Musicale* le propina en su última entrega. Sugerir, con toda irresponsabilidad, que su *producción* no es otra cosa que citas mal copiadas, así como reducir su proyecto estético al estatuto de *grande blague*, no sólo mancilla su memoria, también los anales del arte. Pero no es de sorprendernos, más si consideramos que para semejante panfleto poco ha ocurrido en la escena musical tras el estreno de *Parsifal*. Rebosantes de reaccionaria angustia, de oligárquica añoranza, incluso de cierto conservadurismo, semejantes plumas nunca le perdonarán a Mastropiero el haber saqueado los lugares comunes de la estética romántica para la creación de una obra que, en su monotonía, es múltiple; en su tautología, diversa. Se impone, por parte de la cordura y la sensatez, una contundente y definitiva rectificación.

Esta nota no es producto exclusivo de mi esfuerzo. Parte de un estudio más ambicioso —*total*, según el término que utiliza di Bianca— que los miembros de la Sociedad para Amigos de Mastropiero hemos venido realizando en los últimos años. En el 10 del boulevard Montmartre, sede de la Sociedad y morada mía, además de un infatigable trabajo de difusión y estudio, nos hemos abocado a la redacción nunca satisfecha de la *Mastropaedia*, obra aún inédita cuyos doce tomos descansan en los anaqueles de nuestra biblioteca con la ilusión no remota de hallar editor. Este comentario palidece ante su inmensidad, así como nuestros limitados recursos ante los del maestro, pero, en pro de su escatimado reconocimiento, hemos decidido hacer públicas unas pocas conclusiones y difuminar toda duda en torno a la genialidad del compositor.

He calificado la obra de Mastropiero de *tautológica*, incurrí en el *monótona*, pero bien pude haber dicho *repetitiva*, *especular*, *paródica*, términos todos que nos evitan volver a utilizar la etiqueta de *plagio* que, como *idée reçue*, aún azota la lucidez de su proyecto artístico. Como si la crítica hubiera extraviado sus anteojos, o no quisiera deshacerse de su viejo tesoro, se niega a leer en un nuevo lenguaje donde *b* y *d*, por ejemplo, no son dos letras distintas del abecedario, sino que es la misma

pero *reflejada*. Herederos del romanticismo, adoradores de la originalidad, los críticos carecen todavía de esa facultad filosófica para entender lo duplicado en su naturaleza degradada, en su espejismo, en su difuminación. Pero intentaré ejemplificar con obras concretas.

Tras revisar de forma incesante los catálogos que, con rigurosas desavenencias, han elaborado los musicólogos Hoffmeister, Kreutzer y Glokenkratz sobre la obra de Mastropiero, concluyo: existe un canon que, como columna vertebral, conforma el eje de su labor:

a) *Té para Ramona Op. 7*, parodia de éxitos populares del momento, cuyas fuentes más visibles son *Té para dos* y *Ramona*, aunque no las únicas.

b) Sus *Sonatas para latín y piano Op. 17*, compuestas para el matrimonio von Lichtenkraut. Tras su estreno en Viena se suscitó uno de los primeros escándalos artísticos del siglo y, al día siguiente en la prensa, más de un crítico describió la obra como “un mero acopio de citas, mal pegadas, de importantes compositores románticos”.

c) Su primera sinfonía, *Patética*, con obvios guiños a Tchaikovsky.

d) *La consagración de la primavera* o *El polen ya se esparce por el aire Op. 21, no. 3*, partitura con obvios guiños a Stravinsky.

e) El *Quinteto de vientos Op. 28*, que si bien tuvo una excelente acogida por parte del público y la crítica, es mucho menos interesante que su *Quinteto para vientos Op. 28*, que Mastropiero volvió a escribir, nota por nota, varios años después. Esta última obra, si bien resulta mucho más arriesgada —e incluso original— que la primera, careció del éxito cosechado por su hermana mayor y le acarreó al compositor una de sus tantas demandas por fraude.

f) El *Cuarteto Op. 44*, un patente y nada velado plagio de Mozart.

g) El *Concerto grosso alla rustica Op. 58*, cuyo recitativo proviene de los poemas de Torcuato Gemini, el escritor favorito de Mastropiero.

h) Su *Bolero Op. 62*, inspirado en ritmos afrocaribeños.

i) Sus nueve óperas, que se extienden a lo largo de toda su producción, otorgándole una coherencia absoluta. Recordemos que si bien entre ellas se diferencian por el libreto, la música es exactamente la misma en todas.

j) De estas últimas, *Ariadna y Teseo*, así como *Arquímedes de Siracusa*, sobresalen porque cada una cuenta con tres versiones diferentes.

Hasta aquí (sin otra omisión que partituras circunstanciales y meros ejercicios, dignos de estudio para el especialista pero intrascendentes para esta nota) la obra medular de Mastropiero, en orden cronológico. Colegas, e incluso amigos del maestro, me reprocharán que enliste la faceta de su *corpus* que bienintencionados pero miopes melómanos intentan ocultar; argüirán que con la máscara de quien finge resarcir, hiero, que en lugar de honrar, difamo. No es así. En la Sociedad se han intentado revalorar aquellas obras expulsadas del repertorio académico —así como de algunas historias de la música— porque estamos seguros de que es en ellas donde radica la grandeza del compositor, su propuesta. Si bien han sido consideradas hasta hoy como indignas por los grandes solistas y calificadas como timos y estafas por la crítica especializada, nosotros creemos que es aquí donde la *póiesis* logra confundirse con la *parodia*, donde la *mímesis* se convierte en *mímesis* al cuadrado. En estas obras la creación se transforma en recreación, así como la duplicidad, la copia y la producción en serie terminan siendo, paradójicamente, *originales*.

Dos factores de distinta naturaleza dieron origen a tan particular proyecto: uno biográfico, el otro artístico. Aventuro que es posible sobrellevar con garbo un nombre como el de César, incluso el de Jesús, pero en alguien cuya vocación es la de músico, imaginemos las consecuencias de portar un Wolfgang Amadeus o, precisamente, un Johann Sebastian. La nomenclatura en Mastropiero implica una primera reproducción degradada al ser un doble, casi pastiche, de su precedente. No es casual la conflictiva relación que mantuvo con su nombre, ni son gratuitos sus múltiples seudónimos. Johann Severo Mastropiano y Klaus Müller en su juventud; después, particular-

mente significativos los de Peter Illich y Wolfgang Amadeus, para concluir con Etcétera, el más acabado de todos, el *nom de plume* que mejor logró encapsular sus múltiples travestismos en un concepto por demás abstracto. Pero esta primera copia, la nominal, se reproduce al oponerle otra, la fisonómica. Nos referimos a Harold Mastropiero, el hermano gemelo del compositor, ya citado. Como si colocáramos dos espejos en posición encontrada, la figura de Johann Sebastian termina siempre por reproducirse hasta el infinito. Estoy seguro de que esta situación tan particular insufló la poética del maestro, al menos en un inicio.¹

El otro factor, el artístico, aún carece de dignidad y colabora con el poco prestigio de nuestro autor. Me refiero al cine, cuyo potencial intuyó Mastropiero desde un inicio y donde colaboró, no sólo escribiendo partituras para filmes sino incluso tocando en salas de cine mudo. Todavía era un niño cuando observé la sombra de Mastropiero por vez primera, ocasionada por el haz de luz y humo que emergía del proyector en el *Vieux Royal*, aquella tarde recién llegados de Italia, tras la muerte de mi padre. Desde entonces me es imposible disociar la música del maestro de esos veinticuatro cuadros por segundo que, en su insistencia, nos regalan movimiento. Ese día, al ver el *western Bandits*, musicalizado con fragmentos escogidos de *El arte de la fuga*, experimenté aquello que los místicos designan como *desdoblamiento*.

Mastropiero no quería plagiar obras musicales célebres, ni copiar temas y motivos anteriormente exitosos. Eso le hubiera resultado profundamente vulgar e innecesario, tomando en cuenta que Occidente lleva haciéndolo siglos. No. Él, al contrario, buscaba la originalidad en la copia, lo novedoso en la repetición, intentaba reproducir lo reproducido hasta el infini-

¹ En el quinto volumen de la *Mastropaedia* se desarrolla un extenso estudio sobre los nombres en la vida del maestro y se indaga cómo su primer tutor, Wolfgang Gangwolf, pudo haber influido en esta obsesión por las simetrías y los dobles. También se especula sobre cómo esta afinidad pudo haber determinado el romance que el autor sostuvo con la Condesa de Shortshot.

to, hasta crear uno de esos sonidos que emergen de la radio cuando nosotros mismos nos escuchamos hablar en ella. Ese ruido –la señal del absurdo, el límite de la coherencia: el inicio de la parodia– era de Mastropiero su más caro ideal estético. Aún a costa de la incompreensión general, quería que su obra se apreciara, a lo lejos, con la misma fascinación que nos produce la lógica repetitiva y casi perfecta de un fractal. “Buscaba con la repetición absoluta erradicar todo mensaje –me escribió su amiga, la Duquesa de Lowbridge, cuando terminaba de redactar el noveno volumen de la *Mastropaedia*–, sólo así, decía, era posible la creación de otro *Réquiem de Mozart* que no fuera de Mozart, o de otras *Variaciones Goldberg de Bach* escritas, de hecho, por otra persona. Sólo inventaremos otro lenguaje, repetía, hasta que el ruido ya no nos deje comunicar.”

Intentaré concluir con un argumento que, espero, refuerce la lectura que la Sociedad tiene de la obra del maestro. “En ocasiones se nos olvida que Mastropiero fue un gran aficionado a la literatura”, dice Silenzi di Bianca, autor de los primeros seis tomos de la *Mastropaedia*. Y continúa: “Torcuato Gemini, tal vez más por el apellido que por sus cualidades estéticas, lo obsesionaba, y su ópera *Don Juan o el burlador de Sevilla, una de dos*, es un obvio guiño al dramaturgo español Tirso de Molina. Pocos recuerdan, también, que escribió dos libros:

a) *La influencia de la tonalidad en mi bemol en el engorde del mirlo amarillo*, un tratado definitivo sobre la onomatopeya en la música.

b) Sus *Memorias* que, como todo el mundo sabe, son una copia textual de las *Memorias* del músico romántico Günther Frager.”

No busco ocasionar una escisión en la cúpula de la Sociedad, menos enemistarme con mi colega y amigo de toda la vida, Silenzi di Bianca –a quien conozco desde los tiempos del *Vieux Royal*–, pero son esta clase de juicios los que demeritan los logros de Mastropiero. Durante años hemos debatido cotejando ambas obras y creo haber convencido a mi colega, al menos en lo íntimo, de que las *Memorias* del maestro son todo menos una “copia textual” de las de Frager, si acaso serán su antítesis.

Aún así, Di Bianca se resiste a expresar esta coincidencia en público, tal vez porque hasta ahora es de las pocas cosas que aún nos diferencian. Pero es evidente que cuando Günther Frager escribe, en el capítulo octavo de sus *Memorias*: “*Usted me ofende, justamente a mí, que siempre digo que el artista que se apodera de la idea de otro enturbia las aguas del manantial del espíritu...*” estamos en presencia de un lugar común típico de artistas románticos, ahitos de yo, de originalidad autoral. No conforme, Frager concluye su sentencia con una metáfora gastada de tan manida: la pureza del agua que se enturbia por lo innoble. Pero cuando Johann Sebastian Mastropiero, en el capítulo octavo de sus *Memorias*, dice: “*Usted me ofende, justamente a mí, que siempre digo que el artista que se apodera de la idea de otro enturbia las aguas del manantial del espíritu...*” todo es parodia. La indignación por la copia, que ya es copiada, se convierte en un gesto sobreactuado, demasiado afectado, manierismo autoconsciente que culmina de forma magistral con la imagen de un espejo que, de repente, se torna borroso y distorsiona su original, produce ruido. Estamos ante un vanguardista de la vanguardia, un adelantado *avant la lettre*. En Mastropiero vida y arte terminan por unirse en una sola obra: la reproducción, el simulacro, la parodia, un reflejo que, a final de cuentas, no deja de ser un autorretrato donde él es otro.

No entiendo el arte moderno sin la obra de Mastropiero; tampoco la vida, siempre oscura y rutinaria, como si fuera el simulacro de algo anterior y más grande que, de alguna forma, nos determina.

Decadencia de la historia

Brenda Lozano

Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
No con un estallido sino con un quejido.

T.S. Eliot, "Los hombres huecos"

1.

Así es como acaba el mundo, no con un estallido sino con un quejido. No con lo mayúsculo sino con lo minúsculo. No con una explosión sino con un detalle. Un quejido. Con un detalle termina y empieza. Un quejido. Empecemos así: un hombre que escupe al hablar. Ésta es la historia de un hombre que prefiere un coche a plazos antes que un ataúd. Se prefiere, en cambio, la historia del siglo en 365 páginas. La vuelta al mundo en 80 flatulencias. Un mexicano que escribe, en su escritorio de madera comprimida, una novela. Escribe arenque en lugar de tortilla. Encantador. La historia universal. Por qué no. Los grandes temas. El estallido. La explosión de la historia. A la mierda con los detalles. ¿Para qué la prosa? Ésta es la triste historia de una mesa de novedades.

2.

Tiempo de Eurípides. *Medea*. En lo hondo de su dolor: "No alza los ojos, siempre fijos en el suelo." Simple. Prefigura, con un detalle, los borradores de su ira que rompen en tragedia.

3.

Oscar Wilde y Fernando Pessoa conversan con Eurípides. Wilde: "Ayer por la tarde la señora Arundel insistía en que me acercara a la ventana y admirara el 'glorioso cielo', en sus propias palabras. Por supuesto, tuve que mirarlo. Ella es una de esas hermosas filisteas absurdamente hermosas a las que

no se les puede negar nada. Y ¿qué era? Era, sencillamente, un Turner muy segundón, un Turner de un mal periodo, que exageraba y enfatizaba mucho los peores defectos del pintor.” Pessoa: “La gramática es más perfecta que la vida. La ortografía es más importante que la política. La puntuación dispensa a la humanidad.”

4.

Hablan de lo mismo. Los detalles que van de lo superficial a lo hondo. Esa prosa. Ésa más perfecta, más hermosa que la vida: literatura. Cuánta razón tenía Plotino al señalar que la belleza consiste en la composición de las partes simples que son, además, bellas en tanto contribuyen al conjunto.

5.

Vamos un paso atrás. No es una cuestión anecdótica. No es una cuestión temática. Mucho menos, claramente, el conflicto radica en atender la Historia. Eurípides, sabemos, lo hizo. Shakespeare. Oscar Wilde que prefiere un Turner antes que una ventana. Pessoa en *Mensagem*. El conflicto es dar prioridad a la historia por encima de la prosa. La historia, cualquiera, protagónica. Sin naturaleza. En otras palabras, una ensalada de datos. Sin profundidad. Sin pulso. Sin vida. Muertas las historias.

6.

Cómo están configuradas las historias. Las vivas y las muertas. La prosa es moneda corriente. En la literatura, en los periódicos, en los correos electrónicos, en los teléfonos celulares, en la oficina, en la calle, en el día a día. En cualquier conversación, en cualquier llamada, en la vida diaria. Lo obvio: no se habla en verso. Una forma común y corriente de comunicación la prosa. La tarea literaria no es menor en los tiempos que corren. Ahora que hay historias en cualquier medio, en cualquier esquina, compartiendo las mismas palabras. Una tarea delicada. ¿Qué hace que una historia sea literaria y no algo que podría narrarse de un cubículo a otro? La respuesta, creo yo, está en

unos versos de Beckett: “Cómo decir-/ esto-/ este esto-/ esto de aquí/.”

7.

Digamos que la prosa rige nuestros días. Volvamos a decir que algunas novedades literarias, desde luego no todas, van en busca de una jaula. Robert Walser las clasifica: cagatintas. ¿Qué títulos, qué autores? No tiene caso detenerse en ejemplos, que sean tratados con la misma brocha gorda con la que escriben: cagatintas. Enlistarlos sería como dar nombre y apellido a todos los fotógrafos ahora que cualquier teléfono celular hace lo que antes era una puesta en escena. Ahora que la prosa también pasa por cualquier medio, ahora que todo es un evento digno de narrarse, ahora que se da preferencia a las anécdotas, vivimos los tiempos de la decadencia de la historia. Ante la explosión, la creciente exposición de las historias, cruzamos un momento en el que se mira hacia lo alto, hacia las grandes historias. El culto al escritor, ese efecto secundario. El doble estruendo. Aplausos.

8.

Tal vez convenga observar las agujetas de los zapatos antes que mirar las nubes.

9.

Despejarlo ahora: se da preferencia a las anécdotas por encima del cómo decir. Se mira a los grandes trazos. Afuera los detalles, fuera lo minúsculo. Corren los tiempos de la decadencia de los detalles.

10.

Los detalles. No son frases disecadas, inertes. Son frases que al reparar en lo minúsculo iluminan los rincones donde el sol no llega. Como ejemplo, aquí algunas miniaturas monumentales de Chéjov: “Lo despertó la lluvia”, “Una muchacha gordita que recuerda una hogaza de pan”, “Al reír muestra sus dientes y sus

encias”, “Fiodor toma mucho té”. De Carver: “Estaba pasando la aspiradora cuando sonó el teléfono.” De Bolaño: “Ya no soporto estas llamadas telefónicas, quiero verte la cara cuando te hablo.” De Coetzee: “Duermen juntos en una cama individual.” Éstos sólo son algunos detalles que llegaron aquí.

11.

Dos escalas: el detalle como frase y el detalle como idea. Y su gama de matices. Aquí llegamos. A menor escala están las frases, esas minucias, esas mínimas descripciones, eso nimio que insufla vida, movimiento, pulso. A mayor escala está el detalle como idea que el siglo xx, finales del xix, en sus cotas más altas, llevó a la prosa. Proust. James Joyce. Un día en la vida de un hombre. Kafka. Virginia Woolf. La tarde en la que una mujer compra las flores que embellecen el siglo. Robert Walser. El hombre que pasea. Beckett. Clarice Lispector. Juan Rulfo y Josefina Vicens. En otras palabras, ante la tempestad, la tradición es nuestro paraguas.

12.

Ante la creciente búsqueda por narrar historias, encuentro literatura, en mi modesta condición de lectora, en los detalles. En cómo narrar las minucias, en cómo decirlas. Me sorprende más leer un estornudo que una explosión. Esto es un decir y es decirlo mal. Natalia Ginzburg lo apuntó con mejores palabras. Ginzburg tenía un interés ávido por las cosas pequeñas, por encontrar los detalles en las historias, “por las cosas pequeñas, pequeñas como pulgas”.

13.

Bienaventurados porque vuestro es el reino de Chéjov.

14.

Dos autores vivos que llevan lo nimio a lo alto: J.M. Coetzee y Alice Munro.

15.

Hagakure: “Sólo los asuntos de poca importancia deben estudiarse con seriedad.” ¿Para qué? Para que la prosa haga su trabajo. ¿Para qué? Para que exista.

16.

Para el *I Ching* dependiente: la fuerza domesticadora de lo pequeño. La imagen. El viento recorre el cielo: la imagen de la fuerza domesticadora de lo pequeño. Así el noble va refinando la forma exterior de su naturaleza. El viento, si bien va juntando las nubes en el cielo, como sólo es aire y no posee un cuerpo sólido, no produce efectos grandes, duraderos. Así también el hombre, en épocas que no permiten una gran acción hacia fuera, sólo le queda la posibilidad de refinar en lo pequeño las manifestaciones de su naturaleza.

17.

Así es como acaba el mundo, no con un estallido sino con un quejido. No el estallido: el quejido. El detalle. Es prosa. No es prosa: es vida.

Traducirme (y sus contradicciones)

Mayra Luna

1. El proceso traductivo: Transmisión. Transvisión. Transversión. Traducir es la necesidad de regenerarme en otra lengua. Mi lengua madre no es natural: es una adopción naturalizada. Es lengua madrastra. Mi lengua materna contiene a la madre, al padre, a la historia, a la nación. Las palabras en mi lengua madre están escritas/inscritas en el modo en que percibo. Me percibo primeramente en lengua materna.

Me cuestiono, ¿es mi lengua materna aquella en la que puedo revelar/reventar mi escritura? ¿En la que puedo escribir como deseo? En mi lengua materna las frases se construyen por sí mismas cuando escribo. Las conozco desde que comencé mi oralidad. Sin aplicar esfuerzo, la escritura en mi lengua madre es repetición. No es madre flujo, es madre automática. No es lengua madre, es lengua máquina. “Es preciso escribir en una lengua que no sea materna”, aconseja Vicente Huidobro. Su lengua se convirtió en su idioma personal: *Altazor*. Escribir como oficio requiere abandonar la lengua nativa. Toda escritura memorable, de James Joyce a Diamela Eltit, es otro lenguaje. Traducir es una vía a la desconstrucción de mi lengua.

Traduzco como acto de renovación. O como acto de distancia respecto a mi inconsciente. Aprovecho la hospitalidad lingüística de un idioma para indagar si esa lengua me calza mejor que mi lengua madrastra. “Utilizando mi lengua materna, tengo a mi disposición una infinidad de palabras, lo cual no me sucede con el inglés. Pero mi lengua materna es como un azote, me dice cómo debo utilizar las palabras. Escribiendo en

inglés, es como si fuese una niña con muy pocos juguetes, pero con la completa libertad de jugar con ellos como yo desee”, revela Wang Ping, poeta china radicada en Estados Unidos.

Traduzco como ejercicio de libertad. Tomo del otro idioma el desconocimiento personal. Desde ese desconocimiento, aprendo a conducirme en el lenguaje sin una brújula.

Traduzco a otros para traducirme. Desearía haber escrito los textos que traduzco. Traduzco. Avanzo y retrocedo. Experimento. Traduzco porque deseo apropiarme de otra cosmovisión. Habitar su lenguaje. Traduzco porque he visto lo que ellas/ellos han nombrado en su idioma, pero en la lengua que aprendí desde pequeña, sugerir que no hallo vocablos para enunciarlo es ser leal a las voces que me constriñen. Aprendo otro idioma. Me aprehendo en otro idioma. Me mudo al espacio que se construye en ese idioma. Desconozco el lugar. Sólo del desconocimiento surge el renuevo. Desde ese sitio, transfiero a mi lengua algunos fragmentos de la visión contenida en los textos traducidos. Pero la traducción es incompleta. Hay materiales en su lenguaje que no puedo trasladar al mío. Traducir a otros es apenas la primera fase. Esta primera frase es una *transmisión*, el cambio de sitio de algunos materiales similares de una lengua a otra. Pero es sólo una visita corta, que trae de la lengua extranjera algunos objetos como recuerdo. Para traducirme, requiero habitar completamente el espacio de la otra lengua.

Tomo para mí ese otro idioma que, dice Milorad Pavic, “es un prisma a través del cual se mira la realidad”. Aprendo otro idioma para desconocer la realidad desde ese sitio. Desde ahí, observo ahora mi espacio circundante: las voces que me ordenan cómo debo mirarlo se reducen a unas cuantas. Se anulan al desconocer mi lengua. Ahora escribo desde ese espacio. Escribo directamente en la otra lengua. Una vez que consigo ejercer la visión de la otra lengua, puedo escribir desde ella. *Transvisión*: un modo de desconocer mi escritura. Escribir en otro idioma es la *transvisión*, el segundo paso de la traducción como destrucción. Destrucción de las estructuras que me contienen en mi lengua madrastra.

Hablo otra lengua. Habito otra lengua. Escribo otra lengua. Después, regreso a mi lengua madrastra, me traduzco a mi len-

gua madrastra (Repito: No hay lengua materna. Toda lengua es artificial. Toda lengua llamada materna es, en realidad, lengua madrastra). Con la visión que conseguí desde ese otro sitio del lenguaje, regreso a la escritura de la lengua de mis padres. Ahora, inserto en ella las visiones que conquisté desde aquel prisma. Mi lengua madrastra se vuelve aún más artificial. Tan artificial que puedo incluso llamarla propia. Llega la tercera fase de la traducción: *transversión*, escribiendo en la lengua de mi país desde los espacios idiomáticos que conseguí habitar con mi otra escritura. Pero en la *transversión* mi lengua madrastra se transforma: en ella se hallan instaurados los espacios extranjeros que extrañan mi escritura. La escritura resultante de mi proceso traductivo se encuentra alterada. Una escritura que llama a conocerse, no a reconocerse. Que no es ya ninguno de los dos idiomas. Tampoco una mezcla o una hibridación. Sino aquella que surge del encuentro. Completando las tres fases consigo traducirme. Así la traducción se vuelve destrucción. Destrucción evolutora de lenguaje. Ciclo que termina y se inicia constantemente, que muta a otros idiomas, otras disciplinas y otros códigos donde el proceso traductivo se reinicia. En una búsqueda de ensayo y error para evitar la sedimentación.

2. Extirpación

Creo en la traducción como una herramienta destructiva. Una vía para remover las estructuras que se fijan históricamente en un idioma. El etnocentrismo lingüístico ha probado a través del tiempo su poder de empobrecimiento intelectual de las naciones, y su contribución a la emergencia de Estados totalitarios. La intolerancia lingüística se vuelve nacionalismo. Aplicar sin reserva la violencia de una lengua extranjera a la propia, la re-nueva. La traducción remueve los sedimentos de una lengua. La traducción es una extirpación.

Elijo para traducir sólo aquellos textos con potencial detonante en mi lengua. Sólo la literatura que ataca la raíz. Escritoras/escritores que desarticulan la “coherencia del lenguaje”. Traducir lo canónico/re-conocido es preservar las convenciones. Escribe Rae Armantrout: “Ellos (mis padres) repetían la opinión recibida acriticamente. De alguna manera, mi vida me conducía a

la conclusión de que la opinión recibida era mi enemiga”. Sólo considero válido traducir aquello que no encuentra similitud con lo hecho en el propio idioma, lo que ya en otro idioma supone un reto a las estructuras o a los consensos. Me interesan las escrituras de Camille Roy, Juliana Spahr, Charles Bernstein, Kathy Acker, por su disimilitud con el inglés. Escritores que al ser traducidos introducen al español desestructuras y propuestas que alteran las visiones conocidas. Sin la cualidad de lo radical, la traducción es una tarea baldía.

El cómo de la traducción es una labor de ocupación y no de preocupación. De la *transcreación* de Haroldo de Campos a la traducción como búsqueda del *lenguaje puro* de Walter Benjamin; del *entender es traducir* de George Steiner al *tercer texto* de Paul Ricoeur; la teoría de la traducción indaga de manera posterior a su ejercicio esta obstinación del hombre por volver nómada el sentido. Pero ante su posibilidad o imposibilidad, literalidad o creatividad, sólo es posible exclamar lo que Ricoeur: “la traducción existe”. Existe mientras en el hombre o en el texto persista la necesidad de volverse otro.

3. Fronteras

Habitando la frontera, la traducción es una práctica tan cotidiana como artificial. Herramienta de intercambio y subyugación. Y así como conozco el paisaje que se abre al erguirme desde el otro lado de mi idioma, conozco también la pérdida. La renuncia de habitar exclusivamente desde uno de los extremos. Traducirme es, también, recuperarme. Conjuntar en el texto o en la existencia ambos mundos. Enfrentarlos para que se vuelvan otro.

Volverse OTRO no implica volverse EL OTRO.

Ir y venir en los idiomas es indagar el sitio menos cómodo para la escritura. Ese lugar nunca familiar. Colocarse en los límites implica la renuncia a pertenecer. Pero sólo aquello que indaga las orillas consigue mutar. Se vuelve otro que, por no ser reconocible, se convierte con frecuencia (pero temporalmente) en marginal. La otra lengua que nace en la traducción lleva implícito el choque. La contradicción del traductor y de

los idiomas. Es UNO que revela los contrarios que le dan origen; pero donde esos contrarios se pierden. Lo extranjero no se conjunta en la frontera. Lo extranjero existe por la frontera. Instalando fronteras en la escritura multiplicamos las zonas extranjeras. Así lo ajeno, lo irreconocible, destruye la estructura. La frontera desestructura la escritura.

El ensayista que no quería citar y otras historias

Eduardo Huchín

1.

Aquel ensayista siempre criticó el exceso de citas textuales. Decía que si los escritores cobraran por las citas no se preocuparían por vender libros. También decía que apenas era necesario que un libro o un ensayo empezaran por un epígrafe para que él les negara incluso una lectura superficial. Por ello repudiaba las tesis universitarias, ese estero para las transcripciones, para la letra pequeña, que siempre desembocaba en una referencia al pie de página. Eso pensaba este ensayista, antes de que un autoritario gobierno de derecha ordenara quemar todas las novelas, libros de cuentos, poesía y teatro de este país. Antes de que en ese mundo devastado la literatura sólo pudiera reconstruirse a través de las citas textuales de las tesis universitarias.

2.

Fue durante la fiesta de un Congreso de Letras cuando un ensayista tuvo la revelación que le hizo cambiar su vida. Entre el humo de cigarrillos, discusiones semióticas y una mujer ebria que a lo lejos bailaba, concluyó que de no ser por el ansia de sexo ocasional y por Juan Rulfo, no tendría nada en común con esas personas. El súbito ruido de conversaciones inconexas le hizo cuestionarse si en verdad tenía algo que platicar con ellos. La chica más atractiva de la fiesta casi lo abofeteó cuando confundió a Subirats con Saborit, pero eso no los hizo siquiera un poco enemigos. Entonces pensó que Jonathan Franzen tenía

razón cuando dijo: “La primera lección que enseña la lectura es a estar solo”.

¿Cómo diablos hablar de literatura en estas circunstancias?, pensó, ¿qué hacer cuando de las 40 ponencias de un Congreso, 39 habían hablado de libros que él nunca había leído? Mientras recordaba los extensos títulos con que los estudiantes apelaban a la objetividad, pensó que después de todo ellos sí tenían un territorio en común: la teoría literaria. Ante el universo en expansión de autores y obras, de libros imprescindibles que se publicaban cada hora, siempre estaban Genet y aquel muchacho Bajtin para rescatarlos.

3.

Los textos de cierto ensayista, divertidos análisis de la realidad inmediata, le habían asegurado una singular fama de peatón inteligente. Llenos de descripciones irónicas y precisas, sus artículos conformaban una suerte de guía para perderse en la ciudad, ésa a la que él llamó “la urbe perfecta para resignarse a vivir”. Sus lectores pensaban en él como el paseante sagaz, que escudriñaba las esquinas en busca de un portento. Nada más alejado de la realidad. El *flâneur* es un fingidor, pensó alguna vez este ensayista que nunca supo dar instrucciones a los transeúntes perdidos y que en realidad vagaba sólo porque pasear daba el suficiente tiempo para ensimismarse.

4.

¿Qué decir de un libro?, se preguntó un joven ensayista que se había titulado en Letras, sin hacer tesis. ¿Por qué la gente siempre espera que podamos decir algo después del punto final de una obra?, ¿por qué nadie acepta que a veces te quedas sin palabras, saboreando ese silencio de la última página, como si terminara un concierto y fuera tuya la única butaca? ¿Siempre habrá la necesidad de matizar la opinión, ordenar argumentos, fijar desaciertos y no simplemente disfrutar el estupor, el desgano, acumulando el necesario impulso para regresar al mundo? Qué difícil disertar sobre un libro, decía. Desde pequeños

aprendimos las obligaciones de no quedarnos callados, como al final de la clase donde todos los alumnos nos golpeábamos con el codo para ver quién era el primer idiota que le preguntaba al maestro. Los libros merecen a veces tan pocos comentarios como el mundo donde es posible leerlos.

5.

Alguna vez oí la historia de un ensayista que no mencionaba autores. Le parecía obsceno hacer libros sobre Mann, Rulfo o Turgueniev, antecediendo fórmulas como “Una lectura de” o “Un acercamiento crítico a”. Le parecía deshonesto aprovechar esos nombres célebres para hacer un poco más visible el nombre propio en el estante. Siempre habrá algún tipo, decía, que buscando a Lowry nos encuentre a nosotros. Y eso le repugnaba. Le parecía todavía más obsceno que los malditos libros de análisis fueran más costosos que los libros que les habían dado origen y por mucho tiempo recomendó a sus discípulos no cometer esas indecencias. Pasaron los años y este agudo ensayista alcanzó la fama y la notoriedad en el único género donde pudo prescindir de todos los nombres: el aforismo. No ganó premio alguno, pero sí algo mucho más valioso: los elogios de sus contemporáneos, quienes hablaron maravillas de su obra dispersa pero nunca se animaron a organizarla, quizás demasiado preocupados por sus propios libros. En la agonía proclamó unas célebres palabras: “Luz, más luz”, pero la muerte le impidió completar la frase: “más luz sobre mis obras”.

6.

Cierto ensayista pensaba que, en un futuro no muy lejano, las editoriales sólo publicarían antologías, ese territorio natural para un género tan poco popular como el ensayo. Después de recibir sus tres ejemplares por concepto de derechos de autor, el ensayista dijo: “El futuro está en las compilaciones; es una de esas cosas que presintieron quienes más saben de negocios: los piratas y los pornógrafos”. La falta de un libro que pudiera llamar auténticamente suyo le incomodaba, pero no había hallado otra forma de supervivencia que aceptar cualquier invitación a ser antologado. “Antes mis estados de ánimo depen-

dían de las mujeres; ahora dependen de los antologadores”, afirmaba en sus horas románticas. Las respuestas siempre se demoraban y las publicaciones también; de tal manera que al ensayista se le veía ansioso todo el tiempo. Incluso, cuando recibía el libro se decepcionaba sobremanera: tanto si los demás escritores eran mejores que él, como si no lo eran. “Pertener a una compilación es como ser invitado a una orgía”, decía: “no sabes quién demonios estará a tu lado”. Cada antología lo ubicaba en alguna parcela de la literatura mexicana; para algunos críticos era parte de la “Generación Poetas del Psicotrópico” y para otros de los “Novísimos escritores de la República Mexicana”. Ser antologado era recibir una etiqueta; “quizás mucho mejor que andar desetiquetado por la vida”, comentó. Pasaron los años y el ensayista nunca publicó un libro individual. “Me siento como los bajistas de las bandas de rock que transitan de disco en disco y de grupo en grupo, mientras son los otros quienes se vuelven solistas”, escribió en su diario (cuyos fragmentos aparecieron de manera póstuma en el libro *Desconocidos diaristas del sur de México*).

7.

Ya se sabe que después de leer un libro, el ensayista tiene deseos incontrolables de escribir. Así lo hizo cierto ensayista, quien pensó que sería bueno enunciar los “derechos del autor de ensayos”, del mismo modo que Daniel Pennac había expuesto los del “lector común” en su libro *Como una novela*. Después de pensarlo un poco, enumeró unos cuantos: el derecho a tener grupis (al principio sólo permisible para los poetas); el derecho a no explicar sus propios escritos (sobre todo en los debates que seguían a las lecturas públicas, porque ¡diablos, era discípulo de Montaigne, no de Cicerón!); el derecho a no escribir sobre pedido (ese vicio que emparentaba al ensayo con las tareas escolares, algo que no sucedía con tanta frecuencia con los poemas y las narraciones); el derecho a escribir solamente ensayos (y no hacer del ensayo la actividad ancilar del poeta o del narrador); el derecho a que el ensayo sea considerado literatura incluso cuando no trate sobre literatura

(un error común en las convocatorias); el derecho a hablar de un autor también en los términos de la propia ignorancia; el derecho a escribir cosas inútiles (expropiar esa potestad a la poesía y la novela), por último, el derecho a estar equivocado. Eso había pensado este ensayista, hasta que otro ensayista (más preparado y con más libros en su haber) lo detuvo en la puerta de cierta fundación de letras. “Si quieres tener todos esos derechos, olvídate del ensayo y dedícate a los *blogs*”, le dijo en un tono más o menos admonitorio.

8.

Después de escribir más de cien ensayos, alguien le preguntó a un ensayista cuál era la condición actual del ensayo. No supo qué responder. Escribía ensayos precisamente porque no sabía qué contestar en las entrevistas o en las pláticas de sobremesa; era su manera de construir una plática que no había tenido lugar. Por otra parte, no poseía la espontaneidad de los comentaristas o, quizás, era que ambicionaba decir cosas para la posteridad y no sólo para la sección cultural de los periódicos. Tartamudeó una disculpa, pero ni siquiera eso satisfizo el ansia del reportero. A manera de compensación, prometió escribir un ensayo sobre el tema, pero nada salió en las dos semanas que se dio de plazo. Entonces pensó: hablar sobre el ensayo en un ensayo es como hablar sobre el amor mientras se está enamorado: quedas al final como un idiota. “Practicar el ensayo te impide definirlo”, concluyó y fue lo único que mandó a aquel diario.

9.

Imaginen una sociedad donde todos fuesen ensayistas. Aldea Montaigne podría llamarse este poblado utópico. Cualquiera que llegara al pueblo se sorprendería de la calidez de sus ciudadanos: allá en la tortillería alguien piensa en la pintura moderna; acá en los silos de trigo, uno más se pregunta sobre Luis Cardoza y Aragón. El extranjero se maravillaría de la rapidez con que los pobladores hacen su trabajo y después se encierran a sus casas a escribir. “Adiós, pues”, dirían todos antes de en-

claustrarse en sus cuartos y el visitante se quedaría con la mano oscilante, como quien ha sido parte de una broma que no logra entender. Los primeros meses serían de paz absoluta, en tanto los ensayistas habrían conformado una sociedad basada en la tolerancia. “Detesto tus ideas, pero defenderé hasta la muerte tu derecho a que las publiques” era su mandamiento más importante, grabado en letras de oro en el centro de la plaza. No obstante, como la esencia misma del ensayo es la persuasión, todos empezaron a tramarse estrategias para convencer a su vecino de que estaba equivocado. En cada vivienda de la Aldea Montaigne, en cada cuarto iluminado por la luz de una computadora, alguien buscaba argumentos para demostrar que tenía la razón. En consecuencia, todos acordaron organizar una feria para escucharse unos a otros.

Desafortunadamente, eran pocos quienes en realidad prestaban atención al ensayista que en esos momentos hablaba porque en el fondo sólo creían en sus propios ensayos. La gente se fue volviendo más huraña, es decir más humana, y desconfiaron finalmente de sus colegas escritores. Una noche, en un acto pleno de vandalismo, no se sabe si estrictamente literario, el primer mandamiento de la aldea fue reducido a “Detesto tus ideas”.

10.

“No necesitamos ensayistas sino críticos literarios”, le había dicho el editor de una revista al joven que pedía ser publicado. “¿Dónde termina el crítico literario y comienza el ensayista?”, le preguntó el muchacho que no resolvía aún llamarse de uno u otro modo. “Todo mundo odia al crítico y halaga al ensayista”, le contestó el editor. “Al crítico se le puede denostar; en cambio, al ensayista hay que tratarlo con cortesía. El crítico practica el deporte extremo de tratar el presente; el ensayista trota sobre las planicies tranquilas de los autores ya consagrados, aunque regularmente desconocidos. El crítico destroza (incluso con sus elogios) a los autores actuales; el ensayista traza un panorama más claro, sobre los vestigios que dejó el crí-

tico. El crítico siempre se equivoca; el ensayista subraya —una vez pasado el tiempo— sus equivocaciones. El crítico comienza siendo escritor y luego se frustra; el ensayista es un tipo que se vuelve escritor porque está frustrado. Por eso necesitamos más críticos, muchachos valientes, decididos y sin futuro, gente que no tenga miedo a caminar en torno al vacío”.

11.

Aquel célebre y sexagenario ensayista, invitado a un congreso de ensayistas, había tenido diversos altercados con los jóvenes ensayistas que ya lo consideraban obsoleto. En su mesa de trabajo, después de soportar las miradas de desaprobación y los groseros bostezos de la concurrencia, sentenció: “El escritor lucha contra el tiempo”. Inexplicablemente todos los asistentes estuvieron de acuerdo en ese momento. Uno en la primera fila pensaba que la fecha caducidad del escritor provenía del último mes de su beca; otro, que el escritor siempre vive entre cierres de convocatorias; uno más pensaba que el peor plazo de un autor es la hipoteca a punto de vencer. Aquel chico recluso en el rincón fue más certero: pensó que el tiempo contra el que lucha un escritor son los ocho minutos de intervención en los congresos.

Por una crítica de vanguardia

Nicolás Cabral

Por todas partes, una exigencia solitaria: *colaborar*. Se cumplen, precisamente ahora, veinte años de un derrumbe. La caída del Muro de Berlín significó, sí, la constatación del fracaso de la experiencia comunista. Pero representó también, a pesar de los aplausos de los historiadores e intelectuales *integrados*, el inicio de una etapa oscura de la que apenas comenzamos a distinguir el perfil. Ese comienzo, paradójicamente, ha sido caracterizado como un fin. En principio, el de la historia, pero no solamente: se han oficiado ya los funerales de las ideologías, del arte, de la vanguardia, de las utopías. Lo que comenzó entonces, lo que tenemos ahora, es la expansión a escala planetaria de lo que Alain Badiou ha definido como capital-parlamentarismo, un sistema al que sus propagandistas llaman, convenientemente, “democracia”. Se nos urge, insisto, a *colaborar*: que todo esfuerzo esté encaminado a legitimar los esfuerzos “democráticos”, la era de las libertades. De ahí que no sorprenda el ocaso de la crítica. Por un lado, intelectuales que no cuestionan, en realidad, nada: serviles, señalan al régimen lo que necesita: ajustes. Por el otro, profesionales de la escritura que comentan libros, películas, exposiciones, conciertos, obras de teatro, convencidos de la inutilidad de su labor y satisfechos con un dictamen: “En el arte, no más política”. Así las cosas, ¿queda sólo el lamento, la remembranza nostálgica de un tiempo en el que la crítica tuvo un sentido y, sobre todo, una *función social*? Si no el lamento, ¿qué? ¿La resistencia?

Como ha escrito Slavoj Žižek, la resistencia es rendición. Acaso el deber de los espíritus verdaderamente críticos, en esta coyuntura, no es simplemente conservar lo ganado. Tal vez es momento de dar un paso adelante, de construir nuevamente, sin nostalgias, una crítica y un arte de vanguardia. Rebelión antes que resistencia. Hemos negado suficientemente, es tiempo de afirmar. Por ejemplo: que, como ha señalado Terry Eagleton, la crítica es siempre política. En ese sentido, y para mantenernos dentro de la jerga al uso, es radicalmente *antidemocrática*. Adelantémonos a los previsibles reparos: esos tiempos han pasado, se trata de formas de resentimiento, su consecuencia última es el totalitarismo. Dejemos de lado las preguntas subyacentes –¿y si el nietzscheano repudio del resentimiento fuera lo verdaderamente *pasado?*, ¿y si el totalitarismo (estalinista) fuese el resultado de no haber sido suficientemente radicales, de haber dado *un paso atrás?*– y afirmemos: una nueva vanguardia no sólo es posible, es *necesaria*. La labor de la crítica es, hoy, imaginarla. Al crítico le corresponde ocupar el lugar que en el siglo XIX tuvo el poeta. Como ha escrito Ricardo Piglia, “la imagen del poeta como conspirador que vive en territorio enemigo es el punto de partida de la vanguardia desde Baudelaire”.

Antes que nada, recordar: las vanguardias –y su *pasión de lo real*, para recurrir nuevamente a Badiou– se propusieron abandonar la representación a favor de la presentación. Así, el arte y la crítica de avanzada son aquellos que, literalmente, desenmascaran, ponen en evidencia la brecha entre lo real y su barniz ideológico. La vanguardia *establece el presente*, pues es puro acto. Puede afirmarse, entonces: en tanto apuesta a la disolución del semblante, todo gesto vanguardista es un atentado contra el orden burgués y su sistema de máscaras, la “sociedad del espectáculo”, como la llamó Debord. En ella nada es verdadero, pues se ha legitimado lo falso: no el acontecimiento sino el simulacro, no la cosa sino la imagen, no el ser sino la apariencia. La sucesión ininterrumpida de mutaciones formales no es la eternización de la vanguardia sino su mortífera inserción en la lógica del mercado. Todo cambia pero nada es nuevo: de ahí que el posmodernismo sea una lógica

cultural antivanguardista por naturaleza (del mismo modo en que el liberalismo es una ideología fundamentalmente antiemancipatoria). No hay en él convulsiones, apenas productos de temporada. Para diferenciar en este magma de obras cambiantes, debe apuntarse que un ejercicio de vanguardia es siempre *desalienante* y, por extensión, *antiespectacular*. Un ejercicio de vanguardia rastrea, en el hiato entre el rostro y la máscara, el momento de verdad.

Siguiendo a Kierkegaard, no se trata de *recordar* sino de *reanudar* la experiencia del arte de avanzada: “Reanudación y recuerdo son un mismo movimiento, pero en direcciones opuestas; porque lo que uno vuelve a recordar ha ocurrido: así pues, se trata de una repetición que vuelve hacia atrás; mientras que la reanudación propiamente dicha sería un recuerdo que vuelve hacia delante”. El primer paso de esta reanudación es el establecimiento de comunidades imaginarias: dado que los ámbitos de lo colectivo están suficientemente desprestigiados, la tarea de la crítica (de vanguardia) es fundarlos a través de cartografías del arte experimental y antimercantil. En plena posmodernidad —donde cambian las máscaras pero nunca el rostro—, *la vanguardia es posible*. Una película de Lars von Trier, un texto de Juan José Saer, una pieza de Julio Estrada, una obra de León Ferrari, un montaje de Romeo Castellucci, un edificio de Peter Eisenman: he ahí algunas marcas de constelaciones por trazar. No se trata de esperar el momento oportuno, sino de reactivar la imaginación y el impulso utópicos. La cuestión es: ¿cómo establecer nuevas formas de subversión?

No debe perderse de vista el perfil eclesiástico del consenso democrático. Occidente, hoy, reúne a sus líderes en auténticos cónclaves (las llamadas cumbres), y define la marcha del mundo con acuerdos de naturaleza conciliar. Los medios de comunicación masiva son sus aparatos ideológicos. Abandonemos toda ilusión: la crítica de avanzada no puede desarrollarse desde los espacios hegemónicos. Salvo excepciones cada vez más escasas, los periódicos han dejado de ser el territorio natural de la crítica, que ha sido sustituida por formas de publicidad (o propaganda) disfrazadas. La capacidad integradora del sistema,

su habilidad para convertir toda protesta en una nueva oferta mercantil, debe tenerse presente: la censura ya no es útil a los señores del dinero. De ahí que, aunque la denuncia siga siendo necesaria, resulte insuficiente.

La crítica de vanguardia ha de construir sus propios espacios, rehusarse a las supuestas libertades que, como dádivas, otorga el poder. La crítica de vanguardia ha de ejercer con severidad la disciplina y el rigor en tiempos de hedonismo democrático. La crítica de vanguardia ha de negarse a operar según el postulado que ha hecho del capitalismo una suerte de nueva Naturaleza, es decir, ha de ser cuidadosa de no ceñir su territorio a lo que el sistema legitima como *posible*.

Brecht se preguntaba en qué condiciones puede irrumpir *lo nuevo*. Una es la ruina de la lengua, el momento en el que se quiebra la relación entre las palabras y las cosas, cuando la creación verbal pierde prestigio a favor de la forma periodística. (Tal situación es la nuestra, como sabe cualquiera que lea los periódicos o fatigüe la programación televisiva.) Otra es el abandono de las máscaras por parte del opresor, que muestra su rostro verdadero sin la necesidad de seguir masticando significantes vacíos (la democracia en primerísimo lugar). La crítica y el arte de avanzada persiguen el comienzo que implica *lo nuevo*, aquello que surge luego de la borrada de las apariencias. Conviene atender unos versos de Malévich: “Trata de no repetirme nunca, ni en el icono ni en el cuadro ni en la palabra, / si algo en tu acto te recuerda un acto antiguo, / me dice entonces la voz del nuevo nacimiento: / borra, cállate, apaga el fuego si es fuego, / para que los faldones de tu pensamiento sean más ligeros / y no se enmohezcan / para escuchar el hálito de un día nuevo en el desierto”.

Después de todo, hablamos de la aspiración última de todo gesto vanguardista, el acontecimiento perseguido por Rimbaud: cambiar la vida. O mejor: alcanzar lo imposible. Habrá que estar atentos, entonces; rechazar toda forma de cooptación. La rebelión, decía Breton, se justifica por sí misma. Así en el mundo como en la crítica.

Capicúa*

Verónica Gerber Bicecci

Because the reality of the text and the text of the real are a long way from forming a single world. I spent my vacation practicing immobility. Sitting in a chair puts you into a void. A device for thinking about writing. Three months later I'd built up enough vertigo to justify a breath of air. (I got up). I'll never write another line, I said to the Future. The lines in my hand will have to do. They're already written down.

Marcel Broodthaers

—Hay demasiados huevos y mejillones en su obra, ¿por qué? ¿Tiene usted algún recuerdo de infancia que concierna a un huevo?

—*Los moldes, los huevos, los objetos, no tienen otro contenido que el aire. Sus caparazones expresan forzosamente el vacío.* Una mesa repleta de huevos en toda su superficie recuerda al desayuno, pero al mismo tiempo cancela su función de desayunador. Queda el rastro de un tiempo acumulado, de lo que sabemos que fue un huevo, de lo que sabemos que pudo usarse como mesa (*Table blanche*, 1965).

En 1964, 23 hombres y 31 mujeres escaparon de Berlín Oriental a través de un túnel muy angosto cavado por debajo del

* Este ensayo se publicó originalmente en *Mudanza* (Auieco – Taller Ditoria, 2010).

Muro; en Lima, se contaron 319 muertos y 500 heridos en un brusco desacuerdo con el árbitro de un partido Perú-Argentina; un pasajero suicida del vuelo 733 de Pacific Airlines mató al piloto y al copiloto para estrellar el avión en California, no hubo sobrevivientes; el Departamento de Seguridad de los Estados Unidos declaró que en las paredes de su embajada en Moscú había más de 40 micrófonos escondidos. Aunque su salud era delicada, ese mismo año, René Magritte pintó *Ceci n'est pas une pomme*, una manzana derogada por el título, una contradicción más entre la cosa y su representación; el gobierno de Italia le pidió ayuda a un grupo de especialistas (matemáticos, ingenieros, historiadores) para estabilizar la inclinación de la Torre de Pisa; un jurado blanco declaró nulo el juicio a Byron De La Beckwith, miembro del Ku Klux Klan, por el asesinato de Medgar Evers, defensor de los derechos civiles para los afroamericanos.

Habiendo anunciado su retiro definitivo, en 1964 Marcel Duchamp terminaba en secreto su última pieza: *Étant donnés*, una misteriosa puerta antigua a la que hay que asomarse por dos pequeños agujeros para observar a una mujer tirada sobre juncos, desnuda y con el sexo deforme sosteniendo una lámpara de gas; al fondo un ciclorama con el paisaje de una cascada parece moverse. Fue robada una valiosa colección de piedras del *American Museum of Natural History* de Nueva York, el *Eagle Diamond* nunca apareció. Leyland Motor Corp., firma inglesa, anunció la venta de 450 autobuses a Cuba, retando el bloqueo comercial a la isla. Dieciocho estudiantes panameños fueron asesinados en el patio de una secundaria al intentar izar su bandera junto a la de Estados Unidos en la Zona del Canal. Se descubrió el "Síndrome del espectador", o "Síndrome Genovese", cuando 38 vecinos de Queens no respondieron a los gritos desesperados de Kitty Genovese mientras era apuñalada. Cassius Clay venció a Sonny Liston en Miami y fue coronado campeón peso pesado; en Brasil empezaban 21 años de dictadura tras el golpe de Estado a João Goulart. El 7 de abril de 1964, la IBM presentó su primer modelo de computadora serie

360; justo tres días antes de que Marcel Broodthaers abandonara la escritura inaugurando su primera exposición en la Galerie Saint-Laurent en Bruselas.

Afuera la lenta y azarosa transformación del mundo, la fatalidad de sus inconexas relaciones. En el estudio, la nulidad del objeto, el espacio entre decir, hacer y contar; ahí estaba Broodthaers. Imposible frenar la violencia y el absurdo, inevitable pensar que el gran tropiezo estaba en la palabra, en todo lo que escapa de ella. Justo entre el decir y el hacer. Ese espacio ininteligible, disonante, era el lugar en el que él, Broodthaers, cifraba la transformación de su escritura.

Cincuenta ejemplares aparecen escayolados, sostenidos por media esfera de unicel. Marcel recuperó, todavía envueltos en celofán, algunos tomos de su último libro de poesía, apenas publicado. El título, *Pense-Bête*, alcanzaba a verse, pero era imposible ojear las páginas. Los ejemplares estaban definitivamente cancelados. Un gesto arbitrario y estúpido con el que inició una carrera en el mundo del arte mientras dejaba atrás su oficio de escritor. La pieza sucede a medio camino entre un librero portátil y un tabique sin accesos. Solamente destruyendo la escultura es posible acceder al libro y destruir el monolito significa volver a la literatura. Jaque mate, escultor o poeta, opciones que se suprimen una a otra. Marcel era un cancelador, un portero sostenido en la diagonal que separa el significado del significante. El explorador de una pausa inexistente. Una ecuación capicúa que se desvanece al ponerse en marcha.

El bosque del entendimiento quedó paralizado. *Pense-Bête* era una fractura y su escultura-libro una tibia enyesada, un objeto enraizado a una base, a un bloque. Las palabras una pared infranqueable; su escritura, un muro de contención. Marcel Broodthaers, junto con la enredada demencia del mundo, convirtió su libro en un acontecimiento.

*La floresta marcha a paso cadencioso. Sin certidumbre.
Las florestas que se extienden van tan lejos...
Poca esperanza.*

Había nacido en Bruselas en 1924. En su juventud, René Magritte le regaló *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé. Ese libro sería después pretexto para una de sus piezas, cada enunciado convertido en una cinta negra, el contenido en forma, la insinuación de un renglón, cada enunciado un molde. Las palabras escondidas debajo, como si no dijeran nada, como si lo importante fuera solamente el espacio que ocupan en el papel (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969, 12 placas de aluminio, 32x50 cm c/u).

En los años anteriores a su primera aparición como artista, Piero Manzoni firmó su espalda, como la de muchos otros, para convertirlo en una escultura —su rúbrica convertía las cosas, todas, en una obra de arte. Escribió en el *Journal des Beaux-Arts* y *Le magazine du temps présent*, tenía publicados cuatro libros de poesía: *Mon livre d'ogre: suite de récits poétiques* (1957); *Minuit* (1960); *La bête noire* (1961), una descripción del zodiaco y de varios animales domésticos con grabados originales de Jan Sanders y *Pense-Bête* (1964), número de ejemplares desconocido pues la mayoría fueron intervenidos con papeles de colores, cuadrados y círculos negros, azules o rojos tapando pedazos del texto. Las últimas copias se transformaron en aquella escultura con la que abrió una disyunción en el rumbo de sus textos: escribir sobre otros soportes.

Para cada una de sus ediciones hacía diversos tirajes, cambiaba papeles y acabados. 33 ejemplares de su primer libro con un frontispicio original de Serge Vandercam, tres copias en papel de china con la marca HC, cinco en pergamino japonés numeradas de la A a la E, veinticinco en papel Auvergne y 150 en papel Velin. Trataba de desaparecer el original distrayendo al lector con números y clasificaciones absurdas. Para el segundo libro 12 copias fueron impresas en papel alemán hecho a mano con una acuarela firmada de Serge Vandercam, numerados I al XII, 213 copias en papel de lino. Cada edición una diversidad de soluciones. Recreo y posibilidad de elección. Para el tercer libro, veinte copias se imprimieron en papel Arches, 3 ilustradas por Sanders y 17 numeradas del I al XVII, 700 copias en papel ordinario.

Para Broodthaers ningún lenguaje tenía sentido. Su obra es un ejercicio de lectura; no hay nada que buscar en sus extraños objetos y ensambles. Él había pensado y se había propuesto usar el objeto como una palabra cero. Vacía. Hueca. Y, en tal caso, buscar el sentido de sus mensajes es una empresa imposible e irracional. No se puede pensar ante el puro vacío. Su obra era la carta de un prófugo que, para no ser encontrado, inventó una forma de decir sin decir, o de decir por decir. Descifrar a Marcel es traducir a un fugitivo de la lógica, alejarse del sentido común. Si existía un mensaje, estaba escondido en una selva retorcida de retruécanos lingüísticos, pero simplemente no lo había, no ese que el receptor está acostumbrado a recibir. Marcel intentaba negar, tanto como fuera posible, el significado de la palabra del mismo modo que el de la imagen. Sus cartas no tenían mensaje alguno. Broodthaers huía de la impuesta labor de hacer sentido con las palabras y con las imágenes. No se trataba de una comunicación dividida entre un pedazo de una palabra y un pedazo de una imagen. No había juego. No había confesión. La llana y simple nada.

*Ils ont dessiné
Des poutres entre les A et sur les T...
...Ils nous (ont) empêché de lire les textes,
Car Il n'y a pas une ligne qui ne les condamne
Les belles lettres
Ça bouche les jeux*

Después de enterrar en yeso su poesía, Marcel comenzó a hablar en una lengua distante, cada vez más y más holgada. Quien cree en el azar cree en la locura, quien cree lo suficiente en el azar busca indicios en cualquier parte y se despega poco a poco; vive saltando, concentrado en los huecos, en los espacios de nulidad que se abren ocasionalmente entre las cosas, las ideas y la memoria. Quien se sumerge en el azar descrea del consenso que asume la destrucción de lo estabilizado como una excepción que confirma la regla y la fija. Broodthaers es un planeta distante cuya órbita aún nos pone en duda, su tras-

lación es reflejo de una imposibilidad, la de salir de la caja, del anaquel, del fichero.

Diversas acumulaciones de cascarones de huevo y mejillones sobre muebles, dentro de cacerolas y jaulas, pegadas a lienzos circulares, dentro de maletas; una extraña pululación del vacío infectando los objetos de uso común. Sombreros. Su firma dibujándose y desdibujándose en una película de 16 mm. Todo recurso como un paño cubriendo algo que no puede verse, que nadie ha visto. La pura ropa, el envoltorio. Y adentro, nada.

Nadie sabe quién inventó las palabras, ni cómo es que se deciden sus grafías. Vacantes disponibles. Moldes. Prismas que vemos distintos dependiendo de la dimensión y el punto de vista. Cada palabra tiene mil caras. No hay camino corto. La arbitrariedad de Broodthaers revela que ese mundo real, tan conocido, es también un lugar al que no se llega, en el que no se está, ni se tiene, ni se alcanza nada.

En cada página de un libro diminuto aparecen manchas negras, debajo de cada una se leen los diversos nombres de los países del mundo. Qué es de un lugar sin su contexto, dónde queda la mancha sin su nombre, qué es del nombre sin su mapa, de la frontera sin lo que la circunda. El que escribe (o dibuja) interviene un espacio, lo ocupa, lo invade (*La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires, 1975*, 50 ejemplares numerados). En el encabezado "Carte du monde politique" de un gran mapamundi, Broodthaers tachó "li" de la palabra *politique* y por encima escribió una "e". El planisferio quedó idéntico a como fue comprado, con esa pequeña corrección: "Carte du monde poetique" (1968, papel, corrección con tinta, 115.5 x 181cm).

El truco de Broodthaers consistía en presentar documentos aparentemente coherentes. El secreto no yace en el fondo de lo visible o legible sino en la migración de su sentido, en el caos y la incongruencia, ahí donde van a dar las cosas con las que no sabemos qué hacer. *My alphabet is painted*. No era que "dijera" cosas o que las "pintara". Si su alfabeto estaba pintado, no estaba escrito y si hacía alfabetos tampoco pintaba estrictamente. Desde ahí, el arte no es más que un intercambio econó-

mico y simbólico —como se discutió acalorada y repetidamente en las posvanguardias—, entonces no tenía sentido decir nada más, sólo desesperanza ante la inutilidad del objeto artístico, ante la absoluta intrascendencia de la contemplación.

Marcel era la búsqueda de un silencio ambiguo, no la distancia entre lo dicho y lo representado como lo había hecho su maestro Magritte, ni el silencio del que emerge un sentido fragmentado y complejo, como en Mallarmé, sino la negación de aquello que condena al lector a entender algo. El único camino para reducirse a cero fue detenerse en los resquicios, jugar con letras y palabras, aliteraciones y sustracciones, hasta que ya no se dijera nada. Arribar a la anulación: tropezar con las banquetas agrietadas por la fuerza de las raíces de los árboles, intentar cientos de veces antes de lograr la llama de un encendedor, dar marcha al coche hasta que se caliente el motor, remplazar el código de barras que la caja registradora no puede leer porque no está dado de alta, templar la leche de una mamila. Suprimir. Quedarse entre, en medio. Esperar a que los mejillones abran su concha dentro de una olla con agua hirviendo. Vaciar el contenido de un huevo pasado por agua. Broodthaers trató de establecerse en ese espacio que se evapora antes de conseguir que sea real.

Cancelar su poesía fue una forma de desdibujarse, lo mismo que recortar trozos de papel de colores e irlos pegando en sus textos para que no pudieran leerse. Ahí estaba la palabra, lo escrito, lo pintado aunque era ilegible. La obra de Marcel es un ejercicio de no-lectura, asumiendo que las palabras están encima de las cosas, lo mismo que las imágenes, y que no hay forma alguna de que sean reales. Aceptamos el mundo como admitimos los sentimientos más abstractos, que siempre *son* pero no *están*. El mensaje de Broodthaers disociado entre partes irreconciliables, corriendo el riesgo de esfumarse. Anclado en su propia efervescencia terminaría siempre por desaparecer.

En 1968, Marcel presentó el que sería su más grande proyecto. Hacer una exposición que fuera una exposición. Tautología. Inauguró en su estudio el *Musée d' Art Moderne, Département des Aigles*. La muestra consistía únicamente en cajas de emba-

laje para obra de museo. Solamente los contenedores. Lo demás quedaba en entredicho. No se trataba de dibujar ni imaginar el cordero del *Principito* dentro de cada caja, sino de la simple insinuación del vacío. Un vacío en el significado social de la obra de arte. Vacío el lenguaje, que nombra arbitrariamente y ahueca la imagen que, de todas formas, es siempre una representación. Vacías las cajas que no contienen nada.

193. *Ceci n'est pas un objet d'art*, cientos de números con la frase impresa, catalogando cientos de objetos antiguos dentro de vitrinas de museo. 82. *This is not a work of art*. La sustancia en la paradoja de Magritte. A.k. *Dies ist kein Kunstwerk*. Los objetos son lo que una etiqueta dice que son, aunque nunca estemos seguros de que sean realmente. Esto no es una obra de arte (*Section des figures*, 1972).

El burócrata de la nada terminó sus días en Colonia. El archivo del mundo lo había cansado. Broodthaers, el que niega lo que nombra. El que escapa y cancela. El que contrapone las funciones y las anula. Ese que no tenía nada qué decir, murió el 28 de enero de 1976.

¿Quién le teme al arte contemporáneo?

Rafael Lemus

1. Arte...

Delante de mí anda una anciana, 80, 85. Camina acompañada de hijos y nietos, seis o siete personas. Ante cada obra exhibida en el museo –el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), entonces recién inaugurado– se detiene unos segundos, gesticula, apunta: no me gusta, no entiendo, está fea, un niño lo hubiera hecho mejor. Cuando llega a la pieza de Teresa Margolles, estalla: unas cobijas, vaya tontería. Como para confirmar que de veras son cobijas, las toca, una y otra vez. Luego lee la ficha que acompaña a la obra y descubre que, en efecto, son cobijas pero no cualesquier cobijas: antes cubrieron los cadáveres de unos encajuelados, ahora están en un museo. Desde luego que grita. Desde luego que se aleja de la obra. Desde luego que los nietos ríen, y siguen.

Hablo de una anciana, pero podría hablar de decenas y decenas de intelectuales mexicanos: una y otros se comportan del mismo modo, manifiestan el mismo horror, ante ese conjunto de prácticas y discursos que se ha terminado por llamar arte contemporáneo. Si no se cree, adviértase la reciente polémica en torno al MUAC y a *Cantos cívicos*, la instalación de Miguel Ventura: textos, quejas, escupitajos contra el arte actual. Veinte años después del escándalo desatado en Estados Unidos por *Piss Christ* (1987), de Andrés Serrano, se repite aquí, en clave paródica, el debate entre defensores y enemigos del arte contemporáneo. La sorpresa es que el grueso de nuestros escritores

está, parece estar, del lado de los enemigos. No importa que el arte contemporáneo lleve ya mucho tiempo, ni que sean legión sus artistas, ni que haya bibliotecas y departamentos universitarios dedicados a la disciplina; ellos se expresan, en diarios, revistas y sobremesas, como si el fenómeno fuera nuevo y, peor, reversible. Que eso no es arte. Que no es bello. Que no expresa nada. Está bien: el campo del arte es demasiado amplio y a veces frívolo y abundan, como en todas partes, los farsantes. Pero ¿cómo justificar la cerrazón, el rechazo absoluto de la creación contemporánea?

¿Qué se oculta detrás de esta intransigencia? En principio, un torpe celo gremial. Los escritores, esos escritores, escriben contra el arte contemporáneo para marcar su raya y señalar su pretendida primacía. Atrás quedaron, para ellos, los años en que los escritores y los artistas convivían tersamente, a veces codo con codo en una misma obra. Lo de ahora es la enemistad o, salvo durante la pasada polémica, la indiferencia. ¿Por qué? Para decirlo abruptamente, porque esos escritores se sienten amenazados. Antes la relación era posible porque las fronteras entre una disciplina y otra estaban, en teoría, bien trazadas: el artista plástico se ocupaba de las líneas y los colores y las imágenes; el escritor, de las historias y la política y las ideas. Pero ahora el artista –ya no sólo pintor sino instalador, performancero, videoasta y más– ha abierto un boquete en la pared y se divierte con relatos y objetos y conceptos. De hecho, parece abarcar y utilizar casi todo, desde la fotografía hasta la escritura, desde el bendito urinario hasta sujetos de carne y hueso. Curiosa actitud la de estos escritores: intentan marcar una vez más los bordes en lugar de admitir que, más allá de las divisiones administrativas, la literatura y el arte hechos hoy son, al fin y al cabo, una misma cosa –creación contemporánea.

Detrás de los enemigos del arte contemporáneo se oculta, también, un pila de cascados prejuicios románticos. Al revés de Duchamp, que alguna vez confesó ser agnóstico en el arte, algunos de ellos son creyentes y profesan devoción al Artista, la Obra, la Belleza. Como si los criterios románticos fueran invulnerables, atemporales, esperan del arte lo mismo que sus abuelos. ¿Hay que decir que ese, el romanticismo, no es un

buen mirador para apreciar el arte de hoy? Si uno rinde tributo a la idea del artista melancólico y arrebatado, por ejemplo, no tolerará las obras de los artistas conceptuales, ni los trabajos creados colectivamente, ni la presencia de, digamos, los curadores. Peor: uno no entenderá que lo más importante en el arte contemporáneo suelen ser los procesos, no los artistas. ¿Y qué decir del pesado culto a la Obra? Hay que desprenderse de él para empezar a apreciar la validez de los proyectos, los conceptos, los fragmentos.

Pero lo más grave es el miedo a lo informe, el amor a las etiquetas. Los enemigos del arte contemporáneo se oponen a éste porque le temen, sobre todo, a lo abierto, a la violenta desdefinición (Harold Rosenberg) de las disciplinas artísticas. No sólo les repele que el arte pueda ser algo más que pintura y escultura; les horroriza la idea de que la peste se contagie y de pronto las novelas empiecen a parecer latas de sopa; los poemas, videojuegos, y los ensayos, acciones. Su pesadilla es que la creación desborde los envases, los géneros que ellos practican y estudian. Es decir, que la creación fluya. Una ansiedad semejante les provoca un objeto de uso cotidiano exhibido en un museo o un performance celebrado en la vía pública. Se preguntan si eso es o no arte, si esa caja de zapatos o esa corcholata, es una pieza de arte o un simple elemento de la vida diaria. ¡Como si los objetos no pudieran ser una y otra cosa a la vez! Lamentan, también, que cierta obra, firmada por un artista, pueda ser creada por cualquiera, cuando esa es una de las conquistas del arte contemporáneo: diluir la frontera entre artistas y espectadores, entre arte y vida. ¿O es que debemos condenar al espectador a una actitud pasiva y contemplativa? ¿Es que los artistas deben limitarse a su esfera, relamer su arte y prohibirse dar un salto para ver qué ocurre *más allá* de su jaula?

Al fin y al cabo, la oposición de muchos escritores mexicanos al arte contemporáneo es cosa vieja: se inscribe en nuestra larga, tediosa querrela contra las vanguardias literarias. Repudiar este arte es sólo un episodio más en una tradición que incluye, entre otras linduras reaccionarias, la exclusión del estridentismo, la manía costumbrista, el desinterés por los medios alter-

nativos, la inamovible fe en los géneros literarios, la corrección estilística. ¿Cuántas veces no se lee en revistas y suplementos mexicanos que la experimentación formal es un hábito anacrónico? ¿Cuántas veces se repite que lo practicado por un artista innovador fue ya hecho antes y que por lo mismo carece de validez? Sépase de una vez que la pulsión experimental no caduca –es una pulsión, no una costumbre– y que es posible repetir, recrear, radicalizar las vanguardias. Como ha escrito Hal Foster, no hay mejor manera de *desconectarse* de ciertas inercias presentes que *reconectándose* con las prácticas de las vanguardias históricas.

2. ...contemporáneo

Pero a saber qué los asusta más: si el uso de la palabra *arte*, empleada para describir objetos y gestos y procesos, o el término *contemporáneo*. A veces parece que es lo primero: que lo que inquieta a buena parte de los escritores mexicanos, tan obtusos ante el arte contemporáneo, es que la palabrita *arte* haya perdido su retintín aristocrático y designe ya tantas cosas. A veces parece que es más bien lo segundo: que lo que aborrecen es, en realidad, la obsesión del arte actual con el presente. De un modo u otro, el puchero. El ademán con que sugieren, satisfechos, que no entienden cierta pieza y que no piensan gastar su tiempo explorándola. La cansada afectación con que desprecian las novedades y vuelven, según farfullan, a los brazos de Racine o a las rodillas de Bernini. La sonrisita ladeada con que aseguran que hoy, carajo, ya no se produce nada interesante. Pero bien se sabe que no es un problema de producción sino de recepción: no es que no haya obras fascinantes, es que sencillamente les cuesta fascinarse.

No son pocos los escritores mexicanos que parecen creer que el arte realizado hoy es, por fuerza, menos “profundo” que el realizado ayer. En parte, dicen, porque el tiempo es sabio y enriquece poco a poco las obras. En parte, rematan, porque el arte sólo puede plantarse en el pasado y muchas de las piezas contemporáneas son creadas de espaldas a la tradición (o a lo que ellos entienden como tal: los hábitos románticos o clasicistas). Pues bueno: ¡vaya fijación con la *profundidad*!

Además: es falso que el arte sólo pueda afincarse en el pasado –y, en rigor, es mentira que todas las raíces deban hundirse en un solo punto. Se sabe que existen organismos radicantes, como la hiedra, que tienen múltiples raíces aéreas y que se sujetan, simultáneamente, a varias superficies. Se sabe que así, radicantes, son, según Nicolas Bourriaud, las mejores obras contemporáneas: están fijas, pero no en el pasado. En el presente. O mejor: en los diversos presentes. Una pieza realizada para un sitio específico: se sujeta al espacio que la recibe. Una instalación: se fija donde esté y en cualquier momento. Otro *ready-made*: si funciona se traslada de un sitio a otro con todo y raíces. Aparte, claro, de que las buenas obras contemporáneas terminan creciendo, como todas las buenas obras, dentro de uno.

Tampoco son unos cuantos los que afirman que no hay manera de juzgar la producción actual, que no existe la suficiente distancia temporal para evaluar el trabajo de nuestros contemporáneos, que sólo el tiempo –otra vez el tiempo– pondrá cada cosa en su sitio. Quienes piensan así, está claro, tienen una idea bastante pobre de la crítica –como si ésta fuera sólo una secuencia de calificaciones y anatemas. Es verdad que una de las funciones de todo crítico es evaluar y que la raíz griega de la palabra “crítica”, *krino*, significa “separar, distinguir”. Pero también es cierto, y debería ser obvio a estas alturas, que criticar es mucho más que juzgar. Ya Derrida sugería posponer los juicios, diferir las conclusiones, para de ese modo extender durante más tiempo la reflexión crítica –para habitar más provechosamente las obras. En vez de precipitar el dictamen, explorar. ¿Qué? A través del arte contemporáneo, el presente.

Porque vaya que es posible examinar el horizonte (*scan the horizon*, Rosalind Krauss) a través del arte actual. Dígase lo que se quiera de este video, de aquella instalación sonora o de los vanos gestos de Fulano de Tal, pero no se diga que las piezas de arte contemporáneo no están bien plantadas aquí y ahora. Por el contrario: empieza a ser claro que no ha habido, para bien y para mal, arte más atado, más atento, a sus circunstancias. Como prueba: el arte clasicista... y la búsqueda

de una belleza atemporal; el arte moderno... y la persecución, a veces vertiginosa, del futuro; el arte posmoderno... y la reflexión sobre, otra vez, el proyecto moderno. Sólo lo que se ha terminado por llamar arte contemporáneo, o el mejor arte contemporáneo, puede presumir de padecer una sana cortedad de miras: tan incapaz de extraerle más provecho a las formas clásicas como de seguir yendo un poco más allá, se fija en lo inmediato –en las condiciones materiales del presente. De ahí su creciente politización. De ahí, también, la “banalidad” que tanto irrita a sus enemigos: en vez de ser, oh, sublime y estar por encima de su tiempo, el arte contemporáneo *contemporiza*. Dicho a la manera de Boris Groys: “En la actualidad el arte contemporáneo no designa sólo al arte producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo –es el acto de presentar el presente”.

Todo esto para decir: extraña que sólo unos pocos, poquísimos, escritores mexicanos aspiren a explorar nuestro tiempo a través de la crítica de arte. Por cada docena que espera, afuera de las oficinas de los diarios, la oportunidad de alquilar una columna de opinión política, hay uno o dos valientes que todavía confían en el debate estético –o en que el debate estético es, puede ser, entre otras cosas, discusión política. Desde luego que no se equivocan: escribir hoy crítica de arte contemporáneo –o para el caso, de literatura o música o arquitectura contemporáneas– significa criticar nuestra época en *tiempo real*. Sencillamente no hay manera de pensar esta o aquella pieza sin involucrarse con el presente –sin ensuciarse, al final, las manos. También por eso asombra, cuando no fastidia, la actitud de esos escritores que de vez en vez se asoman al arte contemporáneo con el objeto de escribir, tan tiernos, una “bella crítica”: un texto poético, y no un ensayo de actualidad, a partir de ciertas obras. Alguien tendría que avisarles que ya no se trata de escribir graciosamente crítica de arte –como si se hiciera el favor de legitimar las piezas al traducirlas a la jerga literaria. Se trata, de una vez y para siempre, de abrirse paso *al mismo tiempo* que las obras. Se trata, también, de *colaborar*. Si

es verdad que quienes ejercen hoy la crítica de arte no pueden opinar sobre un objeto ya terminado, pueden contribuir –como ha notado Michael Newman– en la producción de dicha obra. Que es como decir: pueden acompañar a los artistas, pueden crear, pueden crear *en compañía*.

Tarde o temprano*

José Israel Carranza

Lichtenberg vivía según la hipótesis de que beber agua en las comidas es dañino. Una hipótesis según la cual vive mucha gente es que fumar es dañino. Seguramente porque tal convicción recluta hoy tantos o más adictos que la nicotina misma (incluyendo a los fumadores para quienes cada cigarro tiene el regusto amargo de la resignación), yo estoy a punto de sostenerla también, y para vivir de acuerdo con ella he comenzado por formular una resolución: tarde o temprano dejaré de fumar. Admito que es una resolución deliberadamente vaga, tramposa: no queda claro si mi renuncia será obligatoria o voluntaria. Tampoco, por supuesto, aventuro ninguna información sobre la fecha ni ofrezco datos que permitan inferir si mi alejamiento del último cenicero será repentino, brutal, irrevocable, o si irá produciéndose paulatinamente, con la suavidad nostálgica e irreal de un barco que se aparta de la costa (aunque, claro: el problema de esta imagen estriba en saber si el cigarro postrero será el barco que verá empequeñecerse en la distancia, el humo perdiéndose tras el horizonte para nunca regresar, o si será por el contrario la tierra firme y segura —el humo del hogar— que yo habré abandonado temerariamente para enfrentar el mar proceloso y amenazante de la abstinencia, rumbo a la improbable Isla de los Virtuosos del Aire Puro). “Tarde o temprano”, me digo, y seguramente no es la mejor manera de plantearlo: un vistazo aterrador a la literatura médica probablemente me serviría para constatar que ya es “tarde”,

* Este ensayo se publicó originalmente en *Las encías de la azafata* (Tumbona Ediciones, México, 2010).

mientras que “temprano”, para ser en verdad “temprano” (antes de las indeseables consecuencias de seguir fumando, se entiende), debería significar “en este mismo momento” o “esta noche”, y a lo sumo “antes de comenzar a escupir sangre” —si bien eso, claro, significará que ya es tarde. Además, la imaginación más chapucera me inclina a contemplar otra posibilidad —menos un engaño que un deseo sincero, por más absurdo que parezca y sea—: que siempre podrá ser “temprano”, pues nada me garantiza que al instante siguiente de apagar mi último cigarro los chinos no estén anunciando al mundo el prodigio de haber sintetizado en un fármaco los remedios para la tos, la resequedad de garganta, la flema miserable de cada mañana, la apnea, la gastritis, los ojos llorosos, el hipo, las manchas en los dedos, la halitosis, la sonrisa café, el enfisema, el jadeo, la barriga, las quemaduras en el sillón, las cardiopatías, el odio del prójimo, las encías negras, la pérdida de olfato, la vergüenza, el cáncer, la obsesión por hallar figuritas procaces en el dibujo de las cajetillas, la lengua entumecida, la ansiedad, el ronquido, el desprecio por uno mismo, la prisa por encontrar un Oxxo antes de agotar el penúltimo de los cuatro paquetes que uno sabe llevar metódicamente distribuidos en los bolsillos del pantalón y de la chamarra, la propensión al catarro, el catarro, el hedor en la ropa y el pelo, la culpa, la tantita preocupación por las cruces de tantos fumadores pasivos que según eso va sembrando uno en su camino, el pulso disparatado, la temblorina, la náusea, el aneurisma futuro e inapelable, la neurosis y el bajo peso en el recién nacido. Ya lo estoy viendo: dejo de fumar y enseguida resulta que fumar ha dejado de ser nocivo.

Tarde o temprano, sin embargo, dejaré de fumar. Lo cual me lleva a anticipar el duelo memorioso, inevitable tras el último cigarro. (Hago un paréntesis para reparar en un problema lingüístico que lleva a otro de naturaleza ontológica: en México se les dice *cigarros* a los cigarrillos, cuando más propiamente ese término debería reservarse a los puros; ahora bien, para ser del todo precisos deberíamos llamar a éstos siempre *habanos*, o en todo caso *cigarros puros*, para poder hablar también de *puritos* o de *cigarritos* —los habanos más pequeños y esbeltos. El caso es que, habiendo cigarros o habanos o puros, o cigarros puros, y cigarritos y puritos, ¿dónde

están, entonces, los cigarrillos? ¿Qué son? Tal vez no existan —nunca en México dice uno: “Me fumé 14 cigarrillos y no llegabas, ¡mecachis!”—, y quizá, en consecuencia, lo que yo he creído estar fumando los últimos tres lustros —*cigarros*, pensaba, pero son en realidad *cigarrillos*, palabra que en este país no significa nada— haya sido una mera aberración semántica por la cual un término espurio designa algo que, sin ser cigarro ni habano ni puro ni cigarro puro ni purito ni cigarrito, es en rigor nada: puro humo sin origen ni sentido.)* Sobre el duelo, decía: he de ir haciéndome a la idea de lo que significará la ruptura. Y a propósito nunca dejo de recordar cierta afirmación de César Luis Menotti —a cuento de qué la hizo, no importa: importa que haya sido Menotti quien lo dijo—: que el cigarro es el peor de los amigos. Pero amigo al fin. Chantajista e insidioso, detestable, desleal, traidor, abusivo... La lista de defectos podría extenderse, pero es ocioso hacerla porque de nada sirve para resolver el misterio inherente a esa amistad perniciosa: ¿por qué me empecino en sostenerla? Pues este amigo no sólo apesta, sino además es impertinente: reclama mi atención en los momentos menos oportunos y, si se la niego, comienza una lenta y estéril inmolación de sí mismo, como una víctima despreciada de cuya muerte inútil seré siempre culpable —aunque quizá no tanto como él podría llegar a serlo de la mía. Me ha costado mucho dinero conservar su compañía; por ir con él me ha sido negado el acceso a lugares por lo general más decorosos que aquellos donde, juntos, antes éramos tolerados: cafés de medio pelo o meras cantinas, sobre todo (y donde siempre podemos estar más en paz es en la calle, por más que yo difícilmente pueda seguirle el paso y vaya unos centímetros atrás de él, resollando dificultosamente). Las escasas ocasiones en que he intentado sacarle la vuelta él se las ha ingeniado para dar conmigo y, pese a que cada vez va volviéndose más indeseable, muchas veces, cuando me ha resultado absoluta y desesperadamente necesario encontrarlo, ha desaparecido como un perfecto cobarde.

* Además, de un tiempo para acá los Marlboro dicen en las cajetillas: “*Filter cigarettes*”.

Más de una mujer lo ha visto llegar y se ha apartado discretamente, antes de largarse definitivamente pretextando cualquier cosa. Otras, en cambio, que lo adoran (considerablemente más que lo poco que lleguen a estimar mi propia presencia), tiran uno, dos, tres zarpazos, hasta que también se largan y me dejan solo, doblemente solo porque además él suele irse con ellas. Entonces lo busco con una sorda ansia de venganza, con ganas auténticas de acabar con él, y al poco rato lo encuentro y ya está de nuevo caminando conmigo en su insincero desplante de camaradería rastrera y convenenciera —aunque esto último no sé cómo puedo afirmararlo, si no es por la amargura de constatar a cada momento cómo mi amistad y mi fidelidad no le importan: desconozco sus motivos y los fines que persigue al andar pegado a mí, volviendo tóxicos los varios metros cúbicos de aire que me rodean en cualquier sitio.

Quiero suponer que no toda la historia de nuestra amistad tiene el toque sórdido y enfermizo de las últimas épocas, pues tiempos hubo (sigo queriendo suponer) en que conocimos juntos algunas felicidades y colaboramos creativamente en la fabricación de esos momentos por los cuales tal vez se entienda nuestra perseverancia —o la mía, sobre todo— en mantener ardiendo la brasa que ilumina el recuerdo de la juventud perdida. Pero no tengo manera de reconstruir con nitidez ninguno de esos momentos: ahora trato de dar con uno especialmente significativo y veo que todos se disipan entre las volutas del cigarro que tengo encendido aquí mismo, y eso es quizá porque este compañero falaz en realidad nunca ha tenido mayor interés en las felicidades o las desdichas que creo haber pasado mejor por contar con su presencia. Estas mismas líneas, que ya voy despachando a la carrera porque la cajetilla ha ido vaciándose y será impostergable el momento de salir a comprar otra, le interesan muy poco: de hecho, concluirán antes de que él mismo llegue al filtro y desaparezca, apenas yo alcance a anotar esta última esperanza: si tarde o temprano dejaré de fumar, por ahora la única venganza que puedo ir cobrándome es seguir prendiéndole fuego a este pésimo amigo, verlo quemarse vivo. Aunque sé bien que eso es darle gusto y alentarle a continuar en su papel de impune asesino.

Placer fantasma

Luigi Amara

La distancia que separa a un hombre de un eunuco es incommensurable. Su diferencia específica, su lastimosa singularidad, por más minúscula que pueda parecer, repercute de manera drástica en el plano de la fisiología y el metabolismo, pero sobre todo en el de la voluntad: el comportamiento del eunuco, sus aspiraciones más íntimas, están sesgadas por la conciencia de la pérdida, por cierta languidez y opacidad e indolencia, por una escalofriante incapacidad para la alegría que es fácil confundir con amargura. Todo en él parece oblicuo, lerdo, demasiado servil; su amabilidad no puede sino antojarse sospechosa, como se antoja deforme y un tanto pueril su facilidad para la crueldad, al punto de que cada uno de sus actos se diría acompañado de la convicción absolutamente física de lo incompleto. El eunuco constituye un tercer género de hombre precisamente porque apenas podemos entrever el orbe transfigurado, estanco, de su deseo.

La estirpe estéril de los eunucos se extendió en China hasta finales del siglo xx, después de un decurso sombrío e insondable paralelo al del resto de la humanidad. Por extraño que resulte, hubo un tiempo en que coincidieron las proclamas por la liberación sexual con los estertores de una represión milenaria sustentada en el acto sanguinario de la emasculación, que sin embargo había prevalecido casi sin modificaciones por más de tres mil años. Sun Yaoting, el último eunuco del imperio, sobrevivió a la dinastía Qing, la última de la historia china, hasta morir en 1996, a los 94 años de edad. Emasculado por su

padre a los diez años de edad dada su pobreza, desde entonces estuvo al servicio de Puyi, mejor conocido como “el último emperador”, quien en el ocaso del régimen imperial permaneció todavía 12 años en la Ciudad Prohibida, más como recluso que como soberano. Con el estallido de las revueltas y, más tarde, con el advenimiento de la Revolución Cultural, la inconveniente longevidad de Sun Yaoting hizo que la figura del eunuco llegara a representar lo que tal vez había significado siempre: una aberración, la reliquia viviente de una era a la vez refinada y bárbara, sólo desde cierto punto de vista remota, que se quería enterrar cuanto antes.

A diferencia de la mayoría de los guardianes del harem en el Medio Oriente, y a diferencia de los célebres *castrati* italianos, cuya laringe poco desarrollada hacía las delicias de los amantes del *bel canto* (su voz virginal e ímpolita era la más apreciada entre cardenales y obispos), a los eunucos chinos se les practicaba la emasculación radical, como si la castración no fuera una medida precautoria suficiente para evitar que la lujuria y la herencia se inmiscuyeran en los asuntos del palacio. La relación entre un pubis despejado y liso (libre incluso de la sombra del vello a causa de las alteraciones a nivel hormonal) con el oficio de vigilante y consejero sería del todo estrafalaria y dudosa, de no ser porque los emperadores chinos acostumbraban rodearse de una legión de hasta tres mil concubinas a las que ningún hombre —ningún hombre cabal— podía mirar de frente.

A manera de recuerdo —o más bien de prueba inequívoca y hasta de contraseña—, los eunucos chinos estaban obligados a guardar celosamente lo que con un eufemismo desalmado se denominaba su “tesoro”. Para tal efecto se crearon recipientes especiales, tarros de cerámica sellados o cajas de plata que los conservaban momificados, ya que era imprescindible mostrarlos durante las inspecciones cada vez que se quería ascender en la jerarquía del palacio. Con la esfera del erotismo y la sexualidad cercenada de tajo, más por el encierro y la severidad que por la limitación física (es sabido que el instinto sexual no necesariamente padece los efectos de esa tala monstruosa), los eunucos se entregaban a las intrigas palaciegas, a

la avaricia y al robo, por lo que, como sería de suponerse, la historia china abunda en anécdotas escabrosas de tráfico de tesoros. Las partes capadas, ya disminuidas y reseca por obra de la sal y otros procedimientos de deshidratación, eran sustraídas, alquiladas clandestinamente y dadas en préstamo como si se trataran de cetros y pasaportes. Hay noticias de que el tesoro de Sun Yaoting fue destruido por su familia mucho antes de su muerte, quién sabe si por convicción iconoclasta o como medida de protección del ya obsoleto y amenazado eunuco. Lo más seguro es que con el cambio de régimen, temiendo la persecución policial entre los miembros de la familia, procuraran desaparecer para siempre esa momia bochornosa, ese símbolo de un pasado impresentable y exótico hasta en las formas de la crueldad. Pero cualquiera que haya sido el motivo, ese gesto de anulación del pasado, tan propio de cierta mentalidad china, significó una grave afrenta para Sun Yaoting, acaso de alcances más graves que la primera pérdida: los eunucos, llegado el momento de la muerte, hacían todo lo posible para que su tesoro —o, en su defecto, uno ajeno, fruto del robo o del trueque—, se depositara también en la tumba, de lo contrario el Rey del Averno se burlaría de ellos y los convertiría en burras por haber llegado a sus dominios incompletos, sin los atributos de la masculinidad. Aun cuando sus partes ya para entonces no se distinguirían gran cosa de un chabacano trabajado por la sal, para un hombre como Sun Yaoting, educado en la vieja tradición y las supersticiones milenarias, no podía haber peor castigo que encarar la muerte sin su tesoro, presentarse ante la última autoridad como un hombre incierto y diezmado.

Menos célebre que la historia de Sun Yaoting, pero quizá más emblemática y fantástica, es la de Kang Zheng, uno de los pocos eunucos que aprendió a leer y a escribir, y del que se conservan unas cuantas páginas de diario, un manuscrito dividido en dos rollos conocido como *El cuaderno del humo*, valioso no sólo porque aporta una idea general y de primera mano de la vida al interior de la Ciudad Prohibida, sino también por su calidad literaria; un diario más bien mental y decididamente íntimo, en el que aborda con lujo de detalles su inusitada ac-

tividad sexual, y en el cual se advierte la huella de Lao Tse por encima de la de Confucio o de Buda.

Kang Zheng alcanzó el grado de tercer mandarín durante el mandato de Qianlong (o Chien Lung), uno de los más largos de la historia de China (se extendió de 1735 a 1796), y se dice que desde joven fue un eunuco muy cotizado. A la par de su inteligencia y discreción, poseía uno de los dones decisivos para servir como vigilante de las concubinas: la fealdad. Además de la constitución peculiar y el semblante escurridizo que caracteriza en general a los eunucos (flacidez, extremidades inusualmente largas, ausencia casi total de vello corporal, tendencia a la obesidad, sobre todo en el pecho y la cadera), Kang Zheng era chimuelo, tenía la nariz afilada, más como la de un buitre que la de un águila, el mentón hundido y las cejas demasiado pobladas. Su piel era tan suave y delgada que se confundía con el papel, carecía de cuello y su figura estaba coronada por una joroba incipiente que, como casi todo en él, nunca se desarrolló por completo. Por lo demás, se afirma que vivió 101 años (los eunucos suelen ser longevos, viven de diez a quince años más que el promedio de los hombres), y que para escalar hasta el grado más alto de su condición se valió alguna vez de la calumnia.

Los eunucos emasculados antes de la pubertad presentan rasgos distintos de aquellos que se exponen a la cirugía en edad adulta. Además de los caracteres sexuales secundarios, entre ellos la voz, que en los eunucos puros (*tong jing*) permanece chillona y desagradable, y en los castrados adultos se asemeja a la de un hombre común, las principales diferencias son de orden psicológico y se relacionan de una u otra manera con la falta de apetito sexual: abulia, indolencia y malhumor, como niños gigantes propensos a la melancolía y la pereza. Rara vez se inclinan a la amistad, hasta el punto de que un eunuco jocosos parece una contradicción o una quimera; suelen ser también desalmados y soberbios, con esa fatuidad que se apodera de la servidumbre después de estar mucho tiempo bajo las órdenes de los poderosos, cuya amabilidad es más producto de la malicia y la cautela que del buen ánimo. Los

que han sido emasculados después de la pubertad, en cambio, mantienen prácticamente intacto el deseo sexual, y hay noticias de muchos de ellos que sedujeron a las sirvientas del palacio e incluso contrajeron matrimonio, ingeniándose las para dar y recibir placer mediante artimañas variadísimas —las zonas erógenas de los eunucos son al parecer innumerables y cambiantes—, y no faltan los relatos de su habilidad para alcanzar el orgasmo venéreo.

Las increíbles confesiones de Kang Zheng llevan a pensar que su emasculación se verificó no antes ni después de la pubertad, sino *durante* ella; de allí que en muchos sentidos haya padecido los achaques y también los beneficios de ambas variedades de eunuco: voz estridente e inestable, a veces más aguda que la femenina; una barba escasa, limitada a la zona de la barbilla; vigor físico y resistencia a la enfermedad, en particular a la osteoporosis (el mayor azote de los hombres de su clase); una suerte de estoicismo que no condescendía a la queja y, por encima de todo, un apetito sexual tan insaciable como bien disimulado. El hecho de que poseyera tales atributos anfibios, aunado a que su nombre recoge y combina los de otros dos eunucos célebres de la antigüedad: Kang Ping, patrono de los eunucos chinos, apodado el *Duque de Hierro*, y Zheng He, el mayor navegante de la historia, cuya flota se componía de más de cien barcos, y quien alrededor del año 1400 estableció comercio con más de 35 países, llevan a la sospecha de que, antes que un hombre de carne y hueso, se trata más bien de una leyenda. Aunque era una práctica extendida que los eunucos adoptaran un nombre especial para su nueva vida, queda la duda de si Kang Zheng no será más bien una creación elaborada con los retazos de infinidad de experiencias, un personaje imposible que, sobre todo para los eunucos, terminó por componer un tapiz subyugante y al cabo liberador.

Hasta donde sé, el doctor Millant no lo menciona ni una sola vez en su *Les Eunuques à Travers les Âges* de 1908; su caso tampoco figura en las descripciones del doctor Zambaco, el gran médico egipcio de los eunucos, ni merece un solo párrafo

en la del victoriano Carter Stent, que presentó una ingente variedad de investigaciones al respecto en el *Journal of the Royal Asiatic Society*. El interés que mostraron estos médicos en el desarrollo sexual y el equilibrio anímico de los emasculados nos previene del posible carácter apócrifo del diario de Kang Zheng, ya que difícilmente habrían pasado por alto una enfermedad tan singular y hasta picante —quizá una obsesión—, que revela en todo su patetismo la brutalidad de esa costumbre arcaica más bien inhumana.

Tras una rápida y poco aséptica cirugía en la que Kang Zheng, en ausencia de su padre, respondió tres veces que *no* al acuchillador que le inquiría si más adelante se arrepentiría de su decisión, el joven eunuco caminó, tal como se acostumbraba entonces, durante tres horas sostenido por sus castradores, todavía con el dolor doblándole las rodillas, intoxicado por la fuerte impresión o tal vez por el extraño aroma a pimienta diluida que había sido utilizada como único sedante. Ya para ese momento la sensación que lo perseguiría a lo largo de su vida se había insinuado sin lugar a dudas; pero entremezclada con la fatiga del desangramiento y el incremento del ardor, no se había impuesto hasta el grado de intranquilizarlo más de lo que las circunstancias permitían. Durante los tres días de convalecencia, en los que tuvo prohibido ingerir líquidos y una aguja de peltre le obturaba el orificio de lo que quedaba de la uretra, cuando ya la hinchazón parecía anticipar el peor de los desenlaces y el acuchillador bajaba la mirada tras realizarle una visita, Kang Zheng advirtió la presencia, la “sombra corporal”, de su miembro recién extirpado, de manera tan clara y persistente como cuando era un adolescente libre y vagaba por los callejones y prostíbulos de Pekín, agobiado por la pobreza, meditando si no sería hora de probar suerte como eunuco en la Corte imperial.

Cumplidas las tres jornadas, y una vez que le retiraron el papel que servía de vendaje y le extrajeron con suma delicadeza la aguja que le taponaba la presión de la orina, Kang Zheng experimentó una punzada aguda, semejante de un modo espectral al placer y, como si se tratara de un recuerdo vívido y demasiado insistente, creyó desarrollar una erección en for-

ma, furibunda y palpitante, que de no ser porque había visto cuando se llevaban sus restos en el tarro habría jurado que el acuchillador lo timó, infligiéndole un dolor terrible, pero sin atreverse a ejecutar la tarea para la cual le habría de pagar una suma elevada. Inmediatamente después orinó; con gran alivio y casi con felicidad orinó por más de dos minutos; el líquido brotaba de su cuerpo como nunca antes, a la manera de un surtidor o de una fuente cuya salida es demasiado ancha; y quién sabe si por la presencia de la sombra corporal o por un atavismo de su mano derecha, tanteó el aire en busca de su miembro cercenado hasta convencerse de que allí no había nada —nada, al menos, distinto de un recuerdo o un fantasma.

En China, la noticia más antigua de la mutilación genital se remonta al siglo XII, a.C., durante la dinastía Zhou, en la que se instituyó como una forma de castigo ejemplar, considerada más severa que la amputación de las manos y los pies, y sólo por debajo de la decapitación. El propósito fundacional de esta práctica se ignora, entre otras cosas, por la megalomanía del emperador Ch'in Shih Huang Ti, que al promediar el siglo III a.C. mandó quemar todos los libros de historia y literatura clásica con el fin descomunal de abolir el pasado. Los ritos de castración de otras civilizaciones antiguas, sin embargo, permiten conjeturar que también en China estuvo ligada a alguna ceremonia propiciatoria de la fertilidad, y que al igual que entre los babilonios y los sumerios, los asirios y los egipcios, los griegos y los romanos, cuyas cosmogonías se originaban con la castración de una deidad superior, a partir de la cual el agua se separaba de la tierra creando el Universo (Urano, Atis, Tamuz, Dionisos son algunos dioses que terminaron siendo eunucos), los chinos entendían el sacrificio de la virilidad como un símbolo.

Tras el impulso de destruir el pasado, que en sí mismo puede entenderse como una castración, como una navaja que poda y nulifica el poder de las tradiciones, Ch'in Shih Huang Ti estableció la costumbre de utilizar a los eunucos como custodios de sus concubinas, prisioneras al interior de un palacio suntuoso —que no por ello disimulaba su estatura de cárcel—, restándole

así cualquier resabio mitológico a una práctica que ya para entonces contaba con una historia de más de diez siglos, con fiado de que con ello reducía a esos hombres a la condición mansa y sumisa de los animales capados. Pero ya fuera porque fueron devorados en la quema de libros, ya por el carácter reservado que a partir de entonces distinguió a la institución de los eunucos, llena de códigos y jerarquías secretas, o bien por la porfiada indiferencia que los alejó de la escritura, no parece haber otro testimonio en la historia de China semejante al de Kang Zheng; ningún relato o recuerdo de un hombre diezmado que asegurara sentir la pérdida de su miembro como una sombra carnal, vívida y anhelante, “tan poderosa e inquieta como para confundirla con una forma de la añoranza”.

En la literatura médica a menudo se encuentran referencias sobre pacientes que, tras haber sufrido la amputación de una extremidad, experimentan dolor u hormigueo en la zona que correspondería a esa parte del cuerpo en donde ya sólo impera el vacío. Los “miembros fantasma” han sido descritos menos como un recuerdo que como una imagen persistente que surge de improviso y que acompaña al paciente durante meses o años después de su pérdida. Se trata de una sensación singular, que tiene el poder de dotar a una región del espacio de cualidades que de otra forma sólo reservaríamos a la subjetividad; una suerte de extensión de la conciencia hacia zonas que carecen de realidad objetiva y que, desde el punto de vista psicológico, acaso no sea sino un mecanismo compensatorio, afirmativo: un báculo mental para ayudarse a vivir.

Pero la sensación del miembro fantasma no está por fuerza vinculada al dolor, y a veces sólo se insinúa bajo la forma del peso corporal —el peso de algo que sin embargo ya no existe— o se hace presente con esa certidumbre de cuando una parte de nuestra anatomía se halla desde hace tiempo en una posición incómoda y ha comenzado su entumecimiento. En realidad la tipología de los miembros fantasma es tan variada como pueden serlo los umbrales del sufrimiento, en un espectro que va desde los cosquilleos vagos hasta la réplica exacta, casi se diría facsimilar de la parte amputada, pasando por procesos de

magnificación o empequeñecimiento que rozan lo grotesco. La impresión puede ser a tal grado intensa y real que muchos pacientes han manifestado la convicción de que pueden mover el miembro fantasma con la misma naturalidad de cuando aún existía, si bien para otros sólo se trata del asidero espectral de sensaciones epidérmicas. Entre los médicos se admite que el uso de prótesis sería prácticamente inconcebible de no ser por el dominio y familiaridad que el amputado alcanza de la imagen corporal o fantasma; una familiaridad que sirve a manera de enlace con el postizo mecánico y que, gracias a un proceso inconsciente de transferencia, tiene como resultado su aceptación final.

Padecimiento recurrente durante los períodos de guerra, los miembros fantasma generalmente se asocian con la mutilación de extremidades o dedos. Kang Zheng descubrió en carne propia —aunque la expresión no parezca del todo apropiada— que de igual forma podía presentarse en otros miembros menos articulados, aun sin la presencia de huesos y sin los estragos en los nervios del muñón que suelen aducirse como explicación de la desconcertante presencia fantasmal.

La imagen corporal del miembro perdido de Kang Zheng atravesó por distintas fases, que acaso simplemente eran el reflejo de su evolución emocional y física. De percibirlo en un comienzo como una sospecha, como algo parecido a la estela del dolor —“una vaga exhalación de humo”, según sus palabras—, muy pronto pasó a ser el asiento de sensaciones perturbadoras, no del todo agradables, que en su diario entendió como “irritaciones o ansiedades”. Más tarde, el miembro fantasma le proporcionó placer, un disfrute tan variado como increíble, que abarcaba los extremos de la mera sensación táctil —del roce de la ropa, por ejemplo—, y el de un orgasmo vivido, por fuerza intransferible y seco, pero para todos los efectos real. Después el fantasma creció hasta proporciones descomunales, que cualquiera interpretaría como una forma del delirio; y aunque al principio esa transformación se dio sin mengua del placer que le transmitía, poco a poco se tornó en monstruosidad y malestar y bochorno. Con el tiempo, a una edad en la

que de ser todavía un hombre completo quizá le habrían sobrenido problemas de impotencia o de micción nocturna, la sensación del fantasma se fue diluyendo y un día desapareció de golpe aunque no para siempre. Con un movimiento particular de la pelvis —del que Kang Zheng no da muchos detalles en su diario—, y una serie de palmaditas en las ingles y el vientre, conseguía la resucitación de algo que ya no existía ni siquiera como fantasma, de modo que hasta el final de sus días pudo valerse de su “miembro de humo” cada vez que lo requería o se le daba la gana. (La literatura médica abunda en este tipo de testimonios de “resucitación” de fantasmas; pacientes que han aprendido a “despertar” a su miembro doblemente perdido mediante rituales de estimulación, algunos de ellos ligados a ligeros golpes o masajes.)

La etapa del placer, la más larga y por obvias razones significativa para Kang Zheng, sobrevino a raíz de que abandonó la costumbre de orinar en cuclillas, a la usanza de las mujeres. Después de su primer ascenso en el palacio —de jardinero a guardián—, y tras recibir una suma de dinero considerable para alguien que apenas tiene contacto con el mundo exterior, se decidió a comprar una canilla de plata importada del imperio Otomano, gracias a la cual pudo orinar de pie como un hombre común. El lujoso artefacto, parecido a un discreto embudo, se colocaba directamente en el pubis y su única función era encauzar el chorro a través de un pequeño orificio. Hasta entonces había experimentado dos o tres erecciones en forma, pero siempre se rodeaban de ansiedad y ardor y hasta de un poco de vergüenza, con excepción de la primera, que había sido gloriosa y feliz, una reafirmación de la vida. Kang Zheng, como por lo demás todos los eunucos, portaba consigo un clavo de estaño que le obturaba la uretra para así evitar mojarse involuntariamente —a causa de un esfuerzo o una carcajada insólita. Durante algún tiempo quizá llegó a sospechar que una ligera infección ocasionada por el clavo había terminado por contagiar, quién sabe mediante qué forma de contacto, a su miembro fantasma, de allí la sensación incómoda y el ardor. Con el empleo continuado de la canilla, sin embargo, el dominio y la

conciencia de su miembro aumentó paulatinamente, tal como si la prótesis de plata hubiera dado forma no sólo a la orina, sino a la incierta estofa que se insinuaba como un hálito bajo su ombligo. La primera erección libre de ansiedad y de prurito lo sorprendió no mucho después de comprar la canilla, una noche de luna llena en la que Kang Zheng escribió lo siguiente en un papel que conservó hasta el día de su muerte: “El tallo de jade se ha recompuesto, rotundo, sin astillas, y ahora brilla en la noche intenso y espectral como la luna”.

El mandato de Qianlong fue un período especialmente agitado para los eunucos, tanto en el plano político como, por descabellado que parezca, en el plano sexual. Aunque tiende a creerse que la castración trae como consecuencia el eunuquismo espiritual, ha habido casos de gran arrogancia y hasta de soberbia y confrontación del poder que desdibujan por completo la imagen de mansedumbre y apatía con que se les identifica comúnmente. La rebeldía de un eunuco es quizá la expresión del resentimiento y la sed de venganza acumulada; una rebeldía tanto más aguda e impredecible puesto que se origina, al menos en parte, en el hecho de que se da por imposible, de que no se les cree en absoluto capaces. Los eunucos, a veces como forma de desafío y otras como válvula de escape, supieron extender esa rebeldía al terreno de la lascivia, infringiendo la norma más estricta que debía acatar un hombre de su condición: la castidad. Aprovechándose de la confianza ciega que suele depositarse en un hombre castrado, los eunucos encontraron la manera de satisfacer sus apetitos (intactos en casos excepcionales, con más frecuencia menguados, pero nunca aniquilados del todo), así como los impulsos de las concubinas, bullentes y exacerbados a causa del encierro. La convivencia estrecha, en condiciones parecidas a la esclavitud —una esclavitud del ocio y la voluptuosidad, y acaso por ello más perversa— de cientos de mujeres hermosas dedicadas día y noche a su embellecimiento, cuya ocupación primordial consistía en estar en todo momento listas para los rituales del sexo, sin otra expectativa que la de ser finalmente elegidas por

el emperador, es un cuadro embriagante, si se quiere malsano, pero a su manera irresistible, incluso para un eunuco.

Pese a que no se cuenta con un informe de primera mano sobre lo que sucedía tras las puertas del palacio a lo largo de todas esas cálidas noches en que las jóvenes concubinas no habían sido favorecidas por el soberano, cuando supuestamente no les quedaba más remedio que revolverse en sus camas, insomnes y desconsoladas, es fácil conjeturar que era común que se entregaran a algo más que los suspiros.

La época en que Kang Zheng descubrió y a la larga se congratuló de su miembro fantasma fue una de las más estrictas y vigiladas. No había transcurrido sino una generación desde lo que popularmente se conoció como el período de “limpieza”, cuando decenas de eunucos encontraron la muerte en una segunda y doblemente cruel emasculación ordenada por el emperador. Según el relato de Peter Tompkins en *The Eunuch and the Virgin*, todo comenzó al comprobarse una fiebre de libertinaje entre las damas y ciertos eunucos. Uno de los ministros recordó un comportamiento semejante durante la dinastía Ming, cuyos incidentes habían llegado a sus oídos transformados en leyenda, aderezados con detalles algo subidos de tono, incluso inverosímiles, hasta el punto de que llegó a afirmarse que los órganos mutilados de los eunucos “habían crecido en cierta medida con el tiempo”, no está claro si como resultado de la actividad sexual o como condición propiciatoria. Impresionado por el relato del ministro y dominado por los celos tanto como por el enojo de la insubordinación, el emperador ordenó una inspección que tendría por objetivo “limpiar” de lujuria el palacio, lo que en términos prácticos se tradujo en una nueva emasculación de aquellos eunucos que hicieran gala de “órganos rudimentarios” y, como consecuencia de ello, en una matanza. La segunda operación, realizada a la fuerza, y cuyo fin explícito era extirpar cualquier protuberancia o insinuación en el vientre, era menos una cirugía que un castigo y hasta una ejecución disfrazada, pues pocos fueron los que sobrevivieron al desangramiento.

Desde que llegó al palacio, Kang Zheng escuchó durante las largas noches de invierno anécdotas y pormenores de aquel período de horror, todavía fulgurante en los ojos de algunos viejos eunucos que lo presenciaron. Aunque el emperador Qianlong no tuvo más remedio que arrepentirse de tal atrocidad, la sombra de una nueva emasculación pesaba en la conciencia de todos aquellos que se acercaban a las concubinas con segundas intenciones.

El ascenso de Kang Zheng al grado de guardia era una retribución normal por su diligencia y empeño, pero había sido facilitado en buena medida por su apariencia. Ya para entonces había perdido parte de su cabellera y sólo unos pocos mechones le brotaban desperdigados en la zona de la nuca; había engordado y los brazos le colgaban por debajo de las rodillas. Si antes la palabra “esperpento” venía a la mente al cruzárselo por los pasillos, ahora prácticamente se había convertido en un eufemismo. Es de notarse que Kang Zheng se ganara la confianza de sus superiores no sólo por su físico, sino también por el respeto y sobriedad que mostraba frente a las mujeres. En los mismos años en que sirvió de guardia de las concubinas recién llegadas, hay una serie de referencias en su diario a la sensación que dejaba la seda de los vestidos femeninos en su miembro fantasma, como si de algún modo esa extensión invisible de sí mismo pudiera traspasar su propia ropa y sentir el roce de las mujeres al pasar a su lado.

Por lo que puede inferirse a partir de su carrera hacia los altos mandos del palacio, Kang Zheng se benefició de este placer velado sin que nadie sospechara nada. Su cercanía con las mujeres, la manera como se aproximaba a ellas, era quizá demasiado estrecha y obstinada, pero apenas hubo un ligero indicio de que en cierta ocasión había rebasado los límites de un acercamiento inocente. Por lo demás, aprendió a disfrutar del contacto fantasmal con toda suerte de materiales y texturas; en *El cuaderno del humo* (también conocido como *El libro o Los rollos del humo*) puede leerse que acercó su miembro a las flores del loto, al musgo recién bañado por el rocío, a un estanque lleno de peces dorados, al vientre de una rana, a la

densa neblina, y que todos estos objetos le proporcionaron un placer distinto. La cabellera lisa y peinada de las concubinas vírgenes, así como cierta gelatina de lichí perfumada con licor, son los fetiches que más veces se mencionan en el diario. Una vez probó suerte con el fuego; “quería copular con las llamas”, anotó. Su miembro, fantasmal y subrepticio, pero no insensible, conoció la quemadura; la insensatez de ese experimento lo obligó a guardar reposo durante 15 días ante la contrariedad del médico del palacio, que no supo más que diagnosticar una enfermedad imaginaria.

El carácter taimado de Kang Zheng, así como su facilidad para embaucar con las palabras y presentar los actos de los demás como infamantes o sospechosos, muy pronto le abrieron las puertas de un nuevo ascenso. Cuando los inspectores pidieron examinar su tesoro, y una vez que destapó delante de ellos el tarro, Kang Zheng palideció hasta el desvanecimiento, no porque su reliquia hubiera desaparecido, sino porque increíblemente había aumentado de tamaño. Sonriendo, los inspectores asociaron ese crecimiento con un canje o una broma, pues en verdad aquello se confundía con los genitales de un cerdo. El médico mencionó como posible causa de esa anomalía la humedad. Para Kang Zheng, que reconocía las peculiaridades de su miembro extirpado, ese tesoro era sin duda el suyo, “sólo que amplificado por la lascivia”. Escuetamente se limitó a asentir. A la mañana siguiente despertó con la sensación de que su miembro, “tan grande como una serpiente o un lagarto”, reptaba por la pared, hambriento y enceguecido. Reclinado en su camastro como si se dispusiera a una bocanada de opio, cruzó los brazos detrás de la cabeza y dejó que ese áspid recorriera la habitación. Además de la frialdad de las paredes y del tacto metálico de una espada que colgaba de un clavo, Kang Zheng experimentó la delicada caricia de las telarañas, cuyo encaje a la vez frágil y pegajoso pronto lo llevó al éxtasis, a un grito reprimido de gozo.

El miembro fantasma creció aún más durante las semanas siguientes. Kang Zheng describe esa transformación, esa deformidad, entre atribulado y exultante, como una época de pla-

ceres insospechados, “en que se acertaba la distancia entre las cosas y podía explorar las cavidades de un árbol o las guaridas de los ratones”. De espaldas al mundo, en su soledad de emaculado, Kang Zheng había encontrado una forma retorcida de reconciliarse con todos los seres que pueblan la superficie del planeta, de intimar con las cosas y las formas, de fecundarlas, así fuera de un modo intangible e inadvertido para ellas.

En ninguna etapa de esa actividad sexual que valdría calificar de *poliédrica* pasó por su cabeza el temblor de la desviación o la locura. Con una erección permanente y descomunal, quizá el diagnóstico de su extraña condición sería priapismo imaginario. Pero como la queja de dolor sólo aparece en sus escritos tardíamente, y la erección, en esta etapa feliz, se acompañaba de deseo sexual, habría que transferir a los médicos la pregunta de si es posible un cuadro de priapismo placentero: si en verdad un miembro es capaz de renunciar, para siempre y sin graves sufrimientos, a la flacidez.

El ya para entonces respetado tercer mandarín comenzó a caminar por el palacio de un modo extraño: cruzaba los umbrales como si cargara un peso entre las manos. Meses después abría las piernas como si arrastrara entre ellas una cadena o como si lo estorbara una cola obesa. A su fealdad se añadió el atributo de lo patituerto. Con horror comprobó la formación de llagas en su “tallo de jade”, que de tanto arrastrarlo supuraba y escocía sin despedir, claro está, olor alguno. Sus ratos libres transcurrían de manera apartada y meditabunda, montado en una rama a la que había acondicionado la piel de un oso, o bien mirando el atardecer en un estanque sin pestañear siquiera. Procuró la nieve, la seda recién confeccionada, la miel, la harina de arroz... nada parecía aliviarlo. El acupunturista entendió o simuló entender el origen de sus males, pero ¿cómo curar una porción del cuerpo que no existe más? Tras un año de tentativas infructuosas, de probar con remedios disparatados, de untar en la punta del aire yemas de huevo de codorniz y aplicar compresas de tinta de pulpo, la deformidad comenzó su declive, el miembro se fue empequeñeciendo poco a poco y, con la llegada del otoño, se desvaneció en la nada, como una

voluta de humo. El día en que finalmente se apagó del todo, Kang Zheng dejó escrito en su diario: “Hoy, a los setenta y siete años, soy por primera vez un eunuco”.

Kang Zheng murió sabiendo dominar la aparición de su miembro fantasma siempre que lo deseaba. El ritual para rescatarlo del reino de las cenizas al parecer era breve y extraño, “una danza de aplausos en el vientre”, y quienes lo presenciaron seguramente no pudieron más que entenderlo como una manía senil demasiado elaborada.

El día de su funeral, un eunuco del que no se ha conservado el nombre robó el tarro con el tesoro de Kang Zheng y lo sustituyó con otro que alojaba un pedazo de serpiente. Un ardid de esa calaña no podía engañar al Rey del Averno, pero en vista de que el miembro de Kang Zheng había atravesado por más fases que la propia luna, y alguna vez fue de carne y luego de humo, y se había rodeado de escamas y enfrentó y venció a su manera al no-ser, es probable que, al encontrarlo en sus dominios, el Rey del Averno careciera de motivos para la burla.

Yo Acuso! (Al Ensayo) (y Lo Hago)

Heriberto Yépez

El ensayo hace mala obra a la prosa. El ensayo nos está perjudicando. La *forma del ensayo* mantiene controlado al pensamiento: lo polizontea. Escribo esto y pienso en David Antin. Pienso en sus observaciones sobre los márgenes paginales; la manera en que el libro controla la forma de la prosa, inseparable de la estructura de la página, de la máquina del libro. El ensayo lo pre-inventó Gutenberg.

¿Estoy afirmando que el lenguaje es un *flujo* que la literatura o, para ser más preciso, el ensayo *interrumpe*? No lo he decidido. Y que lo sea o no, no depende de mis juicios sumarios (o mucho menos). ¿Quién me he creído?

La respuesta es: ¡un ensayista!

El ensayista es quien decide qué es el mundo. Mayra Luna le llama a eso, hacer “psicópolis”, inventarse un mundo en la mente; eso es lo que es el demiurgo ensayo.

Por ende, me pregunto qué autocrítica tendría que acometer el ensayo.

Y me respondo (no de inmediato, pero lo hago): el ensayo tendría que preguntarse lo que he preguntado al principio de este vericuelo patizambo: ¿el ensayo controla? ¿el ensayo acota? ¿el ensayo acosa?

Son tres y una misma cosa; y por supuesto que el ensayo lo hace, amigo.

Y al decirme amigo, amigo a mí mismo, me recuerdo que el ensayo es una amabilidad montaraz, una montañada; el

ensayo es, ante todo, amistad. Y quizá bajo esta máscara de camaradería ha escondido su instinto policía.

Hitler era ensayista.

Lo que todo ensayista hace es *su lucha*.

Cuando se desea mostrar aquello en lo que puede convertirse un artista fracasado se menciona al Führer. Pero aún no hemos advertido que cuando un sujeto absolutista es encarcelado su mente toma la forma de un ensayo. La finalidad metafísica (e inconsciente) del ensayo es reemplazar la realidad por un juego de delirios personales. Tlön es el ensayo.

No me venga, pues, el ensayo, con que él sufre conflictos.

Si la poesía está en crisis desde hace décadas y la novela ni se diga —desde la realista hasta la metadiscursiva— ¿cómo se ha salvado el ensayo de la crisis? Creo que lo ha hecho convirtiéndose en juez del resto de los géneros. Se ha salvado, ha disimulado, volviéndose la parte analítica, la parte acusadora.

El ensayo es el dedo que señala o desmenuza. Ese es su primer truco. Volverse el ojo que no se mira. ¿Otro problema del ensayo? Ya lo he (medio) dicho al principio: el ensayo es policiaco.

¿Y no lo es el cuento?

¡Obviamente!

Este es el gran problema de nuestra literatura: buena parte de ella sigue criterios policiales.

Quiere averiguar esto, quiere averiguar esto otro, nos tiene en suspenso, brinda pistas.

Nuestra literatura se pasa de lista.

Periodismo es peritaje; ensayística, literatura detectivesca. Es esa su ruina.

El ensayo y el cuento siguen paradigmas criminalísticos. Judicializamos.

Y la novela y el poema posmoderno, ¡idéntico! *Same all*, señores.

¿Hay algo escrito que no sea policiaco? ¿Texto que no sea racional? Así se autocritica el ensayo: reconociendo que se trata de un género racionalista. En el fondo, el ensayo es un aforismo perorativo. Ya Torri lo ha escrito. Abundar es sospechoso.

El ensayo prolonga explicaciones porque el martillo ya duda de sí mismo.

No en balde, el ensayo agrada tanto a nuestra época. ¡El ensayo es el crimen perfecto!

Es miembro del *gossip* y, a la vez, miembro de la academia.

En todo sentido, el ensayo es el más occidental de los géneros.

Podemos autoengañarnos y repetir la tradicional queja del crítico, la queja del ensayista y decir que el poeta y el novelista tienen prestigio y que, en cambio, el pobrecito ensayista es de poca estatura y no lo persiguen fans, pero sería falso.

La prueba de que el ensayo es el género más popular (a pesar de chaparros) es que incluso ese monopolio de la ignorancia literaria que son las revistas mexicanas y norteamericanas están llenas de ensayos.

¿Otra prueba? A esa casta de frustrados profesionales que son los profesores universitarios y los lectores, les fascinan los ensayos. Si no fuera por dicha paragonía no existirían los *journals*, las mesas redondas y los asistentes mismos.

Si se sostienen tales publicaciones y eventos, si convencen a sus anunciantes y promotores de su seriedad y prometen buenas ventas o público es porque todo esto está hecho, mayoritariamente, de prosa ensayística.

Si las revistas o las lecturas estuvieran llenas de poemas, darían vergüenza.

Y si estuvieran llenas de cuentos, les recomendaríamos que mejor se volvieran libros, antologías o algo peor todavía y pediríamos que alguien las guardase para siempre en algún anaquel de alguna librería muy lejos de donde alguien las pudiese hallar, por ejemplo en alguna librería de Tijuana o Chula Vista.

En una de esas librerías de literatura chicana, por ejemplo, en donde uno sólo se atreve a entrar portando una máscara del Rayo de Jalisco.

¿Qué hacen los poetas cuando han perdido la comunicación con los dioses? ¡Manufacturan ese género ensayístico llamado poéticas! Y las poéticas no son más que autopromoción. Y todas las revistas no son más que propaganda. Así que entre

los ensayos de las revistas y los anuncios de cigarrillos hay plena continuidad. El ensayo es publicidad.

Definitivamente, pues, el ensayo es un género popular. Un género en auge. Y como todos sabemos, lo que está en auge es lo peor, lo más denigrante. Y me disculpan, porque sé que muchos de nosotros amamos al ensayo, nuestra vida depende del ensayo y depende de nuestra regular o buena ejecución de éste, digamos, que nos inviten a Encuentros y comamos comida de verdad, no la comida que acostumbramos, pero que el ensayo nos brinde grandes ventajas no significa que el ensayo sea un género rescatable. Sólo significa que compartimos con el ensayo una amistad. Y que sea nuestro amigo, si lo analizamos, habla muy mal del ensayo.

Pero no solamente el ensayo es un género policiaco que nos persuade de la ilusión de que es posible encontrar soluciones a la existencia, resolver enigmas —la gran ilusión que Occidente padece desde que a los grieguitos se les ocurrió inventar la patraña de que a la bestia esfíngica se le podía derrotar con un poco de ingenio racionalista—, sino que además el ensayo promueve el desvarío adicional de que el yo existe.

No es casualidad tampoco que el ensayo haya sido inventado en la modernidad, precisamente en la misma epocalidad que se inventaba la ilusión del sujeto, a manos de autómatas abstractos —hago aquí eco del corcovado Kierkegaard— como Descartes y Kant. No es que el ensayo sea escrito por un yo. El yo no existe. No se necesita ser Buda o Hume, Borges o Foucault para estar enterado de esta inexistencia. Es claro que el yo es neurosis. Así, pues, no es que el ensayo sea escrito por un yo, sino que el ensayo construye la ilusión de la existencia de un yo emisor. Eso me parece nefasto. Me parece nefasto que el ensayo certifique al yo.

Habría que reventar al ensayo. Habría que buscar la forma de dinamitarlo. Hacer que estalle en él la heteroglotonería (para darle una manita de gato al célebre concepto de Bajtin). Aquí vuelvo, entonces, al inicio de este ensayo, de este ensayema, de esta autocrítica del ensayo: el ensayo está controlando a la prosa.

Ya Baudelaire intuyó que en la prosa —en su caso, en el poema en prosa— podía ocurrir una convergencia de lo disímil, una pululación de las presencias. Esta es mi tesis más ociosa, lo presiento: la prosa aún no existe.

A eso alude la noción de *ensayo*. El ensayo es un ensayo hacia la explosión. Hacia la fisión del lenguaje. Me refiero a algo más allá de lo que los surrealistas aludían con la escritura automática, los neobarrocos con el exceso o Derrida con la desconstrucción. La prosa, sin duda, está siendo filtrada.

Y parte de ese embudo, buena parte de esa summa de restricciones imperceptibles, de vigilancias —llamadas estilo, llamadas temática, llamadas párrafos, llamadas título— es exacerbada por el ensayo, el cual es contradictorio porque, por un lado, busca ir más allá del flujo, más allá de la fragmentación y, por otro, es el género más cuidado, es el género de mayor constricción, el más educado —el ensayo mayordomea lo literario— y por eso las revistas están llenas de ensayos y si uno ve a los ensayistas, los ensayistas somos los escritores más cuadrados.

¿Y lo que más venden las editoriales? Son ensayos. No novelas. Son ensayos. Memorias de políticos, investigaciones coyunturales, ensayos.

Los que juzgamos a otros. Los que nos convertimos en autoridades. Somos los gendarmes de la República de las Letras. Somos los judiciales del canon. No es causalidad, señores, señoras, transexuales, no es casualidad que yo sea parte del ensayo mexicano. Creo que esto lo dice todo. Si yo estoy aquí (y, de hecho, creo que protagonizo la ensayística, y no lo presumo, sino que lo aseguro), esto significa que el ensayo huele a podrido.

El ensayo, no me cabe duda, es parte de la pestilencia.

Retomo, como todo buen ensayista debe, retomo mis puntos casi al final de este ensayo: el ensayo promueve el control de la prosa, el ensayo promueve la ilusión de la existencia del yo, el ensayo promueve el racionalismo, el ensayo es policiaco, el ensayo es el más popular de los géneros, el más comercial y el ensayo es parte de la sociedad del juicio al otro. Si fuésemos coherentes, por ende, el ensayo debería ser asesinado.

Pero no lo somos. Aunque el ensayo esté obsesionado con demostrar que el ser humano es coherente y prosísticamente bien portado, a final de cuentas, el ensayo es un gran fracaso. A pesar de su egolatría y su detectivismo y su lógica expositiva y su alto *rating*, el ensayo deja ver que el hombre está zafado.

Y presiento que cuando el ensayo enloquezca de tanta coherencia, de tanta crítica literaria, de tanta reseñitis, de tanta tesis académica, de tanta recurrencia a sus mismas fuentes de siempre, el ensayo tendrá una existencia quijotesca. Lo confesaré, pues, de una vez por todas: soy un profeta.

Y lo que he venido a profetizar en esta oportunidad es que en el futuro el ensayo será acompañado permanentemente en sus travesías racionalistas, en sus enormes grandilocuencias ridículas, por un paralelo género, fiel escudero del ensayo, cuyo nombre será *Ensancho*.

Y Ensancho, lo siento, sustituirá al Ensayo.

Acerca de los autores

Luigi Amara

(Ciudad de México, 1971)

Es ensayista y poeta. Entre sus libros se cuentan: *El cazador de grietas*, *A pie*, *Sombras sueltas*, *El peatón inmóvil*, *Los disidentes del universo*, además de los libros para niños *Las aventuras de Max y su ojo submarino* y *Los calcetines solitarios*. Forma parte del colectivo Tumbona Ediciones y su actividad preferida es el paseo. (coladelmundo.blogspot.com)

Nicolás Cabral

(Córdoba, Argentina, 1975)

Ensayista y narrador. Editor de la revista de artes y pensamiento *La Tempestad*.

José Israel Carranza

(Guadalajara, 1972)

Ensayista, narrador, editor y periodista. Es autor de los libros *Cerrado las veinticuatro horas* (Universidad de Guadalajara/Ediciones Arlequín, 2003), *La estrella portátil* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1997), *La sonrisa de Isabella y otras conjeturas* y *Las magias inútiles* (Universidad de Guadalajara, 1993). En 2005 obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Carlos Echénoze Trujillo, en Mérida, Yucatán, con el libro *Las encías de la azafata* (Tumbona Ediciones / Universidad de Guadalajara, 2010). Es editor

de la revista *Luvina*, de la Universidad de Guadalajara, coeditor de la revista *Magis*, del ITESO, y columnista del diario *Mural*. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

Guillermo Espinosa Estrada

(Puebla, 1978)

Es doctor en Letras Hispánicas por la Universidad de Boston y trabaja como profesor de literatura medieval en la Universidad de las Américas-Puebla. Fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas en el período 2007-2009 en ensayo literario. Es autor del libro de ensayos *La sonrisa de la desilusión* (Tumbona Ediciones, 2011) y administra la Bibliotheca Scriptorum Comicorum, una biblioteca virtual en la que compila textos humorísticos (www.bibliothecascriptorumcomicorum.org).

Verónica Gerber Bicecci

(Ciudad de México, 1981)

Artista visual que escribe. Hace piezas que son textos y textos que son piezas. *Mudanza*, su primer libro, se publicó a finales de 2010, en la colección Autoría de Taller Ditoria.

Saúl Hernández

(Ciudad de México, 1982)

Escritor y artista visual. En 2009, realizó su primera exposición individual, *Bocanegra*, en Ediciones Plan B en la ciudad de Oaxaca. Actualmente está interesado en los cruces entre las artes visuales y la literatura. Pertenece al colectivo sur+ ediciones.

Eduardo Huchín

(Campeche, 1979)

Es escritor y músico del dueto Doble Vida. Autor del libro de ensayos *¿Escribes o trabajas?* (FETA, 2004), ha publicado sobre literatura, porno, televisión y vida cotidiana en *Letras Libres*, *Tierra Adentro*, *Vice*, *Replicante*, *Lee+*, *Punto de partida*, *Luvina y Picnic*. Administra la bitácora tediosfera.wordpress.com y la cuenta de Twitter [@eduardohuchin](https://twitter.com/eduardohuchin)

Rafael Lemus

(Ciudad de México, 1977)

Ha publicado el libro de cuentos *Informe* (Tusquets, 2008) y el ensayo *Contra la vida activa* (Tumbona Ediciones, 2008). Ejerce la crítica literaria en revistas y periódicos. Vive en Nueva York.

Brenda Lozano

(Ciudad de México, 1981)

Narradora y ensayista; colabora en *Letras Libres*, entre otras publicaciones. Estudió Literatura Latinoamericana. Ha sido becaria del programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha sido antologada en diversas ocasiones. *Todo nada* (Tusquets, 2009) es su primera novela.

Mayra Luna

(Tijuana, 1974)

Es narradora, ensayista y traductora. Textos suyos han aparecido en revistas como *Replicante*, *La Tempestad*, *Blanco Móvil*, *Literal*, *Cross Cultural Poetics*, *Tierra Adentro*, *Cuaderno Salomón*, *Textos*, entre otras. Ha traducido al español textos de Camille Roy, Kathy Acker, R.D. Laing y Charles Bernstein. Está

incluida en varias antologías nacionales y extranjeras, entre las cuales están: *El hacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos para el siglo XXI* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006); la antología de nuevas narradoras latinoamericanas *Usted está aquí*, compilada por Julio Ortega (Jorale, 2007), *Grandes Hits Vol.1 Nuevos narradores mexicanos* (Editorial Almadía, 2008) y *Región. Antología de cuento político latinoamericano* (Interzona, 2011). Es autora de *Lo peor de ambos mundos. Relatos anfibios* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006). Tiene la maestría en Psicoterapia Gestalt. Su novela *Hasta desaparecer* será publicada en 2012 por Editorial Nortestación/Libros Mala letra.

Guadalupe Nettel

(Ciudad de México, 1973)

Es autora de tres libros de cuentos (*Juegos de artificio, Les jours fossiles y Pétalos y otras historias incómodas*); de las novelas *El huésped*, finalista del Premio Herralde, publicada simultáneamente en francés por la editorial Actes Sud, y *El cuerpo en que nací*. También ha publicado *Para entender a Julio Cortázar*, un ensayo corto sobre el escritor argentino.

Heriberto Yépez

(México, 1974)

Es autor de varias novelas, libros de ensayo y poesía. Sus títulos más recientes son *Al otro lado* (Planeta, 2008), *El imperio de la neomemoria* (Almadía, 2008), el libro visual bilingüe *Here is Tijuana / Aquí es Tijuana, Contra la Tele-visión* (Tumbona Ediciones, 2007) y su primer libro en inglés: *Wars. Threesomes. Drafts. & Mothers* (Factory School, 2007).

Índice

Prólogo. Contraensayo <i>Vivian Abenshushan</i>	7
Fragmentos del desierto <i>Guadalupe Nettel</i>	19
Contra el gimnasio <i>Saúl Hernández</i>	23
Breve vindicación de Johann Sebastian Mastropiero <i>Guillermo Espinosa Estrada</i>	29
Decadencia de la historia <i>Brenda Lozano</i>	37
Traducirme (y sus <i>contraduccion</i> es) <i>Mayra Luna</i>	43
El ensayista que no quería citar y otras historias <i>Eduardo Huchín</i>	49
Por una crítica de vanguardia <i>Nicolás Cabral</i>	57
Capicúa <i>Verónica Gerber Bicecci</i>	61
¿Quién le teme al arte contemporáneo? <i>Rafael Lemus</i>	69
Tarde o temprano <i>José Israel Carranza</i>	77

Placer fantasma <i>Luigi Amara</i>	81
Yo Acuso! (Al Ensayo) (y Lo Hago) <i>Heriberto Yépez</i>	97
Acerca de los autores	103

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

José Narro Robles
Rector

María Teresa Uriarte C.
Coordinadora de Difusión Cultural

Rosa Beltrán
Directora de Literatura

Leticia García Cortés
Subdirectora

Victor Cabrera
Ana Cecilia Lazcano Ramírez
Editores

Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual, editado por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 4 de noviembre de 2012. Composición tipográfica, formación e impresión: Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V., Pascual Ortiz Rubio No. 40, Col. San Simón Ticumac, Del. Benito Juárez, C.P. 03660. México, D.F. Se tiraron 1000 ejemplares en offset, en papel cultural de 90 gramos. La tipografía se realizó en tipos Rotis Semi Serif y Rotis Semi Sans de 8, 10.5 y 12 pts. Lectura y cotejo de pruebas de Francisco García. La edición estuvo al cuidado de Álvaro Uribe, Víctor Cabrera y la compiladora.

