

La Jornada
SEMANAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA
DOMINGO 12 DE MAYO DE 2024
NÚMERO 1523

Auster y la esencia dual de la existencia
Alejandro García Abreu

Un fragmento de Baumgartner
Paul Auster

(1947-2024)

PAUL AUSTER

Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD

Entrevista inédita en español / Chris Pace

43
23
21



Portada: Collage de Rosario Mateo Calderón

1947-2024 PAUL AUSTER Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD

Fue noticia mundial: el pasado 30 de abril murió Paul Auster, a los setenta y siete años de edad, a causa del cáncer, en su querido Brooklin. Entre un sinfín de reconocimientos –Premio Príncipe de Asturias, Caballero de la francesa Orden de las Artes y las Letras, por ejemplo–, así como permanente candidato al Premio Nobel de Literatura, el nacido en Newark en 1947 es, sin duda, uno de los autores contemporáneos en lengua inglesa más célebres y aclamados, pero sobre todo de los más leídos. Nadie medianamente interesado o enterado de la narrativa actual desconoce, cuando menos, títulos como la *Trilogía de Nueva York*, *La música del azar*, *Leviatán*, *El libro de las ilusiones* o *La noche del oráculo*, por mencionar los más conocidos. También guionista y director de cine –*Smoke*, *Blue in the Face*, *Lulu on the Bridge*–, Auster es dignísimo heredero de la dilatada tradición de narradores estadounidenses en cuya obra se refleja, desde todas sus aristas, el alma de una sociedad tan compleja como la del vecino país del norte. Aquí publicamos dos entrevistas concedidas por Auster, así como un fragmento de *Baumgartner*, su última novela.

DIRECTORA GENERAL: Carmen Lira Saade

DIRECTOR: Luis Tovar

EDICIÓN: Francisco Torres Córdova

COORDINADOR DE ARTE Y DISEÑO:

Francisco García Noriega

FORMACIÓN Y MATERIALES DE VERSIÓN DIGITAL:

Rosario Mateo Calderón

LABORATORIO DE FOTO: Adrián García Báez, Israel Benítez

Delgadillo, Jesús Díaz y Ricardo Flores

PUBLICIDAD: Eva Vargas

5688 7591, 5688 7913 y 5688 8195.

CORREO ELECTRÓNICO: jsemanal@jornada.com.mx

PÁGINA WEB: <http://semanal.jornada.com.mx/>

TELÉFONO: 5591830300.

La Jornada Semanal, suplemento semanal del periódico La Jornada. Editor responsable: Luis Antonio Tovar Soria. Reserva al uso exclusivo del título La Jornada Semanal núm. 04-2008-121817375200-107, del 18/XII/2008, otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título 03568 del 28/XI/23 y de contenido 03868 del 28/XI/23, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Editado por Demos, Desarrollo de Medios, SA de CV; Av. Cuauhtémoc 1236, colonia Santa Cruz Atoyac, CP 03310, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, tel. 55-9183-0300. Impreso por Imprenta de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 555355-6702 y 55-5355-7794. Distribuido por Distribuidora y Comercializadora de Medios, SA de CV, Av. Cuicuilhuac 3353, colonia Ampliación Cosmopolita, Azcapotzalco, CP 02670, Ciudad de México, tels. 55-5541-7701 y 55-5541-7702. Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta publicación por cualquier medio, sin permiso expreso de los editores. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Títulos y subtítulos de la redacción.



▲ Tomás Eloy Martínez.

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: UN AUTOR ENTRE DOS EXILIOS

En octubre de 2006 el escritor argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010) estuvo en Chicago y participó en dos charlas en el Instituto Cervantes. En una de ellas se refirió a su libro *El cantor de tango* y en la otra disertó sobre los laberintos de Buenos Aires y su literatura. Como bien se sabe, la obra de Tomás Eloy Martínez está constituida por dos grandes vertientes: su constante labor en el periodismo y su narrativa donde destacan *La novela de Perón* y *Santa Evita*, traducidas a más de treinta lenguas.

**José A. Castro Urioste
y Fernando Olszanski**

Tomás Eloy Martínez nace en Tucumán, ciudad ubicada en el norte de Argentina. Posteriormente se traslada a Buenos Aires y es crítico de cine para el diario *La Nación*. En los años setenta del pasado siglo fue parte del grupo de *La Opinión* y estuvo a cargo de la sección cultural que apoyó el surgimiento de nuevos escritores argentinos. A mediados de esa década, cuando la dictadura militar controlaba Argentina, tuvo que exiliarse por razones políticas. Se trasladó a Venezuela y allí fundó *El Diario de Caracas*.

En 1984 se mudó a Estados Unidos y enseñó en la Universidad de Maryland. Al año siguiente publicó *La novela de Perón*, que le dio renombre internacional como novelista. Tomás Eloy Martínez había entrevistado anteriormente a Juan Domingo Perón en Madrid y esta conversación le sirvió de punto de partida para esta novela y para *Santa Evita*, que se publicaría una década después. En *La novela de Perón* se combinan fluidamente los acontecimientos históricos (y en cierto sentido esto es un reflejo de su formación como periodista) con elementos ficticios. Esta combinación entre realidad y ficción será una de las principales características de buena parte de su narrativa.

En 1995 se traslada a la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, como director del programa de Estudios Latinoamericanos. Obtuvo las becas de Guggenheim y Woodrow Wilson y su novela *El*

vuelo de la reina recibió el Premio Alfaguara en 2002.

La presente entrevista aborda su exilio de Argentina, la combinación de géneros en su narrativa y también su visión sobre el proceso cultural latino que se viene desarrollando en Estados Unidos.

–Usted ha tenido dos exilios en su vida, uno impuesto y otro voluntario, ¿cómo ha vivido ambos y cómo han afectado esos exilios su escritura?

–Tuve que irme de la Argentina en el año '75 porque mi cabeza tenía un precio en la "Triple A", la organización paramilitar de López Rega. Una noche estaba en un restorán en Buenos Aires y la cuadra se llenó de gente de la "Triple A" y el rumor era que venían a buscarme. Tuve tiempo de llamar a la redacción del periódico donde estaba trabajando para que enviaran fotografías. Mi primer pensamiento fue que mi familia pudiera reconocer mi cadáver, pero en cuestión de minutos la cuadra se llenó de reporteros no sólo de mi periódico sino de otros también. Entonces los paramilitares desistieron de llevarme. Puedo decir que le debo la vida a la solidaridad de los periodistas. Esa misma noche me asilé en la Embajada de México y pude comunicarme con Carlos Fuentes, quien en ese momento era embajador en Francia y, como teníamos una excelente relación, pude viajar a ese país europeo donde me quedé por un tiempo y después de desistir de ir a México me fui a Venezuela. La razón por la cual no fui a México es que casi todos los jefes guerrilleros estaban allí y no quería que me catalogaran como colaborador de ellos. Eso era lo peor que me podía pasar. Pensé que me iba sólo por tres meses y cuando quise volver después de la caída de López Rega, supe que Ramón Camps, jefe de la Policía de Buenos Aires, me había puesto en una lista negra; entonces decidí quedarme en Venezuela. El estar en exilio no afectó tanto porque lo que se gana en el exilio es una gran soltura interior, una libertad que abre muchas puertas cerradas, la escritura se suelta y la perspectiva es mucho mayor. Además usé la literatura para acercarme a mi país, para alcanzarlo de alguna manera y también para ganar dinero; tenía que sobrevivir. Mi segundo exilio, el voluntario, empezó con una beca en Estados Unidos y de a poco me fui adaptando. Igualmente vuelvo seguido a la Argentina.

–En el prólogo de su libro *Ficciones verdaderas* afirma que uno de los deseos del escritor es conocer la realidad, transfigurarla o al menos discernir con ella. ¿En usted están todos esos deseos?

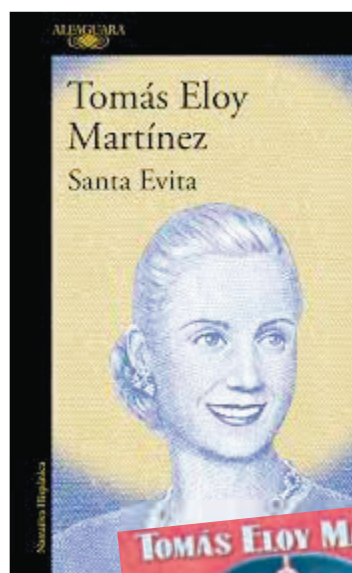
–Todos esos deseos se encuentran. Transfigurar la realidad, hacerla otra. Se puede decir que la escritura es una insatisfacción con la realidad. De lo contrario, para qué querría uno escribir. Precisamente para crear otra realidad, para modificarla de algún modo, o para entenderla. Son actitudes muy ingenuas la del escritor porque hacer esto es muy difícil, pero para eso estamos, para ver el "envés", la otra realidad. Lo que está al otro lado de la realidad a mí me inquieta, me preocupa y me interesa mucho.

–Usted señala que sus novelas como *Santa Evita* y *La novela de Perón* son impuras. ¿Por qué asevera esto?

–En general los personajes reales no constituyen una novela, constituyen una gran crónica, una gran historia. En esos libros son personajes reales que construyo como si fueran de ficción. Las llamo impuras porque hay una deliberada intención



Los personajes reales no constituyen una novela, constituyen una gran crónica, una gran historia. En esos libros son personajes reales que construyo como si fueran de ficción. Las llamo impuras porque hay una deliberada intención de mezclar géneros.



de mezclar géneros. Porque esto no es el género novelesco del siglo XIX tal como se entiende. Hay un texto de Capote que me impresionó mucho, que dice: "Cada vez que leo mi texto descubro que no he usado todos los recursos que conozco." A partir de eso hay que desplegar todo lo que uno sabe de literatura. Yo soy periodista, guionista de cine, libretista de ópera, entonces decidí usar algunos de los recursos de otros géneros para escribir estas novelas. Por esos las llamo impuras.

–Es el caso de *Facundo*. Muchos críticos hablan de la hibridez en ese libro.

–En mi caso hay una deliberada intromisión genérica. No quiero plegarme a un solo género. En el prólogo de una antología de mi obra recientemente lanzada en México, un crítico brasileño experto en literatura argentina dice que es muy difícil encasillarme en un género y que cuando parezco estar en uno, me doy vuelta como burlándome y giro hacia otro. Hay partes de películas, pensamientos, reflexiones, reconstrucción de mitos. En fin, de todo un poco. Pero sí, el *Facundo* es el gran modelo de la literatura argentina, la obra tutelar para definirla de alguna manera. Porque nació como un panfleto político contra Rosas, a través de uno de sus lugartenientes, Facundo Quiroga. Al final un amigo de Sarmiento que se llamaba Valentín Alsina, que leyó el texto para corregir los errores históricos, encontró cincuenta y cinco. Le devuelve el texto y le sugiere corregirlo, a lo cual Sarmiento contesta: "Para qué, si todos están leyendo *Facundo* como una novela, dejémoslo así entonces." Y así quedó nomás.

–Y en Estados Unidos, ¿cómo ve la nueva cultura en español que se está desarrollando?

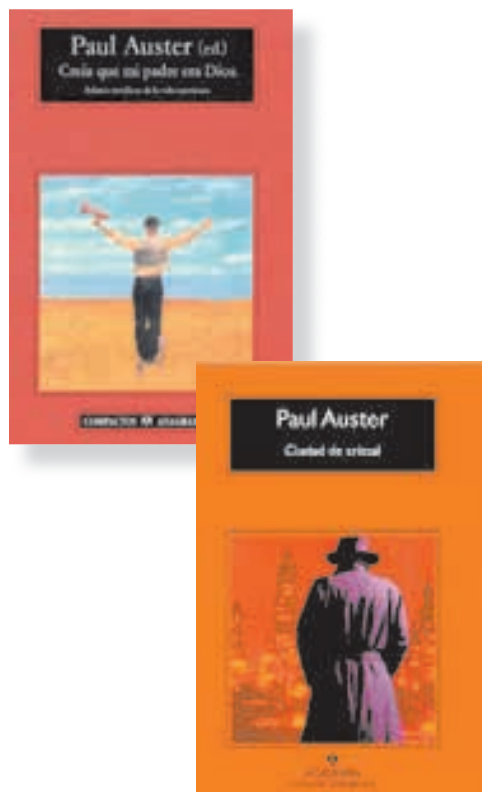
–Sí se está desarrollando una nueva cultura en este país. Hay que pensarla como en la época de la exponencia de Dante, cuando una lengua vulgar estaba surgiendo, que luego sería el italiano. Pero hay una gran diferencia. Empecemos a diferenciar lo que es latinoamericano y lo que es latino. Lo latinoamericano tiene una cultura como la conocemos ahora de al menos quinientos años. En los casos de las culturas precolombinas, en México y Perú, es mucho más. Esta nueva cultura latina en Estados Unidos tiene unos cuarenta años de desarrollo, pero es un magma en formación. Todos los países latinoamericanos tienen diferencias entre sí, y convergen en este país para crear algo nuevo. Eso todavía no se entiende en Estados Unidos y por eso va a ser muy interesante ver hacia dónde esta nueva cultura en desarrollo se dirige.

–¿Y la nueva literatura que se crea a partir de la inmigración?

–De lo que he leído al menos en inglés, no creo que tenga mucho que ver con la literatura latinoamericana, ni siquiera con la gran tradición de la literatura en inglés. Diría que esta literatura es una hija pobre de la literatura estadounidense. No es rica en matices y literariamente no aporta mucho. Me parece que lo fuerte está en la temática, la relación del inmigrante con una nueva sociedad y ver las reacciones de ésta a los cambios que se suceden con ella. No ocurre lo mismo en el cine. En ese género se puede ver que la influencia es notable. Creo que hay un interés más político y académico que otra cosa. Un interés académico que busca lo nuevo, lo raro. Creo que eso es lo que impulsa a esta nueva literatura en este país. Habrá que ver cómo evoluciona a partir de la consistencia de la inmigración latina ●

PAUL AUSTER

Y LA ESENCIA DUAL DE LA EXISTENCIA



▲ Paul Auster. Foto: Arturo Campos Cedillo.

Entrevista inédita

Paul Auster (Newark, Nueva Jersey, 1947-Brooklyn, Nueva York, 2024) falleció el pasado 30 de abril. Autor de libros paradigmáticos como *La invención de la soledad* (1982), *La trilogía de Nueva York* (1987), *El Palacio de la Luna* (1989), *La música del azar* (1990), *Leviatán* (1992), *El cuaderno rojo* (1995), *Tombuctú* (1999), *El libro de las ilusiones* (2002), *La noche del oráculo* (2003), *Brooklyn Follies* (2005), *Sunset Park* (2010), *Diario de invierno* (2012), *4 3 2 1* (2017), *La llama inmortal de Stephen Crane* (2021) y *Baumgartner* (2023). En estas páginas conmemoramos a uno de los más distinguidos e ilustres escritores de Estados Unidos.

Las crisis

Paul Auster, uno de los más eminentes escritores de los siglos XX y XXI, fue evocado por Salman Rushdie en *Cuchillo. Meditaciones tras un intento de asesinato*: “Paul Auster tiene un cáncer de pulmón. Paul y su mujer, Siri Hustvedt, habían participado en el acto de apoyo a mi persona en los escalones de la biblioteca, pero ahora se enfrentaban a su propia crisis.” Y más adelante: “Paul Auster en su casa de Park Slope, en Brooklyn. Qué mal año había tenido: primero la muerte de su nieta y luego la de su hijo. Y ahora el cáncer. Paul había empezado quimioterapia...”

La intromisión del azar

LAS COINCIDENCIAS fueron parte fundamental de la vida de Paul Auster. Nació en 1947. Incluyó “Notas de un cuaderno de ejercicios” en *Collected Poems* (Nueva York, The Overlook Press, 2004). Escrito en 1967 –cuando el escritor tenía veinte años–, se trata de uno de sus primeros textos. En 2017 –cincuenta años después de la escritura de las “Notas”– lo entrevisté y le pregunté sobre ese texto. Le conté que traduje “Notas de un cuaderno de ejercicios” en 2007 para conmemorar el aniversario cuarenta de la escritura de las trece proposiciones que lo componen. Recordó, emocionado, el origen de su obra y reflexionó sobre las coincidencias de los años que concluyen con el dígito siete, tras cumplir setenta años. Murió a los setenta y siete años de edad.

–Tradujiste a poetas franceses. ¿De qué manera contrastas el arte de la traducción con el de la escritura?

–La traducción implica la apropiación de los textos. Se trata de convertirlos en una parte de la propia existencia. Suelo expresar que Ezra Pound recomendaba que los escritores jóvenes tradujeran. La traducción permite el acceso a la esencia del oficio de escritor porque se aprende a coexistir profundamente con la literatura.

–*Smoke* (1995) [Humo] fue el primer guión cinematográfico que escribiste. Wayne Wang dirigió la película. En una nota se lee: “El estanco desde dentro. Expositores de cajas de puros, una pared cubierta de revistas, pilas de periódicos, cigarrillos, artículos de fumador. En las paredes vemos fotografías en blanco y negro enmarcadas de per-



sonas fumando puros.” ¿Qué significado le otorgas al humo?

–Las personas que fuman se complacen con ese acto, aunque resulte perjudicial. Pienso en el humo que asciende en el aire. Las volutas de humo atañen al estanco de tabaco. El humo es una metáfora del cambio. Es una especie de exégesis. Supone la transformación. Las vicisitudes de los personajes se asemejan a las variantes del humo, siempre azarosas.

–En la novela *La noche del oráculo* (2003) escribiste que el azar rige el mundo. Y en *Radios* (1970), incluido en *Poesía completa*, se lee: “la ventisca/ alimenta el azar: aliento que florece/ mientras la rueda anota su escritura/ sobre la tierra.” Aquello que sucede fortuitamente es parte de tu vasta obra. ¿Qué piensas de la casualidad en la vida de las personas?

–Reflexiono constantemente sobre el azar. Lo aleatorio irrumpe durante toda la vida. Y la idea de la muerte surge en mi pensamiento en función de la casualidad. Podemos perder la vida en cualquier instante. En *La noche del oráculo* planteé que la privación de la existencia puede ocurrir en cualquier momento, en ocasiones sin conocer el porqué. La muerte y el azar son elementos perturbadores. El azar es una parte constitutiva de nuestra condición. Lo mismo ocurre con el fallecimiento.

–¿Cómo percibes “Notas de un cuaderno de ejercicios”, escrito en 1967 que ahora cumple medio siglo, en función de tu obra, desde la poesía hasta tu novela más reciente, *4 3 2 1* (2017)?

–Es verdad. Pasó medio siglo. El transcurrir del tiempo es una maravilla; resulta increíble que menciones el origen de todo: “Notas de un cuaderno de ejercicios.” Escribí ese texto hace cincuenta años exactamente. Puedo recordar cuándo y dónde escribí las trece proposiciones que lo componen. Estaba sentado a la mesa de trabajo en la biblioteca de la Universidad de Columbia. Tenía un pequeño cuaderno. Comencé a escribir breves enunciados sobre arte, vida, realidad y percepción. No he releído el texto en años. Lo recuerdo como el trazo de mi posición estética sobre la escritura y sobre cómo uno vive en el mundo. No he cambiado de opinión. La primera proposición posiblemente es lo más interesante que he escrito en toda mi vida, esos dos primeros enunciados que encapsulan todo lo que he escrito hasta hoy: “El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo.” Intentaba capturar la esencia doble de la existencia



Podemos perder la vida en cualquier instante. En *La noche del oráculo* planteé que la privación de la existencia puede ocurrir en cualquier momento, en ocasiones sin conocer el porqué. La muerte y el azar son elementos perturbadores. El azar es una parte constitutiva de nuestra condición. Lo mismo ocurre con el fallecimiento.

humana. Todos percibimos el mundo de manera distinta. Todos tenemos una visión de la realidad, sin embargo somos parte de un mismo mundo, juntos. Aunque nuestros cerebros funcionan de maneras distintas. Somos seres dobles.

Recupero mi traducción de las “Notas”, como rescaté la última pregunta de la entrevista:

Notas de un cuaderno de ejercicios

I

El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo.

II

El mundo es mi idea. Soy el mundo. El mundo es tu idea. Eres el mundo. Mi mundo y tu mundo no son el mismo.

III

No hay ningún mundo excepto el mundo humano. (Por *humano* me refiero a todo lo que puede ser visto, sentido, oído, pensado e imaginado.)

IV

El mundo no tiene existencia objetiva. Existe sólo en la medida en que somos capaces de percibirlo. Y nuestras percepciones son limitadas necesariamente. Lo que significa que el mundo tiene un límite, que se detiene en alguna parte. Pero dónde se detiene para mí no es necesariamente dónde se detiene para ti.

V

Ninguna teoría del arte (si es posible) puede ser separada de una teoría de la percepción humana.

VI

Pero no sólo nuestras percepciones son limitadas, el lenguaje (nuestro medio para expresar estas percepciones) también es limitado.



▲ Paul Auster. Foto: Arturo Campos Cedillo.

VIENE DE LA PÁGINA 7 / PAUL AUSTER Y...

VII

El lenguaje no es experiencia. Es un medio para organizar la experiencia.

VIII

¿Cuál es, entonces, la experiencia del lenguaje? Nos da el mundo y nos lo arrebató. En un mismo aliento.

IX

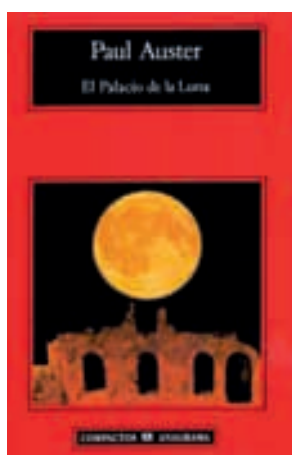
La caída del hombre no es una cuestión de pecado, de transgresión, ni de infamia moral. Es una cuestión del lenguaje conquistando la experiencia: la caída del mundo en la palabra, la experiencia que desciende del ojo a la boca. Una distancia de aproximadamente tres pulgadas.

X

El ojo mira el mundo en flujo. La palabra es una tentativa de detener el flujo, de estabilizarlo. Y, sin embargo, persistimos en el intento de traducir la experiencia en lenguaje. De ahí la poesía, de ahí las expresiones de la vida cotidiana. Ésta es la fe que previene la desesperación universal –y también la produce.

XI

El arte es el espejo del ingenio del hombre (Marlowe). El reflejo es acertado –y quebradizo. Destroza el espejo y reorganiza los pedazos. El resultado será todavía un reflejo de algo. Cualquier combinación es posible, cualquier número de pedazos puede quedar fuera. El único requisito es que por lo menos un fragmento permanezca. En *Hamlet*, sostener el espejo ante la naturaleza equivale a lo mismo que la formulación de Marlowe –una vez que los argumentos previos han sido entendidos. Pues todas las cosas en la naturaleza son humanas, aun cuando la naturaleza misma no lo sea. (No podríamos existir si el mundo no fuese nuestra idea.) Es decir, sin importar las circunstancias (antiguas o modernas, clásicas o románticas), el arte es un producto de la mente humana. (Lo humano imitado.)



“

Esos dos primeros enunciados que encapsulan todo lo que he escrito hasta hoy: “El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo.” Intentaba capturar la esencia doble de la existencia humana. Todos percibimos el mundo de manera distinta. Todos tenemos una visión de la realidad, sin embargo somos parte de un mismo mundo, juntos. Aunque nuestros cerebros funcionan de maneras distintas. Somos seres dobles.

XII

La fe en la palabra es lo que yo llamo clásico. La duda en la palabra es lo que yo llamo romántico. El clasicista cree en el futuro. El romántico sabe que será decepcionado, que sus deseos nunca serán cumplidos. Pues él cree que el mundo es inefable, fuera del alcance de las palabras.

XIII

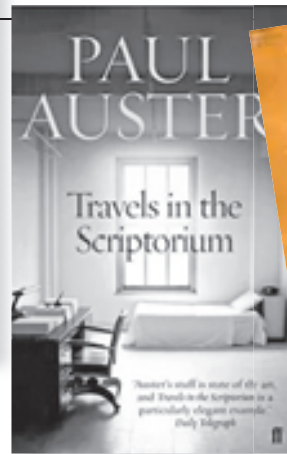
Sentirse alienado del lenguaje es perder tu propio cuerpo. Cuando las palabras te fallan, te disuelves en una imagen de la nada. Desapareces.

La fuerza de las coincidencias

AUSTER –DICEN los autores británicos Martin Plimmer y Brian King– fue un entusiasta del uso de las coincidencias como mecanismo estructural o narrativo; por eso afirmó: “Las fuerzas de las coincidencias nos perfilan constantemente. Hay que pensar que nuestras convicciones sobre el mundo pueden derrumbarse como un castillo de naipes en sólo unos segundos. Aquellos a los que no les gusta mi obra argumentan que las conexiones parecen demasiado arbitrarias, pero es que la vida es así.”

Releo *La invención de la soledad*, libro en el que escribió sobre la muerte de su padre:

Un día hay vida. Por ejemplo, un hombre de excelente salud, ni siquiera viejo, sin ninguna enfermedad previa. Todo es como era, como será siempre. Pasa un día y otro, ocupándose sólo de sus asuntos y soñando con la vida que le queda por delante. Y entonces, de repente, aparece la muerte. El hombre deja escapar un pequeño suspiro, se desploma en un sillón y muere. Sucede de una forma tan repentina que no hay lugar para la reflexión; la mente no tiene tiempo de encontrar una palabra de consuelo. No nos queda otra cosa, la irreductible certeza de nuestra mortalidad. Podemos aceptar con resignación la muerte que sobreviene después de una larga enfermedad, e incluso la accidental podemos achacarla al destino, pero cuando un hombre muere sin causa aparente, cuando un hombre muere simplemente porque es un hombre, nos acerca tanto a la frontera invisible entre la vida y la muerte que no sabemos de qué lado nos encontramos. La vida



se convierte en muerte, y es como si la muerte hubiese sido dueña de la vida durante toda su existencia. Muerte sin previo aviso, o sea, la vida que se detiene. Y puede detenerse en cualquier momento.

En el prólogo a *El cuaderno rojo*, el escritor granadino Justo Navarro narra la importancia de las coincidencias en la vida y la obra de Auster: en 1960 o 1961 Paul Auster fue de excursión al bosque con algunos compañeros. Comenzó una tormenta. Auster recordó que “los rayos caían como lanzas”. Encontraron un claro aislado por alambre de púas. Los exploradores se pusieron en fila para pasar bajo la alambrada. Les llegó el turno a los exploradores Ralph y Paul. Cruzaban la alambrada, primero Ralph y después Paul, a medio metro de Ralph: “justo cuando Ralph pasaba bajo la alambrada, cayó un rayo. Ralph se detuvo y Paul pasó a su izquierda. Paul arrastró a Ralph”. Cuando la tormenta concluyó los exploradores se dieron cuenta de que Ralph había muerto. “Si la fila de exploradores se hubiera formado de otra manera, quizá no hubiera existido el escritor Paul



El ojo mira el mundo en flujo. La palabra es una tentativa de detener el flujo, de estabilizarlo. Y, sin embargo, persistimos en el intento de traducir la experiencia en lenguaje. De ahí la poesía, de ahí las expresiones de la vida cotidiana. Ésta es la fe que previene la desesperación universal –y también la produce.

Auster.” Así se formó “una idea tan clara de cómo el azar decide de repente la vida y la muerte de las personas, y no hubiera escrito ninguna de las novelas que escribió mucho más tarde. El mundo es un misterio azaroso.”

El final

EN *BAUMGARTNER* –su última novela– Auster escribió: “Las personas mueren. Mueren jóvenes, mueren viejas...” Prosiguió: “una vez que empezó a leer las palabras de Anna le pareció oír su voz, que se alzaba desde el papel y se dirigía en efecto a él, a pesar de que hubiera desaparecido, de que estuviera muerta para siempre y nunca le diría otra palabra hasta el fin de sus días.”

Cuando releo al “cazador de coincidencias” (Justo Navarro *dixit*) me parece oír su voz. Se alza desde la página. Después de la desaparición de Paul Auster –en medio del azar– prevalece su obra, exaltada por el encantamiento y la imantación que caracterizan a cada uno de sus libros ●

Baumgartner* (fragmento)

Paul Auster

Baumgartner es el título de la última novela de Paul Auster. El homónimo protagonista es un profesor universitario que perdió a su mujer.

Una personalidad luminosa

SE LE LEVANTA el ánimo al abrir la puerta y ver que es la repartidora de UPS, Molly, visitante frecuente que con el tiempo ha adquirido la condición de... ¿de qué? No de amiga, exactamente, pero ya es más que una simple conocida, dado que desde hace cinco años se presenta en su puerta dos o tres veces por semana, y lo cierto es que el solitario Baumgartner, cuya mujer murió hace casi una década, está chiflado en secreto por esa robusta mujer de treinta y tantos años de quien ni siquiera conoce el apellido, porque a pesar de que Molly es negra y su mujer no lo era, cada vez que la mira hay algo en sus ojos que le recuerda a su fallecida Anna. Nunca deja de ocurrir, pero difícilmente sabría decir qué

es exactamente ese algo. Una sensación de alerta, quizá, aunque es mucho más que eso, o si no, algo que cabría describirse como una *atención radiante*, o bien, sencillamente la fuerza de una *personalidad luminosa*, de una viveza humana en todo su vibrante esplendor, el que emana de dentro afuera en una compleja danza cruzada de sentimiento y razón: algo así, quizá, si es que eso tiene algún sentido, pero comoquiera que se llame a ese atributo de Anna, Molly también lo tiene. Por esa razón, a Baumgartner le ha dado por pedir libros que no necesita y que jamás abrirá para acabar donándolos a la biblioteca pública del barrio con el único propósito de pasar un par de minutos en compañía de Molly cada vez que llama al timbre para entregárselos.

Buenos días, profesor, le dice, dedicándole su luminosa sonrisa como si fuera una bendición. Otro libro para usted.

Gracias, Molly, dice Baumgartner, sonriéndole a su vez cuando ella le entrega el delgado paquete marrón. ¿Cómo te van hoy las cosas?

Todavía es pronto –demasiado pronto para saberlo–, hay altibajos, pero de momento más altos que bajos. Es difícil estar triste en una mañana tan espléndida como ésta.

El primer día bueno de primavera: el mejor día del año. Disfrutémoslo mientras podamos, Molly. Nunca se sabe lo que puede ocurrir.

Y qué verdad es, contesta Molly. Deja escapar una breve risa de complicidad y entonces, antes de que a él se le ocurra una respuesta ingeniosa



o divertida que prolongue la conversación, ella le dice adiós con la mano y vuelve a la furgoneta.

Otra de las muchas cosas que le gustan de Molly. Siempre se ríe con sus sosos comentarios, incluso con los más pobres, los más lamentables.

Vuelve a la cocina y, sin abrirlo, deposita el paquete del libro encima del montón de envoltorios sin abrir encajado en un rincón de la estancia, cerca de la mesa. La torre se ha hecho tan alta últimamente que da la impresión de que acabará desequilibrándose con otro par de aquellos rectángulos de color marrón claro ●

Fuente: Paul Auster, *Baumgartner*, traducción de Benito Gómez Ibáñez, Seix Barral, Barcelona, 2024.

El recién fallecido narrador, guionista y director de cine estadounidense Paul Auster (Nueva Jersey, 1947-2024) es –junto a Cormac McCarthy, Toni Morrison, Don DeLillo y Thomas Pynchon– uno de los escritores más originales en habla inglesa hacia finales del siglo XX y uno de los más atendidos en el mundo. Es autor, entre otros, de títulos ya clásicos como *El palacio de la Luna*, *El libro de las ilusiones*, *Brooklyn follies*, *4, 3, 2, 1* y *Trilogía de Nueva York*. Sobre esta última gira la siguiente conversación –hasta hoy inédita en español–, que ocurrió el 21 de febrero de 1993, con el autor de *La habitación cerrada*.

(1947-2024)

PAUL AUSTER

Entrevista inédita en español

— Cuando publicó por primera vez la *Trilogía [de Nueva York]* en volúmenes separados, apareció un pequeño dibujo tanto en la portada de *Ciudad de cristal* como en *Fantasma*, pero no así en *La habitación cerrada*, ni tampoco en la edición que Penguin preparó de toda la *Trilogía*. ¿Usted tuvo algo que ver?

—No, fue el editor y se olvidó de incluirlo en el tercer volumen. Fue simplemente una omisión. No lo sé. Hizo este pequeño diseño que él mismo elaboró. Lo integró en los dos primeros, después se olvidó de ponerlo en el último.

—¿Lo elaboró él mismo? ¿Así que no fue usted quien lo hizo?

—No, no.

—Me gustaría que comentara acerca de cómo los críticos esperan que todo en una novela funcione de manera realista.

—Pues sí. Porque la realidad es algo que inventamos. Tenemos diferentes lentes para ver el mundo y cada cultura lo hace de forma distinta. Yo diría que, desde el siglo XVIII, hemos puesto a trabajar esta máquina racional para descifrar el mundo, y produce todo tipo de historias. Y mis narraciones parecen, por así decirlo, “realistas”, cuando en realidad no es así: no son más que otra interpretación de la realidad. Y mi visión del mundo es, creo, bastante diferente de la mayoría de la gente y, por lo tanto, las historias que escribo van a parecer extrañas a esas personas que están atrapadas en otra forma de ver el mundo. Lo curioso es que, al final, no me interesa en absoluto la literatura como instrumento. Sólo intento redescubrir el mundo real –el mundo real en el que vivo–, por fantástico, loco o incontrolable que pueda parecer.

—Usted no permite que sus personajes vivan como si fueran de ficción. Tienen que descubrir que sus vidas no van a tener un final sencillo –como ocurre en un libro–, sino que tienen que generar algo dentro de sí mismos, un cambio que tiene que ocurrir en el interior.

—Es cierto. Es por ello que el final del relato significa el comienzo de sus vidas. Algo ocurrió, pasaron por muchas experiencias y están a punto, diría yo, de prepararse para crecer.

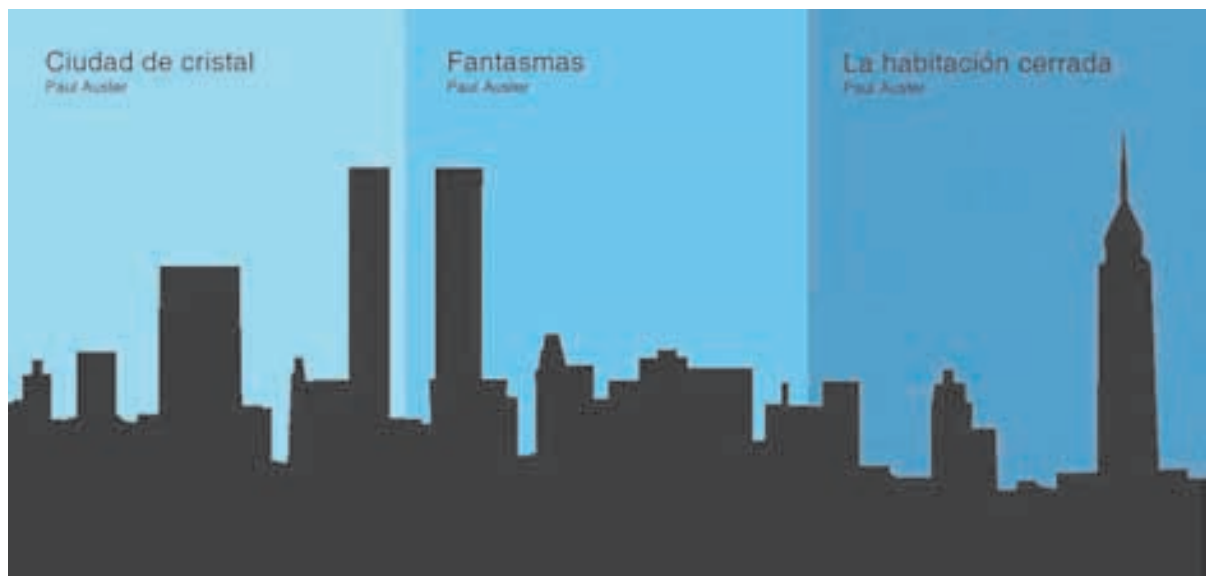
—Esto es algo que percibí también con gran parte de la *Trilogía*. Sobre todo en *La habitación*



▲ Paul Auster. Ilustración de Rosario Mateo Calderón.

Chris Pace

Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD



▲ Portadas de *Trilogía de Nueva York*.

cerrada, cuando el narrador anónimo parece casi tomar el control creativo hacia el final del libro. Especialmente en esa parte en la que está en el bar de París y comienza a nombrar cosas; realiza ese acto creativo de nombrar.

—Sí, pero también se volvió loco. Perdió completamente el juicio. Está fuera de sí; colapsó. Por un lado es creativo, pero por otro se trata de locura, y para ese momento ya perdió la cabeza. Pero yo diría que la mayoría de mis libros contienen historias abiertas. La última frase no cierra completamente la historia. Parece abrirse hacia otro espacio. En *La música del azar*, el relato culmina antes del final. Simplemente se detiene. En *El país de las últimas cosas*, ella [Anna Blume] se va, no se sabe adónde ni qué ocurrió con ella. En *Ciudad de cristal*, Quinn desaparece del relato; en *Fantasmas*, Blue se marcha. Pero *La habitación cerrada* es concluyente, mucho más que cualquier otro libro que haya escrito. Y *Leviatán* está lleno de espacios en blanco y preguntas sin respuesta, y al final adquieres muchas dudas sobre todo. Porque el narrador en ese libro no es muy inteligente. Es torpe, y se le escapa todo. Es muy sincero y se esfuerza mucho por contar la verdad acerca de todo lo que sabe, pero no entiende lo suficiente, y todos son más listos que él: está tres pasos detrás de los demás. Así que contiene una complejidad definitiva. Aunque déjeme decirle que la *Trilogía*, *En el país de las últimas cosas* y *El palacio de la luna* se escribieron simultáneamente. Todos chocan entre sí. En *El palacio de la luna* y *En el país de las últimas cosas* trabajé durante años, los inicié antes que cualquier otra cosa. Tenía la edad de usted, era sólo un muchacho, pero no lograba darle forma a ninguno de esos libros. Cargué con los manuscritos durante años. No podía deshacerme de ellos, pero

tampoco podía escribirlos. Estaba en esa etapa intermedia. Finalmente lo hice, pero comencé de nuevo con ambos. Originalmente, *El palacio de la luna* era enorme; habría resultado tres veces más extenso de lo que es ahora. Hubo muchos fragmentos que robé y utilicé en *Ciudad de cristal*. Todo, desde el nombre del protagonista (el nombre de Quinn era originalmente el de Fogg) hasta el asunto de los escalones y la Torre de Babel —e incluso la conversación sobre *Don Quijote*—, estaba en alguna de las primeras versiones de *El palacio de la luna*, y pensé: “Bueno, el libro está muerto y voy a exprimir las pocas cosas que parecen estar bien y las usaré en este otro libro que estoy escribiendo.” Pero me obligó a volver al libro anterior. Era todo muy complicado.

La realidad y lo fantástico

—En *Fantasmas*, donde Black y Blue están sentados mirándose, Blue comienza a tener la sospecha de que Black/White (si es quien realmente está sentado al otro lado de la calle) lo controla, que, de alguna manera, está escribiendo un libro en el que él es un personaje. Por ejemplo, cuando dice que no hay “nada más que un hombre sentado solo en una habitación y escribiendo un libro. Eso es todo lo que hay, Blue se percata de ello y ya no desea saber nada de sí mismo. Pero, ¿cómo escapar? ¿Cómo salir de la habitación que, al mismo tiempo, representa el libro que seguirá escribiéndose mientras él permanece en ella?”

—Sí. Pero un amigo mío dijo una vez, cuando leyó ese libro, que es una parábola sobre la lectura. Representa una parábola sobre la lectura de un libro. Recrea los pasos del proceso que uno sigue al leer una novela. Todo esto es muy interesante para mí, porque nunca pienso en nada de ello, y

VIENE DE LA PÁGINA 9 / (1947-2024) PAUL...

no puedo detallarle lo ciegamente que están organizados todos estos libros. La verdad es que no tengo grandes respuestas para usted al respecto. Lo que usted diga será probablemente interesante y quizá no esté muy lejos de la verdad, pero eso no significa que yo sea consciente de ello cuando escribo. Todo surge de algún murmullo inconsciente, y en realidad ignoro lo que estoy haciendo. Si me parece bien, lo hago, y si me parece mal, lo rompo y vuelvo a comenzar. Todo tiene que ver con el estado emocional en el que te encuentras, con cierto tipo de imágenes que te atrapan y te parecen poderosas y creíbles. Si como escritor realmente lo entendieras todo, te bloquearías, no serías capaz de realizarlo y ni siquiera sentirías la necesidad de hacerlo. Porque vas a tientas, te haces preguntas, te adentras en lugares donde no has estado antes y ni siquiera cuentas con un mapa. Pero eso es lo que lo hace interesante. Si supieras de antemano a dónde vas, no sé por qué te molestarías en hacer el viaje.

–¿Cómo definiría una parábola?

–¿Cómo definiría una parábola? Es una buena pregunta. Supongo que una parábola es una historia muy sintetizada, algo que se reduce a lo esencial, de modo que cuando la lees, por muy concreta que sea, resuena con una cualidad mítica. Eso es para mí una parábola. Pero el único libro que escribí que entra en esta categoría sería *Fantasmas*.

–¿En serio? Porque tanto en la introducción a la entrevista de McCaffrey y Gregory como en la contraportada del libro de bolsillo de Faber & Faber, *La música del azar* fue descrita como una parábola.

–Bueno, lo llamé un relato fantástico, que es diferente a una parábola, completamente distinto.

–¿En qué se diferencian?

–Bueno, una parábola guarda más relación con el pensamiento que con la experiencia, y un relato fantástico está asociado completamente a la experiencia. Las parábolas de Kafka, por ejemplo: él toma un pensamiento sobre algo que de ningún modo puede articularse racionalmente y lo plasma en una historia muy breve, utilizando personajes, dándole cuerpo. Pero esa carne es tan transparente y tan endeble que no es real, y ni siquiera pretende serlo. Un relato fantástico contiene más sangre porque surge del inconsciente.

–¿Describiría alguna de sus obras como narraciones fantásticas?

–Me parece que *La música del azar* lo es. Pero, como dije en aquella entrevista, no sabía lo que estaba haciendo. Pensaba que estaba redactando un libro completamente realista, y sólo cuando llegué al final –me refiero literalmente al final, a las últimas veinte páginas– comprendí que no, que la historia tiene la forma clásica de un relato fantástico. Me deslumbró ver lo estúpido que había sido.

–¿Leyó el artículo de Alison Russell sobre el desconstruccionismo en la *Trilogía*?

–¿Es el que habla de Derrida? Me lo enviaron, comencé a hojearlo y debo decirle que mi única respuesta fue la risa. Me carcajeé, continué leyendo algunas páginas y me reí un poco más; luego guardé la cosa y nunca la concluí. Porque el hecho es que jamás leí una palabra de Jacques



▲ Paul Auster con su libro *4,3,2,1*, Premio Man Booker de Ficción 2017. AP/Kirsty Wigglesworth, archivo.

Derrida, no conozco sus cosas en absoluto. Sé quién es y básicamente sobre qué escribe, pero me interesa tan poco, y mi trabajo proviene de un lugar tan diferente, que me quedé asombrado. Pero eso es lo que significan muchas críticas al más alto nivel. Se trata de tomar el método de alguien e incrustarlo a un libro para ver si ese método funciona. Pero [el artículo] trata más sobre Derrida que sobre mí.

–¿Leyó alguna vez *Pálido fuego*, de Nabokov?

–Sí, hace años.

–Padeció el mismo tipo de cosas en relación con críticos que le imponen a las obras de arte sus ideas personales. ¿Leyó a Italo Calvino? Es un escritor italiano.

–Sí. Un par de libros. No soy su gran admirador.

–Es interesante, porque personalmente encuentro mucha interactividad entre la teoría desconstruccionista y sus exploraciones y las conjeturas de Calvino sobre la naturaleza del lenguaje y los significados en sus novelas. Todas parecen dilucidar y ampliarse mutuamente.

–Es posible. Para mí, es un escritor demasiado pictórico. Me aburre.

–A usted le gusta relatar.

–Es brillante, de eso no hay duda, sólo que su sensibilidad no me atrae. Lo mismo ocurre con Borges, otro nombre que aparece frecuentemente. No me gusta nada. Nabokov hizo un comentario muy acertado sobre Borges: leer su obra, dijo, es como entrar en una casa increíblemente hermosa. No puedes creer lo hermoso de su construcción, y después abres la puerta y te das cuenta de que es sólo un decorado, un espacio en blanco, una fachada sin nada detrás. Esto tampoco quiere decir que Nabokov me entusiasme. Leí toda su obra. Reflexioné sobre él y luché con él –todo esto fue hace muchos años–, y al final encontré su espíritu muy estéril y desagradable. Sí, es brillante. Pero, ¿y qué?

–Sé que le gusta DeLillo.

–Sí, me gusta DeLillo.

–A mí también me gusta mucho. Creo que sus libros están creando casi una nueva mitología para el siglo XX. Leyéndolos sucesivamente, parece como si se basara en todo lo que se escribió en el pasado. Es asombroso.

–Lo sé. Es un gran escritor.

–¿Existe alguien más?

–Bueno, hay gente cuyo trabajo respeto y me gusta, pero no mucha que verdaderamente me interese. Podría dar una lista, pero... no sé. Me siento bastante solo la mayor parte del tiempo. Hace poco adquirí la primera novela de Beckett, que escribió cuando tenía veintiséis años. Nunca antes se publicó: *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. ¿Has oído hablar de ella? Es asombrosa. No es buena, pero es asombrosa y brillante de una forma que te corta la respiración. Pero aparte de eso no había leído a Beckett en mucho, mucho tiempo... otro escritor que tuvo una gran influencia en mí fue Céline. ¿Has leído alguna vez a Céline?

–No, pero lo conozco.

–Sus primeros dos libros son maravillosos.

Todo depende de quién cuente la historia

–Usted mencionó –en la entrevista con McCaffrey y Gregory– que *La invención de la soledad* “contiene docenas de autores, y yo quería que todos ellos hablaran a través de mí”. ¿Cree que esto ocurre del mismo modo en sus otros libros? ¿Permite que otros narradores se cocinen a fuego lento en su interior y que luego emerjan a través de sus obras?

–No, para nada. Ese fue un tipo de libro muy particular. No es que sintiera que mi voz se escuchara como la de otros.

–Es cierto, estoy de acuerdo.

–Simplemente permití que los demás también

participaran. La considero una obra colectiva. Pero no es que mi voz fuera distinta.

–Cierto, estoy completamente de acuerdo. Pero usted menciona a muchos autores y títulos en todas sus obras. Esto parece llevar al lector hacia sus influencias, o hacia autores que comparten ideas similares con usted.

–Bueno, sí, pero si lo analizas cuidadosamente, en *Ciudad de cristal* se mencionan diversos libros, y después, en *Fantasmas*, muy pocos, uno o dos. *El palacio de la luna* es un título atiborrado de libros. Pero todo depende del narrador o del protagonista de la historia. Fogg es mi personaje más libresco, demasiado intelectual, y tiene la cabeza llena de libros. Nashe, no. Aunque es lector, existen muy pocas referencias intelectuales dentro del relato. Todo depende de quién cuente la historia o de quién trate la historia... También he notado una extraña alternancia en mis obras entre lo que yo llamaría estructuras más bien laberínticas, libros que resultan demasiado complicados, seguidos de libros muy verticales, sencillos, lineales. El patrón continúa: después de la *Trilogía*, que resultó extremadamente compleja, vino *En el país de las últimas cosas*, que es sólo... bueno, sólo es una línea. Y después apareció *El palacio de la luna*, que es muy enredado, al que le siguió *La última jugada*, un libro excesivamente lineal. Y *Leviatán* es engorroso, mientras que el libro que estoy escribiendo ahora no es más que otra línea.

–¿Hasta dónde ha avanzado con él?

–Estoy bastante lejos. [*Mira el manuscrito.*] Estoy en la página ciento setenta y seis. Así que estoy trabajando en ello. No sé cuánto tiempo me va a tomar. Tal vez me falten unas cien páginas.

–¿Ya tiene el título?

–Sí: *Mr. Vértigo*. Así es como se llamará. Es una completa locura. No se parece a nada que haya escrito antes. Es sobre un muchacho que puede levitar.

–Vaya. Suena un poco más a ciencia ficción en relación con el resto de su obra.

–No, no es ciencia ficción, todo es mucho más sencillo. Tiene lugar en los años veinte. No me preguntes qué significa. Nunca disfruté tanto escribir un libro. Me dejo llevar completamente por él, no para de avanzar. No sé de dónde viene, pero...

–Una de las razones por las que mencioné el artículo de Alison Russell es porque en el párrafo final habla de los viajes en la *Trilogía*, y dice que “las diversas orientaciones dan lugar a marcos de referencia que cambian sin cesar y que niegan continuamente cualquier locus –o ‘lugar’– de significado”. Pero para mí, si siempre estás en movimiento, entonces tú eres lo único que permanece estable; todo lo demás se pierde y sólo te quedas contigo mismo. Me parece que en sus novelas lo utiliza como una forma de despojar al personaje de todo lo que le es ajeno.

–Sí, eso hago en algunas ocasiones. Me parece que existe una tensión en toda mi obra entre la inmovilidad y la movilidad, entre el confinamiento y la libertad. Aunque en muchos casos la independencia manifiesta en el desplazamiento no significa necesariamente libertad, y la gente encerrada en un pequeño espacio puede ser más libre. [*Pausa en la entrevista. Auster saca una edición francesa de una de sus obras y traduce un poco de la introducción que, según él, va sobre el tema que sacó a colación.*] “[El uso que hace Auster del



Todo surge de algún murmullo inconsciente, y en realidad ignoro lo que estoy haciendo. Si me parece bien, lo hago, y si me parece mal, lo rompo y vuelvo a comenzar. Todo tiene que ver con el estado emocional en el que te encuentras, con cierto tipo de imágenes que te atrapan y te parecen poderosas y creíbles.

vagabundeo tiene este giro original, porque lejos de hacer que el individuo se enfrente a la frialdad y la hostilidad del mundo, lo coloca cara a cara consigo mismo y con los fragmentos de su vida diseminada. Todo desemboca en sí mismo y, como la habitación cerrada, es un microcosmos. El mundo en general es una habitación que nos habla de nosotros mismos en un lenguaje oscuro.” Es algo muy interesante.

–¿Quién lo escribió?

–Pascal Bruckner.

–Aunque Nashe [el protagonista de *La música del azar*] no parece leer tanto, en ese libro hay constantes referencias a compositores. ¿Esto tiene algo que ver con el tema musical del título?

–Bueno, él está interesado en la música. Es curioso, originalmente tenía un título diferente para ese libro. Se llamaba “Las barricadas misteriosas”, que es el título de la pieza de [François] Couperin que Nashe interpreta en la narración. Nunca me gustó como título para el libro, pero era el

único del que disponía. Debí llevar como dos tercios del libro cuando encontré *La música del azar*. Estaba esperando en la fila del supermercado. Se me ocurrió. Estaba sonando Muzak.

–¿Va a publicar alguna vez sus composiciones? Porque sé que tiene varias.

–Sí, tengo tres o cuatro, y no sé qué hacer con ellas. Me he sentado a trabajarlas desde los años setenta. Pero no sé. No creo que sean tan buenas.

–¿Todavía le gustan todas sus novelas?

–Oh, sí, avalo todo mi trabajo. Si lo publiqué es porque tiene mi respaldo.

–En otras entrevistas mencionó que fue bastante duro consigo mismo a la hora de suprimir y editar su obra antes de entregarla a su editor.

–Sí, sí... No sé cómo decirlo. Son mis hijos; no puedes dar la espalda a tus hijos. Pero volviendo a este artículo de Alison Russell, parece que, después de leer mi trabajo, algunas personas piensan que es una especie de juego intelectual. Pero lo extraño es que todos mis libros surgen de profundas fuentes emocionales, para nada tengo para mí ese tipo de plan intelectual. A veces me sorprende. Creo que tiene que ver con que mi lenguaje es muy sencillo y parco, y si la gente no tiene buen oído para el lenguaje –y me sorprende lo frecuentemente que no lo tienen, incluyendo literatos, profesores e incluso escritores–, si no puedes escuchar la música en el lenguaje, entonces te parecerá muerto y estéril. Y parece que a algunas personas les pasa. Y aquellas personas que pueden oír la música en la prosa se involucran emocionalmente en el libro y tienen una experiencia diferente a la de los demás.

–Es muy interesante que diga eso, porque un crítico dijo de *Leviatán* que “aun con toda la fuerza de su inteligencia melancólica, uno desearía que [Auster] lo hubiera hecho cantar”.

–Bueno, si no puedes oírlo, no hay forma de que puedas hacer algo al respecto. Pero *Leviatán* es un libro que está muy cercano al suelo, en realidad está a sólo cinco centímetros del suelo. Me parece que es el libro más sombrío que escribí. Como con todos los libros que publiqué, leí una reseña que decía “esto es lo mejor que ha hecho nunca, muestra un gran crecimiento, y bla, bla, bla”, y luego tomé la siguiente, y decía “esto es un retroceso en relación con sus grandes logros anteriores y evidencia un verdadero declive”. ¿Quién puede decirlo? Yo no lo sé.

–También en la entrevista con McCaffrey y Gregory dijo que “el texto no es más que un trampolín para la imaginación”. Creo que, a través de los personajes que parecen escapar de la estructura del artificio al final del libro, está animando a la gente a ser más consciente de las estructuras que les imponen la sociedad, la cultura y el lenguaje, para que ellos –como los personajes– puedan, si no escapar del artificio, al menos tener más control sobre él (y, por tanto, sobre sus propias historias) a través de una mayor conciencia. De este modo, el texto se convierte en un trampolín para la creación de la propia historia; en otras palabras, sus libros parecen animar a sus lectores a escribir sus propios libros en lugar de dejarse atrapar por el artificio de otros escritores (sobre todo convencionales).

–Bueno, no sé si estoy intentando animar a la gente a escribir sus propios libros, pero sí deseo que quien lea mi libro se adentre en él junto conmigo ●

Qué leer /



La tierra de los niños,
Diego Tatian,
prólogo de Jorge Larrosa, epílogo de Ana Arzoumanian,
Kriller71 Ediciones,
España, 2024.

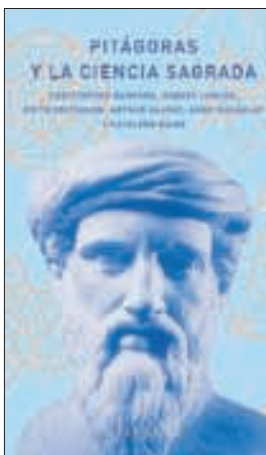
DESPUÉS DEL FALLECIMIENTO de su abuelo –un emigrante armenio reinstalado en Argentina–, Diego Tatian encuentra libros y diarios en “esa lengua familiar que, sin embargo, le es también ajena por incomprensible.” En *La tierra de los niños* discierne e intenta enmendar el destierro, el genocidio, la merma de la lengua. Lo hace a través de recuerdos, fotografías y lecturas. “¿Quiénes son los niños de *La tierra de los niños*? Tal vez los innumerables huérfanos dejados por la matanza que aparecen en un cuaderno de Krikor escrito nada más llegar a Buenos Aires. Tal vez esa Azniv y ese Hovhannes, que murieron sin dejar rastro en alguna de las innumerables rutas por las que huían los perseguidos al comienzo del genocidio, y cuyos nombres se impusieron a otros recién nacidos, no se sabe si para recordarlos o para olvidarlos”, plantea el prologoista.



La flor de lis,
Marosa di Giorgio, Editorial Wunderkammer,
España, 2024.

“LIVIANÍSIMAS MARIPOSAS estaban adosadas al tronco. Parecían una decoración; eran mi alma, dividida en varias figuras; el cuerpo (que no existía), tornasolado; los ojos de algunas, redon-

dos, grandes, negros, planos. Los de las otras, hechos con montículos de brillantes, sobresalían mucho”, escribe la poeta uruguaya Marosa di Giorgio en *La flor de lis*, su último libro. Busca la voz enérgica que designa y transmuta. Crea un mundo lírico particular, truncado en 2004. Habla de la delectación y, simultáneamente, afronta el sufrimiento y la consternación.



Pitágoras y la ciencia sagrada,
Christopher Bamford, Robert Lawlor, Keith Critchlow, Arthur Zajonc, Anne Macaulay y Kathleen Raine, edición de Christopher Bamford,

traducción de Miguel Candel, Ediciones Atalanta, España, 2024.

ESTA ANTOLOGÍA incluye textos sobre las matemáticas sagradas de las tradiciones pitagórica y platónica. La arquitectura de los templos antiguos, la tradición platónica sobre la naturaleza de la proporción, lo sagrado en la arquitectura, los criterios de la edificación y el diseño, el número pitagórico como forma, color y luz, Apolo y el vínculo entre Blake, Yeats y Pitágoras son algunos de los temas abordados en el volumen.

Dónde ir /

Decir luz es decir sombra. Saúl Kaminer.

Curaduría de Jaime Moreno Villarreal.
Museo Nacional de la Estampa (Hidalgo 39, Ciudad de México). Hasta el 23 de junio. Martes a domingos de las 10:00 a las 18:00 horas.

LA MUESTRA DEL trabajo de Saúl Kaminer se basa en sus grabados, estampas, cuadros, cerámicas y esculturas. Se funda en la traslación del plano a la tercera dimensión. El artista plástico recurre a sombras y luces. En sus más tempranas piezas de papel, recurre a recortes y dobleces para



dar volumen a las obras. El curador asevera que Kaminer pinta “en primera instancia un cuadro al óleo que le sirve expresamente como proyecto para un grabado en placa de cobre. Su oficio integra de este modo un arte en expansión.” El título de la exposición procede de un poema de Esther Seligson.

El cuerpo en que nació.

Dramaturgia de Bárbara Perrín (adaptación libre de la novela de Guadalupe Nettel). Dirección de Benjamín Cann. Con Paulina Treviño, Tamara Vallarta y María Perroni. Foro Lucerna (Lucerna 64, Ciudad de México). Hasta el 16 de junio. Viernes a las 20:30 horas, sábados a las 18:00 y a las 20:30 horas y domingos a las 18:00 horas.

LA JOVEN LU y su yo adulta, Guadalupe, son los ejes de la puesta en escena basada en la infancia de Nettel. *El cuerpo en que nació* es la historia de una niña con un defecto de nacimiento en un ojo. También es un fresco de los años setenta. El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez escribe sobre la novela, ahora convertida en obra de teatro: “Hacia mucho tiempo no me encontraba, en la literatura de mi generación, con un mundo tan personal e intransferible como el de Nettel.” Es una historia de iniciación. La protagonista profundiza en su memoria y dilucida su vida ●



En nuestro próximo número

La Jornada
SEMANTAL

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA JORNADA

HERMAN MELVILLE
CARTAS NÁUTICAS DE *MOBY DICK*

La flor de la palabra/ Irma Pineda Santiago

Del indigenismo al humanismo

EL ANTROPÓLOGO Gonzalo Aguirre Beltrán definió al indigenismo como “la política aplicada hacia la población indígena por los no indios”, misma que, en aras de construir una nación mexicana consolidada en una sola lengua y cultura, tuvo como estrategias el paternalismo y el integracionismo, tratando a los pueblos y comunidades como incapaces de organizarse, de decidir su propio rumbo y el destino de sus tierras, de sus componentes simbólicos y naturales. El Estado también pretendió apropiarse de los territorios y riquezas que hay en estos pueblos. Si bien no logró el éxito total, sí tuvo importantes avances.

Cada gobierno en turno enfrenta resistencias que han impedido la completa desaparición de los pueblos indígenas, como el despertar de conciencia de aquellos profesores que, enviados a castellanizar, optaron por recopilar gran parte de las tradiciones, costumbres, lenguas y pensamientos de las comunidades, propiciando el surgimiento de los escritores y pensadores indígenas, algunos de los cuales, además, se convirtieron en guías o líderes de movilizaciones tanto de lucha social como armada.

Menciono lo anterior a propósito del más reciente libro del escritor nahua Natalio Hernández, *Del indigenismo al humanismo* (Trajín Ed., 2024) que reúne siete ensayos escritos entre 1997 y 2004, en los que el autor comparte sus reflexiones y propuestas acerca de la relación de los pueblos indígenas con el Estado mexicano, inmersa en una dinámica de tensión permanente donde a ratos parece ceder la intención estatal (y colonial) de dominar a los pueblos a través de políticas públicas que hablan de equidad e interculturalidad, y a ratos parece vencida la población indígena cuando le son arrebatados sus territorios y sus defensores y se le imponen megaproyectos sin consultas adecuadas.

Natalio Hernández, originario de Ixhuatlán de Madero, Veracruz, desde los años setenta ha acompañado y protagonizado algunos de los movimientos indígenas más importantes de México, como la Alianza Nacional de Profesionistas Indígenas Bilingües AC (ANPIBAC) y la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas (ELIAC), que promovió el proceso legislativo de la Ley de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de México.

En el citado libro, Hernández señala que en 1971, con la Declaración de Barbados, surge una antropología comprometida con los pueblos indígenas que plantea propiciar que “cada etnia tenga derecho a la autogestión y a la libre elección de alternativas sociales y culturales”, para lo cual debe acabar con el colonialismo dominante, clasista y explotador, lo que, desde la visión de este autor, contribuyó a que el Estado mexicano reorientara el indigenismo oficial a finales de la década de los setenta hacia un indigenismo de participación. Esta afirmación me parece cuestionable, puesto que hay simulación cuando varios proyectos gubernamentales se imponen sin la participación real de los pueblos y comunidades, o con consultas a modo, excluyendo a las voces críticas o al silenciarlas por diversos métodos represivos.

Como parte final de sus reflexiones, Natalio Hernández propone que la atención a los pueblos indígenas debe trascender hacia el humanismo, transformar el actual sistema educativo para orientarlo hacia un sistema que recupere las epistemologías propias de los pueblos, que fortalezca las diversas lenguas y culturas, y que contribuya a la planeación del desarrollo local y regional, fortaleciendo la identidad de los pueblos, propuestas que estos mismos han tratado de hacer realidad a pesar de las diversas oposiciones institucionales que, mediante la negación del reconocimiento a la personalidad jurídica de los pueblos, o la restricción de los presupuestos necesarios, obstaculizan el desarrollo y la autonomía de los indígenas, ya que, al parecer, sigue prevaleciendo la visión paternalista que es sinónimo de discriminación y violencia ●



La otra escena/ Miguel Ángel Quemain quemain@comunidad.unam.mx

Breve apunte sobre el teatro infantil actual

SALVADOR, DIRIGIDA por Lourdes Pérez Gay en la Titería, con funciones vespertinas, en una abierta transición a la ausencia luminosa de Lucio Espíndola, es un pretexto para revisar lo que sucede en el teatro infantil mexicano. Es un sobrevuelo que irá limando sus omisiones, sobre todo las que tienen que ver con el enorme esfuerzo que se hace en el interior del país para ofrecer un teatro de calidad y sobrevivir en esa aventura escénica que generalmente se enfila con la ambición de cumplir con la teatralidad que implica: maquillaje, vestuario, escenografía, música, si es en vivo mejor, sonorización, iluminación (como se pueda).

La condición de la puesta en escena del teatro infantil tiene como signo de identidad la trashumancia, el nómadismo estructural y estructurante, que convierte todo el esfuerzo en un gran *pujido* portátil para cargar, llevar y hacer caber lo más posible en la cajuela que se extiende en todos los espacios rellenables del coche.

La estabilidad de una compañía permite tener materiales bien conservados que puedan reciclarse y trabajos al modo de un taller como el que han logrado algunas compañías, justo como Marionetas de la Esquina, que tiene un conjunto deslumbrante de artistas plásticos, desde la iluminación (Gabriel Pascal) hasta la factura de títeres (Emiliano Leyva y Humberto Camacho).

Me detengo en primer lugar en este espacio fundado en 2014, con su sede en el centro de Coyoacán (Vicente Guerrero 7), porque de ahí parte mi mirada que intenta lograr los 360 grados de visión y pensar en los antecedentes de un teatro que tiene protagonistas extraordinarios, algunos que se han extinguido, agónicos, por la precariedad en la que realizan su trabajo y la inexperiencia de las instituciones para apoyar donde más se requiere.

Abro un paréntesis para señalar que las instituciones no han podido invertir en la estabilidad de las compañías sin techo. El apoyo, que lo hay y se va

como agua entre los dedos, se ha limitado al cada vez menos arbitrario ejercicio de comprar funciones, pagar ensayos, intentar coproducir y tratar de apoyar con la difusión de los montajes.

El esfuerzo de José Antonio Zúñiga pasará a la historia de nuestro teatro por su voluntad de acabar con las desigualdades a la hora de los repartos. Sé que es polémica la referencia a Zúñiga en un medio en el que todos se sienten absolutamente prioritarios y muchos artistas gozan de un derecho de picaporte equivalente a: “¿Dónde está el gerente? ¡Quiero hablar con el gerente!”

El Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes, que empujó Zúñiga, ha demostrado que su visión del interior del país no es una retórica, ni una propaganda institucional hueca; incluye un numeroso repertorio de teatro infantil que muy difícilmente podría tener esa visibilidad.

Pero antes de una valoración de conjunto, quisiera advertir que ya los resultados de la convocatoria para establecer la programación de 2024 se hacen visibles con los estrenos de *Kankani Ok, la aventura de soñar* (sábados y domingos hasta el 26 de mayo) de la compañía teatral La Troupe y Badulake Teatro; *La leyenda de pie sucio* en la composición y autoría de Toño Canica, y el estreno, este fin de semana y hasta junio, de *Jacinto y Nicolasa* de Camila Villegas, con la dirección de Alberto Lomnitz. Un trabajo para adolescentes a partir de diecisiete años, en funciones vespertinas de sábado y domingo.

En la convocatoria 2024 no sólo es el rigor artístico lo que va por delante, sino un hilo fino y firme en el aspecto ético, congruente con el pensamiento de la compañía que no tiene una doble cara: una que da a la opinión pública y otra voraz hacia sus compañeros, por ejemplo en materia de coproducción y/o en los casos en que cuenten con apoyos externos. La convocatoria es un pequeño manual de gestión que deberían atender las compañías debutantes. Una propuesta mucho más allá del entretenimiento ●

Cartas desde Alemania/ Ricardo Bada

¡Ay, Portugal, por qué te quiero tanto!

MI MUJER, NUESTROS tres hijos y yo estuvimos en España, vale decir en Huelva, seis semanas entre abril y mayo del '74: fueron la última posibilidad de tomar vacaciones todos juntos por un largo período. Al regresar a Colonia, en Alemania, la hija mayor, Rebeca, entraría a la escuela, y desde entonces nuestras vacaciones se registrarían por acuerdos entre los padres con hijos escolarizados que trabajábamos en la misma redacción de la Deutsche Welle (la BBC alemana).

Pensábamos pasar esas semanas en casa de mis padres, pero antes de volar a España recibí una carta desde Huelva, de mi amigo Paco Sánchez, y en ella ponía a nuestra disposición la casita con jardín que él y su mujer poseían en Punta Umbría. Punta es una de las más hermosas playas de nuestro litoral, cerrado como entre paréntesis por las desembocaduras del Guadalquivir, limítrofe con Cádiz y el Guadiana, fronteriza con Portugal. De las ocho provincias andaluzas, Huelva es la única cien por ciento atlántica. Quizás estaba escrito en las estrellas que de nuestro Puerto de Palos partiesen las tres carabelas de Colón, el 3/VIII/1492.

Llegamos a Huelva, un par de días después nos mudamos a Punta y, ya alojados en la casita de Paco, acudimos al mercado a hacer compras para tener la alacena y la nevera bien surtidas. Fue así como en la Calle Ancha, que era entonces (no sé ahora) el centro del pueblo, descubrimos la parrilla El Sombrero de Manolo. El asado olía de un modo que nos hizo añorar Buenos Aires, de manera que entramos para almorzar. Fue como llegar y besar al santo, diría mi abuela Remedios.

El Sombrero de Manolo era propiedad de Raquel, argentina, porteña, y de Manolo, onubense, que es el gentilicio de los nacidos en Huelva, la vieja Onuba de los fenicios. Manolo fue cocinero de un barco mercante hasta que en un viaje recaló en la Reina del Plata y allí conoció a Raquel. Se casaron y decidieron vivir en Huelva y con los ahorros hechos montar una churrasquería, de la cual nos convertimos en los mejores clientes, almorzábamos allí un día sí, otro no y a veces también el de en medio, y Raquel y Manolo mimaban a nuestros hijos como si fuesen propios.

Y llegó el jueves 25 de abril. Estábamos almorzando en El Sombrero... cuando empezó el diario informativo del mediodía de RTVE, nada menos que con la noticia de que a los acordes de "Grândola, Vila Morena", cantada por José Afonso y prohibida por el régimen de Oliveira Salazar, el Ejército portugués se había alzado contra aquella dictadura de casi cincuenta años. Una de cuyas cárceles inspiró el célebre artículo "The Forgotten Prisoners" en el dominical londinense *The Observer*, el 28/V/1961, escrito por el abogado Peter Benenson y piedra fundamental de Amnistía Internacional.

Todos (menos los niños, claro está) nos miramos alegremente atónitos. Todos pensamos que el 20 de diciembre del año anterior, en un atentado en Madrid, ETA había puesto fin a la vida de Carrero Blanco, rendido siervo y seguro sucesor del inferiocre general Franco; y menos de un año después, los portugueses se liberaban del yugo salazarista y adornaban con claveles las bocas de los fusiles de sus soldados. Todos sentimos que ahora sí era el principio del fin, como así fue.

Pero lo que más atesoro en la memoria, bello como un crepúsculo en Punta (cuando parece que milyún rubíes se licuasen en el aire), es el recuerdo de que salimos a la Calle Ancha, de repente muy concurrida a la hora de la siesta, y alguien empezó a silbar la "Estudiantina portuguesa", canción popularísima de Celia Gámez cuya letra toda España sabía de memoria, y en ella se dice: "¡Ay Portugal por qué te quiero tanto, / por qué por qué te envidian todos, ay por qué!" Y todos, todos silbábamos aquel estribillo y nos sonreíamos unos a otros al hacerlo. Tal vez lo recuerden los más viejos del lugar. Sólo duró ± 2' (¡no convenía despertar a los perros dormidos!) y sin embargo es uno de los momentos estelares de mi vida ●

Cartas sin entregar Aris Alexandrou

6

Contigo dudo en hablar

más bajo que un árbol en la oscuridad.

Contigo mi voz interrumpirá el silencio

como el amor que interrumpe por una noche

nuestra vida.

Las nubes

Pasan bajas las nubes

tanto que de un barandal si estuviera roto

podrías extender la mano y tocar

su pasajera

feminidad.

Aris Alexandrou (París, 1922-París, 1978) es el seudónimo de Aristóteles Vasikiadis Petrograd. Su padre era griego del Ponto y su madre rusa, originaria de Estonia, por lo que no aprendió griego sino hasta que se mudaron a Grecia en 1928. Además de ruso y griego, aprendió inglés, francés, alemán y español, y se hizo traductor profesional de novelas, teatro y poesía (Eugene O'Neill, D.H. Lawrence, Stefan Zweig, Fedor Dostoievski, Oscar Wilde, Louis Aragon, Anna Ajmátova y muchos más). De joven se unió al movimiento estudiantil comunista y fue miembro de la Resistencia durante la ocupación nazi de Grecia hasta 1942. Por razones políticas y por su negativa a participar en el ejército durante la Guerra civil, pasó ocho años y medio en varios campos de detención. Publicó cinco libros de poesía, una novela, *El arca*, considerada una de las mejores obras de la narrativa de su tiempo, un monólogo teatral y dos guiones cinematográficos. Ha sido traducido al inglés y al italiano.

Versión de Francisco Torres Córdova.

Bemol sostenido/ Alonso Arreola

Redes: @LabAlonso

Programar jazz, arte en resistencia

ELEGIR CAMISA y pantalón. Buscar los calcetines correctos (¿existen?). Zapatos que hagan juego. Luego arribar a la cocina y abrir el refrigerador. Dejar que la vista se disfrace de fruta o pescado. Que vuele con aires de pizza vieja o mermelada. ¿Untar, calentar o rebanar?

Deslizar el cajón. Tomar el plato adecuado. Mirar la mesa para ignorarla. Quedarse de pie. ¿Beber café? No. Agua mineral. ¿En taza? Sí. ¿De cuál? De aquella. No. De la otra. Porque todo implica inclinarse hacia uno u otro lado de la balanza. Apostar. Moverse en algún sentido. Decidir. Algo fácil si la vida nos presta gobierno en el videojuego cotidiano.

¿Qué deseamos recalcar con este sobrevuelo aturdido? En innumerables momentos, igual que como pasa con el efecto de nuestras elecciones, alguien más se vuelve responsable de las posibilidades que se nos ofrecen. En tal caso nuestra “libertad” se ve limitada por el juicio ajeno. Lo más deseable, entonces, es que esa capacidad tenga buenos cimientos.

En la industria musical, verbigracia, hay un oficio así. Uno especialmente importante. El de los programadores de jazz (y géneros hermanos), héroes ocultos tras bambalinas. Hablamos de una actividad esencial para la salud de festivales, ciclos, clubes y foros interconectados con el sonido que se “improvisa”. Una profesión que intenta, precisamente, elegir, tomar decisiones de la mejor manera. De la más justa. De la más eficiente, saludable y transparente.

Imagine tener que calendarizar, planear, señalar los nombres de quienes puedan sustentar un escenario de jazz durante semanas, meses, años, manteniendo la calidad y el concepto en que se invirtieron millones de pesos. Esa responsabilidad va más allá de elegir pantalones o mermeladas.

Imagine llamar a los músicos, acordar condiciones, organizar producción y promoción de sus conciertos, ¡pero cuatro o cinco veces a la semana! Hecho ello, también imagine que se pone a rezar para que la gente asista a una cita multiplicada. Para que los presuntos amantes de la música dejen la pereza y abandonen las plataformas en línea, ahítas de series en espera... baratas... cercanas al baño y la cocina.

Rezar para que el esfuerzo de los inversionistas, los patrones, se justifique una semana más. Para que pierdan poco. Para que aún estén orgullosos de la decisión de abrir, retomar, transformar o rescatar un antro que yacía enfermo luego de... ¿una pandemia, por ejemplo?

Así es. Que una barra de música especializada persista en noches de incertidumbre económica, social y política, contribuyendo a la vida nocturna de una ciudad que cada vez se acuesta más temprano y asustada, es una proeza, en primera instancia, de los programadores.

Todo esto pensamos y escribimos luego de platicar largo y tendido con uno de esos mastuerzos a quienes tanto debemos. Su nombre es Óscar Adad, locutor, promotor y hoy programador del Parker & Lenox, ese club de CDMX que tanto nos gusta y en el que tan bien se está.

Semanas antes habíamos coincidido en el Zinco, otro clásico del género, allí donde Ilse Rodarte también programa con inteligencia, sumándose al eterno diálogo de la supervivencia. Y hay otros nombres.

El legendario Esteban Amozurrutia, al frente del Foro del Tejedor. Los resistentes hermanos Aguilar de El Convite. Germán Bringas en el Jazzorca. Nacho Pineda en El Alicia... O quienes llevan la programación de Jazzatlán Capital, Casa Franca, Hobos y demás establecimientos interesados en estéticas alternativas.

A la capacidad de decidir que tienen ellos, arriesgando, negociando y sensibilizando, dedicamos estas líneas. Porque no debemos olvidarlo, lectora, lector: programar jazz, en México y en cualquier parte del mundo, hoy, es un arte en resistencia. Apoyemos. Asistamos. Buen domingo. Buena semana. Buenos sonidos ●

Cinexcusas/ Luis Tovar @luistovars

Paul Auster va al cine (II y última)



QUIENES NO HAN visto el cine de Paul Auster, dicho con una frase clásica, se han perdido de mucho: entre otras delicias, la de ver amalgamados a la perfección al cine y la literatura, esas dos artes que, desde el nacimiento del primero, han recorrido caminos paralelos que, como dicta la perspectiva caballera, siempre terminan por volverse uno.

Un ejemplo magnífico de lo antedicho es *Smoke*: desde la primera secuencia queda establecida la complicidad fílmico-literaria cuando Paul Benjamin, un escritor que fuma como hacemos muchos, va a la tabaquería de Auggie a comprar sus dos paquetes diarios habituales, encuentra a los parroquianos de costumbre conversando y les pregunta si puede saberse cuánto pesa el humo de un cigarro. Acto seguido, para demostrar que sí es posible cuenta un pedacito de la historia de Sir Walter Raleigh. Concluido el breve relato, un Benjamin sonriente ha llevado a cabo la obertura de lo que será una sinfonía de relatos: él mismo va a repetir contando varios, pero lo mismo hará el resto de los personajes principales, es decir el adolescente Cole –que se la pasa inventándose autobiografías desafortunadas–; el padre de éste (que ignoraba estar ante su hijo), un mecánico al que le falta un brazo –interpretado soberbiamente por Forest Whitaker–, al contar cómo y por qué perdió su extremidad, y sobre todo el tabaquero Auggie, quien, cuando la trama principal ha sido desplegada, le regala a Benjamin un cuento –“de los buenos”, convienen ambos a cambio de una cena– para que este último, requerido por *The New Yorker*, lo pase por escrito y de ese modo retome de lleno su carrera literaria.

El supremo arte de aliar dos artes

LA PENÚLTIMA secuencia de la cinta, dicho con otra frase clásica, no tiene desperdicio: sentados frente a frente en un pequeño restaurante brookliniano, Benjamin y Auggie se olvidan de sus viandas mientras el segundo habla y el primero escucha lo que habrá de publi-

carse en la célebre revista literaria bajo el título “El cuento de Navidad de Auggie Wren” –de lo cual da fe, terminada la secuencia, un *close up* al teclado activo de una máquina de escribir mecánica. Antes de eso, lo único que habrá de verse es al entrañable Auggie narrando, enfocado cada vez más de cerca hasta que, al final de su relato, lo único que aparece a cuadro es la boca mientras habla: lo demás salía sobrando, todo, salvo los ojos de Benjamin, que aparecen a continuación, maravillados por lo que acaban de oír. No hay error en esta frase, pues el escritor –y con él nosotros, los espectadores– no hemos hecho sino traducir a imágenes lo que acabamos de escuchar.

Es en plenitud el arte del relato, en este caso oral y que será llevado a la escritura; el arte literario trasladado a la imagen cinematográfica sin merma alguna, para lo cual Wang/Auster, el dúo director, se ha valido del más sencillo de los recursos cinematográficos: una cámara inmóvil y un despacioso *zoom in*. Sin embargo no para ahí la cosa, pues para rematar se dan el gusto de una recreación completa, tras los teclazos antes mencionados, del cuento de Auggie, filmado en blanco y negro, sin diálogos, mientras la voz cálida y profunda de Tom Wolfe se escucha al fondo.

La piedra azul de la felicidad

SE QUEDA EN el tintero lo mucho que podría decirse de *Lulú en el puente*, escrita y dirigida por el propio Auster ahora en solitario, toda vez que el cómplice habitual Wayne Wang no pudo hacerse cargo y que el potencial Wim Wenders declinara. Relato dentro del relato, una vez más el eterno sobresaliente Harvey Keitel es Izzy Maurer, un saxofonista que, herido de muerte por culpa del azar, mientras agoniza se construye mentalmente la vida que ya no va a poder vivir, al lado de Celia Burns –Mira Sorvino inolvidable– aunque enjuiciado por su conciencia, encarnada en un tal doctor Van Horne –William Defoe no menos memorable–, tan imaginario como la paz y el amor que Izzy, a punto de dejar el mundo, sueña que alcanzó al menos por un instante ●

José María Espinasa

Gabriel Magaña Merlo: lejos o cerca, la poesía sigue siendo rara

Los caminos que sigue la poesía para llegar a sus lectores suelen ser peculiares. Las redes, a pesar de las apariencias, no han sido “hasta ahora un buen vehículo para la poesía”. Esta reflexión da pie para hablar de la obra de Gabriel Magaña Merlo (Guadalajara Jalisco, 1944), un poeta cuya poesía “circula lejos de su/nuestro contexto”.



Si bien la poesía es un género poco leído es en cambio muy editado. La mayoría de las pequeñas editoriales se concentran en él y le dan realidad. Nos cuesta mucho aceptar esa condición no atemporal sino sin tiempo de la poesía, porque la consideramos no sólo injusta sino inaceptable, pues su tiempo es todo tiempo, el tiempo mismo.

Volver a insistir en los extraños caminos que toma la poesía para encontrar a sus lectores parece hoy, en tiempos de las redes virtuales, una necedad, y sin embargo sigue siendo no sólo oportuno y necesario, sino también a veces gratificante. La red no es, no parece ser, no lo ha sido hasta ahora, en sus ya casi treinta y cinco años de existencia, un buen vehículo para la poesía. En realidad para ningún género literario, ni siquiera para el ensayo. Pero es en la poesía donde es más patente, pues en ella la condición de actualidad es bastante conflictiva. Sorprende, por ejemplo, el poco conocimiento que hay hoy día de los poetas mexicanos nacidos en los cuarenta entre los lectores jóvenes. Salvo cuando los hace visibles un premio, un texto coyuntural o su deceso, se habla poco de ellos y se les lee menos. Digamos que son un universo a la espera de lectores en una época en que éstos lo que piden, a veces con resultados poco convenientes, es que los busquen. Entre la espera y la búsqueda lo que se pone en juego es el encuentro.

Me motiva esta reflexión un caso singular entre los poetas de esa generación: Gabriel Magaña Merlo. Hace veinte años, el Fondo de Cultura Económica le publicó su poesía reunida, con el enigmático título de *Lejos alcanzado aquí*, publicada a lo largo de las tres décadas anteriores en diversos sellos editoriales. No creo que haya recibido muchas reseñas que dieran cuenta de su aparición, ni en sus ediciones originales, ni en la del FCE. Ha sido, sin embargo, traducido a diversas lenguas, y desde la aparición de *Lejos alcanzado aquí* ha publicado *Intolerante superficie* en Italia en 2012, edición bilingüe, y más recientemente en España en Ediciones La Palma *Estallido inútil de lo real invisible*. Magaña sigue viviendo en México, a orillas de lago de Chapala, pero su poesía circula lejos de su/nuestro contexto. Y eso lleva a un tema muchas veces discutido: la nacionalidad de un escritor o de un texto. Se ha dicho que la nacionalidad del poeta es la lengua en la que escribe o el piso en que camina. Es cierto, pero no basta, porque sabemos también que lo que cuenta es el lugar y tiempo en el que se lo lee, si se lo lee.

Por eso ocurre que si bien la poesía es un género poco leído es en cambio muy editado. La mayoría de las pequeñas editoriales se concentran en él y le dan realidad. Nos cuesta mucho aceptar esa condición no atemporal sino sin tiempo de la poesía, porque la consideramos no sólo injusta sino inaceptable, pues su tiempo es todo tiempo, el tiempo mismo. Y por eso el concepto de nacionalidad de la poesía es tan elusivo. Así la poesía que escribe Magaña me parece que dialoga con otros poetas de su generación y de su país, y que su aparente abstracción tiene en realidad mucho de concreción. Y *Estallido inútil de lo real invisible* representa, desde mi punto de vista, un cambio llamativo en su escritura. Si en *Lejos alcanzado aquí* hay un sentido plástico en el poema: se ve tanto como se lee, en este libro incorpora un flujo narrativo, un desplazamiento no sólo sobre la página sino página a página.



Me viene a la memoria la forma en que Roberto Juarroz llamó a su lírica: *Poesía vertical*. Implica la concepción de un sistema gravitatorio. Y de alguna manera insinúa que el verso cae, que algo lo llama hacia abajo. Esta sensación, lo acepto, es muy subjetiva, lo que significa que no tiene explicación convincente.

En *Estallido...* hay también una sensación de caída, que es un ir hacia adelante, un suponer la continuidad en la página. Incluso a veces pienso que su formato ideal habría sido el rollo antiguo, adecuado para esa caída que es a la vez continuidad narrativa. Lo pictórico de su poesía anterior se resuelve aquí en una narratividad muy peculiar que mantiene características espaciales: la caída en la verticalidad de la página. El espacio impuesto por el libro –la página– ha sufrido variaciones a veces muy radicales. Hace unos años la definición de literatura expandida era literatura que excede la página. Eso, exceder, es lo que le daba sentido. No es el caso de *Estallido...*: la doble negación implícita en el título: primero inútil y después inviable es ante todo una actitud del poeta ante su propia necesidad de escribir. Su patria, si volvemos al asunto anterior, es la página. Y quien escribe se sitúa en la proximidad de ella, se acerca, tiene una relación amorosa, aunque –como el pintor– se aleje de ella por momentos para ver cómo se ve. Toda mirada, hasta la del microscopio, implica una distancia, un alejarse. ¿Hay un nihilismo evidente en el título del libro? Sí, pero la doble o hasta triple negación implícita en él hace que se convierta en una actitud afirmativa. ¿Es la realidad inviable la poesía? Es la sospecha que atraviesa nuestra época si pensamos que Grecia, la Edad Media o el Renacimiento fueron espacios no sólo viables sino incluso posibles para ella.

En todo caso, la enorme dispersión que la poesía vive en estos días puede traer tal vez como virtud la desaparición de las taxonomías geográficas y nacionales. En todo caso si, como resulta en parte inevitable, tomamos lo mexicano como factor ordenador de esa dispersión, el caso de Gabriel Magaña Merlo puede ser no sólo sintomático sino muy atractivo para el lector, siempre en busca de esos raros que le den sentido a su lectura ● *