

# LETRAS

## Letrillas

# LETRONES

### LITERATURA Y MORAL

## UN VENENO PERDURABLE

**E**l año que viene se cumplirá el vigésimo aniversario de la caída del comunismo en Europa. Libre de lo complejo que resulta saber demasiado acerca de tan cruento pasado, la joven generación postcomunista de Europa del Este parece no tener interés en lo que sus padres y abuelos padecieron.

Aun así, la reciente noticia sobre la presunta complicidad del escritor checo Milan Kundera bajo el estalinismo, no es más que lo último en la larga disolución de un pasado tóxico. Otros ejemplos me vienen a la mente: las acusaciones de colaboración con la policía secreta lanzadas contra Lech Walesa, la controversia pública en torno al pasado fascista de Mircea Eliade en Rumania, y los ataques al supuesto “monopolio judío del sufrimiento” que equiparan el Holocausto con el Gulag soviético.

Friedrich Nietzsche dijo que si uno mira al Diablo a los ojos durante demasiado tiempo, se arriesga a convertirse en un demonio. Cada tanto, un anticomunismo bolchevique, tan dogmático como el propio comunismo, ha asolado distintas zonas de Europa del Este. En un país tras otro, ese marco de pensamiento maniqueo, con sus simplificaciones exageradas y sus manipulacio-

nes, ha sido reelaborado para servir a los nuevos hombres en el poder.

El oportunismo ha tenido mucho que ver, por supuesto. En 1945, cuando el Ejército Rojo ocupó Rumania, el Partido Comunista no tenía más de mil miembros; en 1989 tenía cerca de cuatro millones. Un día después de la ejecución de Nicolae Ceausescu, la mayoría de esas personas se volvieron fieros anticomunistas y víctimas del sistema al que habían servido durante décadas.

También es posible encontrar rastros de pensamiento totalitario en la hostilidad mostrada hacia antiguos disidentes como Adam Michnik o Václav Havel, quienes sostenían que las nuevas democracias no debían aprovecharse de los resentimientos ni buscar venganza, como lo hiciera el Estado totalitario, sino construir un consenso nacional para estructurar y dotar de poder a una genuina sociedad civil. Los ex generales de la policía secreta y los miembros de la *nomenklatura* comunista, intocables en sus acogedoras casas de campo y de retiro, deben sentir un gran placer al presenciar las actuales cacerías de brujas y la manipulación de viejos archivos con propósitos políticos inmediatos.

Sin embargo, el caso de Kundera parece ser distinto —aunque no menos perturbador. Según se informa, en 1950 Kundera, a la sazón un comunista de veinte años, denunció ante la policía como espía occidental a un hombre que nunca había conocido (un amigo de un amigo de su novia). Más tarde, el hom-

bre fue brutalmente interrogado en las antiguas instalaciones de tortura de la Gestapo y pasó catorce años en prisión. El nombre de Kundera se encontró en el informe del oficial investigador, que fue autenticado después de que un respetado historiador lo descubriera en un polvoso archivo de Praga.

El hermético Kundera, que emigró a París en 1975, ha declarado que “eso nunca sucedió”. Además, la temible policía secreta checa, que tenía un gran interés en silenciar o desacreditar al famoso escritor disidente, nunca echó mano del caso para chantajearlo o evidenciarlo. Hasta que no tengamos más información, tanto por parte de Kundera como de las autoridades, el caso no será resuelto “más allá de toda duda razonable”. Pero *de haber sucedido*, el caso exige una reflexión más profunda.

Hasta donde sabemos, Kundera nunca fue un informante, ni antes ni después de este incidente, y no podemos ignorar que tiempo después se liberó de la felicidad obligatoria del totalitarismo que los regímenes comunistas propagaban. De hecho, su caso también sirve como un recordatorio de que los primeros años de la década de 1950 fueron el periodo más brutal de la “dictadura del proletariado” en Europa del Este —un periodo de un gran entusiasmo y de un miedo terrible que envenenó las mentes y las almas de fieles creyentes, feroces opositores y viandantes apáticos por igual.

Por otra parte, el caso de Kundera difícilmente es el único. En 2006 el

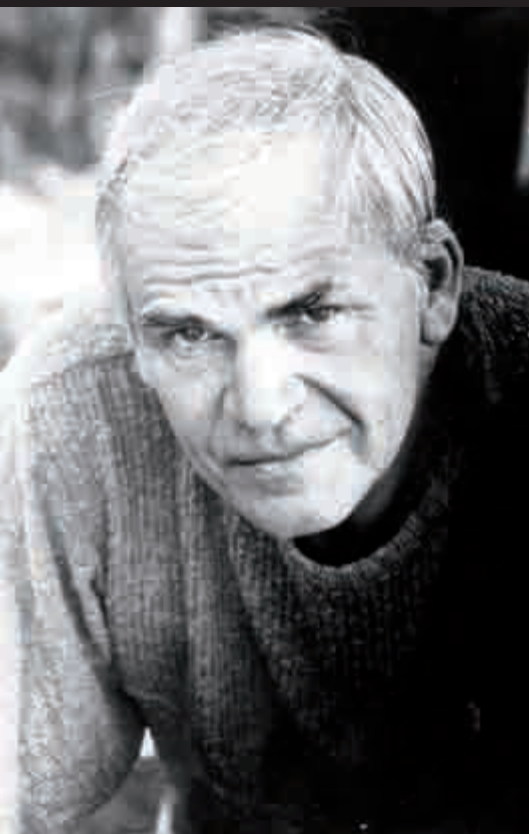


Foto: Aron Manheim

Milan Kundera, la sombra de una duda.

escritor alemán Günter Grass, ganador del Premio Nobel, reveló que, sesenta años atrás, en su adolescencia, fue miembro de las Waffen SS. Algo parecido sucedió hace unos cuantos años, cuando el mundo se conmocionó al saber que el famoso escritor italiano Ignazio Silone colaboró en su juventud con la policía fascista. La vida diaria bajo el totalitarismo, ya fuera fascista o comunista, se basó habitualmente en una profunda duplicidad cuyos efectos son de larga data.

No estoy de acuerdo con quienes dicen que no deberíamos estar interesados en los episodios oscuros de la vida de un gran escritor. ¿Por qué no? Deberían interesarnos; pero no con un propósito persecutorio, sino con miras a obtener una comprensión más profunda sobre una Utopía sangrienta, demagógica y tiránica —y sobre la debilidad y la vulnerabilidad humanas. Incluso podemos considerar estos episodios como un testimonio gratificante de la capacidad de un artista para sobreponerse a sus errores pasados y, pese a ellos, producir una obra invaluable.

No obstante, ¿podemos defender justificadamente a aquellos artistas e intelectuales cuya moralidad ha sido puesta en duda basándonos en el mérito de su obra y, aun así, condenar a gente ordinaria por ofensas a menudo menos graves? Un gran ejemplo de lo anterior es la manera en que los seguidores del filósofo rumano Constantin Noica defendieron el respaldo que este brindó a la Cortina de Hierro fascista y su posterior colaboración con los comunistas, al tiempo que condenaban incluso a una mujer de la limpieza por trapear los suelos de las oficinas de la policía secreta. ¿No deberían valer lo mismo los penosos esfuerzos de esa afanadora por sacar adelante a su familia, a sus hijos y para sobrevivir ella misma?

La vida bajo el totalitarismo constituyó una situación límite que nos exige aplicar reglas especiales, matizadas, para *todos* los prisioneros de aquella terrible experiencia. Para comprender esa época, debemos conocerla, y debemos juzgar cuidadosamente circunstancias a menudo ambiguas y abrumadoras, sin simplificar nunca una realidad cotidiana de múltiples niveles en aras de las actuales metas políticas. Tan sólo para perdonar debemos saber qué es lo que perdonamos.

En la Europa del Este de hoy, tanto los viejos como los jóvenes podrían beneficiarse de esta lección. Moisés y su pueblo erraron por el desierto durante cuarenta años, hasta que pudieron liberarse del venenoso pensamiento de la esclavitud. —

— NORMAN MANEA

Traducción de Mariana Santoveña

## DIARIO INFINITESIMAL VERSO

**A**llá en la Viena extraordinaria del refinamiento histérico, a principios del siglo XX, el narrador Joseph Roth solía externar con toque de arrogancia: “Jamás escribí poemas. Flaubert no escribió ningún poema y Tolstoi tampoco.” Morgenstein, su

amigo, asegura que Roth escribió poemas, de juventud, pero los recataba y nunca los dio a la estampa.

Esto pasa siempre. Tanto en el plano individual como en el histórico en el principio fue el verso. Ya después, mucho después, nace la prosa. En el origen, al final del paleolítico, cuando se estamparon las pinturas rupestres, nació el verso; su origen fue ritual. Rito es repetición y con frecuencia canto y baile; y en los cantos nacen las sílabas contadas.

Arrancó así, bailando y cantando, el ilustre ascenso del verso a la cima; vendría después el descenso a la esclerosis, el abandono y la ruina. La cuna de la literatura fueron las canciones. Canciones con cierta finalidad. Los motivos eran de seguro magia ritual: dar caza a las bestias, celebración de los ciclos de la fecundidad, cosas así. En la vida sedentaria, con la agricultura, la poesía se casará con el tema que le es connatural: los estremecimientos, desvelos y glorias del amor, y esa unión durará hasta el presente.

El verso señoreó sobre la prosa por su virtud nemotécnica. Podemos repetir canciones y poemas, difícilmente retenemos por ahí algún texto en prosa. Y sobrevino la época en que todo era dignificado en el verso; había crónicas y tratados, recetas de médicos y de cocina, amenazas o avisos de cobro, todo en verso. Luego sobrevino la declinación.

Al destierro del verso contribuyó la erupción de la poesía moderna con su verso libre, su prosaísmo y libertades de todo tipo que la hicieron irreconocible para el gran público. Pero no voy a entrar en estos enigmas ahora. Quiero sólo hablar de un personaje singular, un tiempo apreciado y abundante, hoy desaparecido: el declamador. Deploro el exterminio de este gesticulante artista.

¿Qué fue de la declamación? ¿Por qué de pronto nos pareció ridícula? Muchos de nosotros en la prepa sabíamos de memoria poemas de Neruda o García Lorca o Machado. Es curioso, había algo en esa memoración de Pellicer y del dulce López Velarde, como lo llama

Borges, pero nada del artífice impecable, Díaz Mirón, ni de ninguna otra delicia del menú modernista mexicano. Un amigo recitaba de Villaurrutia: “En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen.”

He dicho recitar, sí, y la práctica no nos daba vergüenza ni nos parecía cursi o ridícula. ¿La poesía contemporánea es apta para ser recitada? No lo sé, supongo que sí, que un buen declamador (la sola palabra ya es alarmante), pero ni pomposo ni engolado, alguien como mi amigo Germán Jaramillo, de Manhattan, que dice maravillosamente el verso, puede recitar con emoción grande, de eso se trata, la poesía de hoy en día.

Me salvé por un pelito: no sé por qué no me dio por escribir versos. Si en aquellos lejanos días de la prepa me hubiera puesto mi lente de relojero y me hubiera consagrado a la delicada joyería de destilar versos, me habría condenado a la obsesión del verso, en vano, de seguro. No hay nada más difícil en literatura que el verso, y me habría estrellado ahí sin haberme dispensado el permiso de abandonarme a fructíferas incursiones por zonas blandas y fáciles de las letras, la novela o el teatro, como irresponsablemente he podido hacer a lo largo de mi vida. —

— HUGO HIRIART

## TIEMPOS DE OTOÑO HISTORIA DE DOS AMANTES

**F**ue un martes por la tarde. Estábamos a la espera de que acabara de llegar la gente. Ella estaba allí. Vestía un traje verde que hacía juego con sus ojos que todo lo observaban. La noche llegó lentamente y no fue necesario encender las luces, por lo menos para mí, pues estaba invadido de aquella mirada que sentía profunda y que abría arcanos insondables.

Dije algunas palabras que ni siquiera recuerdo. Mi atención estaba puesta en ella. Tenía un rostro bello

y maneras suaves. El tiempo pasó y pensé en muchas cosas en las que ella era la protagonista principal. Por fortuna lo onírico viene a auxiliarnos ante quimeras inaccesibles. Por lo menos así lo creí a partir de ese primer encuentro...

**II** Los encuentros fueron más frecuentes. Asistimos a la presentación de un libro y aquellos ojos color de jade brillaban con chispazos que llegaban hasta el fondo. Eran ojos color de tiempo que penetraban lo impenetrable y llegaban hasta mundos escondidos. En otra ocasión estuvo presente en alguna efeméride en que yo era el centro de la atención. Para mí, el centro era ella con aquel porte que cualquier gacela hubiera deseado tener el día de su himeneo. Nuestras miradas se cruzaban y eran presagio de no sé qué futuros que se querían hacer presentes, futuros promisorios...

**III** Un día, por fin, la invité a que fuéramos en busca del tiempo ido. Los dos, solos, sentados uno junto al otro, acortábamos la distancia para ir tras los viejos muros pintados con arcaicas alegorías. Caminamos sin descanso y llegamos, finalmente, ante el poderoso hombre-jaguar que en tonos rojos y azules buscaba la seguridad de su templo. Algo raro ocurrió. Ante aquellos vestigios del pasado sentí el deseo de besarla y ella también. Sin embargo, no se dio. Pasó el momento aquel en que un solo impulso nos hubiera unido mucho antes de lo imaginado.

Siempre me he preguntado qué extraños designios se dieron para no haber, ahí mismo, dado comienzo a lo inevitable...

**IV** Llegó el momento esperado. Fuimos a pasar la tarde entre libros de muchos decires. Nos desbordaban los sentimientos y ya nada podría detenernos. Salimos y nos encerramos en el carro. Allí, por primera vez, pude morder

sus labios y beber sus esencias. La respuesta por tanto tiempo retenida viene de inmediato y ella, mujer profunda, correspondió de tal manera que la tarde que caía se convirtió en noche estrellada.

Fue nuestra primera ocasión. Vendrían muchas más...

**V** Otra tarde fue de conjunción profunda. A los besos candentes siguieron caricias extremas. El tiempo buscaba, entrometido, fundirse con nosotros. Lo hicimos nuestro y se convirtió en cómplice. Atraje su mano y la coloqué en mis partes cálidas. Ella se inclinó y su boca extrajo la vida que pugnaba por salir de mis interiores.

Muchos años atrás yo había escrito pensamientos eróticos en otros momentos y en otras circunstancias. Aquella tarde, estos pensamientos cobraron presencia con ella. Se cumplió cabalmente aquel que decía: “Hemos formado un perfecto vaso comunicante: tú me alimentas con tu esencia de mujer, mientras yo vierto en tu boca la vida que se escapa fugazmente...”



ILUSTRACIÓN: LETRAS LIBRES / EKO

## VI

Pasaron los años. Cada tarde era como aquel relato de un cuento de nunca acabar. Recorríamos nuestros cuerpos y no quedaba intersticio por conocer. La entrega era total, magnífica, iridiscente. Nuestros cuerpos formaban la unidad dentro de la dualidad, como lo expresara Rilke en sus cantos. Cada encuentro tenía reminiscencias del anterior, pero a la vez se aportaba algo nuevo provocado por nuestros deseos ignotos. Ella se transformaba de múltiples maneras. Yo me multiplicaba para llegar al infinito.

Probé todo su cuerpo y su alma. Me dije: hay tres caminos que conducen a tu interior. El primero es húmedo y tiene sabor a vino tinto. El otro me lleva por un bosque de árboles sin hojas y sabe a vino blanco. El tercero tiene hojas de acacias y sabe a vino rosado. Los tres los recorro en tardes interminables, los apuro en copas sin fondo...

## VII

Nuevos otoños fueron testigos de nuestros arrebatos. Siempre acompañados de aquellos amigos: mañanas luminosas y tardes agónicas en que encontrábamos los límites del placer para rebasarlo con mucho. A veces era un ritual que se repetía; en otras ocasiones eran nuevas experiencias que nos llevaban de los frutos prohibidos –por lo tanto deseables– a los parajes de lo inverosímil. Entonces pensé: tu cuerpo es como un país solitario: hay montes, hay valles, hay grutas encantadas y fuentes cristalinas. Hay partes que crecen y otras que tiemblan; hay, en fin, todo aquello que incita a buscar el Edén perdido...

## VIII

Y así pasaron los días, los años. Yo le hablaba en cada uno de ellos y las citas eran las respuestas. Eventualmente recorríamos viejas calles llenas de edificios que evocaban un pasado lejano pero que estaban allí presentes, en otros tiempos que no los comprendían. Después llegábamos a comer a lugares discretos en donde bebíamos para después irnos a beber mutuamente nuestras intimidades. Mi mirada siempre se fija-

ba en el anillo que le había dado como muestra de compromiso y ella también buscaba que yo no trajera el que me unía a otros compromisos. Llegado el momento volvíamos, una vez más, a entretejernos en el suave murmullo de nuestras sexualidades que, ansiosas, se encontraban hasta caer los dos rendidos, uno junto al otro, en la placentera languidez del tiempo retenido.

Después, cada quien regresaba a su cotidianidad, a su monotonía, a su silencio...

## IX

Un día me escribió:

He pasado momentos extraordinarios contigo, inolvidables.

Me dejas en un deseo de verte y tenerte a cada momento. Siento que esta vivencia es de las más excepcionales, hermosas e intensas que he tenido en mi vida. Quisiera que nunca terminara. Me siento dichosísima de poder experimentar, vivir, abrazar, gozar, tener, vibrar a tu lado todo lo bello e intenso que reservo para ti sin saber, desde siempre.

Sabes: el llanto es una de las formas de decirte lo feliz que soy, que me has hecho sentir mujer desde el fondo de mi ser y que soy tuya nada más. No sé cómo expresarme y hacerte comprender lo profundo, intenso y maravilloso que es amarte, tocarte, sentirte, tenerte, besarte. Eres... Qué más. Estoy enamorada de ti.

Yo.

## X

En cualquier momento le respondí:

A veces siento que mis fuerzas languidecen pero al sentirte junto a mí vuelvo a cobrar bríos que surgen incandescentes para abrasarlo todo. Me conviertes en macho cabrío que sólo busca penetrar hasta el fondo de tus intimidades, recorrer tu epidermis palmo a palmo hasta arrancar tus gritos, tus lágrimas, tus sudores.

Llenas plenamente mi masculinidad mientras que tú, mujer, recibes la ofrenda que día a día te tengo reservada para que, juntos, alcancemos los confines del universo.

## XI

Un día me dio la noticia: tendría que acompañar a su esposo a lejanas vivencias. Es el sino de los amantes: viven furtivos, ajenos a las miradas, dependiendo de otros mundos. Tienen sus propios lugares, las claves que los llevan a entenderse aun estando separados. Aquellas complicidades se ven, de repente, amenazadas por aguas tumultuosas que corren sin rumbo fijo pero sedientas de acabar con todo. No existe disyuntiva. El tiempo se detiene y empieza la agonía de contar los minutos, las horas, los días en que lo irremediable sea realidad para dar paso a la ausencia.

La arena del tiempo empieza, inexorable, a caer lentamente en el reloj que ahora se ha vuelto tortura y que no quiere detenerse.

## XII

Somos como hojas cayendo en una tarde de otoño. El viento nos lleva por rumbos distintos sin saber a dónde iremos a parar. El otoño, las tardes, la melancolía, todo se hace presente en un instante que se apodera de esencias abismales. Los espacios comunes ya no son recuperados; tampoco lo son las horas vividas en múltiples momentos que sólo quedan en el recuerdo del ayer sin retorno.

Camino por las calles de la gran ciudad. La lluvia me acompaña como presagio de la muerte en vida, lluvia que entra en mi interior y se convierte en llanto...

## XIII

Desde que partió me han parecido siglos de ausencias. El caleidoscopio de mi vida se ha convertido en tonos grises que giran caprichosos en cada espacio de mi existencia. Paso por lugares que fueron nuestros y ella, simplemente, no está. Hay momentos en que el vacío se



llena de lágrimas que corren, cansadas, a esconderse en las tardes silenciosas.

Todo acabó. Es la historia de amor mil veces repetida. Se llevó mis tardes, se llevó mis latidos, se llevó mi esencia.

Aquí estoy, solo, rodeado por mi propio silencio... —

— EDUARDO MATOS MOCTEZUMA

## MÚSICA

### EL SIGLO DE ELLIOTT CARTER

Quienes se acercan hoy al compositor estadounidense Elliott Carter se maravillan de que a su edad siga escribiendo febrilmente. En efecto, aún produce a una velocidad constante, y no miniaturas de ocasión, sino algunas de las páginas más ambiciosas de su carrera: para no ir más lejos, celebró su cumpleaños número cien, el pasado 11 de diciembre, con el estreno en Nueva York de la pieza para piano y orquesta *Interventions*.

Carter comenzó su carrera afiliado al neoclasicismo de su maestra Nadia Boulanger y a la inspiración nacionalista y populista típica del *New Deal* de Roosevelt. Conforme avanzaban los años cuarenta, sin embargo, fue mutando el rumbo en forma cada vez más drástica: su música desarrolló estructuras cada vez más irregulares y creció en originalidad y vitalidad conforme se fue volviendo más compleja. La nueva forma de escribir comenzó con las sonatas para piano (1945-1946) y para chelo (1948), y tomó plena forma en el primer cuarteto de cuerdas (1951): aunque la pieza incluye citas de compositores de su país (Ives y Nancarrow), el grueso de sus fuentes es más cercano a la tradición europea. Resulta significativo que la obra no se escribiera por encargo de ningún organismo o mecenas (la posición acomodada de la familia Carter lo permitía) y fuera además compuesta durante un retiro en el desierto: al cambio de estética se aliaba una característica voluntad de independencia.

Desde los cincuenta, sus composiciones han estado signadas por la flexibilidad métrica y sobre todo por el tratamiento de las líneas instrumentales como entidades aisladas y no sólo como parte del todo. La mera descripción de algunas piezas lo delata: un triple dúo, un doble concierto y la apabullante *Sinfonía de tres orquestas* (1976), en la que los tres grupos tocan de manera simultánea, pero bastante independiente. Dicha forma se había observado ya en el tercer cuarteto de cuerdas (Premio Pulitzer en 1973), donde el conjunto se divide en dos duetos que tocan cada uno por su cuenta, de manera que uno puede comenzar el tercer movimiento cuando el otro no ha acabado aún el segundo. Esa forma de llevar el contrapunto a sus últimas consecuencias y colocar las texturas sonoras en distintos estratos sobrepuestos produce una sensación de aislamiento ciertamente angustiante, como si Carter buscara, en un medio tan social como la música, resaltar sólo la incomunicación de la vida en comunidad; así, el *Concierto para orquesta* (1969), brillante exploración de las capacidades del conjunto sinfónico moderno, es también un retrato del ruido multitudinario urbano, en el que la multitud intensifica la soledad del individuo. No extraña que el autor haya dado siempre tanta importancia a la forma tradicional del concierto, donde se exhibe el papel del solista frente a la orquesta; sólo que, mientras que en el clasicismo y el romanticismo esto se presenta mediante una rica dialéctica, en Carter llega a manifestarse como abierta hostilidad.

Tras unas décadas en las que sus principales críticos veían una voluntad absurda de complicar la composición porque sí, la claridad que los mismos críticos hallan en sus obras más recientes no es más que otra cara de la concepción dramática y conflictiva de la música que tiene el neoyorquino. Una clave al respecto está en la brevísima ópera (o antiópera) *What Next?* (1997), que a simple vista es sólo un juego: la acción ocurre inmediatamente después de un accidente automovilístico en la

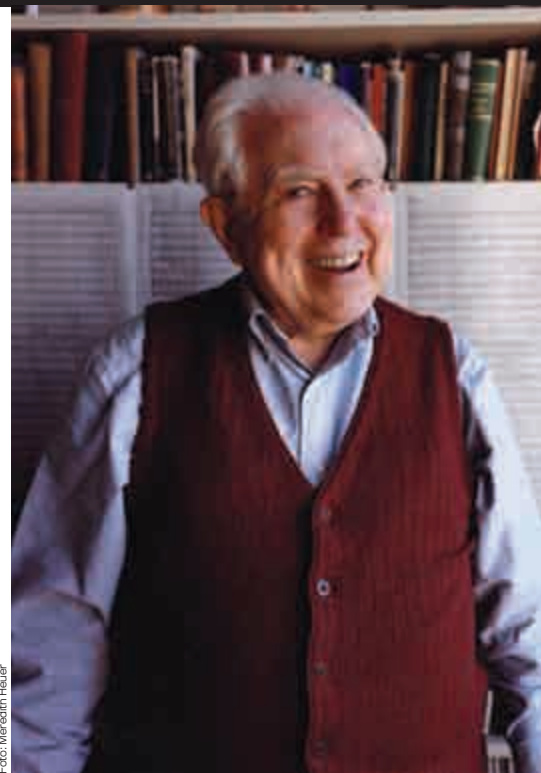


Foto: Meredith Hauser

Elliott Carter, el solitario entre la multitud.

carretera, cuando los seis ocupantes del auto estrellado, víctimas del estrés postraumático, hilan a duras penas sus recuerdos en busca de reconstruir los acontecimientos que los llevaron adonde están. No obstante su carácter aparentemente experimental, *What Next?* resume finamente la obsesión de Carter por los conjuntos fragmentarios; la única diferencia es que el resultado ya no es una tragedia desolada sino una farsa. De la misma manera, obras recientes como los conciertos para clarinete, violín u oboe resultan sin duda más líricos, y por momentos más resignados o hasta juguetones, como si el solista se cansara de pelear con la orquesta para dejarse corretear por ella o aceptar que no va a formar parte del conjunto y limitarse a reposar a su lado. El drama es el mismo, sólo que menos agresivo, doloroso y estridente.

En un siglo XX en que la expresión individual rompió en la música con casi todo intento de estética colectiva (y con buena parte de los nexos vitales con el público), la excepción se convirtió en la regla y la rareza se volvió común. Por ello es emblemático de la centuria que terminó Elliott Carter, excéntrico por

decenas de motivos que entiende como pocos que el solitario entre la multitud es el mejor ejemplar del hombre moderno y expresa dicha soledad, en forma por igual inteligente y conmovedora, en algunas de las obras más brillantes de la centuria; un excéntrico que, para colmo de males, sigue vivo para recordarnos que, a su edad, es mucho más productivo que la mayoría de nosotros, admirable y odioso como todos los genios. —

— PABLO MARTÍNEZ LOZADA

## CENTENARIO SAROYAN EN EL TRAPECIO VOLANTE

“¿Has leído a Saroyan?” —inquire Sabby, un personaje de Jack Kerouac en su autobiografía novelada *La vanidad de los Duluoiz*. Hacerse esta pregunta hacia mediados de los años treinta del siglo XX y querer ser y vivir como escritor, tenía algo de casi lógico: al igual que otro gran olvidado, Thomas Wolfe, autor de *You Can't Go Home Again*, William Saroyan era una celebridad literaria lo mismo entre los lectores de *The New Yorker*, *Harpers* y *The Atlantic Monthly*, donde publicaba relatos pagados a cinco mil dólares, que en las marquesinas de las ciudades de Estados Unidos en las que durante años se presentó su aclamada obra de teatro *The Time of Your Life*.

Hoy, cuando son pocos quienes siguen leyendo a Saroyan al inicio del tumultuoso 2009, apenas llama la atención que nadie haya recordado a este escritor excepcional en el centenario de su nacimiento.

Tratándose de Saroyan, además de lógico el olvido es casi predecible. Si bien llegó a ser un autor encomiado por su editor, James Laughlin, en la vanguardista y exquisita *New Directions*, fue el propio Saroyan quien, luego de conocer fama y fortuna tempranas, decidió mantener sus últimos años de vida en una férrea reclusión entre París y Fresno, su ciudad natal. La explicación

de ello radica en los yerros y fracasos que recolectó el propio Saroyan a lo largo de su vida: una pasión animal por su mujer, con quien dos veces contrajo nupcias y de quien dos veces se divorció; fortunas perdidas en el juego y las apuestas; proyectos que jamás se realizaron; malos negocios y amistades cercenadas por tonterías.

Hace tiempo, no tanto en realidad, cuando la editorial Acantilado comenzó a rescatar algunas de sus novelas, un amigo al que aquí llamaré Julio Valdivieso me contagió la curiosidad —que más tarde se convertiría en franco entusiasmo— por Saroyan. Lo empecé a leer pensando que se trataba de un autor marginal y desdénoso de los reflectores, un habitante del *underdog* literario estadounidense proveniente de los barrios ubicados al otro lado de las vías, a la manera de quien fuera su amigo y compañero de desgracias, John Fante; un escritor para el que no existía una imaginaria línea divisoria entre él y sus personajes; en suma, un tipo que hacía honor al adjetivo “saroyanesco” con el cual su biógrafo, nada menos que Barry Gifford, califica todo su universo de ficción: un vagabundo excéntrico y dulce, una prostituta con un corazón chapado en oro, un vejete escocés que se tambalea arrastrando una gaita hecha pedazos, un despistado párvulo de ojos grandes cuya inocencia y gusto por la lectura y el teatro provocaron que viera el mundo tal como este luce una mañana después de la lluvia nocturna.

Por vía negativa, Saroyan estuvo más cerca de Scott Fitzgerald que de Hemingway, el maestro y rival cuyas tempranas descalificaciones alcanzaron su tono más bajo y personal en la revista *Esquire* (“Es usted brillante, pero no tanto. Ni siquiera conoce usted el lugar donde está parado. Su único truco es ser armenio, y a esos los hemos visto ir y venir. Incluidos algunos buenos. Mejores que usted, señor Saroyan”). Podría decirse que conoció la gloria lo mismo en Hollywood que en Broadway, y que su ambición lo llevó a obtener cuanto quiso y deseó. También a perderlo todo, menos la vida.

Sin haber asistido a Princeton ni Harvard, en 1929, el año del *crash*, Saroyan había regresado sin fortuna de Nueva York y merodeaba ansioso entre los anaqueles de la biblioteca pública de Fresno, California.

Para 1934, Random House publica *El joven audaz sobre el trapecio volante*, la opera prima que le trajo un éxito inmediato.

En 1939 escribe en apenas seis días una de las obras de teatro más vistas en Estados Unidos. Un año después declina el premio Pulitzer por un mero capricho.

En 1949 se divorcia por primera vez de Carol Marcus y pierde 50 mil dólares en apuestas.

En 1957 vuelve a estrenar una obra de teatro en Broadway. Otras dos obras suyas son estrenadas en Londres. Se queda en París, donde compra una buhardilla ruinosa.

Sigue escribiendo, perdiendo en el juego y evitando cada vez más cualquier contacto o asomo de vida social. Vuelve a París y pasa la otra mitad del año en Fresno. No soporta a sus dos hijos ni ellos a él. Su caso es francamente patológico, y al mismo tiempo ejemplar. Llega a publicar en vida más de cuarenta títulos, el último de ellos una serie de prosas autobiográficas que casi le vale, a los setenta y uno, el American Book Award. La crítica continúa objetando su estilo, el cual encuentra demasiado emotivo y con el que él aspira a escribir en la misma forma en que cae la nieve durante una tormenta. Incluso ahora, en el año de su centenario, uno puede decir que vale más la prosa tráfuga y sentimental del otrora joven audaz que la palabrería sanitaria y huera de veinte escritores contemporáneos. Un buen ejemplo proveniente de *The Daring Young Man*:

Niebla sobre San Francisco y el cielo crispado con brumas y chorros de altas luces eléctricas: una sensación de desesperación mezclada con burla; aceras mojadas, la gente de siempre sobre ellas [...] esto es lo que hace que la ciudad de noche sea tan interesante: la gente saliendo de



William Saroyan, perdido tras la Generación Perdida.

los cines, fumando cigarrillos con aspecto afligido, anhelando mucho, precisión, gloria, todo lo que en la vida es bello; anhelando lo mejor sin por ello conseguir nada.

Hacia el final, en el verano de 1980, se manifiesta una grave enfermedad. Saroyan se niega a ser atendido.

Al año siguiente, en su lecho de muerte se despidió del trapecio volante de la existencia con una frase que debería figurar junto a las clásicas “luz, más luz” de Goethe, “denme mis anteojos” de Pessoa, o “un cigarrillo por favor, sería el último” de Svevo: “Este es el momento más hermoso de mi vida... y de mi muerte.” –

– BRUNO H. PICHÉ

## POÉTICA

### CINCUENTA AÑOS DE POESÍA VERTICAL

Se debe a Octavio Paz la primera mención de Roberto Juarroz en México (seis poemas que por él se publicaron a fines de 1960, en el número 16-18 de la *Revista*

*Mexicana de Literatura*, dirigida por Tomás Segovia y Juan García Ponce). Los dos se conocieron a comienzos de esa década en París; allí tenían una amiga común, Alejandra Pizarnik, quien, al parecer, los presentó. A Paz le impresionaron los poemas de Juarroz por su “concentración y nitidez”, según cuenta en la nota que escribió para *La Nación* (9 de abril de 1995), con motivo de la muerte de Juarroz. Era la revelación de la imagen poética, de ahí su oscura claridad: catorce poemarios con el nombre de *Poesía vertical*, numerados en forma sucesiva para diferenciarlos; más de mil doscientos poemas sin título, en libros sin epígrafes, escuetos, sobrios, el primero de los cuales se imprimió en Argentina el 14 de agosto de 1958.

Juarroz organizó su escritura como pasaje de imágenes que encontraron su secuencia de manera, si no indecisa, por lo menos arriesgada, cerca del secreto, porque si el poder de un poeta se mide por su ambición y lucidez, al experimentar con las zonas oscuras de sí, sintiéndose, trabajando solo, abriéndose paso, cavando, haciéndose a medida que la poesía –percibida como intensidad inextinguible– se hacía en él, Juarroz propuso una obra ambiciosa y lúcida. Su buscar introspectivo no fue la pose del intelectual desdenoso, sino la forja donde la realidad, el reservorio de imágenes intentan evocar la hondura que reciben los hombres al reconstruir el tránsito en que la luz, el ascenso y la plenitud muestran su envés: “Yo me siento en el mundo –decía a Carlos Sosa en 1984– con mucha más claridad que los demás. Para mí el mundo no es sólo lo aparente, sino también lo que acompaña a lo aparente. Todo. Lo profundo de las cosas: ¡lo ilimitado de las cosas! A menudo, he dicho que la poesía es el mayor realismo posible. Sacar la realidad de ese emplazamiento forzado, en un mundo limitado, torpe. La poesía pone las cosas en su totalidad.”

Para Juarroz no había otra manera de ir tras la conciencia de la riqueza de la vida, si no era por una poesía honda, que perciba la variación del aura de las cosas y que encuentre la fuerza de su moti-

vación en el ir y venir de las formas, de las emociones, de los acontecimientos, pues sus versos expresan una reflexión trascendental y contagiosa que consigne sorprender por su luminosidad. En su poesía los cuerpos, las nubes, los pájaros, los muros, el árbol, las miradas, el polvo, los túneles, el vino, los zapatos no se distinguen nada más por estar ahí (vinculados por la realidad, sitiados por la red verbal), sino que en su celeridad, en su dinamismo, enfrentados unos a otros, subordinados, como quiera que sea, portan en sí la unidad del mundo, esa unidad que la poesía restaura, recupera. Por eso, su estética de matices más que de afirmaciones, que parece imbuida, sellada a conciencia por su lirismo imperativo, que crece entre grietas y desgarramientos, a veces como si, para estar adentro, incubándose, la poesía fuera insondable, ingrátida, o, de súbito, su salto opuesto, avidez sin salida, extinción, merece figurar al lado de las voces representativas de la historia de la poesía contemporánea.

Que pudo restaurar lo quebrado, coser la incisión, mostrar que, si algo estaba perdido, su poesía ha logrado delinear, en el eje vertical de donde se expande, la visión de un mundo compacto, lo muestra de manera admirable en el poema 18 de su primera *Poesía vertical*:

Tú no tienes nombre.  
Tal vez nada lo tenga.

Pero hay tanto humo repartido en  
[el mundo,  
tanta lluvia inmóvil,  
tanto hombre que no puede nacer,  
tanto llanto horizontal,  
tanto cementerio arrinconado,  
tanta ropa muerta  
y la soledad ocupa tanta gente,  
que el nombre que no tienes  
[me acompaña  
y el nombre que nada tiene crea  
[un sitio  
en donde está de más la soledad.

Aparte del prólogo de Julio Cortázar aparecido en *Tercera poesía vertical*

(1965) y del capítulo que Guillermo Sucre dedicó a Juarroz en *La máscara, la transparencia* (1975), dándole un lugar al lado de Vallejo, Huidobro, Borges, Lezama Lima y Paz, la crítica literaria en Hispanoamérica ha marginado su obra. Lo demás son artículos más o menos sensibles y unas cuantas entrevistas, como las hechas con Guillermo Boido en *Poesía y creación* (1980) o con Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo en *La fidelidad al relámpago* (1990, 1998). Sin embargo, cuatro años después de la publicación de su primer libro en una modesta edición de autor, ya era traducido al francés; inclusive en 2001 Michel Camus escribió un libro en homenaje que aún no está traducido, pero que se puede considerar como el epígrafe de esta pugna en la que, por una parte, se puede hablar de un poeta poco leído y poco comprendido en Argentina y buena parte de Hispanoamérica (hecho que, desde luego, no ha impedido que figure desde

hace varias décadas en las antologías de poesía hispánica más importantes), mientras ha ido ganando prestigio en Europa, sobre todo en Francia.

De modo que Juarroz es un punto periférico, una voz solitaria, porque en los años sesenta logró crecer al margen de la poesía coloquial, pintoresca, inmadura, fundando, en la segunda mitad del siglo XX, una expresión poética distinta e independiente a fuerza de expandir, de dar sentido a una obsesión: la idea de la verticalidad; con ella tejó el aliento de lo que está arriba y abajo, en la cara y en el revés, adentro y afuera, visible e invisible, rompiéndose, mutándose. Juarroz puso los ojos adentro del fruto oscuro de la poesía, se abismó, se dejó caer, y si después de ese juego serio sus poemas son la espiral por donde las imágenes de la contemplación ascienden y descienden, esto, que parecía incomprensible, engañoso, evasivo, era el coro de las formas encontrando su comunión. —

— MARIO ERASO

## CIUDADES LITERARIAS

### LA LÁGRIMA DE AUDEN

Las ciudades suelen mantener una relación ambigua tanto con sus residentes como con sus visitantes: son mujeres caprichosas que exigen una fidelidad a prueba de fuego, de lo contrario dan la espalda y se dedican a promover una indiferencia sin límites. Pienso en el caso emblemático de James Joyce, que llegó a odiar tanto su Dublín natal que tuvo que reinventarla mediante una escritura practicada en el exilio en París, Trieste y Zúrich. Sin embargo, y al igual que las mujeres, las ciudades son dadas cuando se saben amadas y admiradas. Eso fue lo que le ocurrió a Joseph Brodsky (1940-1996), que a lo largo de un cuarto de siglo —de 1972 hasta su muerte— entabló un romance incondicional con Venecia que lo

**ihaz**  
click y entérate!

**AGENCIA**  
NOTICIAS DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

• Notas de México y el mundo • Información de congresos, simposia y foros • Efemérides • Premios

[www.conacyt.gob.mx](http://www.conacyt.gob.mx)

CONACYT



obligó a “[regresar] a esta ciudad, o [recaer] en ella, con la frecuencia de un mal sueño”, una noción que hace eco de las palabras de Jean-Paul Sartre: “El agua de Venecia da a la ciudad entera un muy ligero color de pesadilla.” Sea como sea, el sueño brodskyano rindió frutos fascinantes: *Marca de agua* (1992), un canto melancólico a la original Perla del Adriático —el epíteto se aplica igualmente a Dubrovnik— donde el autor admite haber hallado su propia versión del paraíso: “Juré que si algún día salía de mi imperio, si esta anguila podía alguna vez escapar del Báltico, lo primero que haría sería venir a Venecia [...] y, cuando escaseara el dinero, en lugar de subir a un tren comprarme una pequeña Browning y volarme ahí los sesos, incapaz de morir en Venecia por causas naturales.” Devoto no de las ciudades sino de las vueltas de tuerca, el destino quiso que Brodsky, presa de “la pena de no estar mortalmente enfermo” como el Gustav von Aschenbach de Thomas Mann, falleciera de un ataque cardíaco —una causa natural, aunque nunca comprenderé qué hay de natural en el acto de morir— en su departamento de Nueva York pero fuera enterrado en San Michele, el hermoso apéndice funerario de Venecia que J.G. Ballard vincula no en balde con *La isla de los muertos* (1880), el cuadro más célebre de Arnold Böcklin, y donde también descansan los restos de Sergéi Diaghilev, Ezra Pound e Ígor Stravinski.

Ubicado al norte de la laguna veneciana, San Michele semeja desde los Fondamente Nuove un alfilerero anaranjado y blanco en el que los cipreses despuntan como agujas que tejen una mortaja de quietud a salvo del bullicio turístico. En octubre pasado, mientras vagaba por las sigilosas avenidas de la isla cementerio, recordé el ensayo de Sartre sobre Tintoretto, el misterioso pintor que se entregó en cuerpo y alma a Venecia —que no dejaría más que

una sola vez en su vida— y cuya obra “es antes que nada la relación pasional entre un hombre y una ciudad”. Lo mismo podría decirse de *Marca de agua*, pensé al entrar finalmente en la sección Evangelisti y localizar la tumba de Brodsky cerca de las de Pound y su compañera, la violinista Olga Rudge. De pie bajo un cielo despejado por el viento del Adriático, descubrí que el poeta ruso había logrado cumplir una fantasía secreta: dormir para siempre frente a la ciudad a la que consagró uno de sus mejores libros rodeado de altos árboles, bajo una lápida sencilla pero distinguida que ostenta su nombre en caracteres cirílicos y latinos y sobre la que coloqué —a la usanza judía— una piedra en lugar de una flor. Ni la muerte pudo separar a estos amantes, me dije, abriendo al azar mi ejemplar de *Marca de agua*: “Para el ojo, por razones puramente ópticas, la partida no es el cuerpo que deja a la ciudad, sino la ciudad que abandona a la pupila [...] Esta ciudad es la amada del ojo. Después de ella, todo es un descenso. Una lágrima es la anticipación del futuro del ojo.” Y aún más: “En este sitio puede derramarse una lágrima en varias ocasiones.”

Declaración de amor a una urbe parecida a un pez ansioso por volver al mar que lo desterró, *Marca de agua* termina justo con una lágrima. Es invierno, la única época del año en que Venecia se libra de los turistas que ejercen una promiscuidad falsamente cosmopolita secundados por sus cámaras, la estación que Brodsky eligió para fincar un *affair* cuya primera chispa brotó en 1966 con la lectura de una novela de Henri de Régnier, quizá *Le divertissement provincial* (1925). Es invierno, así pues, y el escritor ruso camina hacia el Florian: el café inaugurado el 29 de diciembre de 1720 por Floriano Francesconi con el nombre de Venezia Trionfante y convertido en punto clave de la Plaza de San Marcos,

el inmenso corazón geométrico que no cesa de inyectar sangre al organismo que lo acoge. El local está cerrando pero un camarero conocido atiende a Brodsky, que trago en mano sale a la plaza extrañamente desierta para atestiguar la invasión de la niebla: “Una invasión tranquila, pero de todas maneras invasión. Vi cómo sus picas y sus lanzas se movían en silencio pero muy de prisa, procedentes de la laguna, como infantes que preceden a la caballería pesada.” En medio del brumoso despliegue el poeta evoca unos versos de W.H. Auden, su amigo y mentor, cuya presencia fantasmal lo empuja a voltear para toparse con una de las pocas ventanas iluminadas del Florian, tras la que se desarrolla una escena fechada en la década de los cincuenta: “Sobre los rojos divanes de peluche, en torno a una pequeña mesa de mármol con un kremlin de bebidas y de tereras encima, estaban sentados Wystan Auden y su gran amor, Chester Kallman, Cecil Day-Lewis y su mujer, Stephen Spender y la suya. Wystan contaba algún cuento divertido y todo el mundo reía. En mitad del cuento, un marino acuerpado pasó frente a la ventana; Chester se levantó y sin decir siquiera ‘Hasta luego’ se lanzó tras la presa. ‘Miré a Wystan’, me contó Stephen años después. ‘Siguió riendo pero le rodó una lágrima por la mejilla.’” Brodsky congela el tiempo no sólo en dos ventanas que realmente son la misma sino en un gesto que resume, al menos para mí, la esencia más íntima de una ciudad que se debate entre el presente superficial y el pasado profundo; una dama vieja pero elegante que busca disimular la nostalgia por lo que se fue y por las ruinas que quedaron tras una máscara de vivacidad turística: un carnaval entre la neblina de invierno. En la lágrima que corre sobre la sonrisa de W.H. Auden vibra el reflejo de Venecia, que festeja la gloria de su decrepitud con todos los que felices o llorosos, vivos o muertos, han prometido serle fieles por los siglos de los siglos. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS



La tumba de Brodsky.