

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
MARZO 2018

Carlos Velázquez

- LA EFEBE SALVAJE
- EL PERICAZO SARNIENTO (SELFIE CON COCAÍNA)

Fernanda Solórzano

- MISTERIOS DE LA SALA OSCURA

Philippe Ollé-Laprune

- LOS ESCRITORES VAGABUNDOS. ENSAYOS SOBRE LA LITERATURA NÓMADA

David Armitage

- LAS GUERRAS CIVILES. UNA HISTORIA EN IDEAS

Julián Herbert

- TRÁIGANME LA CABEZA DE QUENTIN TARANTINO

Benjamin Moser

- POR QUÉ ESTE MUNDO. UNA BIOGRAFÍA DE CLARICE LISPECTOR

Cristóbal Pera

- LA BAHÍA SUSPENDIDA

Brian Nissen

- CALEIDOSCOPIO

CUENTO/MEMORIAS

El Único y su Propiedad, la cocaína



Carlos Velázquez
LA EFEBE SALVAJE
Ciudad de México, Sexto Piso, 2017, 136 pp.



Carlos Velázquez
EL PERICAZO SARNIENTO (SELFIE CON COCAÍNA)
Ciudad de México, Cal y Arena, 2017, 208 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Durante los años que van transcurriendo del siglo XXI la obra de Carlos Velázquez (Torreón, 1978) acaso sea la gran novedad de la narrativa mexicana, aunque le falte la prueba de la novela. Fallecidos Jesús Gardea y Daniel Sada —este último llamado a ser un clásico de la literatura latinoamericana— e igualmente desaparecido ese supremo extraterritorial que fue Roberto Bolaño,

el norte de México se convirtió en el escenario a poblar por la imaginación novelesca. El resultado fue variopinto y se colaron quienes solo son “narradores”, y sin aquella tragedia no habrían abandonado el periodismo o la academia, pero aparecieron también creadores polimorfos como Julián Herbert —poeta, crítico, narrador, músico— o Cristina Rivera Garza, cuya baraja literaria o teórica, igualmente, va mucho más allá del norte.

En cuanto a concentración literaria, el caso de Velázquez es notable. Cuando se editó *La Biblia Vaquera* (2008 y 2011), se pensó que su joven autor, al destruir los convencionalismos visuales, lingüísticos y mediáticos de la “identidad nortea” con un artefacto fabuloso, se autodestruiría a su vez como escritor (lo cual le sería festejado por aquellos a quienes la literatura no les basta) y nos llevaría a alguna clase de situación póstuma o postrera: posmodernismo o “posnortea”, etc. Dado que los experimentos solo funcionan una vez, porque su rutinaria repetición los transforma en muestras de laboratorio de algún academismo, Velázquez buscó la literatura dentro de sí mismo y no en el mercado de ciertas novedades antiguas por instantáneas. Perdió en riqueza léxica, en imaginación adverbial y en adjetivación caprichosa, tomada de una lectura originalísima del “nortea” de Sada. Pero se quitó la vistosa máscara de luchador y se miró a sí mismo.

Si *La Biblia Vaquera*, aun leída desde la tradición, es rabelesiana, cabe decir que los alimentos terrestres de Velázquez, narrador nato entre la ficción y la no ficción (y su particular entender de una y otra), están en otra parte. Él mismo nos los muestra en el rock de nuestro siglo, en series como *The wire* y *Breaking bad*, en aquello que va de William Burroughs a John Fante, pasando por otro cocainomano, Fogwill, con una pizca de las teorías de

Baudrillard. Ello no le impidió probarse como un cuentista más canónico con *La marrana negra de la literatura rosa* (2010) que cuenta, al menos, con un par de narraciones excepcionales: “La jota de Bergerac” y “El alien agropecuario”. Incluso en *La efeba salvaje* se encuentra, como prueba de fuerza, “El resucitador de caballos”, un tradicional relato fantástico y campirano, no sé si gauchesco o rúfico.

Pese a militar en los bajos fondos —como se decía antes— pocas veces Velázquez se contamina de miserabilismo: sus personajes, sean los más degradados entre los travestidos o encarnen en una paupérrima banda punk en un extrarradio de Occidente que él convierte en eje del universo, son verdaderas creaturas novelescas. El lector las identifica y no las olvida con facilidad, aunque el autor se vea obligado a recurrir al crimen como la solución más convencional para ciertas tramas. En ese punto es cuando debe volver, durante esos minutos de raciocinio que en la escritura son una eternidad, al joven autor iconoclasta de *La Biblia Vaquera*.

El más reciente libro de cuentos de Velázquez, *La efeba salvaje*, comienza también con un cuento memorable, “Muchacha nazi”, que —leyendo *El pericazo sarniento (selfie con cocaína)*, sus memorias aparecidas simultáneamente— resulta ser un fragmento novelado de su propia autobiografía, lo cual nos permite mirar al fenómeno desde la ficción y desde la memoria, casi idénticas pero con un matiz que vale oro o vale un gramo. Además de ser una sentida declaración de odio a la Ciudad de México, como retrato de mujer “Muchacha nazi” es un cuadro de Otto Dix, posee una capacidad de evocación de la mujer como dueña y señora de su poder erótico que no leía yo, para no salirme de la literatura mexicana, desde Juan García Ponce.

Cuando publicó el libro de crónicas *El karma de vivir al norte* (2013), Velázquez causó cierta decepción. Pero es una de las pocas obras literarias que yo he leído en la que la guerra contra el narco es vista desde el frecuentemente omitido punto de vista del consumidor de drogas, lo cual le otorga al lector detalles de interés literario, desde cómo bajó la calidad de “la caspa del diablo” distribuida por los Zetas hasta la manera en que cada cártel envuelve su producto, a veces con pegatinas de Walt Disney. Caer en manos de un narcomenudista adversario con el producto del competidor en las manos puede significar la muerte. Aunque Velázquez narra el previsible infierno en que se convirtió Torreón, su ciudad natal, cuando la calentó hasta lo indecible la disputa por la plaza entre los Zetas y el cártel de Sinaloa, como narrador destaca por haber tomado un par de decisiones controvertidas.

Una decisión fue la de permanecer en la ciudad —sede de sus amados Santos de Torreón—, aunque ello pusiese en peligro la vida de su pequeña hija, y otra fue volverle la espalda a “la realidad”, tal cual la entienden las diversas “narrativas” de las guerras narcas. Se trata de una toma de posición filosófica: no moralizar ni politizar. Escasamente, Velázquez emite juicios sobre la historia que le es contemporánea, a la manera, quizá, de un Henry Miller en “el mundo del sexo”. Lamenta la inútil militarización de la entidad porque aumenta la joda de los retenes o subraya el escandaloso dispendio de los gobernadores feudatarios de aquellas desdichadas comarcas, pero nunca dice si aquella guerra es justa o no. Quizá por ser lugareño, carece de la justa indignación de los Ortuño o de los Monge, para quienes, por más virtuosos que sean en su

adiestramiento narrativo, en el ejercicio más o menos brechtiano de la distancia, el narco y su combate son una herida nacional, un drama civilizatorio. A su vez, le es ajeno el lirismo mágico de Yuri Herrera. Entre los nuevos narradores, solo la veracruzana Fernanda Melchor, también a propósito de su tierra nativa, comienza su carrera controlando esa familiaridad con el horror como Velázquez.

Pero cuando todo el mundo opina, Velázquez prefiere hablar de tópicos como la identidad del lagunero, habitante de esa *no man's land* entre Coahuila y Durango. No sabe, declara, por qué se hizo escritor y no sicario. Tampoco fue, por fortuna, periodista. Se le reprocha ver las balceras aledañas por YouTube. Pues hacerlo así lo define como habitante de la Mesoamérica apocalíptica soñada por Burroughs, cuya Interzona es la Narcozona, “el ex Norte” de un discípulo, no en balde mexicano, al cual habría admirado.

Sin ser indiferente a la indiferencia, Velázquez, desde la torre de marfil de la cocaína, mira la muerte de su ciudad. Quien, como él, se sirve del expresionismo como guion, no puede ser ajeno al dolor humano (ni al de los animales, cuya sexualidad, lo mismo que la vesania que sufren en manos de los hombres, forma parte de sus intereses, digamos, tragicómicos). Pero ocurre que Velázquez es un individualista radical. Él es el Único y su Propiedad, la cocaína, como lo demuestra en *El pericazo sarniento (selfie con cocaína)*.

El título memorioso alude al Súper Periquillo, de Fernández de Lizardi, pero Velázquez tampoco es un autor picaresco. Parece, desde luego, de ese orden toda la descripción del arrabal de los dílers, de los taxistas enrolados en el tráfico de drogas, de los halcones, de los sicarios de mayor monta, atisbados a

veces hasta fornicando, pero en estas memorias se ausenta esa sed de justicia propia del pícaro. Encontramos a otro personaje, al más narcisista de los narradores mexicanos, dedicado a esculpir su obesidad, su autocelebrada adicción a la cocaína, su curiosidad metodista y su hipocondría aliviada con la natación. Leído *El pericazo sarniento (selfie con cocaína)*, encuentro un autorretrato, no de un cómico sino de alguien que de verdad me recuerda a Max Beckmann. Un expresionista verdadero, sin miedo a hacer la caricatura de sí mismo, grotesco a veces, arabesco en otras.

“Uno es capaz de cualquier cosa por una experiencia estética. Como cualquier práctica tiene que ser verdadera, aunque conlleve una muerte verdadera también”, dice Velázquez en *El karma de vivir al norte*. Nuestro expresionista—difícil conciliación—es también un esteta. Como Pígalión, se ha enamorado, al fin, de la cocaína más pura del mundo, la que encuentra en un viaje a Lima, según nos cuenta en *El pericazo sarniento (selfie con cocaína)*.

Quizá Velázquez ha pretendido desengancharse, sin éxito según confiesa, porque teme que ese amor por la estatua esculpida durante toda una vida y a la que ha sacrificado el sexo, la familia, el amor, la pornografía o los matrimonios, acabe por matarlo, mientras lucha contra el paso del tiempo, como dice uno de sus personajes en el cuento “La efeba salvaje”. Habiendo escapado de tantas formas de violencia física o al consumo fatal de drogas sucias, Carlos Velázquez teme a la muerte porque ha encontrado, carajo, en esa forma siniestra de la limpidez, la trascendencia. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL es escritor y crítico literario. Su libro más reciente es *Bolaño, Benjamin, Walser. Três ensaios* (Papéis Selvagens, 2017).

ENSAYO

Más allá de la sala oscura



Fernanda Solórzano
MISTERIOS DE LA SALA OSCURA. ENSAYOS SOBRE EL CINE Y SU TIEMPO
Ciudad de México, Taurus, 2017, 368 pp.

MAURICIO GONZÁLEZ LARA

Casi todo libro sobre cine que aspire a ser leído por un público amplio cumple con una regla no escrita: sea en la introducción o en algún capítulo dedicado ex profeso a la mirada y sus alcances, el escritor está prácticamente obligado a describir con detalle y en primera persona la secuencia clave de una cinta que le hizo cobrar conciencia del poder de la experiencia fílmica; ese momento donde, como espectador, quedó sometido a la sensación de estar expuesto a diversas expresiones artísticas que suceden a un solo tiempo. La narración íntima de esta epifanía es una manifestación de fe: una acción que lo acredita como miembro de una congregación que celebra la liturgia cinematográfica con el convencimiento pleno de que esta puede producir revelaciones de dimensiones insospechadas, casi cósmicas. Para algunos, incluso, es una ruptura más cercana a la trascendencia sexual (la famosa *petite mort*) que al ejercicio contemplativo. La crítica estadounidense Pauline Kael, por ejemplo, gustaba de titular sus colecciones de textos con nombres de naturaleza abiertamente orgásmica: *I lost it at the movies*, *Kiss kiss bang bang*, *Deeper into movies*, *Reeling* y *Taking it all in*, por citar algunos.

Si bien no la exhibe como un rito iniciático, Fernanda Solórzano no

rehúye a esta tradición en *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo*. Por el contrario, la asume desde las primeras líneas, donde recuerda las advertencias realizadas por el mago siniestro del club Silencio de *Mulbolland Drive* (David Lynch, 2001) en el sentido de que lo que las protagonistas están a punto de presenciar es producto de una grabación (“no hay banda”). Para la autora, la secuencia dirigida por Lynch es un “acto de alquimia” capaz de transmutar “imágenes y sonidos pregrabados en experiencias tan verdaderas que causan lágrimas y convulsiones”; es, confiesa, una metáfora perfecta para entender el cine; una zona donde podemos explorar los misteriosos recovecos de lo humano y salir ilesos, puesto que todo lo que experimentamos es falso y, a la vez, real.

Hasta aquí, resulta fácil pensar en Solórzano como una mujer fascinada por la luz que emana de la pantalla, tal y como la imagina el ilustrador Alejandro Magallanes en la portada. El libro, sin embargo, revela una intención más expansiva que el análisis formal de las películas que han capturado la imaginación de la autora. De hecho, el valor de *Misterios de la sala oscura*, su verdadera provocación, es que lejos de circunscribirse a la experiencia estética y sentimental vivida en la sala—es decir, a ejercer el onanismo desinhibido que usualmente se asocia con la crítica cinematográfica—, busca explorar las circunstancias que confluyen afuera de ella.

Estructurado en ocho capítulos, el libro aborda los dilemas, crisis, discusiones y disyuntivas existenciales que han moldeado la sensibilidad de Occidente en años recientes: los vasos comunicantes entre el arte y la violencia, el feminismo como representación erótica, la capacidad

corruptora del poder, la ausencia de Dios, la prevalencia del mal, el dominio de la sensibilidad adolescente en la cultura, el desencanto generacional, la tiranía de la inteligencia y las implicaciones existenciales, psicológicas y sexuales de la tecnología que permite transformar el cuerpo y potenciar a la persona con la que soñamos ser. El punto de partida es la intención de descifrar las razones por las que un conjunto de películas han marcado la vida de millones de personas que las utilizan referencialmente en conversaciones cotidianas: *Naranja mecánica*, *El último tango en París*, *El padrino*, *Tiburón*, *El exorcista*, *Taxi driver*, *Forrest Gump* y *Matrix*.

La selección, como reconoce sin tapujos la escritora, no es democrática ni representativa: con la excepción de *El último tango en París*, las cintas analizadas fueron financiadas por capital estadounidense (*Naranja mecánica* es una coproducción entre Warner Brothers y la británica Hawk Films) y dirigidas por hombres blancos (las hoy hermanas Wachowski aún eran de sexo masculino en 1999, año del estreno de *Matrix*). Solórzano tampoco muestra mayor preocupación en estudiar canónicamente la trayectoria filmica de los realizadores. Está interesada, eso sí, en revisar biografías y encontrar los puntos nodales que conectan esas vidas a los paradigmas de la época. Brian Eno, pensador y productor musical, sostiene que las ideas que cambian al mundo rara vez provienen de genios (*genius*) o llaneros solitarios, sino de inteligencias colectivas o *scenius*: mentes colmena conformadas por individuos que se manifiestan en un lugar y tiempo específicos como consecuencia del devenir de la historia. Solórzano propone algo semejante en *Misterios de la sala oscura*: las películas revisadas

parecen existir independientemente de los individuos que las filmaron, como productos de su contexto, y no tanto de la visión unipersonal de un solo creador. Los autores no se envuelven en el vacío: si estos trabajos no hubieran existido en ese tiempo, otros habrían aparecido y captado la imaginación colectiva de una manera similar.

La crítica verdadera, la que aspira a desglosar una película, está a punto de desaparecer de los medios de circulación masiva: una buena parte de la gente que escribe “profesionalmente” ni siquiera cobra un sueldo; su pago es recibir parafernalia o invitaciones a alfombras rojas donde puede tomarse la foto con la estrella del momento (todo a cambio de manufacturar reseñas de cinco líneas que rematan con una calificación basada en estrellitas). Solo el converso genuino se interesa ya por el análisis cinematográfico.

El cineasta Werner Herzog apunta que antes de cultivar su cinefilia, ir a la escuela o pisar un set, lo más atinado que puede hacer un director es caminar por el mundo y perderse en él. Nicholas Ray, realizador de *Rebeldes sin causa*, sostenía que un director que solo sabe de cine es un pésimo director, pues, además de las exigencias técnicas del oficio, el narrador está obligado a conectar con la humanidad para mantenerse relevante. *Misterios de la sala oscura* no se limita a ser un libro celebratorio del aún llamado séptimo arte, sino que aspira a entender el diálogo constante que el cine sostiene con la realidad en todas sus dimensiones. En tiempos en los que el público desprecia cada vez más al crítico de cine, cuesta trabajo concebir un mejor acto de resistencia. —

MAURICIO GONZÁLEZ LARA escribe sobre responsabilidad social y cine en *Eje Central*, *El Universal* y *Letras Libres*.



ENSAYO

Voces de la errancia



Philippe Ollé-Laprune
LOS ESCRITORES VAGABUNDOS.
ENSAYOS SOBRE LA LITERATURA NÓMADA
 Traducción de Claudia Itzkowich y Héctor Iván González
 Ciudad de México, Tusquets, 2017, 354 pp.

FABIENNE BRADU

“¿Por qué vino a México?” es una pregunta que, al igual que muchos otros desterrados, Philippe Ollé-Laprune habrá escuchado a menudo a lo largo de sus años en esta orilla del Atlántico. Se antoja que la búsqueda de una eventual respuesta pudo haber estado en el origen de estos ensayos sobre la literatura nómada. Claro está: por ser vicaria, la respuesta siempre nos parecerá insatisfactoria o trunca, pero sin duda más sustanciosa que un balbuceo autobiográfico. Por lo demás, hasta hace poco, sus batallas de toda índole a la cabeza de la Casa Refugio Citlaltépetl lo confrontaban cotidianamente con los escollos del exilio para escritores perseguidos en el mundo entero. Es poco decir que las reflexiones de Philippe Ollé-Laprune (París, 1962) sobre la escritura nómada son el producto de la experiencia y de la inteligencia.

“Todos los autores que se lanzan a esta carrera desenfundada comienzan por una huida”, afirma Ollé-Laprune al inicio del libro, al tiempo que recuerda que el escritor es por antonomasia un marginal en su sociedad y un desterrado de cierta realidad. “Volverse huérfanos”, “no deberle nada a nadie”, “hacer *tabula rasa*” con el pasado,

“lanzarse al experimento de convertirse en otro”, son generalmente los motivos que aguijonean los destierros voluntarios. Georges Bernanos, D. H. Lawrence, Blaise Cendrars, Robert Desnos y Malcolm Lowry, sin duda ilustran la regla, pero también reiteran la clásica pregunta de saber si los escritores son por esencia unos fugitivos, ¿por qué no todos se someten al nomadismo para cumplir su tarea creadora? Se intuye que hay, debajo de los argumentos enunciados o confesables por los nómadas, una razón que escapa al entendimiento y que puede llegar a expresarse soterradamente en la obra de ficción. Algo así como un *secreto* que Annie Le Brun sugiere al mencionar “la relación ciega que se establece entre el lado salvaje de los lugares lejanos y la barbarie que cada quien lleva en sí mismo”.

Ollé-Laprune lo advierte en las novelas que Georges Bernanos comienza a escribir durante su estancia de siete años en Brasil: “En sus libros de ficción los personajes observan su infancia como la aurora neta de la vida: todos ellos albergan en su interior una especie de secreto, que conservan en su memoria como un momento inmaculado, como un

tesoro íntimo.” También cree encontrar el mismo síntoma en *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry: “Uno de los aspectos más dramáticos del libro reside en la imposibilidad absoluta de contar los secretos, de salir de la espantosa soledad que afecta a cada uno de los actores del drama.”

Alcanzar la otra orilla para los escritores europeos, acaso no sería una tentativa de regresar al edén de la infancia, la recuperación de algo primordial, como lo asegura Claude-Michel Cluny a propósito del autor de *La serpiente emplumada*: “Hay en Lawrence el sentimiento difuso y persistente de que la poesía conserva la palabra primordial, la de los orígenes, de lo divino y lo sagrado, el verbo de las celebraciones y de los tiempos presentes.” Ser o haber sido un escritor nómada no constituye ninguna superioridad sobre los sedentarios, pero la intemperie a la que se somete el vagamundo es sin duda más literal y cruel que la vivida espiritualmente por los viajeros alrededor de su habitación. Hace poco visité Varanasi, la primera ciudad sedentaria de la historia, la ciudad santa de la India a la que se llega a morir. Las dos orillas del Ganges son extremadamente contrastantes: por un lado, el ajetreo y el abigarramiento de los ghats, y por el otro, por donde sale el sol, una tierra desértica y desdeñada por aquellos que cada día celebran el renacimiento del astro. ¿Hacia cuál orilla deberá inclinarse el escritor genuino? ¿Hacia los misterios de la devoción por parte de una población entregada a esperar la muerte o hacia la nada que invita a una inmersión en las aguas propias, quizá más corrompidas que las del Ganges? “Cada uno sueña con el otro, cada uno está convencido de que el otro posee riquezas y secretos que le hacen falta a su propio universo. Algunos deciden

incluso morir del otro lado”, comenta Ollé-Laprune en el capítulo de la “Perfumada conquista”, a modo de refrendo del señalamiento que Henri Michaux expresaba en un verso: “No nos bastamos con la vida que llevamos en nosotros mismos.”

Difícil zanjar la cuestión y tal vez haya que creer que cualquiera que sea la orilla que se escoja, la bondad del resultado depende de la mirada que se proyecta sobre la realidad y de las palabras que se encuentran para lidiar con esta realidad. “El arte comienza donde termina la tranquilidad”, afirmaba con razón César Moro, en eco al grito de Antonin Artaud: “La vida consiste en quemar preguntas.”

Ollé-Laprune tiene el talento de la cita precisa y oportuna que puntúa sus ensayos como pequeñas joyas incrustadas en la sólida roca de su pensamiento. Compuesto a lo largo de varios años, *Los escritores vagabundos* va sumando reflexiones que se reiteran y se profundizan de un capítulo a otro. Se antoja que, hacia el final de su elaboración, el ensayista francés se dejó cautivar por las obras en sí mismas, en desdoro de los afanes de extraer comportamientos compartidos por los escritores desterrados.

Algunos detalles o aclaraciones delatan el destino bisémico de los ensayos, a veces dirigidos a lectores europeos y otras, a los de esta otra orilla. Si bien Philippe Ollé-Laprune nunca abandonó el francés para escribir sus textos, su condición de “franco-mexicano” —una caracterización a la que el régimen castrista recurría para descalificar al “franco-cubano” Severo Sarduy quien, por su lado, se preciaba de nunca escribir la palabra “Cuba” en sus libros— lo sitúa fatal y simultáneamente ante dos públicos distintos, dos maneras de ser y de



pensar que, por fortuna, no siempre se armonizan.

Alejandro Rossi, otro notable vagamundo, sostenía que después de ocho años en un país de adopción, el regreso a la tierra (y la lengua) de origen se volvía imposible. Nunca entendí bien con qué instrumento de medición llegaba al lapso tan rotundo de ocho años, pero es cierto que nadie sale indemne o idéntico de semejantes migraciones. ¿En qué se convierte el que se pasa la vida entre dos o varias orillas? Ollé-Laprune aventura unas consecuencias esenciales de la errancia: “saber oponerse a los universos existentes plantando la propia escenografía, saber pasar de un mundo a otro y comprender que la propia identidad reside en el movimiento y no en uno de esos territorios”. O dicho en otros términos, quizá más dramáticos: “la errancia es una manera de mantener la fijeza, la petrificación y la muerte a distancia”.

Resultan tan atractivas y misteriosas las aventuras de los europeos en América Latina como los taciturnos exilios, voluntarios o no, de los hispanoamericanos en la “civilización” del viejo mundo. César Moro, César Vallejo y Julio Ramón Ribeyro son los tres peruanos que deambularon bajo la lluvia parisina, esa “gran escuela de soledad”, sin nunca integrarse al mundo cultural francés. Presos en sus burbujas de dolor y de humo, parecen refrendar la frase de Victor Segalen: “Hicimos como siempre un viaje a un lugar lejano de aquello que no era más que un viaje al fondo de uno mismo.” “Si bien su situación de proscrito influyó en su escritura –asevera Philippe Ollé-Laprune a propósito de César Vallejo–, su posición geográfica no tuvo consecuencia alguna en su producción.” En todos los casos –plantea el ensayista en el capítulo “La

voz sorda del exilio”– es difícil, por no decir sumamente arriesgado, determinar en qué medida el desplazamiento obligado repercute en los escritos o incluso en qué medida el nuevo lugar de vida encuentra una forma de resonancia en el espíritu del escritor.

Víctor Serge, que “nació exiliado, vivió proscrito y murió lejos, en México, siempre marcado por el destierro”, quizá sea el gran errabundo de este libro, en un grado levemente superior a Stefan Zweig, quien poseía un sentido innato de la huida, o a Papa Hemingway, quien gastó veinte años de su vida en Cuba, en “el paisaje soñado para dejar en libertad al abatimiento y al oleaje del alma”. México fue el escenario emblemático de los visitantes surrealistas: “para comprender esta fascinación –expone el autor–, hay que tomar en cuenta que México está en la encrucijada de sus ideales: ofrece el mito y una revolución, una estética y el misterio”. Quizá también sean las razones por las cuales Nietzsche albergó la ilusión de irse a vivir a México y más precisamente a Oaxaca, como lo confió por carta a un amigo.

A la pregunta inicial de “¿Por qué vino a México”, habría que añadir esta otra que ahora también se oye a menudo: “¿Por qué permanece en México?” Hay mañanas en que la respuesta se busca con la misma dificultad que la primera. Es un misterio que la actualidad del país ensombrece cada día más y a veces coincidimos con D. H. Lawrence en que “el viaje parece una espléndida lección de desilusiones”. Sin embargo, quizá sería más justo concluir con Malcolm Lowry que “México es paradisiaco e indudablemente infernal”. —

FABIENNE BRADU es ensayista, narradora y traductora. Es autora de *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas* (FCE, 2016).

HISTORIA

No todas las guerras civiles



David Armitage
LAS GUERRAS CIVILES.
UNA HISTORIA EN IDEAS
Traducción de Marco Aurelio Galmarini
Madrid, Alianza Editorial, 2018, 320 pp.

RAFAEL ROJAS

La guerra civil no es natural, no siempre estuvo ahí, es una invención humana, dice en su libro más reciente el historiador de Harvard David Armitage (Stockport, Inglaterra, 1965). Y dice también que pocas invenciones humanas han sido tan costosas y letales como las guerras civiles. En el origen de las otras guerras, las religiosas o las raciales, las internacionales o las regionales, a menudo se encuentra una guerra civil.

Armitage no quiere que su libro sea leído como una historia intelectual de las guerras civiles. Pero eso es en esencia: un recorrido por el concepto de guerra civil de Tucídides y Salustio a Kant y Nietzsche y de Clausewitz y Schmitt a Arendt y Agamben. Dos mil años de elección de un tipo de conflicto interno, que desgarrar a las naciones desde adentro y las lleva a una refundación después de la fractura.

El cambio de la preposición en el título –no historia *de* las ideas sino historia *en* las ideas– transmite el malestar de Armitage con una historia intelectual demasiado alejada del devenir social de la humanidad. La guerra civil como realidad y como noción fue, desde Roma, un fenómeno constitutivo de la historia política. No fue una categoría moderna con raíces en la antigüedad o la Edad

Media: fue una categoría antigua que se actualizó a través de los siglos.

Los términos de *polemos* o *stasis* entre los griegos no captaban en su totalidad el sentido de una guerra civil. Se referían a disturbios o luchas intestinas, en la polis, que no necesariamente llegaban a fracturar la comunidad. La invención del concepto fue romana: el *bellum civile*, en la tradición latina, quedó asociado no solo con la forma más profunda o fratricida de escisión de la comunidad sino con el origen de la ciudad misma, ya que, según la leyenda, Rómulo había fundado Roma luego de matar a su hermano Remo.

Los romanos legaron a la modernidad una idea de guerra civil como episodio del pasado y, a la vez, como amenaza perpetua del presente y el futuro. El buen gobierno era pensado como antídoto de la guerra civil, a pesar de que una de las causas más comunes de estallido del conflicto era, justamente, la disputa en torno a la mejor forma de gobierno. La creación del sistema representativo, de la división de poderes y de los pesos y contrapesos entre las instituciones del Estado estuvo ligada a la búsqueda de mecanismos para conjurar el peligro de guerra civil.

Armitage detalla las lecturas que los modernos hicieron de César, Cicerón, Salustio, Lucano o Tácito para dar cuenta de esa actualización moderna de un concepto antiguo. No solo los historiadores y filósofos, que vivieron y pensaron la guerra civil inglesa de mediados del xvii, como Edward Hyde, Thomas Hobbes o John Locke, también los poetas isabelinos o posisabelinos (Shakespeare, Marlowe, May, Milton) leyeron y tradujeron a los romanos, en especial la *Farsalia* de Lucano, para comprender la pugna dinástica y parlamentaria en Inglaterra.

En los capítulos dedicados a los siglos xviii y xix, Armitage se interna en un tema ya desarrollado en su obra previa: el de la conjunción de guerras civiles y revoluciones en el Atlántico ilustrado y romántico. Afirma, con razón, que aquellos fenómenos estimularon el pensamiento jurídico, especialmente en relación con el “derecho de gentes” y la “ley natural”, y dedica varias páginas a comentar los tratados del suizo Emer de Vattel, pero no destaca el valioso antecedente del neotomismo español de Suárez y Vitoria.

La guerra civil moderna tiene en la batalla entre el Norte y el Sur en Estados Unidos, a mediados del xix, su tipo ideal. Dos mitades de una nación confrontadas por el núcleo doctrinario de los derechos naturales del hombre. Por desgracia, ese arquetipo no se analiza de manera global en el libro, quedando fuera América Latina, una zona donde, por los mismos años en que tenía lugar la lucha entre confederados y abolicionistas en Estados Unidos, se enfrentaban liberales y conservadores, con armas e ideas muy similares.

Esa falta de perspectiva mundial se observa con mayor claridad en la última parte del libro, dedicada al siglo xx. Las guerras civiles rusa, española, china, vietnamita y coreana se mencionan, pero no se desarrollan como fenómenos decisivos de la historia contemporánea. El modelo de la guerra civil norteamericana no es suficiente para comprender estos nuevos conflictos, ya que el involucramiento de las potencias mundiales es mayor en todo el siglo xx.

El mundo posterior a 1945 —es decir, entre la Guerra Fría y las tres décadas que siguieron a la caída del Muro de Berlín— ha sido relativamente pacífico en sentido global, pero vio sucederse una guerra civil

después de otra, sobre todo en el tercer mundo. En Centroamérica, Ruanda, Somalia, el Congo, los Balcanes y Medio Oriente, la guerra civil adoptó esa nueva forma global y no falta quien vea en conflictos como los del narcotráfico, en Colombia y México, otra modalidad del mismo mal. —

RAFAEL ROJAS (Santa Clara, Cuba, 1965) es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *Traductores de la utopía. La Revolución cubana y la nueva izquierda de Nueva York* (fce, 2016).



CUENTO

Cuentos con tarea



Julián Herbert
TRÁIGANME LA CABEZA DE QUENTIN TARANTINO
Ciudad de México,
Literatura Random House, 2017, 192 pp.

ANA GARCÍA BERGUA

Metaficción, que le llaman. Por ejemplo, el título es ya una referencia a la película *Traiganme la cabeza de Alfredo García* (1974), de Sam Peckinpah, el mismo de los violentos (para su época) *Perros de paja* y al realizador Quentin Tarantino, quien de alguna manera, en los años noventa —junto con otros directores, como David Lynch—, se hizo célebre por provocar al espectador mediante el uso cómico y tragicómico de la violencia, en los límites del ensalzamiento. Así, la mayoría de los cuentos de *Traiganme la cabeza de Quentin Tarantino* de Julián Herbert (Acapulco, 1971) son juegos de metaficción alrededor de Tarantino y la violencia, reformulaciones de otros libros, otras películas, cita tras cita, que a veces

aterrian en una ficción, con mayor o menor ventura.

En “Balada de la madre Teresa de Calcuta”, por ejemplo, un funcionario de Pemex tiene un negocio de negros literarios que escriben biografías por pedido. A uno de ellos le pide que escriba su historia, la de cómo en el sexenio de Miguel de la Madrid perdió su trabajo y tuvo que huir y le ocurrió lo de la madre Teresa que —respetuosa de la ficción como es quien escribe esta reseña— no voy a contar aquí. Por ahí el cuento se interrumpe y el narrador se disculpa con el posible lector para soltarle una brechtiana reprimenda: “Dispénsame si estoy arruinándote la historia. Lo hago para vengarme de Max y también, quizá, por darme el lujo de vomitar un poco encima de esos lectores ingenuos que adoran la literatura redonda, sin digresiones ni contradicciones ni atajos; esa gente bebé que lee como si un relato fuera una mamila.” Zas. Hemos de admitir que nuestro plumaje —o nuestro biberón, será— es de esos, justamente, pero ni Sterne regañaba al lector, simplemente empezaba su digresión y dejaba que este se las apañara. Ahora bien, ¿vale la pena interrumpir un relato que iba bien con una especie de ocurrencia, todo por fastidiar al lector bebé? Pienso que es darle demasiada importancia o bien considerar que el lector siempre debe aprender algo, una especie de didáctica al modo Bertolt Brecht. Es curioso que un libro violento y tremendo sea al mismo tiempo apapachador, pero el de Herbert lo es (prueba de que hasta el que se la da de más desalmado tiene, en el fondo, corazón de pollo). Por ejemplo, lanza sus guiños a Cristina Rivera Garza, apareciéndole un Juan Rulfo fantasmal (“Ahí donde estábamos”), y a Valeria Luiselli en “Caries”, un cuento alucinado,

publicado originalmente en *Letras Libres*, sobre un artista conceptual, Ramón Rigual, cuyas caries dibujan una partitura. En la versión de la revista, el cuento se acompaña de fotografías de los dientes del protagonista. En el libro, amén de las fotografías, viene la partitura de la pieza, firmada por Rigual o J. Zimmerman, pero en realidad compuesta por el músico Jorge Rangel. Y si uno tiene la suerte de tener pianista en casa —yo tengo una, venturosamente— puede disfrutar de una pieza más incisiva que molar, muy interesante.

La idea del arte conceptual, en plan de burla (con todo y aparición de Avelina Lésper) o de intento de ejecución sincera, aparece en otros cuentos, como “Informe blanco” y “Ninis”. En este último, otro artista conceptual que comenzó como fotógrafo de nota roja se dedica a hacer pornografía *gonzo* con prostitutas infectadas de VIH. Vive con una de ellas —Vianey, treinta años menor— que lo obliga a comer ensaladas para cuidarse, y su hijo es un nini. Él también, con todo y su beca del Fonca, se descubre también un nini. Y llega más lejos: “He llegado a la conclusión de que Dios es un nini. No es que no exista sino que está apagado. Alguien, en la Oscura Noche de los Tiempos, tropezó a ciegas con el cable y lo desconectó. Lo que aprendemos del Mal nos ilumina por momentos, como cerillos que se consumen rápidamente entre los dedos. Pero la realidad sigue siendo una habitación oscura, y todos somos dueños de animales clandestinos dentro de esa habitación.”

Con su pesada ironía, “Ninis” me parece uno de los mejores cuentos del libro, junto con “M. L. Estefanía” —cuyo personaje recorre el norte del país con una banda de estafadores disfrazado de payaso de rodeo y presentándose como

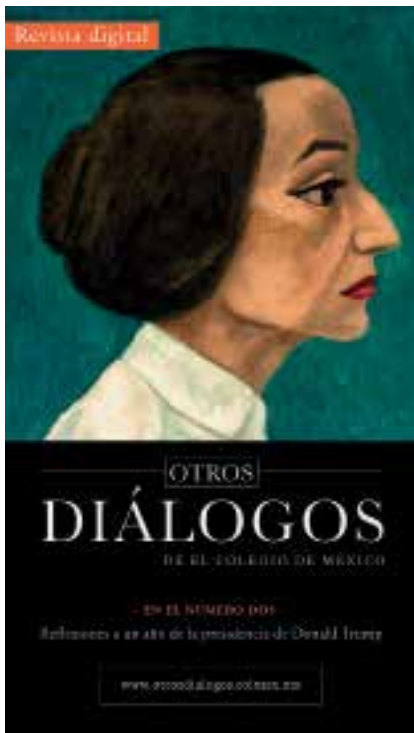
Marcial Lafuente Estefanía, el escritor español de historias de vaqueros editadas por Bruguera, que se volvió muy popular desde los años cincuenta— y, sobre todo, “La boda romana” que podría considerarse el relato más “tradicional” en el conjunto, acerca de los hijos de un capo que se reúnen en el funeral. Seré muy ñoña (si es que también en las reseñas se vale la autoficción), pero lo considero el relato más logrado, más seriamente trabajado, aquel en el que uno se encuentra de nuevo con el deslumbrante autor de *Canción de tumba*. En cambio, “Cabeza de perro”, una historia futurista de zombis caníbales que pululan por la Ciudad de México, me pareció bastante previsible.

El libro cierra con el cuento que da título al conjunto y en el que un capo del narco pide la cabeza del prestigiado director porque resulta que es igualito a él y mientras tanto retiene en su madriguera a un especialista en Tarantino que podría ser el mismo Herbert. Este cuento es, en la realidad o en el efecto final, una especie de tesis sobre Tarantino y su abordaje de la violencia, tema que interesa especialmente al autor. En él juega con escenificaciones del tipo de las películas de Tarantino —la cueva subterránea-mansión del capo es especialmente notable— y digresiones o microensayos sobre el tema de la diferencia entre la parodia y lo sublime, reseñas sobre el tema abordado por Freud, Shakespeare y Harold Bloom (incluso menciona el libro de José María Pérez Gay *El imperio perdido*) y también tareas puntuales de la clase de narratología y las teorías de Genette: por ejemplo, acepta que hay algo que no puede contar porque excede su POV, es decir el punto de vista del narrador. Para los entusiastas de Tarantino, puede ser un

relato muy satisfactorio. En lo personal, prefiero la historia de la nariz de Sterne o la cueva de Montesinos de Cervantes, que eran más piadosos con el lector.

No me gusta regañar a nadie —menos aún a quien empieza por regañar al lector y acusarlo de infantilismo— y tampoco siento apego por las recetas, por decir qué literatura ya pasó y es innecesaria y cómo hay que escribir ahora, con qué se espanta, se despierta o se adormece al pobre lector (el *semblable y frère* de los reseñistas). Sin embargo, no puedo resistir la tentación de pensar que, de vez en cuando, para respirar, vale la pena intentar decir algo, contar una historia, antes de que la metaficción y la teoría terminen por ahogarnos. Por lo menos ese es mi POV. —

ANA GARCÍA BERGUA (Ciudad de México, 1960) es narradora y ensayista. Era publicó el año pasado su novela *Fuego 20*.



BIOGRAFÍA

Lispector trascendental



Benjamin Moser
POR QUÉ ESTE MUNDO.
UNA BIOGRAFÍA DE
CLARICE LISPECTOR
Traducción de Cristina
Sánchez-Andrade
Madrid, Siruela, 2017,
496 pp.

NATALIA CARRERO

Afirma Benjamin Moser (Houston, 1976) en esta nueva aproximación a la vida y la obra de la icónica Clarice Lispector que la imagen que más ha perdurado de la autora de *La pasión según G. H.* procede de una entrevista de apenas treinta minutos concedida en febrero de 1977 al periodista Júlio Lerner. Lispector se encontraba muy enferma y comenzaba a saborear su fama, sobre todo, entre la juventud universitaria, estatus que aumentaría hasta el presente, cuando basta la mención de su nombre para visualizar las cumbres de la literatura brasileña. El entrevistador “era consciente del tremendo momento y sentía la responsabilidad de cara a la historia”. En la película, grabada en los estudios de TV Cultura de São Paulo con motivo de la adaptación al cine de su novela más social, *La hora de la estrella*, la escritora de dicción gutural, al igual que sucede en la mayoría de sus ficciones, parece consciente de lo poco que dice así como de lo mucho que calla. “Hablo desde la tumba”, dice en la entrevista que, se diría, dirigió ella misma, pues una vez finalizada pidió a su interlocutor que se emitiera después de su muerte, deseo que fue respetado. Al cabo de cuarenta años no hay semblanza o hagiografía de la autora que omita este dato audiovisual; en cierto modo, funciona como

el epígrafe idóneo para quienes tras descubrir sus novelas y relatos más logrados desean saber quién y cómo es la mano que mueve la pluma que los hizo posibles.

Clarice Lispector nació en un pueblo de Ucrania en 1920 cuando su familia judía se desplazaba con su pobreza a cuevas en busca de un lugar para vivir a resguardo de la violencia de los pogromos que siguieron a la Revolución rusa. Su madre se encontraba tan enferma que dependía de los cuidados de su primera hija, Elisa, diez años mayor que Chaya, el primer nombre que recibió Clarice. Pinkhas Lispector, el padre, era un tendero “con un deseo desatado de conocimiento” que hubiera preferido dedicarse al estudio de la Torá, pero carecía de linaje y necesitaba ganar dinero.

Desde Recife, localidad costera del norte de Brasil, unos parientes remitieron a los Lispector los pasaportes necesarios para huir en barco. Dio comienzo la inmersión de Clarice Lispector en una cultura y una lengua nuevas que se mezclaban con el bagaje de la tradición judía que su padre seguiría cultivando por encima de la pobreza cotidiana. Aunque las tres hijas resultaron buenas receptoras, la pequeña Clarice destacó enseguida por su facilidad con los idiomas. Contaba con algunas lecturas: Hermann Hesse, Dostoyevski, y sobre todo la Torá, cuando antes de terminar los estudios de derecho encontró un trabajo en el diario *A Noite*. En la misma época conoció a Lúcio Cardoso, poeta homosexual del que se enamoró, y escribió *Cerca del corazón salvaje*, título que sugirió Cardoso, tomado del *Retrato del artista adolescente* de Joyce, que la autora aún no había leído. La novela resultó un éxito, la crítica la situó en la cima de la narrativa no realista

e introspectiva. “Por primera vez una autora brasileña penetra en la complejidad psicológica del alma moderna”, reseñó el crítico Paulo Sérgio Milliet. Más tarde, la poeta Elizabeth Bishop, vecina de Clarice Lispector en Río de Janeiro, la admiró también hasta el punto de acometer su traducción al inglés.

Benjamin Moser nos ofrece en orden cronológico la génesis de cada título de Lispector así como su interpretación desde una perspectiva marcadamente judía. Nos cuenta también cómo fue su recepción entre crítica y público así como las reacciones de la autora, quien fue centrando y cerrando su vida en torno a lo que más le importó: escribir el mundo.

Clarice Lispector desempeñó muy bien el papel de mujer de diplomático a pesar de que, según confesó en sus cartas, le aburría. Su aspecto físico y su elegancia encajaban en ese mundo en el que conoció de cerca a personalidades instauradas en el poder político que trató con la misma naturalidad que a sus vecinos del barrio pobre de Recife de su infancia. Vivió años en Berna, Nápoles, Nueva York, lugares que le servirían para afianzar su identidad brasileña y escribir a sus hermanas, las mejores confidentes de sus avances en la carrera literaria que seguiría transitando a solas, creando un mundo de ficciones la mayoría de las cuales carecían de trama aparente, contaban con personajes femeninos que hablaban con una voz extraña; datos que las editoriales empleaban como argumentos para retrasar, cuando no rechazar, su publicación.

El biógrafo subraya en todo momento los motivos judíos que, “retrabajados, disfrazados, pero sin duda presentes” en los escritos de Clarice Lispector, nos llevarían a la pregunta de hasta qué punto su

inclusión es deliberada. Aunque la autora sentenciara que, al igual que más allá de la literatura no había nada, más allá de la humanidad tampoco había nada, practicaba lo que Benjamin Moser tilda de “ateísmo religioso”. En este sentido *La pasión según G. H.*, la novela que escribió en un arrebato a finales de 1963, que “recuerda a obras maestras como *Moby Dick* y *Tristram Shandy*”, además de contar cómo se deshace una mujer acomodada también sería la aventura de su encuentro con Dios. Dicho aspecto religioso o trascendental que se destaca y argumenta de manera prolífica en la presente biografía resulta quizá la aportación más destacable que la distinguiría de otras ya existentes, entre las que cabe destacar la de la estudiosa Nádia Battella Gotlib. —

NATALIA CARRERO es escritora. En 2016 publicó *Yo misma, supongo* (Rata) y *Letra rebelde* (Belleza Infinita).



NOVELA

Escribir para sobrevivir



Cristóbal Pera
LA BAHÍA SUSPENDIDA
Ciudad de México,
Debolsillo, 2017,
198 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

¿Quién escribió esta novela? ¿El joven novelista graduado en la Universidad de Barcelona y doctorado en la Universidad de Texas en Austin, o el renombrado editor de Borges y de García Márquez? ¿El joven académico o el maduro editor? Publicada en 1992, se reedita por primera vez veinticinco años más tarde.

¿Por qué reeditarla ahora? ¿Qué ganó y qué perdió este libro en el camino?

Hay muchos casos de escritores que son a la vez editores de revistas o libros que se valen de la imprenta para exponer un punto de vista sobre el mundo. Los que no abundan, creo, son los editores de cepa que sean también escritores de creación (porque sí que hay editores que publican sus experiencias editoriales).

La bahía suspendida es una novela de juventud. Una novela en busca de su tono. Y de su tema. Aparentemente sigue una trama —el viaje de Sebastián hasta un hotel en la bahía y ahí el encuentro de la amistad y el amor—, pero esto parece más bien un pretexto para narrar. Como el tema de la “naturaleza muerta” para el pintor realista, la anécdota se convierte para el narrador en un *motivo*. Así, la aventura de Sebastián rumbo a la bahía tiene que leerse como un viaje mental más que físico. Un viaje (una huida) que tiene mucho de ensayo y de prueba. Prueba para Pera, joven novelista, para el narrador de esta historia y para el personaje Sebastián Adorno, que escapa de las comodidades del hogar y de su amante para refugiarse en un remoto hotel.

¿Qué es lo que quiso contar Pera con esta historia? Una novela a la que puso punto final hace veinticinco años y que ahora regresa como una obsesión para relatar ¿qué cosa? ¿La huida de Sebastián? ¿El encuentro con la hermosa Aurora? ¿La rivalidad entre los dos hoteles situados en un lugar sin referencias geográficas ni temporales reconocibles? Una bahía que es en realidad un campo de prueba. Un laboratorio de ensayos narrativos. “Todo el día —cuenta el narrador— había estado

teñido de esa melancolía que le da a la vida un aspecto asmático.”

Cristóbal Pera se desdobra en un narrador (Sebastián Adorno) que a su vez decide escribir una novela cuyo primer personaje es el propio Sebastián Adorno. La novela dentro de la novela que se espera del novelista novel que busca escribir narrativa mientras cursa la academia. La novela —la literatura— como una forma de escapar de aquel mundo. “Solo la literatura, intercalada subrepticamente entre los temas, le había salvado del desastre final.” Solo los ensayos narrativos de *La bahía suspendida* salvaron a Pera de ser un académico y lo metieron de lleno a la literatura, aunque muy pronto encontró un lugar en el mundo editorial. De la academia a la edición pasando por la novela. No se trata, de ese modo, de una bahía “real” o que fingiera serlo, sino de una bahía plenamente imaginaria. Una bahía verbal: “Un grupo de nubes que navegaban por el horizonte de una tierra seca y agrietada construían una perfecta bahía... una bahía aérea, una bahía suspendida.”

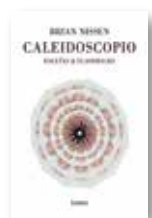
Cristóbal Pera publica una novela del Cristóbal Pera que fue y que pudo ser, el Pera novelista. Aquel que todavía no sabía disimular bien los andamiajes de su obra. Un narrador que divaga y ensaya. Es *La bahía suspendida* una primera novela de huida y definición. Con un narrador que va explorando su tono y su tema, que se esconde detrás de un personaje, consumido también en el acto mismo de escribir una novela. Escribir “como si solo estuviera en mi poder encontrarle algún sentido” a las cosas. Escribir para sobrevivir. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

es crítico literario. Mantiene una columna en *El Financiero*.

MEMORIAS

**Ars longa,
vita Nissen**



Brian Nissen
CALEIDOSCOPIO
Ciudad de México,
Lumen, 2017, 334 pp.

HERNÁN BRAVO VARELA

A propósito de Brian Nissen (Londres, 1939) y su *Códice Itz'papálotl* (1982) —especie de historieta general de las cosas de México—, Dore Ashton reflexiona: “A partir del siglo XIX los artistas modernos empezaron a realizar actos de rescate, reconociendo la profunda necesidad humana de una comunidad espiritual. A menudo el artista moderno busca su piedra de toque volviendo a los principios, no puede haber arte que no se alimente del *continuum*. Los más deslumbrantes inventos solo son legibles si lo familiar es planteado dentro de un nuevo contexto.” Ashton delinea, así, a las criaturas de su “fábula del arte moderno”: rescatistas, piratas o pepenadores del museo del mundo, obreros del *fracking* de esa tierra baldía llamada civilización. Ahí están T. S. Eliot, quien apuntaló fragmentos literarios contra las ruinas de su tiempo y de su propia cordura; Marcel Duchamp y su mester de tlapalería, quien arrumbó a la plástica en calidad de tiliche; John Cage, ortopedista de pianos y músico de lo que pasa (o, tal vez, pasante de la música). Citas de segunda mano, confidencias en un *pub*, urinarios, vidrios, ruedas de bicicleta, resortes, gomas de borrar,

corchos... Con materiales de desperdicio, Eliot, Duchamp y Cage removieron escombros en sus disciplinas. Pero esos materiales no obedecieron a la pura invención: su empleo fue resultado —un residuo, pues— del *continuum* al que Ashton se refiere. Prácticas como el correlato objetivo de Eliot, el *readymade* de Duchamp y el piano preparado de Cage serían inconcebibles sin la preeminencia de símbolos universales y materias primas que, al reunirse, crean flamantes recuerdos en la memoria estética.

“Pintores y escultores —escribe Nissen— poseen una relación íntima con las herramientas con que trabajan [...] Uno tiene un sentir especial con cada uno de sus utensilios, los cuales, con el tiempo y el uso, adquieren una memoria de la manera en que son utilizados.” En el caso del artista inglés avocinado en México, las herramientas son lo mismo el dibujo, el acero y el bronce que los discos de acetato, el cuerpo en movimiento de una bailarina y el texto escrito. De la cosmovisión de los pueblos originarios y la cachondería como forma de conocimiento a la disección del cangrejo herradura y el ajolote, Nissen hace de lo familiar no un sinónimo de lo siniestro, como quería Freud, sino de la destreza. Su mirada, aunque repare en “lo pequeño de límites distancias”, no es microscópica ni telescópica. Antes bien, según el título de este libro, su instrumento de navegación es el caleidoscopio: la luz descompuesta en siete colores al atravesar un prisma se convierte aquí, de acuerdo con el prólogo de Juan Villoro, en “el cristal con que se mira”. Imágenes ambiguas e irrepetibles que dan pie a otras con el

sus crí base

más leve golpe de timón; tres espejos en los que, indivisiblemente, se reflejan el pasado, el presente y el futuro; “lugares e ideas” que, en términos de Nissen, “se fusionan en una especie de retrato palpable de lo que fue, lo que es y lo que podría ser”: admoniciones del ayer (“facetas”) y recuerdos del porvenir (“flashbacks”) que solo son legibles *por ahora* —es decir, entre líneas.

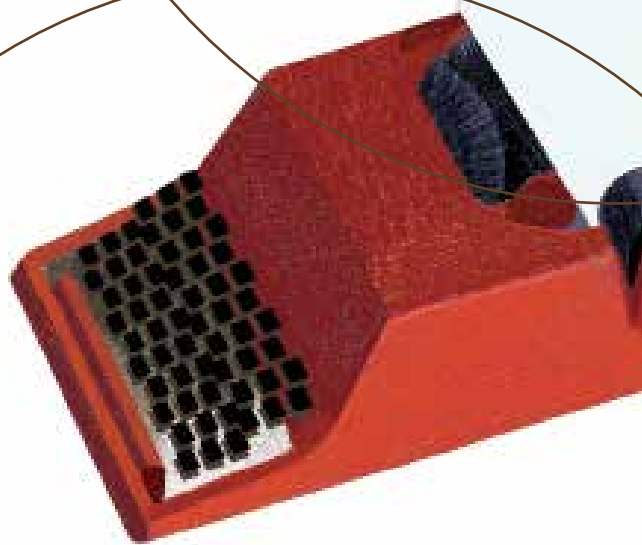
Sin pretenderlo, Nissen esboza un autorretrato y una poética de este volumen al hablar de su amigo Octavio Paz: “Descubría, además, como si los viera a través de un caleidoscopio, una variedad infinita de facetas, contornos, imágenes, signos y símbolos culturales, y revelaba ritmos, rimas y asociaciones entre arte, música, danza y poesía, mostrando sorprendentes correspondencias y enlaces entre ellos.” En esta colección de recuerdos personales sistemáticamente inconexos, Nissen narra su paso por Londres, Llangollen, París, Venecia, Nueva York y las ciudades de México y Belice; aborda su fascinación por la magia, los tahúres y el monstruo de Frankenstein; lanza hipótesis sobre la mexicanaísima relatividad del tiempo, la morbidez extranjera por la sangre en las culturas prehispánicas y la obsesión por el arte marginal e inacabado, paralela al fervor de la literatura por los escritores menores y el fragmento sin género; relata sus encuentros con personajes como Quentin Crisp, Nicanor Parra, Luis Buñuel, la princesa Margarita de Inglaterra, Leonora Carrington, Roberto Matta, Rufino y Olga Tamayo, Oliver Sacks, Pita Amor, la propia Ashton y, en particular, Montse Pecanins, con quien le unen cincuenta años de complicidad amorosa.

“Al igual que en el arte”, asegura Nissen, “aprendí [el español] por imitación y experiencia”. No existen memorias o autobiografías sin imitación de otras y que no partan de la experiencia de otros: muertos que enmiendan la plana a los vivos. Así, toda memoria es de ultratumba. *Caleidoscopio* hace el recuento de una vida llena de peripecias, pero también de las animadas conversaciones que ha sostenido con los difuntos del arte y la literatura. Por su prosa desfilan reflexiones a vuelapluma, relatos germinales, crónicas marcianas, chistes ontológicos... Todo, menos el aburrimiento.

Oscar Wilde, patrono del humor de Nissen, afirmaba que el aburrimiento es “la mayoría de edad de lo solemne”. Con disciplinada inmadurez, nuestro artista rehúye a la receta y la cátedra; mezcla la ternura de san Agustín y la rectitud de Rousseau con la picaresca de Casanova y el teatro (o la carpa) del absurdo en Iburgüengoitia. Estamos, pues, frente a un buscón quevediano, un eterno aprendiz de brujo y un ludópata del arte; un observador de bellas imágenes a través de un caleidoscopio que, según Huidobro, “tiene algo de sagrado y de juego inmortal”.

Bien puede este libro contar la génesis, el éxodo y las buenas nuevas de Brian Nissen, pero pone las cartas sobre la mesa; no para saldar cuentas o exponer un credo, sino para empezar la partida. ¿Es que Dios habita en las iglesias y no en los torneos de póker? ¿Quién dijo que para subir al cielo no se necesita una escalera real? —

HERNÁN BRAVO VARELA es poeta, ensayista y traductor. Su libro más reciente es *Historia de mi hígado y otros ensayos* (FCE, 2017).



12 números

\$700

pesos mexicanos

todo México

☎ 01 (55) 91-83-7800 / 7822
✉ mcalixto@letraslibres.com
🌐 www.letraslibres.com/suscribete