

FRACTAL

REVISTA TRIMESTRAL

NÚMERO 72

Alguien sensato debe buscar
en su vida abolir el dinero.

Mario Bellatin

Director Ilán Semo

Consejo Editorial

Elsa Cross, Claudio Lomnitz, Lorenzo Meyer, Carlos Monsiváis[†], Carlos Montemayor[†], Tomás Segovia[†], Enrique Semo

Consejo de Redacción

José Luis Barrios, Jorge Fernández Granados, Fausto Alzati Fernández, Carlos López Beltrán, Benjamín Mayer Foulkes, Ricardo Pozas Horcasitas, Pedro Serrano, Mauricio Tenorio, Francisco Valdés Ugalde

Diseño

María José Farías

Edición

Alan Cruz, Pablo Cruz, Shakti González, Maricruz Lira, Ilya Semo

FRACTAL NÚMERO 72

Sumario

LA X Y LA Y

- Atrapasueños 9
Elsa Cross
- Cuando el sentido deja de hacer mundo 13
Jean-Luc Nancy
Entrevista con Michaël Foessel,
Olivier Monguin, Jean-Luc Thébaud
- Reminiscencias de Michel de Certeau.
Oralidad y escritura:
las fuentes femeninas 43
Rossana Cassigoli

EXPEDIENTE

MARIO BELLATIN: LA VERDAD DUELE

- Michaux, Bellatin:
escribir para explorarse 79
Philippe Ollé-Laprune
- Mantener el no-tiempo y el no-espacio 99
Mario Bellatin
Una conversación con Inés Sáenz
- La fe literaria 129
Juan Pablo Cuartas y
Graciela Goldchluk

LA ESCRITURA Y EL TIEMPO

Poemas 143

Ricardo Pozas Horcasitas

Carlos Monsiváis:
los artificios del lenguaje 153

Laura Pérez Rosales

Portada: Antonio Alvarado, *Composición en celeste*, 1978, óleo sobre lienzo.

Fractal es una publicación trimestral editada por la Fundación Fractal. Número 72. Enero-Abril 2014. Año XVIII. Volumen XIX. Distribuidora: Tinta Roja, Truenitos #21, Col. Villa de Coyoacán, México, D.F. ISSN: 1405-3436. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores. La Redacción no se hace responsable de los originales no solicitados con anterioridad. Dirección: Campeche 351-101, colonia Hipódromo-Condesa, delegación Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Teléfono y fax: 5286 9814.

© Los autores.

www.mxfractal.org
laventanafractal@gmail.com

L A X Y L A Y

Atrapasueños¹

HOJAS FLOTANDO a la deriva
se precipitan al vórtice callado
¿Es presagio o recuerdo
de una caída al fondo
un hundimiento
en lo desconocido de uno mismo?

Aguas sin reflejo
Y la inmersión imprevista
la oscura lucha irreversible
—¿por una flor de la inmortalidad?

¹ Del libro inédito del mismo título. (En prensa).

UN TIGRE a punto de saltar
(Y la sangre desbocándose
en carrera tendida)
En el muro dilapidado
un grafito proclama
“Que vivan los sueños”
¿Es el día el sueño de la noche
o la noche el del día?
“Que vivan los sueños” –
en letras deslavadas
Y la turba de los sueños fulgura
como si cada uno siguiera vivo
creciendo por sí solo

INSCRIPCIONES en el aire
inscripciones en los cuerpos
lacerados de oscuridad
Todo se vuelca hacia una boca abierta
como boca del caos—
agujero negro

engendrando a la noche
y sus fibras luminosas
su luz azul

Cuando el sentido deja de hacer mundo*

*Entrevista realizada por Michaël Foessel,
Olivier Mongin y Jean-Loup Thébaud*

Como pensador de la deconstrucción, junto con Jacques Derrida y Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy nunca ha abandonado la cuestión del sentido. Durante los años sesenta, exploró en las columnas de la revista *Esprit* el resquebrajamiento de las categorías tradicionales del pensamiento, sin renunciar no obstante a involucrarse. Desde esa época, en la que colaboró regularmente en la revista, Jean-Luc Nancy aborda el sentido confrontándolo con aquello que lo cuestiona

* Entrevista aparecida en *Esprit*, num. 403, marzo-abril 2014, en el expediente "Notre nihilisme" [Nuestro nihilismo]. Agradecemos a *Esprit* el permiso para publicarla en *Fractal*.

profundamente. Y desde ese momento, se cruza con el nihilismo en la figura de su mayor profeta.¹

Si bien se aleja del cristianismo, el filósofo no deja de interrogar los actos y las significaciones que abarcan lo religioso.² Jean-Luc Nancy no le teme a las palabras, incluso cuando éstas tienen una historia amplia, meditando por ejemplo sobre lo “común”, la “comunidad” y sobre el “comunismo del pensamiento”.³ Pasa lo mismo con la palabra “sentido”, que con frecuencia es reducida al vestigio de una metafísica imprecisa o bien, a un elemento lógico.

Durante sus años de docencia en la Universidad de Estrasburgo (1968-2004), Jean-Luc Nancy situó una pregunta en su trabajo de manera insistente: *¿cómo abordar el sentido de manera que resulte algo que viene, y no como algo que advino?* El sentido desbarata nuestras expectativas en lugar de satisfacerlas, por lo que es preciso no renunciar a su clausura. Es decir, el sentido se acerca al mundo como horizonte abierto a los acontecimientos que ningún saber permite anticipar.⁴

En la presente entrevista volvemos sobre esta articulación del sentido y el mundo, tal vez perdida para nosotros, y sobre el vínculo conflictivo entre el pensamiento del desobramiento [désœuvrement] y el nihilismo.

¹ Jean-Luc Nancy (JLN), “Nietzsche. Mais où sont les yeux pour le voir?”, *Esprit*, marzo de 1968.

² JLN, *La décloison. Déconstruction du christianisme*, 1, París, Galilée, 2005; y *L'adoration. Déconstruction du christianisme*, 2, París, Galilée, 2010.

³ JLN, *La communauté désœuvrée*, París, Christian Bourgois, 1986.

⁴ JLN, *Le sens du monde*, París, Galilée, 1993 (reedición 2001).

Esprit: En los diagnósticos hechos sobre el periodo contemporáneo e incluso sobre la modernidad, ¿le parece necesario distinguir entre decadencia, declive y nihilismo? ¿Existe una plusvalía del término nihilismo en relación con todos los discursos de lamentación? ¿Y en relación con qué idea del “orden” y del “sentido” se posiciona el nihilismo?

Jean-Luc Nancy: El nihilismo ciertamente posee un carácter positivo en relación con las ideas de decadencia o degradación. Éstas presuponen un estado anterior mejor. Ahora bien, la añoranza del estado anterior es tan antigua como Occidente. La Edad de Oro es una invención griega. Sólo entre los judíos no existe la Edad de Oro, ya que el estado anterior fue el esclavismo.

El retorno de la lamentación por lo anterior es una gran constante en nuestra historia. Ya se ha dicho demasiado, pero jamás se logra superar. Yo mismo, en forma totalmente involuntaria, tuve el sentimiento de que antes era mejor, pero estoy prácticamente obligado a trasladar dicho sentimiento hasta antes del siglo XIX...

Si admitimos esto es porque tal vez no se puede hablar ya ni siquiera de una decadencia. El nihilismo, una palabra del siglo XIX precisamente, tiene la ventaja de no hablar de un antes, al parecer. Al mismo tiempo, este “antes” no desaparece del todo, ya que si decimos que no hay nada, se supone que pudo haber algo. Cuando en los siglos XVII y XVIII se preguntaban “¿por qué hay tal cosa en lugar de nada?”, el nihilismo decía: “no hay nada donde se sigue creyendo que debe haber algo”, algo relacionado con los valores.

EL AGOTAMIENTO DEL SENTIDO

En Nietzsche, el nihilismo, al que califica como el “desmoronamiento de los valores supremos”, está relacionado con la muerte de Dios, que

significa la refutación del Dios moral, de un Dios como valor, garante de los valores y de su propia posibilidad. Yo incluso estaría tentado a reemplazar valores por “sentido”, ya que el sentido remite al valor por lo que vale en relación con aquel al que se lo comunica. Por eso en lingüística se habla del “valor” de una palabra.

La muerte de Dios es, por supuesto, también una referencia al “antes”. No se trata de un invento de Nietzsche, sino del resultado lógico del desarrollo de toda la filosofía moderna, cuando menos desde Duns Escoto y el nominalismo. En realidad, se puede decir que es lo que comienza con la gran escolástica y la asimilación de Dios al Ser supremo, es decir, la metafísica en el sentido de Nietzsche o de Heidegger. Ahora bien, la historia de toda la filosofía moderna no hace otra cosa que mostrar aquello que desemboca perfectamente en la crítica kantiana de la prueba ontológica. El Ser supremo se descompone él mismo muy conscienzudamente en Descartes, Spinoza, Leibniz, incluso en Malebranche. Kant, de alguna manera, termina el trabajo, y lo único que hace Nietzsche es ratificarlo.

La muerte de Dios es por tanto la destitución del Ser supremo, es decir, la destitución de algo representado como un ente o una persona en la cima del orden del mundo —lo cual supone un orden del mundo—. Así pues, resulta lógico que la destitución de ese Ser acompañe el movimiento más global del cuestionamiento de los órdenes posibles del mundo. El mundo de la Antigüedad, el mundo en el que aparecieron los griegos y los romanos, era un mundo que surgía a partir de la desaparición de los grandes órdenes cósmicos religiosos. Lo que se denomina filosofía se inscribe sobre todo en esta ausencia de orden.

El agotamiento del sentido es por tanto de cierta manera la actualización de aquello de lo que es su sentido, de aquello que le hemos hecho a

partir del momento en que lo que era un mundo ordenado o susceptible de serlo, se estremeció. Pero este agotamiento no sucedió una sola vez, sino que empezó desde la historia de la Antigüedad. Con frecuencia se piensa la Antigüedad como un todo no histórico. Ahora bien, el milagro griego, si tuvo lugar, fue muy rápido. La democracia ateniense nunca gozó de buena salud. Una vez que terminaron las Guerras Médicas, las cuales dieron la impresión de que Grecia era un conjunto consolidado, las cosas empezaron rápidamente a dispersarse. En el siglo II a. C., el estoicismo y el epicureísmo manifestaron el deterioro y el fracaso de dicho “milagro”, de lo cual Nietzsche será, más adelante, un testigo vehemente.

Roma, por el contrario, logra algo que jamás se repitió: la instauración completamente humana y totalmente religiosa del orden. Pero se trata de una religiosidad que es cívica, el único ejemplo por otra parte de religión civil que haya tenido lugar verdaderamente. Sin embargo, ésta también vacila en un momento dado. Es ahí donde, tal vez, el nihilismo tiene sus raíces. Todo sucede como si Roma no hubiera tenido la energía para resistir, lo cual es comprensible si consideramos que Roma es la primera modalidad de un mundo. Es decir, es a la vez un Estado y un pueblo que necesita fabricar su propia historia para mantenerse a flote. Eso funciona de tal manera que Roma “hace mundo” como ningún imperio lo había hecho antes.

Los egipcios, los sirios, los hititas nunca fueron contemporáneos de los alcances técnicos de los que se beneficiaron los romanos, herederos de las grandes revoluciones técnicas, de la escritura, del hierro y de los medios de navegación. Es lo que comprendí leyendo *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. Cuando Cleopatra le dice a Marco Antonio “eres el amo del mundo”, es sin duda alguna la primera vez que se le dice eso a alguien en la historia de la humanidad.

Un mundo se creó y ese mundo —que es a la vez mundialidad y mundanidad— provoca una especie de baja de tensión. Como dice un historiador alemán citado por Freud en su *Moisés*, a partir del siglo II a. de C., “parece que una gran tristeza se apoderó de todos los pueblos del Mediterráneo”. Es una frase extraña, viniendo de un historiador, pero es difícil no compartir dicha afirmación, ya que corresponde al periodo del estoicismo, el epicureísmo, el cinismo y al de las búsquedas religiosas más frenéticas (Isis, Orfeo...).

*En el siglo XIX, Nietzsche hablará también, a propósito del nihilismo, de la tristeza europea, de una “gran fatiga”. Como si se tratara nuevamente de una forma de decadencia del Imperio Romano. Nietzsche nunca perdonó al cristianismo por haber deshecho Roma. En cierta manera, retoma el ataque contra el cristianismo que ya se le había hecho a san Agustín: el cristianismo fue el que disolvió los vínculos de la religión cívica. Pero volvamos a la fórmula “amo del mundo”. ¿Usted la entiende como “amo del sentido”? Usted escribe, en *Le sens du monde*,⁵ “ya no hay sentido del mundo”. ¿Cuándo se perdió ese sentido? ¿Tiene relación con la idea del cosmos instituida por los hombres en Roma?*

El mundo romano, al hacer mundo, produjo algo que jamás había tenido lugar, precisamente la equivalencia entre sentido y mundo. El mundo es la totalidad organizada por los hombres, es decir, Roma, su poder, su derecho. El derecho es muy importante porque el derecho romano representa el sentido como articulación, esa articulación que parece bastarse a sí misma, que es el orgullo de Roma y que se mantiene

⁵ JLN, *Le sens du monde*, París, Galilée, 1993 (reedición 2001).

gracias a cierto número de sustentos religiosos. Porque el derecho romano es religioso de origen,⁶ en esa medida es un avatar de la religión entendida como proveedora de sentido. Pero ahí donde la religión provee dicho sentido en relación con un aspecto oculto del mundo, el derecho no tiene ya ningún aspecto oculto. ¿En nombre de qué existe el derecho? Aldo Schiavone muestra perfectamente las fisuras que se producen cuando la pérdida de la referencia religiosa se vuelve cada vez más clara. Se observa lo mismo en el dominio del saber, que entre los romanos es primero que nada un saber técnico, desprovisto de todo misterio.

El cristianismo aparece entonces necesariamente como un producto de la insatisfacción de ese mundo que sabe cómo hacer (el derecho, las fortalezas, los caminos), pero que carece de un aspecto oculto. Así, la muerte se vuelve un problema y la influencia del judaísmo se hace sentir. Puesto que el judaísmo es otro tronco, otro germen dedicado a deshacerse de los órdenes del mundo, se trata de un gran intento por sustraerse de la dominación humana,⁷ sobre todo mediante la ruptura con el sacrificio.

A diferencia de lo que dice René Girard, yo no creo que el sacrificio pertenezca exclusivamente al orden de la violencia, de la purificación mediante el chivo expiatorio. El sacrificio establece un vínculo, establece lo sagrado. Dicho vínculo se construye con el aspecto oculto, con la muerte: se mata a un ser vivo para estar en relación con el mundo de los muertos.

En ocasiones he pensado hacer una tipología de las culturas y de las civilizaciones en función de su relación con los muertos (y no con

⁶ Ver Aldo Schiavone, *Ius. L'invention du droit en Occident*, París, Berlín, 2009.

⁷ Ver Jan Assmann, *Moïse l'Égyptien*, París, Flammarion, 2003.

“la” muerte). Para las culturas llamadas “primitivas”, los muertos están en alguna parte, están ahí, en la naturaleza, están presentes; tienen su altar, hay que apaciguarlos, ofrecerles sacrificios. En la Antigüedad, los muertos eran sombras errantes, desgraciadas, inconsistentes, a las que no se sabía situar.

Así, en un mundo en el que los muertos se han vuelto no se sabe qué, al mismo tiempo sombras y figuras ancestrales adoradas, la tristeza aparece también en relación con esos muertos con los que no se sabe bien qué hacer (ni tampoco hoy en día...). El cristianismo se anuncia y habla de otra vida, de una resurrección que descansa en realidad en una idea proveniente del judaísmo, que es la del fin de la preocupación, creado por la Alianza. En efecto, creo que la Alianza es más importante que la Ley, ya que no está amenazada por la muerte de Dios. La Alianza significa lo que llegará a ser, en el cristianismo, el perdón de los pecados. Ahora bien, el pecado es algo absolutamente inédito, completamente solidario con la subjetividad, ella misma solidaria con la ruptura completa del orden del que hablamos. Puesto que ya no hay ningún orden, tengo un yo. Agustín fue realmente necesario después de Juan y Pablo para crear el cristianismo. Porque él dice que el hombre se ha vuelto un sujeto que tiene en sí, por sí mismo, una relación con algo infinitamente más grande y distinto que él.

¿POR QUÉ TRIUNFÓ EL CRISTIANISMO?

Usted dice que la única experiencia en la que el sentido hizo mundo y el mundo hizo al sentido de forma cerrada fue Roma. El cristianismo deshizo esta identidad, en detrimento del mundo y en beneficio del sentido. La frase “ya no hay sentido” aún no ha sido pronunciada, podría decirse en cambio

“el sentido estuvo aquí” (por la Encarnación) y “está por venir” (por el retorno de Jesucristo). Pero ¿no se podría pensar que la nada que se abate sobre el mundo es ya la obra del cristianismo? ¿El nihilismo no tiene relación con esta desmundanización del sentido?

Sí y no. En *El Anticristo*,⁸ Nietzsche recuerda que el cristianismo es el perdón de los pecados, es decir, el fin de la condición de pecador, de la condición de aquel que no reconoce el orden y que es remitido a la subjetividad, ya que está en posición de poder juzgar. Ser salvado es ser redimido de los pecados, es precisamente no querer ya instaurar el mundo por sí mismo y a su medida. En el fondo, lo más importante es decirse que nunca nadie pensó, en sentido estricto, que el hombre fuera la medida de todas las cosas. Ni los griegos, ni los judíos, ni los cristianos. Pero al mismo tiempo, todo ocurrió como si el hombre fuera, debiera ser y se fuera a convertir en la medida de todas las cosas, incluido él mismo. Devino su propio productor, como decía Marx.

Las dos cosas se produjeron casi juntas, pero no obstante, no fue el cristianismo el que hizo explotar ese mundo sino que ese mundo explotó “en” cristianismo porque no logró sostenerse. Esto se muestra bien en *Quand notre monde est devenu chrétien*⁹ de Paul Veyne. Ese libro me iluminó. Paul Veyne, que no es cristiano, es el primero que respondió a una pregunta que he formulado no sé cuántas veces: ¿por qué el cristianismo triunfó? Veyne dice que Constantino no utilizó en lo absoluto alguna estrategia de oportunismo político. Contaba con un entorno intelectual de gran calidad que le mostró que lo que decían los

⁸ Friedrich Nietzsche, *Antéchrist*, seguido de *Ecce Homo*, París, Gallimard, 1990.

⁹ Paul Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien*, París, 2010.

cristianos era sin duda alguna lo que era mejor para remediar la tristeza. Así pues, se trataba antes que nada, de un movimiento intelectual, espiritual, de comprensión.

Le hacía falta consolación a ese mundo que hacía sentido y que sin embargo ya estaba muerto. Tal es la contribución del cristianismo...

Fue la solución más poderosa, solución quizá demasiado poderosa. Es lo que precipitó, tal vez, el fin de Roma, pero también el devenir del imperio de la cristiandad. No se debe comprender como un nefasto accidente. Hay que señalar que, en esta historia del cristianismo, es decir, de la ruptura completa con la posibilidad de un orden dado del mundo, se abre también la posibilidad humana de producir un mundo. Es incluso la invención del hombre como ente en el centro del dispositivo. Eso ocurre al *mismo tiempo* que la apertura a otro régimen del sentido, el régimen del infinito. Todo se juega en esta enorme ambivalencia, y en *determinado momento*/al cabo de un tiempo, Pascal dirá que “el hombre rebasa infinitamente al hombre”.

Aquí es donde también interviene la tentación de rehacer el mundo por parte de la Iglesia, la cuestión del imperio, que se desdobra, ya que el cristianismo no puede convertirse *directamente en un imperio*; *por eso están el papa y el emperador*. La escisión entre lo que fue, dentro de un siglo en Roma, la unidad entre el sentido y la experiencia, sale victoriosa. Pero tampoco es por azar que la Iglesia católica sea romana. La idea del imperio permaneció como idea de civilización política de Carlomagno a Hitler. Pero en el fondo la Iglesia nunca llegó a tratarse a sí misma como hubiera debido. Se transformó una primera vez con la Reforma, pero para integrarse aún más al Estado. Y la Reforma tuvo

otra consecuencia, la de iniciar el proceso de desmitologización, que condujo igualmente a la crisis del cristianismo.

El primer cristianismo no esperaba sino el fin del mundo. Durante el segundo, entre los siglos VI y el VIII, el sentido, que había sido enviado al otro mundo, se repliega sobre ese mundo, y se inventan cosas para mostrar que el paso al otro mundo se hace a través de este mundo: de ahí nace la idea del valle de lágrimas o la del triunfo del reino de Dios sobre la tierra.

Encontramos aquí la providencia, el progreso, la historia, lo que usted llama frecuentemente “régimenes de significación” que serían lo que está en crisis actualmente. El mundo contemporáneo no constituirá más, tal vez por fortuna, sentido. ¿Cómo distinguir entonces la infinitud, lo que usted piensa con el término del sentido y los constantes intentos de la historia por reconstituir régimenes de significación unívocos?

Por eso hay que regresar a Roma, el único momento en el que parecía que el mundo podía ser su propio sentido. Lo cual supone la siguiente pregunta: ¿cómo rehacer el imperio? Pero esta pregunta sólo es válida si se le añade: ¿cómo rehacer el imperio sin el cristianismo? Pues este último es el que de alguna manera ha precipitado el fin del mundo romano.

Por otro lado, no hay que subestimar lo que ocurre en el terreno del saber, que se transforma radicalmente en relación con lo que era en el tiempo de los romanos. En efecto, en el régimen romano el saber se convirtió en saber-hacer, un bloque técnico que se impuso y sobre el que el acontecimiento cristiano, que es también el acontecimiento de la subjetividad, hizo advenir la posibilidad de un saber infinito. No por azar se trata de una historia que llega hasta el cálculo infinitesimal y

todas las teorías del infinito en las matemáticas modernas. A final de cuentas, se busca el motor...

Lo cual remite al nominalismo medieval...

Pero ¿de dónde viene el nominalismo? Se hace posible por toda la escolástica.

LA TENTACIÓN DEL CONTROL

La escolástica es un inmenso esfuerzo para cercar un sentido, Dios mismo, mediante una serie de definiciones, es decir, para controlar lo incontrolable. El nominalismo no hizo sino recordar ese no control y radicalizarlo.

Hay un intento de control, completamente paralelo al del imperio. En Roma, el hecho de “decir” el mundo, iba acompañado del control de ese mundo a través de todos los medios necesarios. El cristianismo apareció como respuesta a la tristeza que acompaña al control. Éste aportó algo que se debe comprender en términos de energía y que tuvo la fuerza de abrirse hacia un afuera que parecía haber desaparecido. Pero esta fuerza es temible.

Tomás de Aquino, en su tratado de los nombres divinos, se esfuerza por dar sentido a “*deus*”, refiriéndose al mismo tiempo al tetragrama divino, pero también a Jesús, nombre humano. Deus se vuelve un nombre magnífico, pero Tomás no cree que sea un nombre mágico, un nombre sagrado.

Terminamos sirviéndonos de “Dios” de manera constante, y hoy mundializada. “Dios” en singular tiene un sentido y es una invención absolutamente occidental, primero platónica y después cristiana. La escolástica, en el fondo, devela el hecho de que se trata de operaciones

del lenguaje. Encontramos el razonamiento hecho anteriormente en el caso del derecho. Es tal vez ahí que algo de la latinidad se filtró, ya que el derecho latino, a pesar de sus referencias religiosas, terminó por instalarse en su autoproducción (invención de la jurisprudencia, acopio de mandatos [*ordonnances*]), declarando de esta forma su propia dimensión formal. Ahora bien, el nominalismo dice que todo es formal. Esta actualización de la formalidad abre simultáneamente el infinito.

Pero también abre la nada, pues es el inicio de la cuestión de la teología negativa, que conducirá después al nihilismo.

La teología negativa ya había aparecido anteriormente, pero efectivamente va a tener cada vez mayor importancia, hasta la frase de Eckhart, “roguemos a Dios para que nos deje en paz y libres de Dios”.

Lo que dice Eckhart, y que considero aún válido, es que nunca se es completamente libre de Dios más que cuando uno logra rezar a Dios para serlo. ¿Qué quiere decir “rezar a Dios”, es decir, no hablar con nadie pero hablar verdaderamente, no obstante? Es algo que la poesía, la literatura en general sabe, o ha sabido...

Si acaso hemos dejado atrás la cuestión de Dios, por el contrario, estamos tal vez más que nunca en la cuestión del saber, o mejor dicho, de la investigación, una especie de “mal infinito” del saber. No dejamos de estar inundados por los “descubrimientos” de las ciencias cognitivas, que, al menos en su divulgación, dan la impresión de empujar cada vez más lejos la cuestión del sentido, de afirmar una especie de pensamiento tautológico: “Así es porque así es”.

La ciencia moderna fue posible a partir del momento en el que, como bien dijo Kant, construyó ella misma su propio objeto. Así es como se

creó el antecedente de condiciones matemáticas, que son las condiciones de un lenguaje del infinito. Es lo que permite a Descartes decir, al inicio de su *Tratado del mundo*, a saber, que va a presentar al lector un mundo a la vez totalmente diferente y semejante al que conoce.

Esta ciencia moderna es indisociablemente técnica (la técnica no es simplemente una aplicación de la ciencia), sino que descansa sobre un postulado de control e incluso de control del infinito.

La ciencia descansa también sobre el postulado de que el mundo es algo que está “por hacerse”, que no está dado. Ahora bien, una serie de temáticas más o menos filosóficas en el debate intelectual del siglo XIX regresan para plantear que el mundo no es nada, luego puedo hacer algo de él. Es una forma de nihilismo activo, hubiera dicho Nietzsche. ¿Qué se puede pensar de esta creencia según la cual el mundo está “por hacerse”? ¿No se trata del antecedente de un nihilismo técnico en particular?

No lo sé. En oposición a la propuesta de que “el mundo no es nada, es lo que hago de él”, me parece que lo que nos enseña la técnica es que el hombre es un producto puro de la naturaleza —uno de los logros de la ciencia moderna y en contra del cual se manifiesta cierto fanatismo. Que el hombre sea situado en la descendencia del mono es muy importante, ya que eso quiere decir que la naturaleza, la *physis* como dice Heidegger, tiene la capacidad de producir un ente que la desarticula por completo.

Si entendemos eso, no podemos seguir hablando de la naturaleza como de una especie de condición previa de la que tenemos necesidad, ya que se trata de otra cosa: estamos dentro de ella. Esto quiere decir que la pregunta acerca del sentido es la misma acerca de lo que hace este animal en la totalidad de lo que existe. El hombre es ese ente, ese viviente que

hablando, es decir, manejando su sentido, deshace y rehace constantemente la totalidad del mundo. Pero no se puede decir que el mundo no sea sino lo que él produce. Se puede decir que el mundo se produce tanto a él mismo como a su propia transformación, en la medida en que el hombre es parte del mundo. Eso permite ir más allá del discurso que dice que tenemos que hacer un mundo nuevo. Marx decía que la historia del hombre devendrá en la historia natural y viceversa. En esta fórmula, no obstante, él muestra que la historia tiene el sentido de ambos, y el de su interdependencia. Se insiste mucho en la producción en Marx, pero cuando él dice eso, no olvida que la producción proviene de la naturaleza.

Respecto del saber como técnica, se está demasiado acostumbrado a dejar el campo abierto a las reflexiones sub-heideggerianas que consideran a la técnica como una explotación de la naturaleza en calidad de almacenamiento. Ahora bien, Heidegger no sólo dice eso...

Nos hallamos frente a una situación en la que la técnica exige algo más que la apelación a la regulación (“ciencia sin consciencia no es sino la ruina del alma”, ya está un poco pasado de moda...), al buen uso de la técnica, igual como se dice del buen uso del capitalismo. Actualmente proliferan expresiones como “técnica humana”, “técnica bajo vigilancia” o “capitalismo ético”.

BLANCHOT Y LA “NADA”

Usted mencionó el texto de Heidegger sobre la técnica, cuya primera frase es: “La esencia de la técnica no es técnica”. Ese gesto motiva también el uso del término “nihilismo”: la esencia de la crisis no es la economía. En nuestro presente hay configuraciones de sentido ajenas al discurso de los peritos, a los imperativos del problem solving. Ahora bien, esta cuestión del nihilismo está

muy presente, después de la Segunda Guerra Mundial, en Blanchot, Bataille y también en Foucault por medio de Nietzsche y Heidegger. ¿Cómo explica usted, retrospectivamente, que esta noción surgiera en ese momento como elemento fundamental de la ruptura con cierto régimen del sentido? Y ¿qué papel ha jugado en su propia formación filosófica?

Esta problemática me llegó relativamente tarde, alrededor de 1968. Siempre me impresionó el hecho de que, como toda mi generación, nunca tuve en lo absoluto una consciencia del nihilismo durante mi juventud.

¿Qué nos atraía? Primero que nada, los *Trente Glorieuses*. Pero también cierto clima positivo, de confianza, en el que de todas maneras había una flecha del tiempo que apuntaba en forma positiva. La historia avanzaba. Incluso cuando no se era marxista no cambiaba gran cosa: se creía, sin exagerar, en el progreso.

Me “salí” del cristianismo cuando me di cuenta de que éste participaba de ese mismo movimiento progresista. Pero después, me di cuenta de que todo lo que nos incitaba estaba relacionado con un estado del mundo heredado antes de la guerra, y respecto del cual nuestros padres habrían hecho lo imposible para recuperarlo, como si no fuese nada.

Viví de 1945 a 1951 en Alemania. Tenía entre 5 y 11 años, pero no tenía consciencia de la guerra. No me contaban nada. No fue sino después que las cosas sucedieron. Se pensaba que sólo se trataba de una gran torpeza que había que olvidar. Nos atraía sobre todo el elemento de dinamismo de la descolonización, que estaba también integrado al gran modelo del progreso. Esta liberación de los pueblos colonizados, en el fondo, era casi la coronación de la civilización occidental (habíamos fallado, pero lo enmendábamos). Una de las primeras desilusiones sucedió cuando me

encontré por primera vez con la gente del Frente de Liberación Nacional (FLN), poco antes de los acuerdos de Évian. Se trataba de un curso de formación para los maestros de la futura Argelia independiente, realizada por los cuadros del FLN. Ese día tuve la impresión de que toda mi energía fue cortada desde la base. “Si unos cabrones como éstos van a llegar al poder, ¿para qué combatimos?”, pensé... Yo debía ocuparme del campo literario y me desaconsejaron ciertos libros...

En Argelia, en Egipto, un poco en toda África, el desenlace de la descolonización nos enfrió. En 1963, la primera vez que estuve en *Esprit*, invitado por Robert Fraisse, fue para un encuentro acerca del silencio de la joven generación. Hablé para decir que ésta no se reconocía en el discurso de los demás; teníamos una doble consciencia; creíamos en un gran impulso y al mismo tiempo ningún discurso (comunista, personalista) nos convencía completamente.

¿Cuál era entonces la influencia de autores que trataban la cuestión de la nada, del nihilismo? ¿Había una toma de consciencia de lo trágico así eludido tanto por el marxismo como por esa creencia generalizada en el progreso?

En este mismo periodo Jean-Marie Domenach publicó *Le retour du tragique*.¹⁰ La referencia a la “nada” llegó como una afortunada sorpresa. Como algo que vendría a llenar lo que se sentía como un vacío, pero sin pensamiento.

No dejo de hacerme esta pregunta por la “nada”, ya que siempre he dicho que el primer sentido de la palabra es positivo, es decir, lo que se encuentra todavía en la expresión “basta con nada [*il s'en faut*

¹⁰ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, París, Le Seuil, 1967.

d'un rien]". "Nada" es una cosa pequeñísima [*un tout petit quelque chose*]. Pero eso no funciona más que en francés. Sobre todo ahora pienso que toda esa constelación de la nada, de la ausencia, tuvo un papel considerable, pero lo que nos dejó fue la necesidad de acabar con la nada. Eso no quiere decir, sin embargo, poner algo o a alguien en el lugar de esa nada.

Voy a publicar próximamente una obra sobre *La communauté inavouable* de Blanchot.¹¹ En efecto, me di cuenta de que nadie leyó nunca ese libro y de que es un libro extraño, complicado. Blanchot confiesa, de manera clara en el artículo "*Les intellectuels en question*"¹² de 1984, que no renunció a sus convicciones previas a la guerra. En él afirma que los intelectuales, cuando se comprometen con la justicia y la democracia, hacen su deber pero no hacen su trabajo de intelectuales.

Ahora bien, en lo neutro de Blanchot hay un rechazo por pronunciarse, lo cual puede dar lugar a una "neutralización de lo neutro";¹³ y también a no querer nombrar aquello que se sabe bien es heredado y que podríamos denominar algo así como el mito. En *La communauté inavouable*, Blanchot muestra que para él, la comunidad debe descansar sobre un mito y ese mito tiene una relación muy marcada con Jesucristo, con la Eucaristía.

Eso significa que Blanchot, es decir, el gran referente de "la nada", logró impresionar con una maestría y una penetración extraordinarios, pero embriagándose de sí mismo olvidó que aún había algo por hacer. ¿De qué manera Blanchot llegó a embriagarse de sí mismo? Consagrando

¹¹ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, París, Minuit, 1996.

¹² Reeditado como libro, M. Blanchot, *Les intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion*. París, 2001.

¹³ Ver JLN, "Le neutre, la neutralisation du neutre", *Cahiers Maurice Blanchot*, núm. 1, 2011.

nuevamente, y como siempre, la palabra del escritor y de la literatura como la garantía de aquello que asegura la presencia mítica.¹⁴ Pero en Blanchot, tengo la impresión de que eso terminó por tomar el aspecto de una especie de autoridad profética y sagrada. En cierta manera, es “después de mí, el diluvio”. No me gustan los relatos de Blanchot, no en el sentido de que no sean de mi gusto, sino porque ellos exponen constantemente un rechazo del relato —gran cuestión blanchotiana—, porque el relato trata sobre algo contingente, algo accidental, sobre la transformación, mientras que el no-relato de Blanchot pretende mostrar una presencia plena.

Recientemente, descubrí el libro de Uri Eisenzweig,¹⁵ en el que habla acerca del rechazo al relato como una marca de los orígenes del fascismo en la literatura, a partir de Barrès. Se trata de un rechazo del relato, pero no del mito. Hasta aquí no había hecho la diferencia, porque no había reflexionado lo suficiente acerca de lo que significaba el rechazo al relato en Blanchot. ¿De qué mito se trata? No podría haber mito aquí, sin figuración. Pero en Blanchot, esta sería una pálida figura, casi borrada, desaparecida. De eso se trata *La communauté inavouable*: de la mujer que desaparece. Pues es la mujer la que carga con todo para Blanchot, inclusive el goce, que el hombre no conoce. Pero Blanchot, en el libro, se coloca en la posición de la mujer. Existe un reto verdadero en el relato, *a contrario* de lo que pensaba Blanchot. Hace poco leí dos novelas de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* y *2666*, y pensé: “Hay algo aquí que habla del mundo en el que estamos”. Fue la misma sensación que tuve de joven leyendo a Balzac.

¹⁴ JLN, *La communauté désœuvrée*, op. cit.

¹⁵ Uri Eisenzweig, *Naissance littéraire du fascisme*, París, Le Seuil, 2013.

Es interesante que la exigencia de acabar con la nada remita al relato. Significa admitir uno de los rechazos fundamentales de Blanchot y del estructuralismo, a saber, la transividad del relato, el hecho de que el relato habla del mundo. Es lo que dijo Ricœur, pero puesto en contradicción con la visión de lo literario como texto puro.

Hablar sobre el mundo quiere decir que el mundo existe, es decir, que hay una exterioridad densa, resistente. Tomemos el ejemplo del espíritu,¹⁶ ya que la “debacle del espíritu” ha sido una fórmula con frecuencia empleada para describir la decadencia, el nihilismo. Si hablamos del espíritu, hay que ser completamente capaz de pensar que el espíritu no es nada, no es una cosa. Se puede evocar a Agustín: el espíritu no tiene dimensión, está fuera del tiempo y el espacio. Lo que significa que los atraviesa. En cierto sentido, la ciencia penetra la materia. Hablar del mundo, sí, porque de cierta manera, no se puede hablar de otra cosa. Incluso si el mundo no hace mundo en el sentido de una posibilidad de sentido. No es sino hablando que se le da la posibilidad de devenir mundo.

LA APELACIÓN A LOS VALORES

Hay una manera de decir que se ha puesto un fin a la nada, al nihilismo y a la decadencia, y esa manera es apelando a los valores. Los valores aparecen, cada vez con mayor frecuencia, como una referencia destinada a constituer un común, una comunidad. Pero hay que recordar la crítica radical de los

¹⁶ Ver Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, París, Galilée, 1987 (reeditada por Flammarion, col. “Champs”, bajo el título *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, 2010).

valores en Heidegger, en el sentido de que éstos pertenecen al nihilismo. ¿Esta apelación a los valores participa de una forma de nada o hay en ella algo que, incluso de manera torpe y eminentemente discutible, manifiesta por el contrario una exigencia de no abandonarse a la nada?

Retomemos primero la palabra “valor”. Si el nihilismo es la devaluación de todos los valores, la devaluación no suprime el pensamiento que hay en la palabra “valor”. El valor manifiesta algo en nuestra historia, en toda nuestra tradición, aunque haya dificultades para reconocerlo. Y no son precisamente “los valores”. Los valores sólo pueden remitir a la idea del valor. Ahora bien “el” valor, el hecho de valer en sí, nos traslada, justo en medio de la historia del nacimiento del mundo moderno, a la palabra alemana de *Würde* (dignidad) que pertenece a la familia *Wert* (valor).

Würde es la palabra que Kant usa para designar aquello a lo que debe dirigirse el respeto del imperativo categórico. El imperativo categórico es la toma de conciencia y la verbalización por parte de toda una época de algo que está ahí, trabajando. Lo que dice Kant con la palabra *Würde* es que el imperativo moral, que está presente en la razón humana (no es el filósofo quien lo importa), consiste en respetar la dignidad de cada hombre. Se le puede extender a la dignidad de cada existente, pero ésa es otra cuestión.

¿Qué significa esta dignidad como valor absoluto? Es exactamente lo que nos designan y nos esconden al mismo tiempo todos nuestros discursos sobre los valores y los derechos humanos. ¿Qué quiere decir este valor? Tal vez algo que no puede ser medido por ninguna unidad de medida. No se trata del valor en el sentido económico. Eso no tiene precio, pero vale. O en todo caso vale un precio infinito. En ese aspecto,

la dignidad kantiana proviene directamente del judeo-cristianismo. Además, ésta es común a todas las grandes religiones monoteístas, en las que lo “mono” remite más a lo Uno que a la idea de “cada uno”. Ahora bien, ése es el gran asunto de la democracia. Se inventó la democracia creyendo que se inventaba un nuevo régimen de gobierno cuando en realidad se procedió a una gran mutación antropológica. Se dijo lo que el cristianismo decía desde el principio y lo que era uno de los grandes ejes de la Antigüedad: el fin de las diferencias constituyentes y jerárquicas entre amo y esclavo, hombre y mujer...

Es lo que decía Marx cuando escribía que la democracia realiza lo que el cristianismo nunca pudo realizar por sí mismo.

Sí, salvo que él aún creía en que esta realización era posible. Y los teóricos del comunismo, como Engels, hicieron con frecuencia un paralelismo entre los primeros cristianos y los comunistas. Siempre es la igualdad la que supone un problema. Hoy, la enseñanza democrática, por ejemplo, reposa de hecho sobre un desprecio total de la igualdad que supuestamente representa, ya que todo el mundo sabe muy bien que eso no funciona y que tal vez no puede funcionar. Lo que significaría que la igualdad democrática no consiste en la distribución de la misma cantidad de saber a todo el mundo.

El valor, finalmente, coincide con el sentido. El sentido es un “valer para” siempre para alguien más, en principio para todos.

Esta perspectiva borra ligeramente el aspecto “moral” del valor. Ahora bien, nos encontramos también en una época —lo hemos visto durante las marchas contra el matrimonio homosexual— en la que el tema del valor

aparece revestido por una especie de aura casi mágica, ya que se supone que éste debería rehacer la comunidad ahí donde el individualismo o los comunitarismos religiosos habrían diseminado el sentido. ¿Cuál es su opinión acerca de esta referencia de lo colectivo por lo moral, por el valor, que tampoco es la norma kantiana?

A lo universal no podemos simplemente despedirlo o dejarlo de lado, pues es nuestro estandarte. Modularlo, tal vez, comprender mejor que este universal no debe ser abstracto, de acuerdo. Pero no podemos borrarlo.

La historia del matrimonio para todos ha sido muy interesante por esa razón. Todos se han referido a valores ya dados. Por un lado, la familia, la infancia, etc., por el otro, la igualdad y el derecho para todos. Me sorprendió, me dejó perplejo incluso, la cantidad de manifestantes que se opusieron al matrimonio homosexual; pero además, me desagradó porque los defensores del matrimonio homosexual no tenían otra cosa que alegar más que el “derecho”. Hubiera querido escribir algo para decir que no se trata de eso, sino del hecho de que las sociedades se transforman, evolucionan. La familia nuclear es una tradición no tan antigua y, en su práctica efectiva, es incluso muy reciente. Sin ser del campo, pertenezco a una familia que vio a mis abuelos vivir mucho tiempo con nosotros durante su vejez, lo que actualmente es inimaginable. Hace falta analizar por qué cambia eso. Esta idea de la familia conyugal con todas sus implicaciones patrimoniales, a la cual se suma curiosamente el carácter sagrado del matrimonio, invención cristiana y único sacramento cuyos actores son los esposos mismos. Todo eso se desplaza, es lo que hay que analizar.

Cambiamos entonces a un plano de instrucción pública: ¿cómo hacer para aceptar esas mutaciones? Si la “familia” se desplaza, eso

vuelve ciertas cuestiones todavía más puntillas y más difíciles, como la de los hijos, la procreación, y todas aquellas cuestiones económicas que se desprenden de ello. Y todo eso desemboca aún más cerca del pensamiento de un valor absoluto, no solamente de una existencia individual, sino también de una relación.

¿No sería imposible disociar la creencia del valor? Son nociones que se tienden a asociar, aunque no necesariamente coinciden.

En efecto, son dos cosas muy diferentes. Cuando se dice “creencia”, pienso sobre todo en la creencia en un Dios. La creencia es una forma de saber débil. “Creo que hará buen tiempo”. Cuando se dice: “Creo en Dios”, ¿qué es lo que se dice? Hace poco le pregunté a una mujer en un coloquio en Italia. Me respondió que la creencia en Dios para ella no estaba asociada de ninguna manera a una representación, a una imagen, sino a una fuerza. Lo cual puedo comprender, ya que finalmente, el ateísmo ¿será realmente capaz de estructurar una sociedad?

Debo cuestionarme al respecto haciendo una pregunta: ¿acaso no todas las sociedades se estructuran alrededor de una diferencia entre los que creen y los que no creen? ¿No se ocultaron los intelectuales inevitablemente tras las representaciones? Las miran y las desmontan como representaciones, pero no pueden regresar a la perspectiva de la creencia. En nuestra sociedad que es una sociedad del saber, ¿acaso el ateísmo no es algo que sólo es bueno para los intelectuales?

Esto remite a lo que decía Philippe Lacoue-Labarthe: la locura es el premio del filósofo, precisamente porque ahí se ha liberado de esos mimetismos

identificadores y ha pasado del otro lado. Está condenado a ser el bufón permanente de una identidad en la que ya no puede seguir creyendo.

Por otro lado, él mismo habló de su identificación con Hölderlin en una entrevista, y del peligro que representaba para él. Las locuras modernas son las de Hölderlin, Sade, Nerval, Schumann, Nietzsche, Artaud...

Pero antes de eso, estaban los grandes místicos, de los cuales Michel de Certeau¹⁷ habló bastante. Ahora bien, la mística converge con la cuestión del nihilismo.

Precisamente, la mística es un problema con el que Bataille estuvo confrontado; porque era considerada con frecuencia como una forma de acceso. La mística permite precisamente no estar loco, como la locura permite no ser místico.

Vuelvo a Eckhart: el hecho de no deberle nada a la idea de Dios, de estar libre de él, estar desencadenado. Si se toma el ejemplo de Lévinas, él se llama a sí mismo “ateo”, pero eso no le impide tener un recurso religioso. Para Lévinas, se trata de una religión de observancia, muy diferente a la que se menciona en sus *Lectures talmudiques*.

El primer texto de Blanchot, que se convirtió en la segunda parte de *La communauté inavouable*, estaba dirigido a Lévinas. En este texto, Blanchot le niega a Lévinas lo que él mismo profesa, es decir, la pasión, el goce de la mujer. Esto equivale a posicionarse en contra de Lévinas, con frecuencia acusado de volverse “muy” cristiano, a pesar de que en *Difficile*

¹⁷ Ver Michel de Certeau, *La fable mystique*, París, Gallimard, t. 2, 2013.

liberté plasma una ferocidad extrema en contra de la Iglesia. Pero era un cristiano en un sentido no institucional. Está por un lado la Iglesia, pero por el otro, si entramos en las sutilezas de la teología y, todavía más, de la espiritualidad mística, podemos ir más lejos.

LA EXPERIENCIA DEL TOCAR

Hablemos de la cuestión del tocar, que en particular trató en Noli me tangere.¹⁸ Es como Derrida calificó su trabajo: partir de una experiencia, el tocar,¹⁹ que remite al mundo a partir de un modo diferente al del discurso, al de la racionalidad, de la trascendencia en el sentido de Heidegger. Es como si el mundo o un aspecto del mundo nos fuera asible. Este tipo de experiencia, ya sea sensible, artística, erótica, ¿es la que de cierta manera lo ha llevado siempre a desconfiar de la idea del nihilismo, de la nada?

Seguramente. Para mí es un poco extraño, ya que este asunto del tocar fue Derrida quien lo descubrió. Para mí fue una de las pruebas más fuertes de su capacidad de lectura. Fue un tema disperso en numerosos textos pequeños. Pero ¿de dónde viene esta experiencia sensible sino de la Iglesia? Hay una cosa que un niño católico conoce como vinculada a la sacralidad y es una cierta sensibilidad, por no decir sensualidad. Hegel dice que la *Madonna* [*Vierge à l'Enfant*] es el centro de la pintura. Philippe Lacoue-Labarthe estaba de acuerdo y decía que al menos el catolicismo tiene el gran mérito de tener una diosa mujer erótica. Ciertamente, detrás de todo eso hay algo como un sentido de lo sensible.

¹⁸ JLN, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Montrouge, Bayard, 2003 (reedición 2013).

¹⁹ J. Derrida, *Le toucher*. Jean-Luc Nancy, París, Galilée, 1998.

¿Pero cómo asociar la filosofía del tocar con el rechazo de la carne, ya que usted opone el cuerpo y la carne?

La carne es únicamente nominal, precisamente. La palabra “carne” es muy cristiana. Los fenomenólogos franceses tomaron la palabra porque Husserl la emplea. Para Husserl, *Leib* no tenía la resonancia que “carne” tiene en francés. Para mí, aceptar esa palabra de carne supone más bien remontarse al hebreo: cualquier carne es como la hierba. Ése es el pensamiento de la carne: el pensamiento de la creatura. Pero hay que remontar todo el sistema de la creación...

Por otro lado, prefiero el “cuerpo”, porque “cuerpo” tiene algo de individualizante, de discontinuo, mientras que la carne es continua. Todas las cosas son cuerpos. Pero hay una cosa que no es cuerpo y sin la cual el cuerpo no es tal, y eso es la relación. Creo que es ahí por donde pasa también la evaluación del valor.

Ahora bien, si hay algo que me parece capital, es que toda nuestra moda de pensamiento descansa inevitablemente en una especie de primado de lo “uno”. Incluso cualquier temática de lo otro supone lo uno. Hubiera querido decir que primero está la relación. Esto significa, en el sentido casi cosmogónico, que es precisa una tensión para tener dos partículas. Ahí hay pues, una relación. Y esa relación no es una cosa. Los escolásticos lo vieron bien al calificar la relación como una forma débil de ser. Es ahí cuando el sentido se produce.

A propósito de la producción de sentido, se está escenificando una profunda transformación en la representación que la ciencia tiene de sí misma. La ciencia está tratando de mostrarse a sí misma que fabrica ficciones.²⁰ Es desde el interior de la ciencia que se pro-

²⁰ Ver Jean-Luc Nancy y Aurélien Barrau, *Dans quel monde vivons-nous?*, París, Galilée, 2011.

ducirá un desfase en relación a nuestro modelo de aprehensión de la realidad, incluso mediatizado por el kantismo de la construcción del objeto. Ese kantismo es importante, porque si se construye el objeto, mientras más complejo y sutil sea, y por lo tanto construido, más consciencia tenemos de él, y se hace menos posible volver al naturalismo.

¿Qué impide entonces que la ciencia devenga en una nueva mitología?

No anticipemos el próximo desastre... Supongamos que en cierto momento será claro que no estamos esperando la ecuación del universo. Las transformaciones más intelectuales, las más teóricas que existen, impregnan, incluso de manera lenta, la vida común. En la época de Descartes, casi nadie podía comprender lo que significaba ser “como amo y poseedor de la naturaleza”; actualmente, mucha gente lo comprende, incluso muchos lo lamentan.

Tampoco podemos prever cómo se efectúan los desplazamientos. Esta es la dificultad más grande a la que nos hemos enfrentado: nuestra civilización es tal vez la primera que entra en una mutación sabiéndolo, además de saber que no hay nada que saber acerca del porvenir. Derrida tenía una gran comprensión de ello. El futuro es un presente proyectado al futuro, mientras que el porvenir [*avenir*] está por-venir [*à-venir*] y entonces sólo hay que dejarlo advenir [*le laisser advenir*]. Hay un momento en el que eso pasa, en el que ocurre a través de alguien.

*Traducción del francés: Yanga Villagómez Velázquez y
Hrindanaxi G. Villagómez Sánchez.*

Agradezco a los tres representantes de *Esprit* por sus preguntas y a Alice Béja por su atenta transcripción. Las insuficiencias, lagunas, puntos inacabados que salpican estas palabras son producto de un habla demasiado desatada.

J.-L. N.

Reminiscencias de Michel de Certeau

Oralidad y escritura: Las fuentes femeninas

DE LA ESCRITURA A LA ORALIDAD

Se ha escrito que la adquisición de la escritura provocó un descuido, una mengua en las artes verbales. Pues los signos gráficos contribuyen a paralizar el discurso, a empantanar el fecundo juego del pensamiento. Un hablante se puede corregir en cada punto y rectificar su mensaje, pero en cambio un libro deja caer su *main morte* sobre nuestra atención.¹ La oralidad, vislumbró George Steiner, comenzó a perder la posibilidad de existir cuando la escritura tomó posesión de la psique. Pero lo cierto es que después de entrar en uso la escritura, el arrobamiento con la expresión oral continuó sin mella durante siglos, aunque las virtudes orales no excluyen el hecho de que sin la escritura la conciencia humana no hubiese alcanzado su potencial más pleno.²

¹ George Steiner, *Lecciones de los maestros*, p. 39.

² Ídem.

El tópico de la oralidad es materia etnológica. La investigación emprendida por Michel de Certeau —antropólogo, jesuita, historiador, experto³ y místico— situó a la oralidad entre las cuatro nociones principales que organizan el “campo científico de la etnología” (palabra, esta última, que procede del siglo XVIII). Las tres restantes son la espacialidad, la alteridad (diferencia que plantea la ruptura cultural) y la “inconsciencia”. La sociedad primitiva presupone la existencia de una palabra que circula sin saber a qué “leyes silenciosas” obedece: ella es la oralidad. La oralidad es una palabra; pero una palabra que no conoce sus leyes. A la etnología le compete revelar esas leyes tácitas en la escritura.

El “cuadrilátero etnológico” alcanzó su apogeo en la historiografía moderna. La “producción escriturística” puso a trabajar, en la misma época, a cuatro nociones opuestas: la escritura, la temporalidad, la identidad y la conciencia.⁴ En el lugar donde la cultura oral es desechada como ficción⁵ y la voz “se despide”, comienza el trabajo historiográfico de los documentos escritos. Empero, pese a la eficacia divulgativa de la “operación historiográfica”, la cultura oral pone en jaque a la teoría como otra clase de “discurso” que “informa” lo real sin pretender representarlo.⁶ De Certeau llama nuestra atención sobre esta oralidad narrativa que “no sabe lo que dice”, pero que encierra un conocimiento esencial que no se conoce a sí mismo. Es una “docta ignorancia” o

³ “Se preocupa por el psicoanálisis, pertenece a la escuela freudiana de Jacques Lacan, desde su fundación en 1964 y hasta su disolución en 1980”. Luce Giard, “Historia de una investigación”, p. XV.

⁴ Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis*, p. 51.

⁵ “Hace falta determinar algunas formas históricas impuestas a la oralidad que se deben a su exclaustación”. De Certeau, *La invención cotidiana*, p. 169.

⁶ Ídem., *Historia y psicoanálisis*, p. 56.

“inteligencia del sujeto” decerteano y, potencialmente, reserva esencial del “conocimiento ilustrado”.⁷

Michel de Certeau “historiza” al propio discurso de la historiografía occidental. Éste creó una distancia con el “decir” y el “creer” comunes, exonerando a la inventiva, imaginación y fabulación narrativa que habitan, de suyo, la memoria colectiva. Tal cualidad negada de fabular una “verdad no sabida”, propiedad de la fábula —cuyo singular procede de *fari*, voz emparentada con *fabuloso* y *afable*— reaparece metamorfoseada y contiene ahora con el discurso histórico. La crítica a la historiografía problematiza, precisamente, la pretensión historiográfica de “decir lo real” y volverlo ley tácita en el lenguaje. La consecuencia es que esta historiografía comporta, de manera inherente, “la imposibilidad de hacer su duelo de lo real”.⁸

UNA PRÁCTICA CULTURAL NO DISCURSIVA

La oralidad encarna una práctica cultural de primordial jerarquía en la obra de Michel de Certeau, distinguido por su crítica perspicaz e implacable a la epistemología que rige “silenciosamente” el oficio del historiador. Su teoría persigue el propósito de encontrar “las voces perdidas y reaparecidas en nuestras sociedades ‘escriturarias’”.⁹ Tal noción de oralidad —y en esto radica su distinción— se orienta a investigar un “hacer” antropológico de

⁷ Desde Sócrates a Nicolás de Cusa se utilizó la noción “*docta ignorantia*” para designar, al menos, el reconocimiento de la ignorancia propia. A la zaga, Pierre Bourdieu retomó la expresión para distinguir la existencia de un “dominio pre reflexivo”, donde el cuerpo figura como “fuente de intencionalidad práctica”. Pierre Bourdieu y Loïc J.D. Wacquant, *Respuestas por una antropología reflexiva*, pp. 26-28.

⁸ De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, p. 54.

⁹ Ídem., *La invención de lo cotidiano*, p. 145.

naturaleza práctica, cuyo primer implicado es el cuerpo. Los gestos corporales humanos, con sus “movimientos habituales y reflejos”, se conducen grabando una herencia en los lugares donde se encarnan. La capacidad cognoscente del cuerpo humano radica, entonces, en el hecho de que él mismo es un lenguaje “simbólico” y la prueba legítima de una verdad no sabida. La reflexión precedente nos conduce a reconsiderar la oralidad (“verdad no sabida”) como una práctica encarnada, que no obedece al discurso sino que, en realidad, difiere del discurso.¹⁰

De Certeau nos impulsa a ponderar las repercusiones, siempre presentes, de este fenómeno abrumadoramente humano que es el habla. Una inquietud obsesiva en su obra es la cuestión de la palabra; su “eflorescencia” y “libre difusión” en el cuerpo social, en sus formas oral y escrita. La oralidad entraña la forma más sensible de comunicación verbal, escribe; atesora en ella una gran inventiva y violencia pasiva. Por ello el hablar se endurece en todas las luchas sociales; asocia el “arte del hacer de los combates, una vida”, lo cual es la definición misma de una práctica.¹¹

La práctica oral equivale a las “mil maneras del hacer” que proliferan en la epistemología “anticonformista” de Michel de Certeau.¹² El fenómeno de la oralidad atañe, de modo constitutivo, a una teoría antropológica de la práctica. Sin embargo, entraña una práctica cultural diferente del discurso, no articulada a él. Es posible modular un discurso sobre el fenómeno oral, pero la naturaleza viva del habla es evanescente y se fuga con el enunciado. Nos preguntamos, siguiendo al filósofo Humberto

¹⁰ Ídem., *La fábula mística*, p. 17.

¹¹ Ídem., *La escritura de la historia*, p. 12.

¹² Giard, “Historia de una investigación”, p. XIV.

Giannini,¹³ por el destino, en la teoría, —su disipación o congregación— de aquellos restos de transferencias humanas, de carácter banal, que no serán clasificados positivamente por el discurso cognitivo. Pero sí lo harán, más o menos inconscientemente, como conocimiento práctico. Tales sedimentos de una “experiencia común” —“creaciones anónimas y perecederas que hacen vivir y no se capitalizan”—¹⁴ no serán acopiados por el discurso, pese a resultar determinantes en la producción socio-cultural de una existencia gregaria.

Las disquisiciones de Michel de Certeau sobre el fenómeno “abrumadoramente humano” de la oralidad y la escritura constituyen un acervo empírico de la etnología contemporánea y, promisorio, en lo teórico. En este trabajo, cuatro figuras femeninas¹⁵ extraídas de la obra decerteana ilustrarán a la oralidad como propiedad constitutiva del espíritu humano creador, poseedor de atavismos e “inteligencias inmemoriales”.¹⁶ La primera de ellas es la monja Teresa de Ávila, en cuyas *Moradas* se inscribe la “escritura del alma”. La segunda figura es “la idiota” —“revelación histórica” en los umbrales del cristianismo del siglo IV— e inicio, de la tradición de la locura donde “la idiota habita un cuerpo hecho para los golpes y los trabajos serviles”.¹⁷ La tercera figura es “la posesa”. Ella es afín a la idiota pero exaltada y locuaz. Su característica es un “acto de habla” que transgrede los protocolos de la ciencia médica. De Certeau se interroga sobre una “palabra alterada” instaurada en el lugar de otra

¹³ Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, p. 19.

¹⁴ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. XVIII.

¹⁵ Según De Certeau, la experiencia femenina resistió mejor la ruina de los simbolismos, teológicos y masculinos, que consideraban a la “presencia” como una venida del Logos. Ídem., *La fábula mística*, p. 45.

¹⁶ Ídem., *La invención de lo cotidiano*, p. XXIII.

¹⁷ Ídem., *La fábula mística*, p. 56.

voz, implícitamente destinada a ser entendida de un modo distinto de aquel en que esa otra voz habla.¹⁸ A la cuarta y última figura mujeril la compone “la alegre tupinamba” de la costa brasileña. El sistema de la cultura se ve subvertido por el principio del placer. Una “oralidad salvaje”, captada en los sonidos oriundos, primigenios y musicales es transpuesta al “Breviario del etnólogo”, según la caracterización de Levi-Strauss sobre Jean de Léry, el joven cronista dominico autor de la fuente.

Las cuatro figuras compendiadas en este trabajo constituyen, para la arqueología decerteana, una objeción epistemológica a la construcción del “sentido” como régimen de verdad. “Arqueología” en el sentido que utiliza también Michel Foucault: “regreso” de un “rechazado”. Ataño a un trabajo de historicidad, es decir, de búsqueda de los funcionamientos: “Hay una historicidad de la historia; implica un movimiento que enlaza una práctica interpretativa a una praxis social”.¹⁹ El autor nos hace ver, en toda su obra, que las prácticas humanas —la oralidad en primer lugar— se ejecutan bajo la norma cultural, pero desarrollan atajos y artimañas para cumplir “otros” deseos incompatibles con la norma.²⁰ Conceptualiza, de este modo, un “espacio de diferencia” como evidencia que pone en cuestión el funcionamiento de la palabra en las sociedades de escritura.

En el territorio de las prácticas culturales decerteanas, aflorarían los indicios de una historicidad. Tal historicidad, trabajo de interpretación filosófica de la operación histórica, nos devela el potencial emancipador de las prácticas humanas comunes. Los “practicantes” pueden maniobrar los sistemas de representaciones y volverlos herramientas para cumplir

¹⁸ Ídem., *La escritura de la historia*, p. 240.

¹⁹ Ibídem, p. 35.

²⁰ Ídem., *Historia y psicoanálisis*, p. 94.

deseos y distintos fines. Es lo que acontece, precisamente, con el habla humana. Los intercambios verbales cotidianos entre sujetos constituyen una práctica verbal que, en virtud de su evanescencia, poseen una apariencia insustancial. Cada una de las interacciones cotidianas se remueve raudamente del registro auditivo y descriptivo. Apreciación engañosa en que De Certeau nos hacer cavilar.

Los giros y “tropos” (lenguaje figurado) decerteanos asientan una multiplicidad de expresiones en la lengua ordinaria. Ardides, silencios (elipsis) y locuciones oblicuas del inconsciente, entrañan una autenticidad que conduce a la verdadera comunicación; ejecutan su intención emocional. Tal emocionalidad, no obstante, permanece obstruida por los discursos operativos y “sentidos propios” que establece la razón científica. La oralidad, podría decirse, representa un retorno de esa emocionalidad “rechazada”. Huellas y rastros de las prácticas humanas habitan en los ardides orales y constituyen signos de singularidades en los repertorios de las “maneras de hacer”. Tales ardides equivalen a “murmullos poéticos o trágicos de lo cotidiano”,²¹ que se implantan vigorosamente en todas las narrativas, desde la robusta novela hasta el evanescente rumor.

Procedimientos de origen heterogéneo se atraviesan en los pequeños actos individuales de habla espontánea. En los “rastros” apenas audibles o difícilmente registrables de las prácticas orales, se halla en juego la “historicidad cotidiana”. La teoría apunta, en forma trascendente, a la consideración de las figuras y revoluciones en las maneras de hablar como fuentes proveedoras de un repertorio de modelos de análisis de las “maneras de hacer”. Como el “hacer”, el

²¹ Ídem., *La invención de lo cotidiano*, p. 95.

“hablar” es “marrullero”. Las “mil prácticas” o “maneras de hacer” constituyen las formas mediante las cuales los individuos dejan rastros de sus operaciones, que poseen el carácter de “creaciones anónimas y perecederas”.²² Tales indicios no obedecen a una determinación individual, sino que forman repertorios colectivos reconocibles en los modos de utilizar el lenguaje. He aquí la esencia de la oralidad. Pero también estas formas son distinguibles en las maneras de usar el espacio, y emprender acciones sencillas como hablar, caminar, limpiar o cocinar.

De Certeau se situó en la problemática de la enunciación. Un locutor actualiza la lengua en cada “acto de habla” particular. Esta problemática puede trasladarse al conjunto de la cultura en virtud de las semejanzas que se encuentran entre los “procedimientos enunciativos” que articulan las intervenciones, tanto en el campo de la lengua como en el tejido de las prácticas sociales. De Certeau observó, en estos “procedimientos enunciativos”, una pluralidad constitutiva del sujeto de la historia. Las maneras verbales se sirven de los mismos vocabularios y sintaxis recibidas del lenguaje común; pero expresados en la práctica del “habla” despliegan una heterogeneidad.²³ Tal multiplicidad alberga una “inteligencia del sujeto” dotada de capacidad para influir constantemente en los sistemas formales de la lengua. Los “ardides”, “artimañas” y “jugarretas” orales, expresiones decerteanas, corresponderán a la manipulación de un sistema impuesto y proyectarán deseos irreductibles. Es decir, fraguarán nuevas peripecias y modificarán “el orden local”.²⁴

²² *Ibíd.*, p. XVIII.

²³ *Ibíd.*, p. 29.

²⁴ *Ídem.*

Un potencial deseante es lo que, a fin de cuentas, inculcará el pulso del lenguaje en la historia; la presencia y trabajo que un sujeto consuma en el sistema convencional de la lengua. Un sujeto, constituido como “voluntad de devenirlo” —siguiendo a Alain Badiou—,²⁵ apunta a articular el deseo en la palabra, con el fin de traerlo a la existencia. Al nombrar su deseo, tal sujeto crearía una nueva presencia en el mundo. No obstante, aunque la verdad sobre el deseo está presente en la palabra, ésta nunca puede expresar su verdad total. Siempre que la palabra intenta articular el deseo queda un resto, una demasía que la excede. La realidad, inaccesible, desbaratará, finalmente, toda investigación.

En las zonas literarias donde fue impugnada, la oralidad persevera en los ardidés: “tan vivos y perspicaces para reconocerlos en el narrador y el merolico; el oído de un campesino o un obrero que sabe descubrir en una manera de expresar una manera de tratar el lenguaje recibido”.²⁶ En las narrativas, los “murmillos” representan las “virtuosidades” cotidianas de una ciencia que sólo “sabe hacer”. La capacidad inventiva del relato, esta ocurrencia de crear un conjunto nuevo a partir de uno preexistente, se acerca a la creación artística, oficio del *bricoleur*.²⁷ En virtud de lo dicho, una teoría del relato resulta estrechamente unida a una teoría de las prácticas: éstas se producen tanto en el campo verbal como en el campo de las acciones: “del trabajo a la velada, de la cocina a las leyendas y a los chismorreos, de las astucias de la historia

²⁵ Alain Badiou, *Manifiesto por la filosofía*, p. 29.

²⁶ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 29.

²⁷ La noción de *bricoleur* que postuló Lévi-Strauss alude a quien trabaja con sus manos utilizando medios no originales. Compone con ideas y materiales heterogéneos que han sido creados para otros fines y que adapta, sobre la marcha, a sus necesidades. No es tampoco es un “chapuzas”, en el sentido de trabajar sin conocimiento de lo que se hace. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, p.35.

vivida a las de la historia contada”.²⁸ Todavía más, De Certeau nos muestra “el invisible tesoro de la memoria”²⁹ que habita en el relato tomando su forma. Una concepción de la memoria subyace a estas reflexiones. Memoria como acontecimiento intangible e inexpressable que se adhiere a las experiencias, mediadas por las prácticas humanas: “presencia obsesiva de ausencias trazadas por todas partes”.³⁰

LA RESISTENCIA DEL SUJETO EN LA LENGUA

Una verbalización, un acto de decir, voluntario o no, puede agujerear la corrección léxica. Debido a este acto, algo extraño en la enunciación del locutor incide en la lengua que habla. Es un fenómeno característico del lenguaje “corriente” o “vulgar”, al cual retorna el discurso místico que interesó a Michel de Certeau. Una “apología de lo imperfecto” enmarca las frases místicas y las sitúa en una retórica del exceso: “Diego defiende la licencia de usar ‘términos imperfectos, impropios y desemejantes’, ‘viciosos por exceso’”. Un “impudor” será el estilo de sus frases, “lanzándose a un santo exceso como de locura y desorden”.³¹

Gramaticalmente, De Certeau observó que las referidas expresiones volátiles toman la forma de un “barbarismo” que expresa el extremismo y un “desprecio a la corrección gramatical”. La emoción de la enunciación, la impetuosidad o la inspiración, pueden resquebrajar el orden de los enunciados. Tal barbarismo posee la función de señalar la superioridad

²⁸ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, pp. 88-89.

²⁹ *Ibíd.*, p. 96.

³⁰ *Ibíd.*, p. 25.

³¹ *Ídem.*, *La fábula mística*, p. 176.

del hablante sobre el sistema de la lengua; proviene de una demostración muy palpable de los hechos del alma y crea verosimilitud. Se construye, por lo demás, al modo del milagro: cada falta gramatical se inscribe como un “estigma”; señala una anomalía en el cuerpo de la lengua. En realidad, un barbarismo es un teatro que “muestra” más de lo que dice. Atizado por su conquista del psicoanálisis, el autor imagina, en este barbarismo, la escenificación de una “erótica en la lengua”; un juego con la lengua materna “a veces rechazada y otras veces vuelta a llamar”; “momento dentro de una relación difícil con el mundo lingüístico materno”. Siempre se pone en tela de juicio, refrenda el autor, la cuestión del origen y de lo referencial. Pero aquí, en lugar de que sea de acuerdo a un modelo ontológico, lo es de una manera lingüística; alude a la relación que “el sujeto mantiene con su institución por la lengua materna, cuando, mediante el barbarismo, quiere cortar el lazo del que no puede deshacerse”.³²

En un magnífico ensayo sobre la naturaleza alegórica de *La tempestad*, escrita por Shakespeare en 1612, Leopoldo Zea recalcó el potencial de la oralidad como práctica de resistencia del sujeto en el sistema de la lengua. El drama narrado se desarrolla en una aldea del Caribe, en el contexto del “descubrimiento” y colonización de América. Es el momento en que la colonización ibérica está siendo remplazada por el coloniaje primordialmente inglés del que Shakespeare es expresión.³³ Alude a un diálogo fundacional en el que Próspero, el señor y Calibán, el siervo, personifican al conquistador y al conquistado; donde Próspero representa la razón civilizatoria y Calibán “la barbarie aborrecida y la sinrazón”. Próspero se compadece del bárbaro y le dice:

³² Ibídem, p. 178.

³³ Leopoldo Zea, *Latinoamérica en la encrucijada de la historia*, p. 61.

[...] me tomé la molestia de que supieras hablar, puesto que tú sólo balbuceabas, ignorando tu propia significación. Doté a tu pensamiento de palabras que lo dieran a conocer.

Violento y enérgico Calibán responde:

Me habéis enseñado a hablar y el provecho que me ha reportado es saber como maldecir. ¡Que caiga sobre vos la roja peste por haberme inculcado vuestro lenguaje!

Calibán recrimina a Próspero el “maldito” regalo de la lengua. Sabe que su isla, en la cual es ahora un prisionero, es y ha sido de su propiedad. “Propiedad” es una palabra que le era ajena, pero ahora adquiere el significado del despojo: “Con palabras Próspero halagó y corrompió a Calibán arrancándole los secretos de su isla”:

¡Y entonces te amé y te hice conocer las propiedades todas de la isla, los frescos manantiales, las cisternas salinas, los parajes desolados y los terrenos fértiles!

En ese instante esplendoroso de comprensión y humanización —narrado con majestad por Zea— Calibán se roba, se “apropia” de la palabra, pero ahora dotándola de sentido “propio”, es decir, “maldiciendo”. El que maldice, es a su vez un maldito (*male detto*). Es decir, el que está fuera del orden, en un sentido griego, el que transgrede a la ciudad. “Diciendo mal” se libera del dominador mediante el lenguaje de éste. En adelante, advierte Calibán en la prosa alegórica de Zea, los conquistados harán de la lengua española una lengua “maldita”. Transformarán su razón

original de supremacía en un sentido de emancipación. Próspero le ha inculcado a Calibán su lenguaje y con él le ha brindado conciencia de su propia significación. He aquí la poética como búsqueda de las historicidades y en calidad de crítica a una tradición cultural y al “tiempo que se vive”.³⁴ Poética como acción o “hacer con”; labor, firmeza y “marca” del sujeto en el sistema de la lengua preexistente y heredada.

La valoración que Jacques Derrida hace de la “palabra” en el magnífico texto “La lengua no pertenece”,³⁵ prefigura al arte poética como irrupción y acontecimiento fuera de una sintaxis prescrita. Se trata de una manera de “habitar el idioma”: la lengua “no se apropia”, cifra Derrida, sino que se “soporta un cuerpo a cuerpo con ella”. El idioma quiere decir justamente “lo propio”. Lo “idiomático” sugiere la cualidad de la lengua que se resiste a toda traducción. No se trata, en consecuencia, de cultivar la lengua, cifra el autor, sino de inventarla. Lo “idiomático” describiría una vocación inventiva y proliferante: la posibilidad de “hacer” la lengua. Constituiría una manera fructífera de entender la poética: hacer moverse, crear una sutura. Paul Celan nos legó una manera de “habitar el idioma” que infligió lo que Michel de Certeau llamaría “una herida a un racionalismo”.³⁶ El poeta Celan, escribe Derrida, “ensayó una marca” en la lengua, grabándole una cicatriz, una herida. No dejarse apropiar, pertenece, entonces, a la esencia de la lengua.³⁷

³⁴ Expresión tomada de Nicolás Casullo. Conferencia impartida en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, “La crítica a la crítica cultural”, 4 de octubre de 2006 (R. Cassigoli Responsable PAPIME, EN306904).

³⁵ Jacques Derrida, “La lengua no pertenece”. Entrevista con Évelyne Grossman (1979) publicada en el mensuario *Europe*, núm. 861-862, enero-febrero de 2001. Traducción de Ricardo Ibarlucía en *Diario de Poesía*, núm. 58, primavera de 2001.

³⁶ De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, p. 17.

³⁷ Derrida, “La lengua no pertenece”.

PRIMERA FIGURA: LAS “MORADAS” DE TERESA DE ÁVILA

Existe una fecunda literatura sobre la capacidad simbólica del cuerpo, que Michel de Certeau despliega a la manera de un desciframiento de los discursos, con el fin de desenterrarlos de su “insondable penumbra”. En la crucial España del siglo XVI, Teresa de Ávila pertenece a una “hidalgúa privada de cargos y bienes”. La “santa carmelita” pervive bajo la divisa de “o morir o sufrir”. Ese murmullo interior llamado “alma” es un hablar que desconoce aquello de lo cual es el eco. Se trata de un “gemido” o susurro al que le falta un espacio propio. En la prosa teresiana el alma es lo mismo que el espíritu; es decir, “el que habla”.³⁸ Este espíritu va en busca de un lugar; al igual que los espectros resiste al aguardo de una morada. Consuma Teresa su ficción del alma en la fabricación escritural de esta morada: “[...] para comenzar con algún fundamento; que es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos”. El primer capítulo de esta obra se redactó en junio de 1577, en Toledo.³⁹ Su título primitivo fue *Moradas*, al cual se le añadió “o castillo interior”. Se trata de un lugar ficticio que “permite un hablar”; pues no tiene lugar propio donde pueda hacerse oír. Refrenda de este modo “la gran dignidad y hermosura del ánima”. De este modo, el alma se convierte en el lugar de la hospitalidad, en la parte humana que ofrece y cede un lugar a “otro”. Y puesto que este “otro” es infinito, el alma constituye el espacio infinito donde entrar y recibir. En el rescate decerteano, una ficción nos hace marchar, a la vez que dota de estructura a una historicidad que es a la vez espiritual y discursiva.

³⁸ De Certeau, *La fábula mística*, p. 224.

³⁹ *Ibíd.*, p. 228.

Los letrados que aplican su mandato y aprueban el producto escritural de Teresa son varones. Ella ha recibido una orden: “hazlo” la exhortan los letrados, “escríbelo”. Son “cosas que me ha mandado la obediencia”, cifra Teresa.⁴⁰ Ella responde: “quiero hacerlo porque la orden viene de más lejos que ellos”. Teresa trabaja soportando sufrimiento corporal (dolores de cabeza, achaques) y bajo la opresión de un juicio que condiciona su pertenencia al espacio católico. La “obediencia” agranda los malestares: “Un dolor asegura un alumbramiento en el mundo libresco”.⁴¹ Teresa persiste sometida a un “recuadro masculino”. Al interior de ese cerco hombruno, no obstante, se despliega un discurso femenino. Subraya, De Certeau, “el acto propiamente femenino de hablar”. La palabra mujeril “se insinúa en la circunscripción masculina de la escritura”.⁴² Mientras un “mandato” faculta a la autora, y la ficción permite que se forje el discurso, ella se dirige a las “hermanas”: “Mejor se entienden el lenguaje unas mujeres con otras”.⁴³ La autoridad eclesial es masculina; configura una escena social para el “Nombre del Padre”. La palabra teresiana, en cambio, es femenina. No es casual que, conforme a la tradición judía, la *shejiná* es la figura femenina del espíritu que es la palabra.

He aquí el ausentamiento de la “autora”, a favor de un lenguaje plural de las mujeres. Un lenguaje que el amor vuelve comprensible: la voz se torna colectiva, la inteligencia deviene compartida. La palabra, circulación colectiva, “anda entre nosotras”, escribe Teresa: “A ellas les voy a hablar en lo que voy a escribir”. Cada hermana comprenderá el mensaje que no pertenece a nadie, sino a todas. “No es mío”, escribe Teresa. El mensaje

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 225.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 226.

⁴² *Ibíd.*, p. 227.

⁴³ *Ibíd.*

proviene de un hablar que escapa a la adjudicación individual. Culmina, en este punto, la demostración mística que traza Michel de Certeau: el texto oral tejido en torno a la práctica teresiana de la escritura —“sembrado de escapadas” y “cortado por impaciencias”— funda una pregunta inicial: ¿Quién eres tú?, ¿algún otro habita en ti?, ¿a quién le hablas? Una problemática del ser y de la conciencia se traslada de golpe hacia el terreno de la enunciación. “Tú eres el Otro de ti mismo”.⁴⁴

El castillo teresiano remite a un espacio interior con muchas “clases de dulzuras”. De Certeau vislumbra en el castillo encantado los arquetipos de la “Jerusalén bíblica o judía” y las iconografías mesiánicas del retorno, “obsesivas” en aquel entonces entre marranos y expulsados. Modelos del paraíso y viñetas del origen:

[...] gustos que provienen de la boca, deleites, alegrías sensibles, regalos emotivos. El cuerpo se convierte en órgano de estos favores y gracias espirituales, “es acariciado por esos toques”. Y “todo esto es para vosotras”, dice Teresa a sus hermanas:

Considerando el mucho encerramiento y pocas cosas de entretenimiento que tenéis, me parece que os será de consuelo deleitaros en este castillo interior; pues sin licencia de las superiores podréis entraros y pasearos por él a cualquier hora.⁴⁵

Habida esta morada imaginaria, siempre es posible entrar al jardín del amor. La “espera” de un resplandor se aproxima, nuevamente, a la idea de la *shejiná* de la tradición judía en el Talmud. La literatura talmúdica

⁴⁴ Ídem., *La fábula mística*, p. 230.

⁴⁵ Ibídem, p. 228.

concibe la *shejiná* como morada de Dios. Recoge las discusiones rabínicas sobre leyes judías, tradiciones, costumbres, y leyendas. El Talmud se distingue por preservar una multiplicidad de sentires y maneras en forma de preguntas, resultado de un proceso de escritura grupal muchas veces contradictorio. Jerusalén y Babilonia fueron escritos a lo largo de centurias por la mano de generaciones de rabinos de diversas academias de la Antigüedad. El judaísmo considera al Talmud como tradición oral, mientras que a la Torá (el *Pentateuco*) como tradición escrita. En la tradición cabalística judía la divinidad posee un atributo femenino; hay una feminidad de Dios. En ella se encuentran reunidas todas las *sefirot*, emanaciones divinas en las que se despliega su fuerza creadora.⁴⁶

SEGUNDA FIGURA: LA EXCLUIDA Y EL CORO

*La fuerza anónima de un dolor, de una cólera o de una
risa de la muchedumbre cautiva, inquieta, invade
algunas veces y destruye el edificio del saber.**

En los párrafos previos se intentó esbozar la concepción decerteana de la práctica cultural de la oralidad, en la que ésta se prefigura, también, como expresión de un conjunto de resistencias y excesos. Cuando tal oralidad corporal adquiere la forma de mutismo y renuncia, De Certeau evoca una semblanza de mujer en el siglo IV —a “orillas del cristianismo”— narrada en la *Historia lausiaca*, de Paladio. El relato de la *Historia lausiaca* parece buscar el punto donde un “entrar” y un “salir”

* M. de Certeau, *Historia y psicoanálisis*, p. 48.

⁴⁶ Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, p. 38.

se articulan e identifican; fenómeno que alude al ensanchamiento de la sabiduría, a la par de un desprendimiento del sentido.

La “idiota”, *salé*, cruza por vez primera el desierto en Egipto. “Idiota” y “loca” no significan lo mismo, aunque en el texto de Paladio se empalman. ¿No requiere, acaso, la travesía por un desierto yermo, la más alta fortaleza del espíritu y la esperanza, delicados componentes de la inteligencia intuitiva? La historia comienza en un convento cercano a Panópolis, una república de 400 mujeres. Una mujer sin nombre vaga entre las jergas sucias de la cocina. Nombrada como “loca” la mujer deambula y recibe las sobras.⁴⁷ Es una mendiga, una suerte de “resto sin fin”, “infinito”. Toda ella entera es “la cosa no simbolizable que resiste el sentido”. En la locura encuentra el medio para “preservar en plena comunidad monástica la soledad del anacoreta. La locura va al parejo con la multitud”. Esta es la forma, que toma el hermetismo —antigregario, ermitaño, misántropo— cuando tiene por asiento, ya no el desierto, sino una colectividad.

Un fragmento original del texto de Paladio hace emerger una *môrian*, la que “simula” la locura. Tal demencia, ¿es real o es fingida?:⁴⁸

En este monasterio hubo una virgen que simulaba la locura y el demonio. Las otras se molestaron tanto que ninguna comía con ella, lo cual a ella le parecía mejor. Vagando por la cocina prestaba toda clase

⁴⁷ Otras figuras masculinas, ulteriores, han sido provistas de un nombre: Marcos, el “loco” en Alejandría del siglo VI, Simeón el “loco” del siglo VI, en Siria; Andres Salos, en Constantinopla del siglo IX. De Certeau, *La fábula mística*, pp. 45-46.

⁴⁸ Una práctica contemporánea (siglos IV-VI) le dio a la simulación de la locura un correlato femenino: Pelagia, Marina, Eugenia, Margarita y Apolinaria se disfrazan de hombres y pasan por eunucos. Tratan de abolir la diferencia: “La multitud es el universal donde debe perderse la diferencia entre hombre y mujer, entre sabio y loco[...]”. *Ibíd.*, p. 58.

de servicios. Era, como se dice, la esponja del monasterio. De hecho, cumplía lo que está escrito: “Si alguno quiere hacerse sabio en este mundo, que se vuelva loco para hacerse sabio”. San Pablo es quien imprime el canon (*Epístola 1ª a los Corintios* 3. Pasaje de la *Historia lausiaca*).⁴⁹

El “objeto de repugnancia”, expresión que emplea De Certeau para describir la forma en que ella, previsiblemente, es percibida por las otras mujeres, permite a la institución constituirse y manifestarse de acuerdo con una ley que tendría como fórmula “todas menos una”. Significa que “una” sostiene la abyección íntima de todas. La repetición del gesto de “marginar” se descubre en las exclusiones colectivas que se dirigen a los pobres y vagabundos, a las marginalidades espirituales, a los locos, a las minorías culturales o étnicas en la inmensa diversidad intelectual y social. Lo excluido siempre se refiere a lo que obliga a definir. *Salé*, “desperdicio mugriento” permitiría a las demás mujeres el reparto de las comidas, la comunidad de signos en el vestido y en el cuerpo y la comunicación de las palabras:

[...] ninguna la vio jamás masticar cosa alguna durante toda su vida, jamás se sentó a la mesa, jamás compartió el pan con las otras [...] sin hacer daño a nadie, sin murmurar, sin hablar poco o mucho, aún cuando la golpearan, la injuriaran, la maldijeran [...].⁵⁰

La locura, refrenda De Certeau, es un modo de aislarse en la multitud. Los locos y locas se pierden en una “opacidad donde se reúnen los

⁴⁹ Ibídem, p. 46.

⁵⁰ Ibídem, p. 46.

eliminados del sentido”, las suciedades del cuerpo y las locuras de la multitud. *Salé*, la “arrebataada”, seduce y también asusta. Se trata de una loca que se “pierde” como el loco que se “ríe”. Nos desvían a otro país; “crean el desafío de un ‘desatado’”. Sus prácticas antropológicas de espacio proporcionan un modelo al acto de “exceder”. Producen una *hybris*, noción del exceso por excelencia; el acto de salir de sí. En la escena monacal antigua, se hallan representadas todas las formas de exceso; desde el ardor exagerado de “franquear los límites de la naturaleza”, hasta el desamparo, que sería el precio de la temeridad. Se encuentran muchos “desequilibrados retorcidos y tensos hasta el exceso”.⁵¹

Apelada indistintamente “loca”, la “idiota” se sustrae; no sólo se abstiene de las comidas comunitarias, sino del lenguaje y de los signos que identifican a la colectividad. Se esconde y se calla, perdida en sí misma y para las otras. No cede ante el “Nombre”, no tiene nada que ver afuera, está en el interior de un exceso del que nada la distrae: “no funciona dentro del ideal del ‘yo’ en el que el sujeto se percibe ‘como visto por el otro’”.⁵²

El monje Piterum, genuino anacoreta que residía en el monte Porfirita, tiene un sueño con un ángel. El ángel lo confronta con preguntas: ¿Por qué tienes tan buena opinión de ti? ¿Quieres descubrir a una mujer más religiosa que tú?:

[...]ve al monasterio de mujeres tabenesiotas y encontrarás allí a una que lleva una banda de tela en la cabeza. Ella es mejor que tú.

⁵¹ Ibídem, p. 49.

⁵² Ibídem, p. 50.

Enfrentada con esa multitud nunca ha apartado el corazón de Dios, mientras que tú, que resides aquí, vagabundeas en pensamiento por las ciudades.⁵³

Cuando Piterum insiste en verlas a todas, las hermanas dicen: “Tenemos una idiota (*salé*) —así es como llaman a las enfermas— allá adentro, en la cocina”. “Tenemos una loca adentro”, es decir, “en nuestro interior”: una locura “dentro de nosotras”. El monje descubre que la “loca” es, en verdad, una “madre espiritual” (*Amma*) que las 390 “idiotas” (*salai*) restantes no aceptaron vislumbrar. Cuando, sacado de la cocina el secreto interior se expresa, ellas “salen de sí mismas”. El monje desea liberar a la “loca”. Sin embargo, ella rehúsa tomar el lugar que ocupa Piterum en la institución simbólica. Prefiere permanecer en el infinito de una abyección sin lenguaje.⁵⁴

La locura no entra en el discurso de la comunicación; no es simbolizable.⁵⁵ Ningún contrato, así sea el del lenguaje, es respetado por ella. La locura de la “idiota” consiste en no tener disponible la palabra. Esta mujer no puede estar allí donde la coloca el discurso comunitario: “al no estar nunca allí donde podría decírsela, ella ha falsificado el contrato que garantiza la institución”. Soporta el vértigo de no saber a qué ceñirse

⁵³ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁴ “[...]los místicos no rechazan las ruinas que los rodean, se quedan ahí. Van a ellas. Ignacio de Loyola, Teresa de Ávila, desean entrar en una orden ‘corrompida’. Estos lugares deshechos, casi desheredados, lugares de abyección, de lucha —y no lugares que garanticen una identidad y una salvación— son los escenarios de las luchas presentes. Como la Jerusalén destruida por los siglos. El desciframiento de la historia está reservado a algunos seres del dolor. ‘Intelectuales convertidos en bárbaros’”. *Ibid.*, *La fábula mística*, p. 39.

⁵⁵ Ninguna investigación teórica, cavila De Certeau, ha logrado eximirse de explicar su relación con esta actividad “sin discurso”, con este “resto” inmenso formado por aquello que, de la experiencia humana, no ha sido domesticado ni simbolizado dentro del lenguaje. *Ibid.*, *La invención de lo cotidiano*, p. 71.

sobre el deseo del otro, “acerca de lo que yo soy para él”.⁵⁶ Inversamente al ‘sym-bolos’, productor de unión, “ella es ‘dia-bolos’, disuasión de lo simbólico por lo innombrable de la cosa”.⁵⁷

Algo aconteció. Nosotros —dice Piterum— somos los hijos de esta idiota. En este punto deslumbrante y particular, revela De Certeau, nace la sabiduría. Cada una de las mujeres toma para sí misma un poco de la locura que había cargado la idiota. Ya no rechazan el objeto de repugnancia. Excluida, replicada por el coro femenino de “todas menos una”, la “loca” vuelve posible la reconstitución de un sentido de sanidad y corrección entre las excluyentes. Pero ella se sustrae, ya no les pertenece. Lo confirman los últimos párrafos del relato de Paladio: “Algunos días después, no pudiendo soportar la estima y la admiración de sus hermanas, abrumada por sus excusas, salió del monasterio. Adónde fue o adónde se enterró, cómo acabó su vida, nunca lo supo nadie”.⁵⁸

TERCERA FIGURA: LA “POSESA” Y EL LENGUAJE “ALTERADO”

Veinte monjas ursulinas forman el grupo de las “posesas”, relata De Certeau. Durante seis años, entre 1632 a 1638, estas devotas pactan un “lugar espectacular” que remplaza las “epidemias de brujería”.⁵⁹

⁵⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes*, París, Seuil, 1975, p.149. Citado en De Certeau, *La fábula mística*, p. 53.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 58.

⁵⁸ Traducción original del texto editado por C. Buther, *Texts and Studies*, VI, 2, Cambridge, 1904, pp. 98-100. Reeditado en Palladios, *Historire lausiaeque*, ed. y trad. A. Lucot, París, Picard, 1912, ps. 228-233. Citado en De Certeau, *Ibíd.*, p. 47.

⁵⁹ Las “posesiones” aparecen hacia fines del siglo XVI. El combate contra la “peste” de los brujos se transforma, junto con la posesión, en un proceso que abarca un debate sobre los marcos sociales de referencia y la teatralización de los conflictos de la época: “La posesión es una escena, mientras que la brujería es un combate”. *Ídem.*, *La escritura de la historia*, p. 236.

Atrajeron visitantes por millares; excitaron y nutrieron el interés incesante de la literatura teológica y médica. La “posesa”, descrita por De Certeau, resulta ser una traslación de la “idiota”, pero, en cambio, es elocuente. Sus “actos de habla” contravienen los protocolos del saber médico. Habla, en la expresión decerteana, “por otro” y “para otra”. El autor se pregunta por la esencia de esta palabra instaurada en el lugar de otra palabra: “Otro que habla en mí”, exclama la posesa. Se encuentra sentenciada a ser juzgada por el mensaje del “otro” que en ella se encarna y enuncia.

Las señales de la “posesa” provocan una doble inquietud en la teoría decerteana. La primera pone al historiador “crítico” en aprietos: ¿En virtud de qué certezas se “autoriza” el discurso del otro? “¿Qué se puede captar del discurso del ‘ausente’?”⁶⁰ La segunda inquietud proviene de la alteración de la lengua por la vía de una “posesión”. No es casual que la “posesa” sea una figura femenina: “detrás de la decoración, se desarrolla una relación entre lo masculino del discurso y lo femenino de su alteración”.⁶¹ En el caso de Loudun⁶² la escena diabólica se prefigura como un espacio teatral. Incluso, explica De Certeau, la posesión es un fenómeno paralelo a la creación del teatro en los siglos XVI y XVII. La trama incluye dos actores: las “posesas” por un lado, y sus jueces, exorcistas y médicos, por el otro. Una ruptura manifiesta se produce entre lo que dice la posesa y lo que expone el discurso demonológico o médico. Juntos se

⁶⁰ Ídem., *L'absent de l'histoire*, Mame, France, 1973.

⁶¹ Ídem., *La escritura de la historia*, p. 236.

⁶² “La Possession de Loudun trató de entender el espectáculo diabólico como un fenómeno social. Loudun es, a su vez, la metonimia y la metáfora que permiten captar como una ‘razón de Estado’ y una racionalidad nueva, sustituyen a la razón religiosa”. Ídem., *La Possession de Loudun*, Julliard, París, 1970.

oponen a la “excepción delictuosa, herética o enfermiza”,⁶³ a la anormalidad representada por la posesa. Allende las diferencias de enfoque, enjuiciadores, exorcistas y clínicos se entienden fundamentalmente “para eliminar una extraterritorialidad del lenguaje”. Persiguen “reabsorber la escapatoria” de la posesa fuera de los límites de un discurso establecido. Se resisten a su “fuga” —revela magistralmente De Certeau— pues la posesa se aparta del lenguaje social y, finalmente, traiciona la topografía lingüística que permite organizar un orden.⁶⁴

La posesa se encuentra a merced de un interrogatorio, no puede enunciar nada, no tiene más lenguaje que el que le organiza y verbaliza la escena psiquiátrica o demonológica.⁶⁵ Michel de Certeau explora, por esta vía, la inesperada y sutil correlación entre los discursos demonológico, médico e histórico,⁶⁶ con una trasgresión de aquello que no es un discurso. Parece reiterar que se trata de una práctica no articulada al discurso, e incluso, desarticulada de él, en tanto disertación, alocución y arenga. Del mismo modo en que el discurso etnológico procura saber de qué manera los indios modularán el lenguaje occidental, es posible preguntarse cómo el “loco” o la “loca” articularán el discurso del saber psiquiátrico: “En efecto, el discurso demonológico, el discurso etnográfico y el discurso médico, toman respecto a la posesa, al salvaje o al enfermo, la misma posición: ‘yo sé mejor que tú lo que dices’”.⁶⁷

⁶³ Ídem., *La escritura de la historia*, p. 241.

⁶⁴ Ibídem, p. 238.

⁶⁵ Lo esencial de la terapéutica de la posesión, sea en África o en América del Sur, consiste en “dar un nombre” a lo que se manifiesta “hablando” de un modo inseparable de trastornos, gritos y gestos.

⁶⁶ “Transgredir significa atravesar”. Ibídem, p. 239.

⁶⁷ De Certeau, *La escritura de la historia*, p. 241.

La “alteración” del discurso por la “palabra” que lo reemplaza, puede tomar la forma de una “represión”:

En los textos etnográficos y relatos de viaje, el salvaje es jurídica y literalmente citado (como la posesa) por el discurso que se pone en su lugar para decir de ese ignorante lo que no sabe de sí mismo. El saber etnográfico, así como el demonológico o médico, se acreditan con la cita.⁶⁸

El sentido del dicho que ha pronunciado la “endemoniada” se pierde doblemente en esta acción represiva. Primero, porque su palabra ha sido “rehecha” por el saber médico. Segundo, porque un parapeto de interrogatorios convino de antemano las respuestas.⁶⁹ A un ejemplo brillante lo constituyen el epistolario y la autobiografía de Jeanne de Anges, priora de las ursulinas, la más célebre de las posesas de Loudun.⁷⁰

Los textos de Jeanne des Anges se inscriben en un lenguaje sobre la posesión, distingue De Certeau, no de la posesión misma. No se desprenden de un “tiempo inconsciente” en el que De Agnes encarnaba al demonio que la poseía. Se trata de escritos muy posteriores, de los tiempos en que ella logra “objetivizar” un relato y describir, entonces, lo que antaño hacía y decía. De Certeau devela, en este punto, el núcleo esencial de su pensamiento en torno a la experiencia y práctica

⁶⁸ “[...] entiendo ‘cita’ en el sentido literario, pero también se puede entender la citación ante un tribunal”. Lo citado, en el texto, está “alterado”. Ídem., *La escritura de la historia*, p. 241

⁶⁹ “Pregunta-respuesta, pregunta-respuesta: así es el género literario”. Íbidem, p. 243.

⁷⁰ “Hacía poco tiempo que en la villa se había fundado un convento de ursulinas, una comunidad pobre de 17 o 20 monjas dirigidas por la madre superiora Juana de los Ángeles (sor Jeanne des Anges). ‘Exaltada’, ‘beata’, ‘posesa’ son epítetos que la califican. A raíz de la llegada de un confesor comenzaron a correr rumores por la localidad, en el sentido de que la madre superiora y sus novicias estaban poseídas por demonios y que el esforzado confesor había procedido a exorcizarlas”.

de la oralidad: “Jeanne de Agnes puede *hablar* como posesa, pero no *escribir* como posesa. La posesión no es sino una voz”.⁷¹ La oralidad se comprende, entonces, como una multitud de voces proferidas sin distinción, en los registros de la cacofonía y la concordancia.⁷² La escritura de De Agnes, en cambio, constituye un ejercicio *a posteriori*, que consiste en la descripción de un objeto distante en el que puede utilizar “el discurso del saber”:

Escribir es poseer. Por el contrario, ser poseída es una situación compatible solamente con la oralidad: uno no puede ser poseído al escribir.⁷³

Empero, contra toda ilusión de exhumar el discurso de la posesa, De Certeau remata con una reflexión ética: ¿Qué es lo que supone “esta escritura” sobre la oralidad?:⁷⁴

Finalmente, interviene la cuestión que debo plantearme como historiador o como intérprete. Al analizar la palabra de la posesa, tengo la ambición de oírla mejor que el médico o el exorcista de ayer, de comprender mejor que los sabios de ayer lo que revela el *otro* [...] ¿Dónde está el lugar que me autoriza a suponer que puedo, mejor que ellos, hablar del otro?:⁷⁵

⁷¹ Ídem., *La escritura de la historia*, p. 245.

⁷² La armonía —concierto de voces— constituiría el apogeo de la fraternidad y la inteligencia. Esta premisa puede ser tan válida para un individuo como para una colectividad.

⁷³ Ídem., *La escritura de la historia*, p. 245.

⁷⁴ Ibídem, p. 206.

⁷⁵ Ibídem, pp. 244-245.

CUARTA FIGURA: LA “SALVAJE” Y EL EROS

El relato de Jean de Léry proporciona, en la lectura decerteana, un punto de partida “moderno” para la hermenéutica de la “mujer salvaje”. El diario del joven, distinguido como “Breviario del etnólogo” por Lévi-Strauss,⁷⁶ narra un viaje, un retiro “dominico” en el Amazonas de Brasil. De Certeau extrae, de una serie de relatos de viaje, piezas que marcan una “arqueología de la etnología”: “al detenerme en un episodio narrado por Jean de Léry como equivalente de una ‘escena primitiva’ en la construcción del discurso etnológico, [...] debo interrogarme sobre lo que este análisis me oculta y me explica”.⁷⁷ Se refiere, en efecto, al discurso etnológico, a los presupuestos de la etnografía *sobre* la oralidad. Es decir, sobre el rumor de esas palabras que apenas se pronuncian, que se desvanecen: “Una pérdida irreparable es la huella de dichas palabras en los textos que las buscaban”.⁷⁸

La *Historia de un viaje hecho a la tierra del Brasil*⁷⁹ es la bitácora de una estancia en la bahía de Río durante los años 1556-1558. “Reformado”, De Léry huye de Francia a Ginebra, y de Ginebra viaja a Brasil con otros compañeros a fundar un refugio calvinista. Antes de emprender el camino de regreso a Ginebra y de allí a Francia —donde se instalará como pastor— De Léry vaga durante tres meses entre los tupinamba de la costa:⁸⁰

⁷⁶ En 1556, Jean de Léry tenía veinticuatro años.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 206.

⁷⁸ De Certeau, *La escritura de la historia*, p. 206.

⁷⁹ Publicada en 1578.

⁸⁰ Distintas tribus componían la nación tupinamba. Dominaban casi todo el litoral brasileño.

Peregrinación al revés [...] el itinerario parte del centro hacia los bordes y busca un espacio donde encontrar un suelo [...] Al fin de esta investigación, como resultado de este viaje de ida y regreso, aparece la invención del Salvaje.⁸¹

El trayecto de Jean de Léry culmina en un “retorno a sí mismo” por mediación de un “otro”. Se consuma la vocación antropológica —autocrítica por antonomasia— en la acción práctica de hacer un rodeo a tierras lejanas, y, a la zaga de tal conmoción, volver la mirada sobre el propio mundo. Movimiento existencial, desplazamiento epistemológico, reflexión práctica o *praxis*, de la historiografía.

De regreso en Francia, De Léry observa con detenimiento el “objeto literario” traído “de allá”. Pero un “algo” se escapa de la crónica, del texto que De Léry va a escribir. La palabra tupí ya no se puede recuperar. Esos fonemas evocan un acto perecedero. Un acto que no es mimético, sino *energeia* pura. La escritura no puede atraer y narrar esta “joya ausente”.⁸² Los párrafos antedichos por De Certeau, refieren las impresiones que suscita en Léry, una asamblea tupí:

[...]tan grande alegría que, no solamente al oír los acordes tan bien medidos por una multitud tan grande, sobre todo cuando al oír sus voces para la cadencia y el estribillo de la balada, en cada estrofa decían: *heu, heuaure, heura, heuraure, heurar, ueh*, quedaba yo completamente arrobado, sino que también, todas las veces que me acuerdo, el corazón se me estremece y me parece que las tengo todavía en mis oídos.

⁸¹ Ídem., *La escritura de la historia*, p. 207.

⁸² Ibídem, p. 209.

Empero, de inmediato De Léry acude al intérprete. Se consuma, de este modo, la operación historiográfica que transforma la balada en un “relato del diluvio inicial”.⁸³ La articulación entre la palabra y la escritura se escenifica en la *Historia*: “mientras que la voz salvaje está limitada al círculo evanescente de su *audición*, la escritura *hace* la historia”:

A esta escritura que invade el espacio y capitaliza el tiempo, se opone la palabra que no va lejos y que no retiene nada. Bajo el primer aspecto, no abandona el lugar de su producción. Dicho de otro modo, el significante no se puede separar del cuerpo individual o colectivo, no se puede exportar. La palabra es aquí el cuerpo que significa [...] sólo hay escritura cuando el significante puede aislarse de la “presencia”.⁸⁴

La literatura de viajes, produce al salvaje como “cuerpo del placer”. Frente al “trabajo occidental” se encuentra el lugar “del ocio y los deleites”, la “fiesta para el ojo” y el oído del mundo tupí: agasajos, salmos silvestres, danzas y baladas pueblerinas. Una “otredad” regresa bajo la forma de “ruidos y aullidos” o “dulces y graciosos sonidos”; arrobamientos. Tales sonidos inarticulados son, en el magnífico dicho decerteano, “llamadas desorbitadas del sentido”. Nuevamente la figura del exceso compone un lugar común. Pero todo esto es efímero e irre recuperable, “momentos inexplotables, sin retorno y sin provecho”:

⁸³ Los más próximo, según Léry, que tienen los tupí, a la Escritura Santa.

⁸⁴ “Los tupinamba ven en los caracteres trazados sobre el papel una forma enigmática de la palabra, el acto de una fuerza. Es ‘brujería’ que ‘las misivas hablen’”. De Certeau, *La escritura de la historia*, p. 212.

Estas rupturas parecen venir por la noche a deshacer la construcción utilitaria del relato. Lo “in-audio” [...] es lo que es *oído*, pero no comprendido y por lo tanto arrebatado al trabajo productivo: la palabra sin escritura, el canto de una pura enunciación, el acto de hablar sin saber, el placer de decir o de oír.⁸⁵

La erotización del cuerpo del otro —la desnudez y la voz salvaje— se desarrolla a la par de una *ética de la producción*. Entre los tupí “saltar, beber y *cahuinar*”⁸⁶ son casi oficios ordinarios”. De Léry permanece embelesado por las mujeres tupí, siempre desnudas, en apariciones nocturnas en las orillas de riachuelos. La aparición de estas mujeres, locas de placer —“que se lavan y sumergen como patos”—,⁸⁷ lo magnetiza e intimida: las indias tupí, según Léry, son las únicas que trabajan incansablemente; pero también son ávidas, las primeras que practican la antropofagia. Una “presencia exorbitante”, en la expresión de Emmanuel Lévinas,⁸⁸ regresa como desnudez, como fantasma del sexo con dientes (*vagina dentata*), representación de la apetencia femenina. Esta desnudez “sin señales de vergüenza ni recato”, es primitiva, anterior a la historia humana.

EPÍLOGO

La voz, deportada fuera de los confines del discurso, retrocederá y con ella los murmullos que la distinguen de una “producción escriturística”. La salvaje evoca la “palabra sin sentido” que hechiza al discurso occidental.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 223.

⁸⁶ En la fiesta se bebe *cahuin*, bebida obtenida de un tipo de maíz.

⁸⁷ *Ídem.*, *La escritura de la historia*, p. 228.

⁸⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, p. 234, citado De Certeau, *La escritura de la historia*, p. 229.

Este “decir” obliga a escribir, en todo caso, a la ciencia productora de sentidos. El relato de De Léry esboza la ciencia de esta fábula: el modo en que la Etnología interviene en la Historia.

Michel de Certeau nos transmite una primordial distinción: el relato oral permanece protegido de la alteración museográfica. El relato es narración, no descripción. No pretende apegarse constreñidamente a la realidad y acreditarse por lo real que muestra. Contrariamente, funda un espacio ficticio. Más que describir una jugada, la hace. El lenguaje de las mujeres tupí no obtiene su poder de lo que dice, sino de lo que hace. Es insensato, pero produce placer.⁸⁹ Todo relato, en la concepción decerteana, es un cuento de alejamiento y viaje, una práctica cotidiana del espacio. Hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas; la perspectiva está determinada por una fenomenología de existir en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alain Badiou, (1990), *Manifiesto por la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Pierre Bourdieu y L. Wacquant, (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- Ernst Cassirer, (1951), “Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo”, *Antropología filosófica*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Michel de Certeau, (1970), *La Possession de Loudun*, París, Julliard.
- _____, (1993a), *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.

⁸⁹ Ibídem, p.226.

- _____ (1993b), *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- _____ (1995), *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- _____ (1996), *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Jacques Derrida, “La lengua no pertenece”, entrevista con Évelyne Grossman (1979), Publicada en el mensuario *Europe*, año 79, núm. 861-862, enero-febrero de 2001. Traducción de Ricardo Ibarlucía en *Diario de Poesía*, núm. 58, primavera de 2001.
- Santa Teresa De Jesús (1882), *El castillo interior*, Sevilla, Juan Moyano.
- M. Du Saint-Sacrement, (1914), *Les parents de Sainte Thérèse*, París.
- Humberto Giannini, (1987), *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Chile, Editorial Universitaria.
- L. Giard, (1996), “Historia de una investigación”, en Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Jacques Lacan, (1973), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Seuil.
- Emmanuel Lévinas, (1971), *Totalité et infini*, La Haya, Nijhoff.
- Claude Lévi-Strauss, (1955), *Tristes tropiques*, París, Plon.
- _____ (1964), *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1973), *Antropología estructural*, Argentina, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gershom Scholem, (1984), *Zohar. El libro del esplendor*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

- _____ (2007), *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI.
- George Steiner, (2004), *Lecciones de los maestros*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Simone Weil, (1957), *Écrits de Londres et dernières lettres*, París, Gallimard.
- Leopoldo Zea, (1981), *Latinoamérica en la encrucijada de la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

MARIO BELLATIN:
LA VERDAD DUELE

Michaux, Bellatin: escribir para explorarse

En un famoso ensayo —“El infinito y lo infinito”— que se publicó en el número 61 de la *Nouvelle Revue Française*, en enero de 1958, Maurice Blanchot se entregó a la singular tarea de provocar un acercamiento entre las obras de dos autores, aunque recalando el carácter vano y artificial de toda comparación. Allí dijo: “Una de las obligaciones de la crítica debería ser la de imposibilitar toda comparación. Los escritores pueden relacionarse, las obras no”. Blanchot concierta su texto mediante una paradoja arraigada en él mismo: la comparación es inadmisibile, pero su práctica puede aportar buen número de claves para revelar algunos aspectos particulares de los creadores. Blanchot se consagra a cotejar la noción del infinito en Borges y en Michaux. Y claro es que descubre elementos nuevos, que los opone entre sí y los relaciona, que provee vitalidad en una especulación que utiliza los textos de aquéllos para concluir en reflexiones personales plenas de ejemplar sagacidad.

Ante la relectura de los libros de Michaux y siempre atento al influjo del sorprendente e insólito trabajo literario y artístico de Mario Bellatin, no pude dejar de ver hasta qué grado diversos pasajes y páginas, así como una multitud de puntos comunes en la trayectoria de estos dos autores aparentemente dialogan entre sí de manera vertiginosa. Me parece inconcebible que Bellatin no haya leído los ensayos de Blanchot, que no tenga una idea precisa sobre la naturaleza de sus argumentos, y que desconozca la mayoría de los escritos de Michaux. Pero el asiduo contacto con estas dos empresas artísticas me ha impulsado a intentar darle forma a una equiparación, que estoy convencido es tan sorprendente como fructífera.

El primer rasgo común se oculta en los sendos inicios de sus vidas: la infancia que constituye el momento de las fracturas y de los juegos, de la soledad, de la pesadez de la familia, de las primicias literarias y del marginamiento geográfico que incita la partida. Y el medio familiar que no ve con agrado el acceso a la literatura y su práctica con intenciones artísticas.

Michaux crece en Bélgica, tierra donde la actividad literaria, a pesar de ser y haber sido brillante y heroica, con frecuencia te obliga a partir a París. Es similar el caso de Bellatin, cuya infancia tiene lugar en Lima, tierra donde la práctica literaria también implica no pocos sacrificios; él, escritor en ciernes, dirige su vista hacia la lejana Habana o el distante México, decidido a divulgar mejor su trabajo y a enriquecerlo con lecturas más accesibles y con experiencias formativas más ricas bajo esos nuevos cielos. Ambos habrían de buscar su residencia en una ciudad del extranjero. Ambos habrían de conservar un marcado gusto por las ventajas de una gran urbe y ambos habrían de mirar hacia ese pasado frecuentemente citado para mejor expresar el lado abyecto de

la miseria humana. En los dos, este remontarse al pasado conduce al espacio detestado de la provincia y la época bendita de la infancia en que las ensoñaciones y primicias literarias estaban plenas de promesas y de efervescencias. Ambos redactan sus primeros escritos para experimentar la fuga. La evasión hacia lo desconocido asume en cada uno una forma específica. Michaux habría de declarar: “Mi familia me consideraba un fracasado y me lo repetía”. Su colega latinoamericano hubiera podido pronunciar la misma frase.

Michaux pasa del relato de sus viajes reales a la invención de tierras nuevas y luego al descubrimiento de los espacios internos que él torna alucinantes mediante la ingestión de drogas. Semejante deslizamiento perceptivo aparentemente introduce una distancia entre el autor y el mundo, intentando modificar y corregir la pertenencia a la vida real otorgándole nuevos territorios donde el escritor pueda evolucionar sin sentir el peso abrumante que la vida nos impone. Escribir consiste en otorgarle vida a un espacio que desafíe la pesadez; Michaux es aéreo, y lo es gracias a un talento y un humor cuya aparente ligereza vela el poder y la grandeza.

En ambos autores se da una gran elegancia que recalca el cuestionamiento y la impugnación que se esconden tras el ejercicio de la escritura. No vacilan cuando se trata de develar y mostrar su acercamiento al acto creativo. Y esto muestra otro punto en común: en este deseo de producir escritos se encuentra un remedio contra las carencias que la vida les ha impuesto.

La famosa frase de Michaux: “Yo nací agujereado”, armoniza con la ausencia del brazo derecho en su colega latinoamericano. El primero siente la carencia en su mismo ser, mientras que el segundo tiene que experimentarla primero en carne propia, para luego sufrir las

consecuencias en su alma. El impulso mismo que los empuja hacia la literatura encubre una privación.

La sensación de la carencia frente a la experiencia de lo real, a nuestros dos autores a la vez los conduce hacia la literatura y les da otros puntos en común con relación a los refugios que encuentran. El primero de éstos es su marcada tendencia hacia “la evasión por las alturas”, un cierto respeto perdurable por el misticismo. Michaux, a quien le hubiera gustado consagrarse a dios, frecuentó las obras de los místicos de muchas tradiciones. Además, una especie de ascetismo lo hubo de acompañar a lo largo de la vida, aunque más como una especie de norma de vida que como la aplicación de una fe específica. Asimismo, Mario Bellatin ha insertado en su trayectoria estudios de teología y forma parte de la comunidad sufi de México. También aquí las normas de conducta ayudan a saber cómo hacerle frente al mundo, a darse a sí mismo un marco de contornos precisos y a cultivar la certeza de que el caos nos reserva un sentido oculto o un vacío que el artista está obligado a llenar mediante su trabajo. Dice Bellatin:

Tal vez el fin que busco es demostrarme que, en primer lugar, lo que se dice literario no es sino el impulso que hace posible la existencia de tantas obras que, por más que sean analizadas, hacen imposible el desentrañamiento del soplo de genialidad que las sustenta. Quizás ese punto de vista pueda tomarse como cierta alusión a una experiencia de orden místico.

Pero nada de esto explica la inspiración y tampoco la posibilidad de una fuerza trascendental en la que acaso se nutra la pluma.

Contra la sociedad de los hombres, ambos han recurrido al mundo animal. Este rasgo, más evidente en Bellatin, particularmente en

lo que concierne a la presencia de los perros en su obra, encuentra un eco favorable en Michaux, quien inventa seres entre humanos y animales para dar expresión al aspecto incompleto del universo perceptible. Semejante mundo paralelo constituye un recurso contra el espacio reservado para los humanos, en esta forma se expresa también tanto su aspecto inquietante como su aspecto insuficiente. Este repliegue es particularmente evidente en *Perros héroes*, novela a la que el latinoamericano pone un subtítulo elocuente: *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Michaux jamás escribió un texto donde se aludiera tan claramente al mundo sensible: su manera de evadirse mediante el reino animal reside más bien en la elaboración de seres, como los *Hacs* o los *Emanglons*. Pero el animal es para él también el instrumento del asombro que el escritor provoca a fin de llenar su vida, y por lo tanto el mundo, de encanto. Dice en *Lejano interior*: “Yo he criado en mi hogar un caballito. Éste galopa en mi recámara. Es mi entretenimiento. [...] Mi caballito me mira con dolor, sus dos ojos me miran con furor. ¿Pero de quién es la culpa? ¿Es mi culpa?”.

En sendas obras, cuando aparece un animal, el lector experimenta la mirada acusadora de la bestia como una especie de prueba frente a la inocencia; esa presencia es como una especie de territorio no manchado por la culpa y que por lo tanto puede decirle a la gente hasta qué grado su entorno se encuentra habitado por el mal. El animal representa así un tipo de contrapunto a la sociedad humana, una oferta de afecto en un mundo que lo carece cruelmente. El animal es un refugio para los humanos sensibles y su presencia es como una afirmación de que *otra* vida es posible, incluso deseable.

La narración parece proponer una especie de refugio, de espacio, donde el autor puede imponer sus reglas, puede darle vida a lo que quiere de corazón. Ciertamente, en toda creación existe un aspecto lúdico y ambos escritores lo asumen mediante un cierto sentido del humor que pone en evidencia tanto la distancia impuesta con el texto como la aceptación de no poder evadir esta lucidez. Es una característica que impregna sus obras y que se inscribe en contraste con el empeño de la recreación. Como una forma de presentar y realzar sus quimeras sin dejar de señalar el lado risible de tal voluntad. Ellos expresan hasta qué punto la fuerza de la narrativa parece ser irrisoria aunque ni puedan ni quieran abandonarla. No se la puede tomar en serio incluso si por la misma razón precisamente el acto de escribir es el más serio que pueda haber. Cada uno acarrea en sí mismo sus propias limitaciones y las manifiesta ilimitadamente.

Impulsados por la obsesión de describir, intentan darle cuerpo a este juego practicando un simulacro de narración. Aunque jueguen, con una sonrisa en los labios, a revelar mediante las palabras su universo personal. Por lo tanto elaboran narrativas que simulan no serlo. Michaux se divierte con la idea de un diario de viaje en *Ecuador*, proponiendo un collage de textos que cuestiona la noción de exotismo. Luego, en sus viajes imaginarios a través de territorios poblados de seres desconocidos, refuerza la sensación de insuflarle vida a una literatura que se burla de este arte sin dejar de practicarlo.

Aquí parecería similar a Swift... Es bien conocida la anécdota de la ocasión en que Michaux se cruzó en la calle con Gaston Gallimard, su editor. Cuando éste le preguntó si había avanzado en la novela que habría de publicarle, el autor respondió con una sonrisa indecisa, dando la impresión de que estaba trabajando en ella. Y Michaux jamás

la escribió... Bellatin procede de manera distinta. Él se dedica a escribir novelas, textos narrativos, principalmente lineales y sutilmente abstractos, o más bien relatos cuya ubicación geográfica o temporal permanecen en el misterio (*Salón de belleza*, *Flores*, *La escuela del dolor humano de Sechúan*, etc...). Tales universos no están lejanos del país de los *emanglones* de Michaux.

Sucesivamente, Bellatin se entrega a la redacción de textos que se muestran abiertamente como manipulaciones literarias que han tomado prestado de otras tradiciones o autores su universo y su tono. Una de estas novelas se presenta como si fuera una traducción de un relato japonés (*El jardín de la señora Murakami*), otra como la biografía de un escritor japonés que jamás ha existido (*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*).

Bellatin rehabilita a los escritores que admira a fin de reponerlos en escena, plagiándolos, imitándolos, retorciendo sus obras para darles a ellas y ellos nueva vida (Joseph Roth en *Jacobo el mutante*, Robbe-Grillet y Bohumil Hrabal en *Gallinas de madera*). Michaux escribe sin tales referencias externas, pero, a su manera, su *Plume* posee una presencia fantasmagórica que juega también con la gravedad de la Literatura con L mayúscula. Tanto el uno como el otro piensan que la escritura literaria, si pretende ofrecer una representación de la vida, para ser fiel a sí misma debe hacer uso del simulacro a fin de arraigar su presencia.

Detrás de estos juegos y estos relatos que nos hacen sonreír se disimulan ciertos fundamentos que ambos autores comparten: el rechazo de la novela clásica, la voluntad de dirigir su narrativa a partir del mundo que les es propio y una subterránea inclinación a escaparse de los géneros literarios y a fusionarlos.

Es interesante percibir la importancia que nuestros autores otorgan al elemento de la “velocidad”. Michaux con frecuencia menciona su

aspiración a describir una emoción mediante un esbozo realizado sin darse el tiempo de meditarlo, impulsado por una cierta actitud que le otorga su certeza de que en la forma que aspira a captar se encuentra el pleno cumplimiento de su arte. En Bellatin vemos una postura similar: pica con dos o tres dedos las teclas de su computadora (y en sus comienzos, el teclado de la máquina de escribir *Underwood* que frecuentemente cita), con la incesante intención de darle un reposo a su cerebro y de gozar del acto de escribir sin otra finalidad que la de formar rápidamente sus frases. Tanto uno como el otro, mediante la práctica *veloz* de su arte, exhiben una curiosa intuición común: el vértigo así creado se adhiere al lector, lo deja como atrapado y hundido en la obra. El autor, por su parte, gana en espontaneidad y eficacia, ya que es en el fondo de sí mismo donde se ocultan sus materiales. Más que de una rapidez en la ejecución, se trata de la impresión que nosotros experimentamos ante sus creaciones.

La velocidad no es para nada decorativa y no constituye un artificio en el bagaje técnico de cada autor; cuenta con un rol esencial, el de sumir al lector, cómplice aquí, en un estado similar al que el autor ha experimentado en el corazón de creación. Es como una especie de voluntad, de comunión, y como un deseo de crear una cierta resonancia entre el mundo del artista y aquel que se impregna de este mundo; así como de imponer una impresión de la urgencia sin la cual toda creación parece perder su fuerza y atenuar su razón de ser.

Michaux jamás escribiría su novela y los muchos libros que les ofrece a sus lectores son amalgamas de poesías, diarios íntimos; descripciones autobiográficas en un tono frío de sus personales estados de turbulencia; relatos de viajes en territorios por él inventados donde viven seres desconocidos; o reflexiones casi aforísticas, a medio camino entre la

meditación y la filosofía. Y le cuesta confesar su falta de confianza en la poesía, cuánto desea no hollar los espacios que otros poetas han frecuentado. Por su parte, Bellatin dice en *Underwood portátil, modelo 1915*: “Me parece importante constatar que en muchos de mis libros el nivel poético ha quedado de lado”.

Nutridos por una insatisfacción fundamental, ambos desarrollan una obra profundamente original, incluso incomparable, y que tiende siempre hacia otras posibilidades narrativas. El acto de escribir, el gesto mismo, parece ser una necesidad para el latinoamericano, mientras que su lejano colega no parece estar convencido de lo mismo, por lo menos en el dominio de la escritura. Pero comparten la pasión por el acto, por la actividad física que consiste en trazar signos. Bellatin repite con frecuencia cuánto le atrae el ejercicio de mecanografiar un texto. La pasión intelectual de Michaux por darle formas y sentidos nuevos al mundo tienen la misma razón: el trazo de signos o de letras constituye un ejercicio físico que encuentra en sí mismo su razón de ser.

Los dos autores que aquí ponemos en perspectiva producen obras que al parecer no tienen muchos puntos en común, inclusive formalmente, pero sus enfoques y sus instigaciones son extrañamente similares. El impulso procede de un mismo punto de apoyo y en consecuencia la ficción en su totalidad puede desarrollarse mediante misceláneas formas.

El crisol de este encuentro es propuesto por Michaux en su famoso consejo: “¡No imaginéis jamás!”. Parece inusitada la sentencia en el autor de *Plume* y *Emanglones*. Pero detrás de esta frase, que podría parecer una provocación, se oculta el arte poético de Michaux, el secreto y la visión de su propio trabajo: todo existe ya y hay que

basarse en lo real para avanzar mediante la digresión, la torsión y la reconstrucción, a fin de lograr la elaboración de textos o de dibujos profundamente marcados por su estilo. La existencia consiste en captar lo que la vida propone, para transformar esos materiales en textos, en sustancias inflamadas, preñadas, encontrando en semejante mutación una consistencia cabal que lo real no siempre puede aportar. Pero el autor europeo nos proporciona una clave evidente cuando describe las razones que explican su producción: “Escribo para explorarme. Pintar, componer, escribir: explorarme. Ahí se encuentra la aventura de vivir”. Poco importa entonces la naturaleza del resultado, ya que lo esencial se oculta en el entusiasmo que impulsa al creador hacia el acto creativo, y en la certeza de que el vínculo entre la realidad y la invención sólo es valioso y sólo sirve porque permite la descripción de sus paisajes internos.

También Bellatin ha manifestado sus dudas respecto al deseo de originalidad o al mito de la inspiración. Sus escritos-simulacros son la prueba de ello. Tan sólo el trabajo, el gesto físico de escribir, tiene un valor palpable. Toda su obra se apoya en experiencias personales, imágenes, situaciones, personajes o lugares. Él también recurre a la práctica inmediata de la existencia para transformarla en materia literaria, para trabajarla y restituirla, preñada de una potencia que la hace adecuada para la lectura. Esta labor consiste en tomar una distancia elegante respecto al texto y a cargarlo de una fuerte dosis impersonal, a distanciarlo de los hechos iniciales, como para desviarlo de su existencia, y luego a introducirlo en el campo de la ficción. Así, escribir consiste en mirar en torno a sí mismo, en hundirse en sí mismo, y luego en labrar estos objetos de la observación para darle una textura literaria.

Michaux seguramente tenía la misma actitud. En ese juego infinito el problema de la originalidad ya no es planteado por él: las obras producidas son incomparables porque surgen de una existencia única. Todas tienen una manera de expresar que su singularidad reside en la capacidad para deformar las imposiciones, sacándolas de su trayectoria con talento y fecundidad. Lo mismo se podría decir con relación a muchos otros creadores, mas estos dos han expuesto esta precisa visión literaria con una clarividencia poco usual. O incluso, más que con clarividencia, ellos realizan, en este sentido, una especie de reivindicación de esa óptica y esa perspectiva con que ellos entienden y ven el hecho literario.

Si se acepta este postulado, parecería natural que ambos hayan sido poseídos por la tentación de la autobiografía o más bien por la utilización de este género para pervertirlo de mejor modo; puesto que toda su escritura gira en torno a ellos mismos y busca en ellos mismos la razón para escribir y la materia que los guía. Explorarse, recorrerse, no significa narrarse, pero hay allí una faceta de la introspección para el gusto de ellos demasiado simple y que saben emplear enriqueciéndola, haciéndola más compleja.

Bellatin aparece cada vez más en sus textos, asumiendo plenamente el lugar que le reserva esta manera de entender la literatura, el hecho de “explorarse”. El autor se pone en escena con sentido del humor y de la precisión. Su *Disecado* es particularmente significativo al respecto: se establece un diálogo entre el narrador y él mismo, Mario Bellatin, personaje del libro “¿Mi yo?”. De este modo se propone una trama que lo involucra (¿proveniente de su propio pasado?), utilizando tanto la primera persona como voz narrativa, y la tercera persona, ese ¿Mi yo?, en cuanto personaje del libro.

Este procedimiento poco usual ya existía... en Michaux, que en 1927 publicó un libro con el título de *El que yo fui*. Así empieza: “Estoy habitado; le hablo a el-que-yo-fui y el-que-yo-fui me habla”. Esta obra reúne textos juveniles, pero el método para ponerse en escena ante el lector es de todos modos singular y muestra muy bien la maestría y la madurez del joven Michaux. Aunque resulta más enigmático el *¿Mi yo?* de Bellatin, con sus puntos de interrogación, que introduce una noción de la duda respecto a la validez o el rigor en el seno del diálogo de este modo construido. Pero tiene la misma función y el mismo sentido que *El que yo fui* de su predecesor belga.

Éste volvió a escribir en otro registro directamente sobre sí mismo, ya sea sobre los acontecimientos que afectaron su vida —como en *Serás un padre* o *Nosotros dos todavía*—, ya sea sobre el meollo de su extravagante incursión en las drogas, la cual relata como analiza. En *Miserable milagro*, Michaux propone un relato —descripción de las perturbaciones voluntarias de su alma— y, al margen del flujo narrativo puntúa su texto con notas que son observaciones sobre sí mismo, con algo más de distancia, una especie de retroceso que le permite al lector encontrarse consigo mismo allí, sentir un poco de objetividad en ese universo de la subjetividad. La autobiografía asume la forma singular de una trama del “yo” que sin embargo contiene los pensamientos y la mirada que le pertenecen al narrador.

Más que un recorrido en primera persona, una especie de inmersión en sí mismo al estilo de Leiris, estos dos autores transforman el género autobiográfico, entendiéndolo sobre todo como una dinámica entre el observador y lo observado, entre la persona que son o, más bien, han sido, y la voz narradora que da forma a la historia relatada. Y, al igual que en todas las autobiografías, tan sólo cuenta el tenor de sus

palabras y poco importa su grado de veracidad. Lo esencial reside en el texto producido, en su coherencia, la cual constituye la única verdad en materia de creación literaria.

En adelante, Bellatin inserta al final de sus escritos un resumen fragmentado del relato, como si quisiera exponer el esqueleto del texto. Una vez más resuena su “odio narrar”, que significa cuánto ama el acto de redactar y que, a pesar de que no le plazca mucho contar una historia, se ve obligado a hilvanarlas y, por así decirlo, a pagar sus cuentas. Por un lado, se dedica a darle brillo y esplendor a su escritura con un evidente placer que se hunde en el presente y, por el otro, termina por darle forma a un relato que da la sensación de desenvolverse sin la intervención del autor, sin deleitarse en esa trama que tiene el aspecto de serle extrañamente lejana. O a lo menos, es éste el efecto que el distanciamiento del autor termina por imponer en el alma del lector. Esa serie de frases al final del texto se parece a una especie de índice y resumen del relato. Allí él menciona los eventos más notables de su historia, como expresando lo poco que le importa el desenvolvimiento en sí de los hechos. En esta sinopsis él deshilvana un texto sin párrafos, un bloque que se desenlaza ante los ojos del lector ininterrumpidamente, especie de flujo continuo marcado por una puntuación insólita. Este procedimiento se aproxima mucho al que Michaux emplea en *Misérable milagro*, donde sus notas al margen del cuerpo del texto tienen una función similar.

Ambos autores se rencuentran una vez más en el ejercicio del discurso fragmentario, aunque la evolución con respecto a la forma que asumen sus textos difiere. Bellatin pasó de una estructura clásica (cf. *Salón de belleza*) a la práctica del simulacro de un texto, para utilizar en adelante un procedimiento ya sea continuo, con un resumen

al final del libro (como en *Disecado*), ya sea fragmentario. Había comenzado a utilizar esta forma de narrar hacía tiempo, en *Flores*, por ejemplo. Allí propone párrafos breves que son autosuficientes y cuyo ordenamiento proporciona el progreso de la trama. Al explorar esta modalidad, él logra (particularmente en *El libro uruguayo de los muertos*) interrelacionar varias historias cuya imbricación tiene sentido, como si semejante embrollo explicara mejor la complejidad que impone la realidad. Esta práctica también le permite escaparse del encierro en un sólo género literario, la “novela”, y le aporta a su narrativa una resonancia que se relaciona con la poesía, el relato o el ensayo.

Michaux no tardó en recurrir a este procedimiento, como si hubiera entendido que esta escritura intencionalmente quebrada le ofreciera un campo de exploración particularmente amplio; a él que también se había decidido a no escribir en conformidad con las reglas de un género aceptado. Sucesivamente, lo habría de utilizar con una constancia cada vez mayor. En *Poteaux d'angle* o *Par des traits*, al final de su vida, él ofrece textos cercanos al aforismo, encontrando en la brevedad la posibilidad de una densidad más decisiva que la que le podría aportar un tratamiento más largo y más lento.

Más que una simple técnica, esta utilización de la pluma revela el deseo de avanzar a tientas, de demostrar que “explorarse” no es para nada el resultado de un movimiento lineal y regular. Hay en esta búsqueda la voluntad de encontrar la falla y, también, más que en cualquier otra manera de relatar, el deseo de contrastar el texto con la nada. La interrupción no consiste en una simple ruptura: es el surgimiento de una nada que desafía al texto. En *La conversación infinita*, el mismo Blanchot examinó ampliamente este fenómeno.

Dice, entre otras cosas: “¿Cómo escribir de tal forma que la continuidad del movimiento de la escritura permita la intervención de la interrupción como sentido y de la ruptura como forma?”. La evolución del libro así quebrada nos recuerda el reto que éste constituye frente al silencio, como si el hecho de llenar un vacío no pudiera realizarse sin que se siguiera dando vida a esta oposición, nutriéndose de ella.

En otro nivel, ambos publican libros poco voluminosos (generalmente con los llamados “editores pequeños”) que luego se reúnen en compilaciones que circulan más extensamente. Gallimard, en el caso de Michaux; Alfaguara, Anagrama o Sexto Piso, en el caso de Bellatin. De esta manera pretenden otorgar un espacio exclusivo a un texto, a fin de no obligarlo a cohabitar con otros, en su primera presentación, mediante una unión que no responda a una lógica rígida o una necesidad. De la misma forma en que el ordenamiento de los fragmentos le da un sentido al relato, la combinación de los libros se lleva a cabo a fin de revelar el aspecto general de la obra. Crear se convierte así en un juego de construcciones y combinaciones. Palabras, frases, fragmentos, libros.

Además de los ajustes y reajustes respecto a la forma, “explorarse” acarrea tres características particularmente visibles en la trayectoria de nuestros dos autores. En primer lugar, se resalta la búsqueda de los límites. La creación conserva un aspecto lúdico mediante desnudamientos frecuentemente crueles y siempre honestos, sin rehuir a un sentido del humor que indica que todo no es más que ficción. La progresión del texto demuestra el amor por las fronteras del ser, por los desequilibrios, por las zonas más inaccesibles de la conciencia y de las barreras que se yerguen ante el autor (los tabús sociales de todas las especies). Y luego la descripción de la aparición de las fisuras, de

los abismos en el curso de este periplo. “Explorarse” solamente puede tener un valor real cuando, en este camino, se elevan asperezas que hacen que sea digno de un relato el trayecto. Los dos escritores, inclusive cuando no estén presentes en el meollo del libro, encuentran sus propias zonas sombrías y las traducen mediante un texto que le da cabida a tales trastornos. “Explorarse” consiste también en mostrar las sorpresas y la vitalidad que tal empresa engloba. A final de cuentas esto le da a la obra un carácter incomparable, ya que los trayectos son por naturaleza personales. Los comentarios que acompañan las obras de Michaux o de Bellatin señalan insistentemente su personalidad singular, el hecho de que no se parecen en nada a sus contemporáneos. Ellos evolucionan internándose cada vez más profundamente en una veta que los hunde en su propia obra, al tiempo que ésta se conforma; no necesitan mirar en torno suyo para hacer comparaciones o para inspirarse. No tienen rivales porque permanecen solos en ese territorio que exploran y describen.

En esta incursión a través de sí mismo la escritura se encuentra con sus propios límites. En esta búsqueda el autor se lanza a una carrera desenfrenada y, delimitado por el vocabulario y la carrera misma, impacta las fronteras de la expresión. Su empresa, por esencia, no admite las trabas; ambos se ven obligados a rechazar la distorsión entre su voluntad y la herramienta de que disponen. Acaso la sensación de lo absoluto que acompaña su proyecto únicamente puede llevarlos a buscar otros medios de expresión para continuar con su trayecto. Ambos se acercan a las artes visuales, de acuerdo con las modalidades propias de su cultura y de la sociedad en que viven.

Michaux dibuja y pinta desde el decenio de 1920. Al principio confidenciales, sus obras habrían de convertirse en un aspecto esencial

de su actividad y de su producción. Haría exposiciones en muchas partes del mundo y era considerado por todos como un pintor y un artista de tiempo completo. Ocupando así su alma de manera creciente, alternaba el tiempo que dedicaba a su labor de escritor con el que se centraba en el dibujo y la pintura. Pero son muchos los observadores que han mencionado hasta qué punto la pluma de Michaux realizaba un trabajo continuo, y que las formas que como pintor descubría respondían a las palabras de sus textos. Los dibujos mescalínicos, por ejemplo, constituyen un todo junto a los libros que relatan esas experiencias, revelando su alma de modo distinto a como aparece en los escritos. Se vuelven necesarios porque saben decir más que las palabras, o lo dicen de otra manera. Están al servicio de esta constancia: “explorarse”, un acto que puede pasar por estas diferentes formas de expresión, con el deseo de formar parte de sus propios paisajes internos. Bernard Noël dice de esta aventura:

[...] Evidentemente, allí se pierden sus palabras porque expresar supone un derramamiento que va en busca del suspenso; además, ¿cómo expresar lo que está allí, formidablemente allí, no estando todavía allí, o no estando ya allí? ¿Cómo expresar lo que a la vez está presente y ausente? Henri Michaux tuvo el genio de hacer con sencillez la cosa más simple: saltó dentro de la vibración, y puesto que la escritura no podía transcribirla, él tuvo que inventar una contra-escritura, la cual es la vibración misma.

El pintor-escritor encuentra en esta expresión la forma ideal para expresar esos pasajes, esos deslizamientos, esa *vibración* que se señala en esta cita.

Mario Bellatin también se interesó de manera temprana en las artes plásticas y en particular puso su atención en la imagen. Inicialmente se escapó de la página blanca con un *happening* humorístico y esencial: un congreso de dobles de escritores realizado en París, en el cual cuatro actores toman el lugar de los escritores que el público esperaba ver y oír. Responden a las preguntas de la gente como si fueran los escritores, tras un trabajo de preparación realizado entre todos los cómplices. Este desplazamiento en su obra no es una broma: mediante dicho simulacro, Bellatin cuestiona la sacralización del artista en nuestra sociedad, se burla de los discursos convencionales de esos congresos demasiado uniformes y le exige al lector determinar con precisión cuál es su relación con el texto leído. Y además, Bellatin practica la fotografía a partir de una manera muy personal. Él también ve en la imagen una prolongación de su trabajo literario. Para empezar, hace intervenir la imagen como contribución al texto. Esto se ve, nuevamente en una forma humorística, en textos como *Jacobo el mutante*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, o *La clase muerta*. Ahí las imágenes participan con la intención del libro y refuerzan la manipulación, aportando pruebas suplementarias a los enunciados del texto, en este caso portadoras de falsas apariencias. En *Perros héroes*, Bellatin introduce fotos fieles a la realidad y que son como una prolongación de las palabras. Pero sea cual fuere la función de las imágenes, o más bien su grado de realismo, las fotos son siempre una prolongación y un desarrollo del texto.

Más adelante, Bellatin ofrece imágenes que valen por sí mismas, y se convierte inevitablemente en un fotógrafo, aunque cuidándose de hacerlo a su manera, con un equipo fotográfico poco común. Elige deliberadamente la producción de imágenes anodinas, de grado “amateur”, cuya fuerza reside en la coherencia del conjunto y en una

cierta desolación, cercana a la impresión que nos dejan algunos de sus libros. También se encuentran en ellas la sensación de la distancia y un sentido del humor refinado que permite la aparición penetrante de una desesperanza fundamental.

Bellatin realiza seguidamente un film, *Bola negra*, una representación de la creación de una ópera, inspirada en uno de sus textos. Sin ceder a la tentación de la facilidad, pone en escena, en Ciudad Juárez, la devastación y el vacío. Y la trama del texto de partida se diluye para dar lugar a las imágenes, sin un proyecto de continuidad lineal o de una historia a seguir. Allí ya no existe la obligación de narrar; Bellatin se concentra en las impresiones dejadas por la acumulación de visiones descarnadas. Tras el rostro de los niños que forman parte del coro se percibe el miedo, la desesperación y la tentación del abandono. Pero también las ganas de cantar, de adelantar una creación que niegue el horror vislumbrado y plantee la acción creadora como remedio contra ese abandono siempre posible. Con una cierta crueldad, Bellatin logra que se reúnan, encuentren y crucen el impulso vital y el horror más perturbador. Y de esta manera propone una de las puestas en escena más fieles de aquella siniestra realidad.

La prolongada comparación que he librado aquí ciertamente tiene sus límites y limitaciones, ya que las sendas obras de ambos autores poseen también características muy particulares y específicas que no se corresponden entre sí. Por ejemplo, Michaux desarrolla una obra poética arraigada en el género, y Bellatin emprende un trabajo de reciclaje de sus propios textos excepcionalmente singular e incomparable. Sin embargo, los puntos de encuentro son particularmente numerosos y algunas de estas inquietantes coincidencias justifican la realización de la visita al seno de sus obras. Éstas emanan de un

mismo impulso, ven en la escritura una herramienta susceptible de posibilitar la revelación de sí mismos. Habiendo surgido de un punto de partida similar, ambas avanzan en la misma dirección, con la misma idea de utilizar la escritura para explorarse con lucidez, exigencia y probidad. Si no fuera éste el caso, si las obras no fueran más que un montaje artificial, no hubieran podido resistir tan bien el paso del tiempo y la lectura. No se trata de vivir para escribir, sino de escribir para vivir. Más allá de los años y de la distancia geográfica, los libros de Michaux y de Bellatin encuentran un inquietante eco en el cotejo de su obra. Habiendo partido hacia una valiente búsqueda de sí mismos, estos dos escritores siguen una trayectoria singular y producen cada uno libros incomparables, sin puntos comunes con sus contemporáneos. La resonancia, tan obvia e impresionante, entre estas dos producciones, permite profundizar en las ideas e impresiones que hemos encontrado en el curso de su frecuentación. Como poseídos por una vida propia, estos libros establecen un diálogo que parte del fenómeno de su inminencia esencial. Y este intercambio nos provoca y nos incita, invitándonos a tomar parte en la discusión.

Traducción: Mariano Sánchez Ventura.

Mantener el no-tiempo y el no-espacio

Una conversación con Inés Sáenz

Para Mario Bellatin, la escritura es su zona de confort, su brújula. He podido llegar a esta conclusión después de largas conversaciones y repetidas lecturas a su vasta obra que se traduce en libros, ediciones, películas, performance, exposiciones donde actualiza sus ideas sobre la autoría, o el circuito editorial.

Para esta ocasión, lo visité en su casa, ubicada en un barrio céntrico de la Ciudad de México. Las marcas de su persona se encuentran por todas partes; todo elemento que allí existe forma parte de una rutina calculada y exigente que lo lleva de una manera u otra a escribir: los papeles sobre la mesa guardan un orden casi sagrado y son intocables; las cajas de lámina o su minúsculo estuche contienen sus accesorios de trabajo que incluyen desde varias plumas fuente hasta pilas para cargar su *iPod*; coexisten sobre la mesa sus pequeñas libretas donde anota detalles importantes de su proceso de escritura que no debe olvidar, algunos libros

y también una máquina de escribir: la famosa *Underwood 1915*, a la que mandó hacer una caja portátil especial. Como único librero está aquél que diseñó para que sólo pudiera contener los libros que él mismo edita y que forman parte de su colección: “Los cien mil libros de Bellatin”. Ni uno más, ni uno menos. La exactitud forma parte del plan, sobre todo cuando se trata de respetar los horarios para sacar a sus perros de paseo; confiesa Bellatin que esta exigencia de la cotidianidad es una pequeña tortura pero también la condición más importante para llegar al acto de escribir. ¿Será, tal vez, el movimiento (el deambular por las calles, la danza circular derviche) el principio necesario que lo prepara para la creación?

Cada obra tuya sorprende, abre nuevas perspectivas creativas; te veo como un explorador en una búsqueda constante que a través de la escritura vierte todo lo que trae en mente, ¿cómo te concibes tú?

Las dos posturas que estás mencionando, la del explorador y la de cómo reconocerte a ti mismo, tienen una cierta trampa. A veces siento que puede existir una repetición en mi obra que me da miedo. Esto que se puede considerar como un estilo corre el riesgo de transformarse en una fórmula, en algo repetitivo: “¡Ah!, un libro de Mario Bellatin, ya podemos prever qué vamos a encontrar”.

Y en el camino de la exploración, lo que le temo es a los términos “experimental”, o “vanguardias europeas del siglo XX”, que son espacios por los que no quiero circular. Yo espero que haya una exploración dentro de la obra misma; es difícil que yo sea juez y sea capaz de verlo; pero sí hay un interés concreto en que los libros de alguna manera tengan un sello personal y que vayan más allá incluso de los títulos, que sean una escritura.

Es lo más honesto que yo podría hacer con esta misma escritura, hacerla escritura y hacerla texto sin llegar a considerarla literatura ni tampoco narrativa, sólo escritura.

Puede ser cierto lo que mencionas de una exploración, pero es una exploración exógena, una exploración que es fiel a sí misma. Yo creo que esas dos posibilidades están presentes pero contradiciéndose; es lo que yo busco en autores que me pueden interesar: que escriban algún libro que no se trate de nada, más que del libro mismo. Yo pretendo que cada libro mío pertenezca a una escritura generalizada, pero que cada libro trate del libro en sí mismo. Que haya un respeto a las reglas que el propio texto está proponiendo.

La editorial estadounidense 7 Vientos acaba de publicar la edición bilingüe inglés-español de Flores, junto con La biografía ilustrada de Mishima. Shiki Nagaoka: una nariz de ficción ha sido traducida recientemente. Ambas publicaciones han tenido una espléndida recepción por parte de la crítica. Lo mismo sucedió en su momento con Salón de belleza, publicada por City Lights, que ganó en 2010 el premio Stonewall Book Honor for the Barbara Gittings Literature Award. Llama la atención la apertura que hay de la crítica anglosajona hacia tu obra.

Creo que hay cada vez una mayor apertura hacia los escritores latinoamericanos. Hasta hace unos cinco o seis años uno sólo podía encontrar autores arquetípicos; donde terminaba la lista era en *Como agua para chocolate*, éstos eran los libros que se leían de traducción del castellano. El público lector anglosajón es muy diverso; no podemos hablar de un lector norteamericano; a diferencia de otro tipo de sociedades la norteamericana está muy segmentada. Podemos hablar

por ejemplo del primer grupo lector que tuve, que era en realidad un público universitario. Yo era un autor de academia. Hay varias tesis, además del libro que se coordinó como resultado de un congreso en la Universidad de Brown donde venían estudiosos a compartir su trabajo.

Creo que ése fue un primer momento de expansión de mi obra, en Estados Unidos, a nivel académico. Ahora me niego a que exista esa segmentación. Percibo que hay mucho truco en las universidades norteamericanas respecto del estudio de las lenguas hispanas; veo que hay un doble discurso. Con frecuencia se nos invita a esos lugares —que es lo que me suele suceder en el extranjero— a hablar de nuestra obra a estos segmentos cerrados; creo que son espacios poco estimulantes porque son como una especie de repetición en pequeño de lo que sucede en cada país. Como una recreación en miniatura de una posible discusión de literatura escrita en Latinoamérica, pero en Estados Unidos. Muchos escritores por ejemplo, o catedráticos que van a estos programas, ponen en su currículum vitae: “Profesor invitado a la Universidad de Cornell”, pero es mentira; no van a la universidad, van a estos programas que están un poco ocultos.

Eso me ha molestado siempre, y veo que ocurre de la misma manera en otros países. Recuerdo que hace veinte años me invitaron a un congreso en Alemania, a donde fui con la intención de conocer qué estaban haciendo los escritores alemanes de ese momento. Pero me encontré con una suerte de barrera hecha por estos latinoamericanistas hacia lo que sucede no sólo en sus países de adopción sino también en sus propios países. A mí me parece bastante absurdo, porque si lo pensamos al revés, no tendría ningún sentido. Por ejemplo, imagínate tú que aquí en México organicemos un congreso sobre la obra de Thomas Mann, o un congreso sobre Proust. Es decir, que los germanistas en México no traen aquí a los

expertos en Thomas Mann o en Goethe, para hacer, con germanistas de aquellos países, un congreso sobre Goethe. En cambio uno sí va a Europa, o a Estados Unidos para escuchar un congreso sobre Onetti. Me parece que es una actitud reduccionista, una actitud que de alguna manera trata de confundir la literatura con la sociología, o con el turismo, a partir de la lectura de libros exóticos. Independientemente de los contenidos, lo que me molesta de todo esto es la imposición —racional o irracional— de reglas. Lamentablemente en Latinoamérica yo creo que hemos vivido treinta años de esa opresión, de lo que se debe y no se debe hacer. Y la literatura es precisamente lo contrario, hacer lo que no se debe hacer. De alguna manera ese “hacer lo que no se debe hacer” puede emparentarse con lo que preguntaste al comienzo de que “hay una búsqueda constante en mi obra.”

Ahora prefiero buscar los lugares centrales donde está transcurriendo la literatura, la escritura que surge en esos sitios. Intento, con esos dos últimos títulos que mencionas, que mi obra entre al público anglosajón.

Estoy haciendo un experimento, a ver si me resulta, con Jorge Eduardo Eielson, uno de mis poetas preferidos. Eielson es un escritor y artista conceptual peruano que vivió en Italia y Francia; él escribió un poema llamado “Primera Muerte de María” que no sé si sea uno de sus mejores poemas, pero es un poema narrativo. Yo estoy tratando de sacar al personaje y hacerlo central en mi relato; quiero jugar con este personaje de ficción del poema y hacerlo el que dicta las cinco clases de veinte horas al grupo de ciegos y sordos. En este momento es una especie de premisa, no sé si va a funcionar, pero esto no nace de un deseo de ser experimental, o de llegar a los límites. Lo que yo quiero es huir de mí mismo sin huir de mí mismo, como sucede en las pesadillas, cuando corres y no te mueves de tu lugar. Eso es lo que quiero conseguir, porque eso hace posible que

la escritura siga fluyendo. Ésa es la imagen ideal de cómo me gustaría que se tomaran mis libros, que se muestre a mí mismo como un espacio independiente a mi persona.

Resulta interesante la manera en que tus textos esquivan cualquier indicio de un tiempo o un espacio reconocibles. A través del no-tiempo y el no-espacio, incluso la no-trama, tu escritura ocurre sin las limitaciones de la narrativa realista.

Esto es verdad y no lo es. Se presenta así porque me di cuenta de que —aunque todos mis libros tienen un tiempo y un espacio definidos— yo no tengo por qué transmitirlos al lector. Esto le quita posibilidades y resonancias. Al momento de concentrarlo, lo que siempre trato de evitar es que los libros tengan una sola lectura. Estamos tan acostumbrados a enfrentarnos a textos de tesis. La literatura es un espacio para abrir universos, pero los libros-tesis y los libros-respuestas que quieren demostrar algo, sólo serán eficaces para lecturas didácticas, muy primitivas.

Yo creo que en esta época ya hay otros medios que pueden cumplir mejor con esa función social y pedagógica. En esa búsqueda de amplitud y de obtener la co-creación de un lector, es cuando aparece este aparente indicio de un tiempo y un espacio. Sí hay un tiempo y un espacio, sí hay una realidad definida y un interés en esta realidad, un interés social. Esos elementos existen pero no están puestos a la manera como deberían estar colocados. Porque yo siento que éstas son formas ya gastadas y retóricas que están hechas para quedar como simples cáscaras. Yo trato de reflexionar sobre esta sociedad desde un punto de vista no mucho más profundo sino un punto de vista más libre, tanto para el autor como para

el lector. Y para que el lector también pueda recrear su propio tiempo y su propio espacio. Lo que sucede es que hay un tiempo y un espacio para mí como autor que muchas veces enmascaro con otro tiempo y otro espacio; como pueden ser los libros japoneses, árabes o judíos que no son más que una forma de mantener este no-tiempo y no-espacio que está presente desde mi primer libro.

Es curioso cómo este enmascaramiento es tomado muchas veces como algo que no tiene contenido, como algo superficial, pero no es cierto: sí hay un estudio formal, una penetración y un trabajo con la literatura japonesa o con la tradición de la literatura jasídica.

Esto lo menciono porque el siguiente libro que va a aparecer traducido al inglés es *Jacobo el mutante*. Lo encargaron a un traductor religioso judío, que me escribió un correo sumamente asombrado. En realidad, el asombrado fui yo. Me decía: “¡Todas estas referencias a la literatura judía, al pensamiento hebreo son ciertas!”, a mí me sorprendió. ¿Qué pensaba? ¿Que yo escribía *Jacobo el mutante* y ponía una nariz aguileña y una tienda jugando con una especie de arquetipo superficial? Pues no. Una tradición, en este caso la judía, va más allá. Y al mismo tiempo es una máscara para un espacio que omite ese tiempo y espacio que sí existen, pero no por ser máscara es superficial. Es todo un trabajo de la tradición y de los conocimientos e intereses que puedo tener por la literatura japonesa, la literatura judía o la árabe, porque dentro de esas tradiciones están muchos de mis autores preferidos.

En tu Biografía ilustrada de Mishima, la fusión de la materia viva (que es el cuerpo de Mishima) con la materia inerte de las prótesis hace posible la aparición de un tercer tipo de personaje encarnado por los bio-objetos. ¿Qué pasa con eso? A mí me parece que tiene un sentido muy profundo.

Me parece interesante cuando hablas de lo vivo y lo muerto. Ahora que trabajo con el cine (o el cine después del cine), las películas que he hecho solamente van a poder ser vistas con una puesta en escena delante. Porque el cine ya murió, está muerto; no el cine el género, sino que de mi película, lo que estamos mirando que ya está filmado y editado: está muerto, pero nosotros seguimos vivos. Hice una puesta en escena de *Bola negra*, la película musical sobre Ciudad Juárez donde los mismos participantes de la película estaban presentes y había una música ahí que hacía contrapunto con la música que estaba en la película.

Mi interés no está en los *cyborgs* ni en el hombre del futuro. Mi interés va hacia las formas más antiguas, mucho más arcaicas. Yo uso el *cyborg* para hacer un personaje muy rudimentario. De alguna forma hay en esas búsquedas algo que siempre he tratado de explorar: cómo los extremos se tocan. Cuando hay un desarrollo radical, se llegan a tocar formas primitivas de comportamiento o sociales.

Yo creo, por ejemplo, que algunas ciudades del mundo (Berlín, Nueva York) iban hacia ese camino cuando yo comenzaba a escribir, a mostrar su hipermodernidad, su hiperdesarrollo a través del encuentro con formas sumamente primitivas de vida. De alguna forma eso fue cortado. Recuerdo el Nueva York de los años ochenta donde estaba la modernidad y el centro financiero, etc., muchas actividades donde convivían hombres con ratas y con *homeless*. Todos convivían dentro de este mundo extraño, donde aparecía la primera computadora y cuando estaba dándose el cambio informático que transformó por completo las costumbres de las personas; pero hubo un momento que para mí fue glorioso y pensé que así iba a continuar. Esa convivencia entre los dos puntos máximos, la mayor modernidad posible, será el mayor “atraso”. Esta vuelta a lo que es primario y precario.

Ahora siento que ese rol lo está llevando a cabo Uruguay, después de ser considerada por muchos como una ciudad atrapada en el tiempo, atrasada. De pronto se erige como un modelo a la sociedad del futuro, sin los problemas de las grandes sociedades. Una sociedad donde la gente puede conversar, sentarse y utilizar su tiempo, donde no hay monopolios mayores que manejan la política. Una sociedad que decide sobre lo político, no las empresas e instituciones. Una sociedad en donde el dinero deja de ser una cosa abstracta; el poder va por otro camino. Yo creo que es uno de los pocos lugares liberados del mundo. También lo sería Cuba si no tuviera esa ideología tan rigurosa.

¿Es en este contexto donde surge El hombre dinero, tu libro más reciente publicado por la editorial Sexto Piso?

El hombre dinero es un poco complicado porque yo no tengo una teoría sobre el dinero. Pienso como piensa la mayor parte de las personas que no caen en los dos extremos a los cuales lleva el dinero: la acumulación estúpida de dinero, y su opuesto, la falta constante, la falta dramática de dinero que se lleva todos los días muchas vidas humanas. Afortunadamente, no me encuentro en ninguno de los dos extremos; en algún momento estuve en el lado del no-dinero absoluto, y tuve que seguir una terapia para poder tener una relación más o menos normal con el dinero. Propongo que alguien sensato deba buscar en su vida abolir el dinero. Que el dinero no exista, que el dinero no sea una rémora; que el dinero no sea una tara que impida a la gente llegar a intereses mayores. Que tengan búsquedas humanas, espirituales, intelectuales. Mucho más allá de un acto mecánico de comprar o vender, o no tener cómo comprar ni vender. Entonces,

si yo estoy preocupado por no tener un lugar donde vivir o donde pueda satisfacer mis necesidades básicas, donde no pueda disponer de tiempo por estar siempre buscando la sobrevivencia, el dinero va a ser un elemento: el no-dinero va a ser una rémora impresionante. Yo, en esos casos, siento que el dinero es un invento para los pobres, para que los pobres tengan en qué entretenerse, se enloden y se atoren ahí. Somos crueles. Vemos cientos de personas que están dando vueltas sobre sí mismas porque no pueden salir de ese círculo del no-dinero, que hace que un ser humano no tenga opciones de desarrollarse a sí mismo. Ése es un extremo que aparece en el libro.

Y el otro extremo es el del acumulador, que tiene una necesidad e interés desmedido por la acumulación del dinero. Su necesidad es curiosa, porque si esa persona hiciera de ese dinero una realidad, al menos tendría una razón de ser. Pero en su mayor parte es quedarse con un dinero virtual, con cifras, con una abstracción total de cifras. Eso es para mí un síntoma. En lugar de ser aplaudidos o tomados como adalides de la sociedad o ejemplos a seguir, son unos casos clínicos que deben estar internados en el primer hospital psiquiátrico más cercano.

El hombre dinero quizá tenga que ver con una experiencia que yo tuve y por la que fui a una terapia. Recuerdo una época en la que si me pagaban no trabajaba y si no me pagaban, trabajaba. Hubo un momento donde la escritura fue una carga, que ahora tengo domesticada. Yo tenía que estar días y días sobre un mismo texto que no tenía ni principio ni fin. Un texto que no iba posiblemente a ninguna parte. Yo estaba totalmente seducido, abstraído, hipnotizado por esta escritura, mientras que la realidad circundante iba despedazándose. Hubo momento en que vivía en una miseria bastante extraña mientras escribía.

Puede ser un remanente de eso, pueden ser estos recuerdos familiares... hay todo un racimo de posibilidades del por qué he escrito *El hombre dinero*. Lo que sí puedo decir es que no es una teoría sobre la caída de Wall Street o sobre la crisis mundial, el juego de las bolsas de valores. Ésa no era mi intención en todo caso. Como sucede en todos mis libros, se puede llegar a eso también pero siempre la perspectiva es muy íntima, muy personal. Ocurre desde el momento en que uno rememora sucesos, magnifica recuerdos, minimiza hechos, da supuestos a cosas que no ocurrieron (el famoso “qué hubiera ocurrido si pasara esto o lo otro”). Un mundo de preguntas y dudas, de señalar más que de explicar, yo creo que ésa es la labor de la escritura. Es un lugar donde puedes fijar un lenguaje, fijar unas reglas de juego para poder hacer más fácil la expresión de tus dudas. Pero una respuesta que venga de ahí no sé si tenga mucho sentido. O se llama respuesta a esto que son los dos extremos terribles pero eso creo que es algo que todo mundo puede cotejar, que no es muy difícil para alguien concluir que la miseria extrema sea un producto terrible de este famoso dinero; y que la acumulación también lo sea.

Tus proyectos editoriales. En el caso concreto del circuito de creación-producción-consumo del texto literario, has creado un singular proyecto editorial. Los cien mil libros de Bellatin son una apuesta de independencia al circuito editorial que rodea a todo escritor y sus creaciones. ¿Nos puedes compartir un poco de esto?

No es en contra del sistema editorial, no estoy en contra de nada. Yo siento que el sistema editorial tradicional está en crisis, no funciona. No funciona el esquema decimonónico del lector y del escritor. Funcionaba

en su momento, como en los grandes maestros del siglo XIX que eran en realidad productores de folletines. Las novelas estaban hechas en folletín y el público seguía semana a semana lo que hacían con sus héroes, heroínas y situaciones. Yo siento que ese sistema no se ha actualizado. No está a la altura de lo que está sucediendo. Hay una serie de vacíos, de espacios muertos.

Hice este proyecto como un programa paralelo, no comercial, fuera de las normas de la economía, en el cual lo que busco es lo que supuestamente deberían buscar (o buscaron en cierto momento) las editoriales: ser facilitadoras de la información. Vehículos que hacían posible la comunicación entre un autor y un lector. Pero por las leyes del mercado que toman otro camino, se han convertido en privatizadoras de la información, que estorban e impiden la libre circulación de las ideas. Con ello no quiero decir que las ideas no deban ser pagadas o que no deban pasar por el espacio comercial. Sí creo que se debería pensar en una forma concreta, particular, aplicable a un producto cultural. Siento que ya es tiempo de sentarse y empezar a discutir el rol de los derechos de autor, la vigencia, pues me parece que es muy antigua la manera en la que está construido el sistema.

Entonces, el proyecto *Los cien mil libros de Bellatín* busca ir en un camino paralelo, no trata de competir con los propios libros. Estos libros nacen para que existan dentro de mi entorno, y por excepción esos libros van cayendo a los ojos de un lector por muchos medios pero que no están dentro del circuito comercial. En el caso de los libros, se da cada vez más una crueldad absoluta de una injusticia muy grande, de una inequidad pavorosa, porque éstos entran antes en un circuito comercial que es el único importante. Y caen dentro de las consecuencias que este circuito provoca.

Hay libros magníficos que cuando caen dentro de este sistema de comercialización y de venta, tienen una semana o diez días de oportunidad. Ya no hay librerías de *stock* como teníamos en nuestra época. Ahora las librerías, sobre todo las de primer mundo, donde hay mayor cantidad de editoriales, están expuestas a estas reglas de mercado. Pueden ser libros fantásticos, que pueden durar una semana puestos en una vidriera y si no se venden, inmediatamente son devueltos a las editoriales y poco a poco empiezan a ser destruidos. Este sistema hace que lo mejor quede relegado; lo mejor de alguna forma es un producto que está dirigido a las minorías. Yo creo que la mayor parte de la gente quiere leer mala literatura. Si hay una escritura mucho más compleja, con una búsqueda que no sea la habitual, entonces el libro va a estar preso de esas leyes de mercado que no tienen un lugar para él. Ahí es donde percibo la inequidad y la injusticia. El mercado no permitirá que muchos libros lleguen a nosotros los lectores. Un poco de este proyecto es llevar los libros siempre conmigo y facilitar esta relación entre el lector y el otro.

Hay en esos Cien mil libros una propuesta estética en su simpleza y su desnudez...

Por supuesto. Tiene muchas reglas. Este proyecto fue expuesto en *Documenta 13* y es una propuesta total. Incluso yo en cierto momento pensé en hacerlos para ya librarme en ese interés que puedo poner yo en los libros míos que publico con editoriales. Siempre hay un plus de mi parte, de poder hacer de los libros un objeto. Por ejemplo, en *El gran vidrio*, el texto de la contraportada, el texto explicativo, de alguna manera es creación, porque en la novela se entiende como una especie de pieza de la propia ficción que está puesta afuera. En el caso de *Los cien mil libros*, sí

hay una propuesta estética. Tenemos cien reglas que fueron publicadas por *Documenta*. La idea es que todos los libros son un sólo libro, una misma escritura que toma diferentes caras pero todo es una misma escritura que se fragmenta en estos pequeños volúmenes que de alguna forma también tienen la intención de buscar un editor que sea lo más barato posible. Todo es una pregunta: el papel, la edición, la idea de que todo sea muy barato, no para ahorrar dinero, sino con la intención de probarnos a nosotros mismos que es posible existir de otra manera.

Con estos libros han sucedido cosas fantásticas, mucho más interesantes que ir con un editor, entregarle el texto y olvidarme de él. Y ver en el periódico alguna reseña que por lo general no me interesa, ni leo, mucho menos si veo que es positiva. Tal vez leería una que hablara muy mal de mis libros, aunque nunca terminaría de leer lo que dicen. Le buscaría a la mala reseña el que no haya respetado las reglas que el propio texto impuso, cosas que nada tienen que ver conmigo ni con otro tipo de texto. Como ciertos periodistas que mezclan vida cotidiana, conductas concretas..., cuando lo único que se tiene que criticar ahí es un texto construido para ser autómeta, para definirse a sí mismo y ser entendido. Independiente de otra instancia.

Me interesan algunas cosas que haces al revés. Por lo general el académico cita al autor; rara vez se hace lo contrario. Recuerdo que tú tenías un proyecto donde querías incorporar textos de críticos que escribían sobre tu propia obra. En 2008, publicaste en el diario argentino La Nación un artículo muy interesante titulado: “Kawabata: el abrazo del abismo”, donde hablas de un escritor japonés partiendo de críticas o reseñas que se hacían de tu propia obra.

Esta experiencia fue muy interesante, en Argentina todavía se acuerdan de esto. Yo quise dar un salto más grande, como una especie de pregunta, de interés. Así como de alguna manera considero que todos los libros son un mismo libro, lo que importa de ese único libro es la escritura más que los elementos constitutivos del libro. Asimismo, yo quería ver qué sucedía si jugábamos a la posibilidad de que ya no todos mis libros sean un libro, sino que todos los libros sean el mismo libro. Buscar las relaciones. Fue cuando me pidieron un texto sobre Kawabata. Yo seguramente lo hubiera podido hacer. Kawabata es uno de mis autores preferidos. Pero lo que yo voy a decir de Kawabata es lo mismo que se puede decir de otros autores. Hay una especie de lugar ciego y neutro. Junté a un grupo de académicos, críticos, escritores que habían escrito sobre mí.

Eso no fue lo primero que hice. Antes de la publicación de ese artículo que apareció en *La Nación*, dirigí durante un tiempo, junto a Philippe Ollé-Laprune, una revista pequeña que compartía ciertas características de los *Cien mil libros*, llena de puro texto apretado y que viajaba pegada a la revista *Celeste*. Era un proyecto que Philippe Ollé-Laprune y yo habíamos planeado para cuatro números solamente. Cada título tenía una temática particular. El último número era sobre las críticas que una serie de autores había hecho sobre mi obra. Era como archivar esas críticas, hacer que no se perdieran, y entonces fue como apareció ese número dedicado a mi obra.

La experiencia, llevada a cabo años antes de esta petición del diario argentino, me sirvió para seguir mi plan. Retomé el ejemplar, y escogí —dentro de esta selección de textos escritos a partir de mi obra— a los autores argentinos. Cambié la palabra Bellatin por Kawabata y de pronto hice un collage que quedaba perfecto. No quedaba perfecto sólo

a Kawabata, le quedaría perfecto a Rulfo o a Faulkner. Yo creo que en el fondo es como un deseo no de desenmascarar, pero sí de poner en evidencia todo esto que está alrededor de la escritura.

Es lastre. Era señalar desde la escritura misma que una crítica es una crítica más, que mucho de lo que se dice de un autor, se puede decir perfectamente de otro. Pude comprobarlo al leer las reacciones a la versión *online* de mi artículo, que tenía un apartado para que los lectores pudieran opinar sobre lo que acababan de leer en el diario. Había unas críticas impresionantes. Todas decían que en efecto esa nota había captado el espíritu de Kawabata y que realmente era una nota bastante elocuente. Hubo una reacción que me llamó mucho la atención: uno de los autores de ahí me demandó, leyó la crítica de Kawabata, advirtió que sus palabras estaban allí, y me mandó una acusación. Mandó una carta (menos mal que con copia a mí) al periódico diciendo que había detectado un párrafo que era suyo. Pero era suyo y mío, porque estaba escrito sobre mí. Como en fotografía, yo creo que hay una coparticipación en la cual el fotografiado no recibe muchos beneficios; aquí también de alguna manera era eso.

Quiero que hables de tu obra no escrita, esta premisa tuya de “escribir sin escribir”, tu resistencia y pasión por la escritura. Un deseo de llegar a la no escritura, escribiendo, explorando e integrando las artes visuales, escénicas y cinematográficas a tu proyecto narrativo. Me gustaría que hablaras de tus performances, del “Congreso de dobles de escritores”; de “Kamikaze Taxi”; de “El perro en el altar”; son una fase constitutiva de tu trabajo creativo y responde a tu particular noción de escritura. A lo que tú llamas “sucesos de escritura”.

Me da miedo ponerle nombre a las cosas. Yo colocaría en tela de juicio el término que tú usas, “*performance*”, porque yo llegué a esa

idea de escribir sin escribir, sin saber bien qué es. Es cuando se acaba la escritura. Yo lo que estoy buscando es escribir a partir de ciertas preguntas, y el hacerlo de una manera tradicional no me es suficiente para encontrar respuestas. Las palabras como “performance” o como “*happening*” son como un punto de fuga. Por ejemplo, el “Congreso de dobles de escritores”, no fue una ocurrencia del momento, provenía desde mis orígenes de escritor, que me hacían preguntarme sobre la importancia del autor. Es el autor quien echa luz a los textos o los opaca, es la complementariedad de parte de la presencia física del autor.

De pronto, en Latinoamérica hemos tenido muchos autores profetas, como si la literatura, la escritura, hubiera sido un pretexto para que hubiera una serie de oradores que hablaran de los temas más diversos; pero no sólo eso, sino que la gente acudía a ellos para saber sobre el clima, la guerra de Irak, Monsanto, etc. Eso ha aminorado con el tiempo, porque hay otros medios que son más efectivos que el discurso paralelo del escritor.

Desde siempre tuve la idea de que el texto pudiera sostenerse a sí mismo; curiosamente, estos hechos de escritura aparecen por un respeto exagerado al propio texto. Respeto tanto al texto, que quiero que ese texto carezca de la idea de un autor que esté todo el tiempo apuntalándolo. ¿Será posible la existencia de un texto sin su autor? Con esta pregunta en mente, comencé en *El jardín de la señora Murakami*, donde traté de hacer pasar al “autor” tradicional al papel de traductor de un libro oriental imaginario. Después, en otro libro, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, traté de que ese autor, tal como estamos acostumbrados a percibirlo, sea suplantado por un supuesto “investigador literario” que está buscando los datos de este autor japonés Shiki Nagaoka. El autor de *Jacobo el mutante* también es un historiador literario que descubre una serie de textos en los archivos de una editorial alemana donde se

publicó una novela que escribió Joseph Roth cuando estaba ebrio. Roth era un escritor con tantos problemas con el alcohol que escribió *La leyenda del santo bebedor*. Él tenía un libro que escribía cuando estaba borracho; una especie de libro secreto, totalmente absurdo. Cuando estaba sobrio, escribía los otros.

Mi indagación sobre la figura del autor es la respuesta a esa ceguera académica, de muchas cosas que están reñidas con la lógica; la academia muchas veces cae en las trampas literarias porque supuestamente encuentra datos. Pero no se pregunta nunca, por ejemplo, cómo Roth tenía un texto donde escribía sobrio y otro para cuando estaba borracho; cómo era posible que Shiki Nagaoka escribiera un libro que no se podía leer. A la academia no le importa; lo que le importa es el contexto de la disciplina en la que cada uno está y que impone las reglas del juego. Mis libros son una serie de libros que se preguntan qué pasa cuando no hay un autor.

Me interesa ahora llevar esa pregunta a la práctica. Voy a llevarla al espacio donde voy a seguir escribiendo. Es una continuación de todo lo anteriormente mencionado, y entra perfectamente dentro de ese mundo literario. Afirmo que yo soy un escritor, al que de vez en cuando le falta el aire y le falta papel y lápiz para responder a las preguntas. Para que pueda resolver una serie de dudas necesito realizar este tipo de acciones del escribir sin escribir. Pero de ahí a llamar a esto *performance*... No. No sabemos qué es un *performance*, como no sabemos qué es literatura. Si yo quiero estar en un elemento de una supuesta honestidad, yo sólo puedo decir que soy testigo de que yo escribo; de eso soy testigo y es real y es verdad.

Hago literatura. También *performance*. En el caso del “Congreso de dobles de escritores” realizado en París, hay un grupo de personas que

aprendieron de memoria los escritos de una serie de autores. Pero lo que estaba haciendo ahí era seguir escribiendo. *Los cien mil libros de Bellatin*, que se presentaron en *Documenta* como una obra conceptual, surgen de una necesidad que tengo desde hace veinticinco años de mantener relaciones concretas con el mundo editorial tradicional y me doy cuenta de que hay un serie de vacíos que el mismo mundo editorial impide que se llenen. Yo hago eso de manera concreta en virtud de mi ser escritor. No en virtud de que yo piense en hacer *performance* e ir a *Documenta*.

Las fotos que hice en un momento dado las abandoné porque yo no soy fotógrafo. En cierto momento de mi vida dispuse de una serie de cámaras que usaba en mi infancia. Yo sentía que las fotos, tomadas de cierta manera, reproducían el universo enrarecido que aparece en mis libros. Eran reales y al mismo tiempo no lo eran, cotidianas y no. No son fotos abstractas o construidas, son fotos muy simples. De alguna manera sentía que esas cámaras de plástico reproducían esa ambigüedad.

Yo pongo el ejemplo de lo que ha pasado con la fotografía porque es muy claro: *ya no se toman fotos*, ahora lo que importa es la efectividad. Ahora vas a tomar ocho mil fotos y antes podías tomar —si eras un artista— el 1% de esa cantidad, porque tenías que armar las fotos y revelarlas. Ahora ya no se da ese proceso. Entiendo que es otra cosa, y eso mismo va a pasar con la escritura; lo que pasa es que no les ha sido tan fácil con la escritura como lo fue con la fotografía. El hecho de haber abandonado la máquina de escribir para trabajar en una computadora nos convierte en personas a expensas de un programa de computación; nosotros ya dependemos del *Word*. Ya dependemos de ese sistema que está más allá de nosotros. Entonces,

si mañana ya no hacen *Word* o lo que fuera, hay que buscar el *Pages*, que es un programa que no permite hacer escritura compleja.

De un tiempo para acá uso el *iPod* para escribir; yo quería el nano, el nuevo. Observo que están tanteando con las nuevas tecnologías porque es cierto que nosotros queremos tener un sólo dispositivo y no la computadora, más el teléfono, más lo demás, sino una plataforma que tenga todo. Por eso los teléfonos, en vez de achicarse están creciendo. El *iPhone 3* era más chiquito y ahora todos son más grandes. Tan grandes que no entiendo cómo los guardan.

Volviendo a la escritura y a la tecnología, veo que en un futuro se desarrollarán programas y opciones que al final de cuentas van a lograr que ya no escribamos. Que ya no haya teclado. Ahora que yo estaba buscando algo más chiquito que el *iPad*, el sistema operativo —que ya no se puede modernizar—, hacía que escribiera más lento. Si lo que yo quiero es un dispositivo para escribir; me acabo de comprar el nuevo que es más grande y muy delgado. Y lo quiero usar para que sea mi nueva máquina de escribir, sin saber en realidad qué va a pasar, como antes sucedía con el papel y el lápiz. Con el *iPod* regreso de alguna manera a la máquina de escribir; el hecho de pulsar las teclas y escuchar su sonido modifica la sensación y me hace retrotraerme a la máquina de escribir, a esa modernidad. Y también constato cosas terribles, por ejemplo que una vez que se salta de un medio al otro ya no es posible retroceder. Entonces yo ya no puedo escribir en el teclado de la computadora. Ahora uso la computadora para resguardar incluso en *Notas*, porque intenté usar *Word* y programas del *iPhone* y del *iPad* que me hicieron perder páginas enteras. Ahora lo uso en *Notas* y cuando termino la sesión de trabajo, me envió lo hecho por correo electrónico y ahí está. Después ya lo puedo imprimir desde la computadora, que como dije ya

se convirtió en un vehículo para guardar e imprimir información. Pero ya no puedo trabajar en el teclado, como hacía antes.

Vuelvo a la cuestión del *performance*. Tengo una anécdota que tiene que ver con *Los cien mil libros*, en que la palabra *performance* fue clave y me salvó de una situación. Sucedió en una Feria Internacional del Libro, donde quería abrir mi maleta con *Los cien mil libros*. Los organizadores se resistían a dejarme, porque sabían que tendrían problemas con los vendedores de las editoriales que estaban exponiendo allí. En ese momento, se me ocurrió una idea. De pronto les dije, como Mohamed, como priista: “¡Y quién les ha dicho a ustedes que yo voy a vender libros? ¡Esto es un *performance*!”. Todo mundo respiró y entonces se anunció que yo hacía un *performance*. Esa palabra me permitió escapar, aunque era claro que estaba haciendo una vil venta de libros, normal. Lo único que hice fue ponerla bajo esa aura de *performance* que no es, es un juego; lo he hecho en mil lugares y dependiendo de la situación, de acuerdo a la situación tiene una rapidez, una flexibilidad y una serie de características de las que carecen las editoriales. Por ejemplo *Los cien mil libros* están conmigo en todas partes, mañana me piden cien libros en no sé dónde y yo llego con una mochila y tengo los cien libros para distribuir a cien lectores. Puedo suplir una serie de vacíos que la misma industria editorial descarta consigo por su misma razón de ser.

Otro peligro de acudir a la palabra *performance* es que yo intento ser honesto con mi propio trabajo. No soy performancero. No soy artista. Soy escritor. Y ser escritor va más allá de la idea que se tiene del escritor decimonónico, encerrado en su estudio, rodeado de silencio para escribir. Quiero dejar claro esto de que no soy artista, porque allí está el peligro de que me dejen de considerar escritor. Eso le pasó a dos autores geniales: a Ulises Carrión, en México, que quedó en una especie

de limbo. Ahora recién, los muy jóvenes están rescatando cosas de él en editoriales alternativas. Pero durante muchísimos años estuvo en un limbo, porque él mismo marcó su guillotina que era trabajar más, y por trabajar más, al final terminó reduciendo su espacio. ¿Qué hubiera pasado si se hubiera quedado en su estudio haciendo textos y novelas tradicionales? También está el caso del poeta peruano del que te hablé hace unos momentos, Jorge Eduardo Eielson. Creo que ellos no marcaron su espacio. De alguna manera había todavía en ellos el mito leonardesco del hombre renacentista que es pintor, cocinero, músico, cantante, no sé... Cosa que también tenía Juan José Gurrola, el director de teatro que de pronto era arquitecto, pintor, dibujante etc. Decía: “yo soy poeta, soy escritor y también soy artista”, “yo ya no soy escritor, soy artista”. Creo que por eso es que se quedan en el limbo, y ésta es la razón por la cual yo reivindico que soy escritor. Lo que sí puedo afirmar es que no desarrollo mi rol de escritor de la manera como se pensaría que se debería hacerlo.

¿Qué es lo normal y qué es lo anormal?

Para mí, lo normal es ir a la mezquita y entrar a un espacio, a un lugar, sin tiempo y sin espacio. A escuchar música en vivo, a girar y entrar en el mundo del giro, a cantar, a bailar. Para otras personas, eso sería lo más extraño del mundo. Incluso se lo comenté a la Sheika, una vez que regresaba con mi traje ceremonial, mi traje de girador. Yo regreso a mi casa vestido así y claro..., ¿qué pensarán los borrachos de la esquina? Yo de pronto me escuchaba a mí mismo y me decía: “Ah claro, los borrachos de la esquina son lo más normal del mundo, y lo más normal es que pasen todas las noches sentados en la esquina emborrachándose. Y alguien que viene intentando conectarse con algo distinto y trata de

afinar su espíritu sería considerado como un anormal”. Lo normal es que un primo gordo, al salir del trabajo o durante las vacaciones, esté apoltronado frente a un televisor viendo todos los programas. Todos. Desde “Pare de sufrir” hasta “Venga, llame ahora y le vendemos un juego de ollas”, y los noticieros, por supuesto. Hacer eso es lo normal. Lo anormal es que yo sea escritor o que alguien se encierre veinticuatro horas a tratar de hacer un libro de poesía.

Por ejemplo, ahora, pensando en mi trabajo de escritura, me pregunto cómo es posible que los demás no se den cuenta de que lo normal es que uno escriba en un *iPod*, o en un *iPhone* que se lleva todo el día pegado a uno. Y entonces en todas las situaciones que uno quiera, en cualquier momento, en un viaje en avión, es posible llevar consigo las herramientas de trabajo y escribir. En realidad, gracias a la tecnología, llego en este caso a ser el hombre-escritura, a cumplir el sueño de ser el hombre-escritura porque la escritura va conmigo. Antes era más complicado: si se rompía una tecla tenía que esperar cuatro días a que la arreglaran; había que cuidar la cinta, controlar el ruido, tener un espacio adecuado. Cuando escribes en el *iPhone* novelas completas, se abren muchos misterios. Acabo de publicar una novela, *El hombre dinero*, que tiene ciento cuarenta páginas. Por cada libro que se publica, cada autor lo ha escrito un mínimo de seis veces. Estamos hablando de una larga escritura, no estamos hablando de notas. Escribir en un *iPod* es lo más normal del mundo.

Lo que tú me estas diciendo es que la escritura va contigo, no al revés. La tecnología te permite escribir en cualquier momento y en cualquier lugar. Ya no opera en ti la idea de las condiciones necesarias para escribir en un espacio determinado. ¿Has pensado en un título para este libro que te veo escribir en tu iPhone?

Sí tengo un título, *La aventura de Antonioni*. A mucha gente le parece rarísimo escribir así, porque se acostumbraron a escribir en frente de una pantalla. En efecto, ya no se trata de la escritura romántica. La idea romántica y burguesa de estar encerrado en la torre de marfil, la idea del escritor y su estudio. Hay un lugar de trabajo que sí existe en mi casa porque hay muchas tareas que debo realizar, pero que no tienen que ver con la escritura en sí misma. Lo que yo trato de hacer cada vez más, con mi bolsita de escritura que es donde guardo todos los elementos, es escribir donde esté. El defecto de este aparato que ves, es que la batería dura muy poco; entonces tengo dos baterías de repuesto para hacer largos viajes en avión, además de un cuadernito donde voy apuntando, para poder editar el libro.

Te decía que al escribir así se abren dudas, dudas que nunca van a ser respondidas en el sentido de qué pasaría si este libro lo hubiera escrito en un teclado tradicional. No sabemos todavía cuáles son esos cambios, sólo sabemos que sí los hay. Recién en este momento vuelve a aparecer en mí la famosa discusión que surgió cuando las computadoras empezaron a ser caseras. Muchas personas decían que nunca iban a pasar a la computadora. Al final, todos lo hicieron. En mi caso, al menos, esa discusión se me acalló muy pronto internamente porque la computadora era un medio portátil; las *Macs* de colores me parecían atractivas. Yo usaba entonces una máquina de escribir y me preguntaba por qué esto no se modernizaba. Era lo mismo desde el año 1850, hasta el año 1989 ó 90. El uso de la computadora produjo un cambio enorme.

Algo así sucedió con la fotografía, que empezó casi diez años después. La primera cámara digital apareció en 1998, y logró devorarse por completo a la fotografía analógica. La computadora y la cámara digital nos volvían más efectivos. La computadora me permitía acabar los libros

mientras que la máquina de escribir hacía todo el proceso más lento y más difícil de concretar. Mentalmente había un proceso muy curioso, no sé como explicarlo, que hacía que uno terminara los libros. Como si a un caballo le pones orejeras, como si fuera por una autopista. La máquina de escribir era como una especie de camino sinuoso con un árbol, y te parabas en el árbol, y luego en el puentecito, y después te parabas a tomar agua. Y es como si de pronto te hubieran puesto una supercarretera iluminadísima con un fino objetivo que es: avanza, avanza, avanza. Algo así ocurrió con la máquina de escribir y de pronto nos encontramos con libros acabados. Libros que comenzaban y terminaban. Obviamente yo me hice más productivo.

No me daba cuenta en ese entonces del término, pero ahora que esto ya se está llevando a un extremo, se ve más claro. En el caso de la imagen, ¿qué cosa busca la fotografía digital? Que te vuelvas más productivo. Entonces ya no hay espacio para que construyas una foto, porque es la producción lo que cuenta. Y también en la escritura pasaba exactamente lo mismo, se hacen libros más rápido. Y ahora con el *iPhone* ha pasado lo mismo. Mi trabajo con el *iPhone* se fue dando. Durante un año nunca usé el *Notas*, y después, al cabo de un año, lo empecé a usar para notas muy puntuales, y de pronto un día sin darme cuenta empecé como empieza todo. Me senté ahí en el *Notas* y no paré. Y entonces de pronto ya se me hizo costumbre. Y lo que sucede ahora con esos dispositivos pequeños, como el *iPhone* o el *iPod*, resulta que la efectividad es aún mayor, te vuelves más productivo. Ahí es cuando surge la pregunta sobre qué habría pasado si yo hubiera escrito mi obra con otros medios, con la máquina de escribir o a mano. Eso no tiene una respuesta pero sí sé que es curioso y extraño que yo en dos meses haya podido entregar un libro

de ciento cincuenta páginas a la editorial, y que éste se publique. Eso me parece raro. Sí pasan cosas.

Algo que tengo muy claro es que en el proceso de escribir, corrijo mucho más. El estar más concentrado en la pantalla me permite estar más cerca de mi texto, tratando de encontrar elementos que sí son certeros. Puedo advertir de una manera mucho más rápida errores tontos, que normalmente se corrigen viendo el texto completo. Ahí hago un trabajo de corrección en el mismo instante. Corrijo sobre la marcha, cosa que no puedo hacer en la computadora y mucho menos en la máquina de escribir. Con la máquina de escribir era muy difícil tener una visión global; bueno, se tenía una visión muy extensa pero era más difícil tener una visión centrada en la relación cercana entre las palabras. Como corrijo más rápido, el texto aparece más limpio, ésa es una cosa cotejable. Que escribo a mil por hora, sí. Escribo más rápido que con un teclado pero también sé que escribir más rápido no significa escribir mejor. También sé que no tiene ninguna ventaja.

Eso es lo que sucede con la fotografía para publicidad. Hay una fotografía que tiene que ser, como la escritura, una escritura formativa, periodística; aunque da miedo. Que te exijan mucha escritura no va con la literatura. Que una novela pueda ser escrita en días, eso es un mérito. Podemos escuchar, —eso no es cuento— cosas así. Es como un valor adicional el que haya sido escrita en un día. Lo mismo sucede con la fotografía artística, tampoco es un beneficio que hagas dos mil fotos. Lo que es cruel de este proceso es que ya no te dejan salir. Ya no hay retroceso. Lo ves más claro en el terreno de la fotografía.

En el ámbito de la escritura todavía no encuentran la fórmula perfecta. Le meten un micrófono a un teclado para que hables, agregan cosas como los emoticones. ¿Qué te están diciendo? En vez de comunicarte

con palabras, pones a un tipo que se está riendo. ¡Ay que contento!, ¡estoy feliz!, ¡estoy triste! Incluso han creado un alfabeto de emoticones. Éstas son búsquedas que todavía no dan en el clavo. También me dijeron que el *Pages* es gratis y que va directo a la nube. *Word* también lo hace, pero es necesario arrastrar cada archivo de manera manual. Eso no es tecnológico, es una estrategia de mercado. Hay gente que todavía cree en la buena fe, y no ve que es una estrategia intencional porque no quieren que se use el *Word*. Porque el *Word* va en camino a la desaparición y como nosotros estamos presos de éste vamos a tener que aceptar un *Pages*, porque de pronto va a ser incompatible con los *Word*. Entonces, hay gente de literatura que me pregunta que cómo se me ocurre decir que no va a haber *Word*. Pues se me ocurre clarísimamente: cuando decidan que no haya *Word*. Cuando decidan que tú escribas en un mecanismo totalmente primitivo para que no puedas hacer literatura larga, para que no puedas hacer edición. Yo siento que por ahí viene la amenaza.

Escribir en un *iPhone* me da a mí la condición ideal para escribir. Complementa el vacío de mi cuerpo. Como mi naturaleza es ser una persona con un brazo, de pronto siento que el *iPhone* es una especie de venganza de las prótesis que me hicieron llevar. Desde que tenía tres años me pusieron mi primera prótesis, de la cual no me pude desligar hasta los cuarenta y tantos años. Porque había desarrollado una dependencia psicológica frente a las prótesis, de la que no podía desligarme... Llevar prótesis era como salir a la calle con ropa. ¿Por qué razón? Porque es una dependencia psicológica, te puedes morir de calor pero no vas a salir desnudo a la calle. Ese tipo de relación de dependencia psicológica era la que yo había desarrollado. Y entonces ahora, en ese espacio vacío, en ese espacio que todos tienen y que yo carezco, se da la escritura. Ahora tengo una prótesis escritural: mi prótesis es escritura. Es la forma como yo escribo. Puedo pasar escribiendo

sesenta horas porque así no me duele la espalda. Por razones ergonómicas, físicas, de otro orden. Estoy acostado en mi cama, en el autobús, en el avión, escribo y no me canso, desapareció ese malestar en la espalda del escritor, en el dedo, en la muñeca. Nada. Si el vuelo dura horas, qué maravilla, porque tengo muchas cosas que hacer. Trabajo todo el tiempo. Es un poco lo que quiero, ser el hombre-trabajo. El trabajo de la escritura es la razón de ser de mi vida porque no hay otro elemento. No es casual que lo único que guardo de mi vida es mi trabajo. Llevo mi casa a cuestas

Un concepto sui generis que tú has acuñado a propósito de las imágenes que acompañan algunos de tus textos (como el Libro fantasma de gallinas de madera) es el de las “Fotos Bellatin”... Es llamativa tu postura sobre la fotografía analógica y digital, lo que haces justamente con estos dibujos o fotografías. Tú lo explicarás.

Sí. Lo que yo buscaba y lo que busco cuando te hablo del iPad, del iPod, y del iPhone, es encontrar de pronto el espacio primitivo; trabajar de una manera errante, errabunda, no sé. Yo creo que escribir en un iPhone semeja a lo que hacíamos cuando escribíamos en una libreta y con un lápiz que se podían llevar a donde fuera, y nos poníamos a escribir bajo un árbol, cosa que no se podía hacer con una máquina de escribir ni con la computadora. En el caso de la fotografía, lo digital empezó a acosar a los que tomábamos fotos analógicas. Yo creo que por esa razón me empeciné con las fotos analógicas. Acosaron y acosaron, era una cosa sumamente cruel, sumamente despiadada porque lo digital no dejó en pie ningún aspecto, ni siquiera a los pocos que buscaban refugio en la fotografía analógica. Consideremos el aspecto material: ya no hay rollos y ya no hay papel para el revelado; si acaso hay, son carísimos y no se

encuentran con facilidad. Lo digital se ensañó con todos. Y con una suerte de humillación, porque ni siquiera sacaron una cámara digital para que fuera posible tomar fotos estenopeicas, sino que crearon una aplicación gratuita en el *iPhone*.

Era como una especie de burla, era como simular el efecto de la cámara *Holga*, de la cámara *Diana*. ¿Qué pasaba con la *Holga*? Siempre se metía un rayo de luz porque la cámara no cerraba bien y no se sabía bien como ese rayo de luz iba a incidir en las imágenes; ésa era la gracia de las fotos *Holga*. Entonces, se hizo una réplica, hasta con rollos icónicos, el rollo Kodak 30B que ponía los fondos azules, incluso con flashes. Hacían una foto burla, porque el resultado era electrónico. Para lograr hacer eso de manera honesta, con una verdadera cámara *Holga*, tenías que haber estado construyendo la imagen, armandola, que es lo que importa cuando uno escribe. A mí lo que me importa no es que me publiquen, ni diez libros al año, lo que me importa es construir y ganar la lucha que establezco contra la nada. Contra el “no hay” versus el “hay” que es hacer una fotografía, un libro. Ésas son garantías de continuidad, son garantías de que el proceso ese con el que tú estás luchando va a poder seguir llevándose a cabo.

Lo que decías es que lo digital no dejó en pie nada, ningún aspecto.

Sí. Incluso se burló. A mí me interesaba ver cómo puedo retroceder a una foto tomada con una cámara estenopeica, que es “lo más primitivo”, porque es una foto sin lente. Quería ver cómo se puede retroceder a eso. Entonces tomaba una foto con una cámara estenopeica, la ampliaba y hacía un boceto a partir de ella, un boceto que trazaba en el mismo tiempo que toma hacer una foto estenopeica; aproximadamente un

minuto, un minuto con el objetivo fijo. La gente que mira el resultado me podrá decir que eso es un dibujo, un boceto. Entonces yo reto a quien me diga eso al contestarle que si piensa que eso es un boceto, yo puedo estar de acuerdo con que lo es si acepta que lo que hace una cámara digital no es una foto. Porque una cámara digital lo que hace es reproducir absolutamente igual el ejercicio que hace el ojo humano, que son los impulsos eléctricos. Yo miro una realidad y la reflejo en mi cerebro y eso es lo que veo. La cámara digital también hace eso. Lo que pasaba con la cámara analógica era mucho más complicado. La cámara estenopeica esta muchísimo más alejada del ojo, de lo natural, por eso los movimientos son muy raros. La cámara analógica está totalmente aparte del ojo porque está jugando con la cámara oscura y está necesitando una superficie química.

Si yo copiara del mundo circundante, de la realidad hacia un cuadro, pues eso ya sería un dibujo, un boceto. Pero como lo estoy copiando de una foto estenopeica, que ya pasó por una mirada virtual, es una escena virtual; al copiarla, estoy haciendo lo mismo que hace una cámara digital. Yo uso la mano pero estamos usando lo mismo: impulsos eléctricos, cosa que no pasaba con la foto analógica porque en la foto analógica hay una plancha química, hay un rollo, hay un revelado, hay todo un proceso que va más allá, no es el proceso natural del ojo.

Entonces el reto es el siguiente: si tú dices que lo que te estoy enseñando es un boceto, entonces también tienes que admitir que la cámara digital no produce foto. Si tú dices que la foto digital es foto, entonces la foto Bellatin es foto también.

La fe literaria

¿Por qué nos conmueve la obra de Mario Bellatin? ¿Qué pasa cuando una escritura particular nos obliga a volver la cabeza?

Las novelas de Bellatin conjugan dos características acaso opuestas, pero que definen su literatura. Una es el fácil deslizamiento de las frases, sin bruscas transiciones u oscuridades que exijan detenciones; el otro rasgo, que contraría al anterior, es la emergencia de ciertos objetos y frases enigmáticas que misteriosamente ocupan un lugar privilegiado en la superficie de la escritura y que obligan a “volver la mirada” sobre lo que va quedando. No hay un forzamiento en la construcción sintáctica que dificulte la lectura, ni una torpe descripción de escenas o elementos que caprichosamente el escritor quiera delegar al lector: son objetos, escenas, frases, que entran en el ojo por medio de la misma línea que veníamos recorriendo y que conformaba lo que entenderíamos como un párrafo coherente.

Cuando regresaba a mi casa después de una de esas visitas, a veces pensaba en mi hijo. Desde el primer momento traté de mantenerme inflexible con respecto a su conducta. (*Damas chinas*).

Así, de un modo sigiloso, Bellatin nos introduce en un lugar que no esperábamos y frente al que nos rebelamos, en un principio, cuando “volvemos la mirada” para no dejar pasar esa frase extraña que, casi con descaro, se deslizó por debajo de nuestras narices, pero a la que poco a poco nos *convertimos*, con esa ceguera del creyente que repite de punta a punta un texto siendo fiel a los pasajes más extraños. De ese modo y con la cadencia de una oración, nos plegamos a la comunidad de lectores, una *comunidad infraleve* cuyo objetivo permanente consiste tan sólo en postular, de manera diseminada, la imposibilidad de esos enunciados asimétricos que pueblan los libros de Bellatin. El autor, por su parte, se ha retirado de mil modos, desde los intercambios patronímicos que presentan a Mishima o a Frida Chalé como a las auténticas firmas de *Salón de belleza*, novela o cuadro según el caso, hasta la proliferación de su propio nombre y de sus biografías en la misma línea que la de escritores apócrifos como Shiki Nagaoka, también fotógrafo, como el propio Bellatin.

Es el tema no únicamente de un capítulo de estas autobiografías, el segundo, sino de algunos libros más que están por aparecer, y los cuales pretendo firmar ya no como Mario Bellatin, el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana. Sino simplemente como Salam. Abdús Salam más bien, el hijo de la paz. (*El gran vidrio*).

En su retirarse como autor, padre o dueño de los textos (retirarse también de todo recurso clasificable y de todo rasgo estático y repetible, de todo decálogo), el escritor produce un murmullo que nos habla

en una lengua tan radicalmente extranjera que podemos seguir sin dificultad, en tanto es posible apropiarse de ella por no pertenecer a nadie, a ninguna comunidad estable. Un código traducible porque de entrada se presenta como lo que queda de una lengua traducida, una voz que siempre está lejos pero resulta sin embargo audible, monocorde a la vez que polifónica, no necesita mirarnos a la cara y prefiere, en cambio, un complicado mecanismo de máscaras que se van quitando, una a una, y muestran en su insistencia sustractiva la imposibilidad del vacío absoluto, la resonancia infinita de una materia que todavía seguimos llamando literatura.

Esta sustracción es en Bellatin un acto de fe literaria y un mecanismo generador de escritura que tiene su *por-venir* en el postulado de “escribir sin escribir”, una frase que el escritor ha repetido como un mantra y que es a la vez la descripción de un impulso. Al mismo tiempo, en un acto de fidelidad amorosa, Bellatin no abandona su escritura. Nada de lo escrito es dejado atrás una vez que entra en su universo, y la condición paradójica para que esto suceda es la no-memoria.

Ya con la computadora empecé a imprimir con letra gótica, en tamaño doce, a imprimir chiquitito, a imprimir horizontal. Todo para conseguir el golpe de ojo. Para lograr la opción de leer un texto propio como si fuera ajeno, que es el mayor regalo que le pueden dar a un escritor. (Mario Bellatin).

Escribir en su *iPhone*, abandonar manuscritos en bolsas destinadas a “sacar la basura”, tachar y descartar más páginas de las que se publican (y después abandonar esas hojas salvo que alguien se las pida, lo que demuestra que tampoco se trata de clausurar un secreto), son sólo algunos

caminos por los que transita esa no-memoria institucional. Archivista que trabaja contra el archivo, sabe de la pérdida y sabe también que ese riesgo de desaparición es lo que hace urgente el archivo y el resguardo.

Sin embargo y más allá de este plegarse a un *mal de archivo* que promueve tanto su destrucción como su proliferación, nos interesa otra forma de la no-memoria ligada a la fidelidad amorosa. Bellatin olvida lo que ha depositado en un soporte externo, manuscrito o libro publicado, y de ese modo lo vuelve a encontrar como nuevo. Olvida entonces una regla no escrita que dicta que una vez que se ha contado una historia (digamos, por ejemplo, la realización de fiestas clandestinas, la presencia de un cartel que dice: “Se busca jardinero amoroso”, o la fabricación de zapatos con piel de rata) ya no se puede volver sobre ella salvo para *continuarla* o citarla en relación a otra cosa, lo que supone que el *hecho narrado* ya ha tomado una forma definitiva al ingresar en la imprenta. Por el contrario, algunos de los últimos libros de Bellatin parecen volver una y otra vez a contar *lo mismo*. Esta impresión que pueden tener los lectores más fieles, los coleccionistas de Bellatin, suele llevar a una inconfesada molestia. Es que acaso este gesto sería equiparable al de un escritor que volviera a publicar sus cuentos agregando cada vez un “inédito”, para lograr un producto novedoso que presentar en las librerías. Entonces vale lanzarse a la pesquisa de aquello que ya habíamos leído en otro lado.

En *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, libro que tiene por protagonista a Margo Glantz, donde leemos que “cierta mañana de verano la Dama Murasaki —es decir, una de las facetas de nuestra escritora— se despertó convertida en un joven pasante de notario”, se construye un Gólem, algo que ya había sucedido en *Jacobo el mutante*, donde la escritora no participa sino desde la dedicatoria: “Para Margo Glantz, que

sabe de estas cosas...”. Dejemos de lado rápidamente que en la *acción de escritura* conocida como “El congreso de dobles de escritores” es un muchacho, acaso un pasante de notario, quien asume el lugar de doble de Margo Glantz. Dejemos de lado que las transformaciones forman parte también de esta no-memoria institucional (donde la supuesta memoria busca preservar las cosas de manera idéntica, la no-memoria opera por transformación, las cosas aparecen una y otra vez, y cada vez son esa y otra al mismo tiempo). Dejemos de lado toda consideración, los conversos somos fieles a los pasajes más extraños y queremos volver a recorrerlos.

En *El pasante de notario* leemos:

Curiosamente fueron los maestros de la cueva de Ajanta quienes le aconsejaron que no recibiera durante el día a nadie en su casa y le propusieron además que juntara barro de su jardín para construir un muñeco. Sobre la frente debía ponerle tres letras y después dejarlo ir.

Y un poco más adelante:

Una sola vez regó la tierra y obtuvo la materia prima. Después de permanecer algunos días estático en el jardín, sembrando el muñeco de alguna navidad negra, el ser comenzó a moverse por sí mismo.

Quienes hayan leído *El pasante...* recordarán los destrozos incontables que siguen a una de las raras ocasiones en que Bellatin condesciende a una sintaxis de la aventura que parece saludar la escritura de ese otro escritor, César Aira. Pero fieles a los pasajes vamos a *Jacobo el mutante*, libro que como dijimos está dedicado a Margo Glantz. Allí se

relatan las siguientes acciones de Rosa Plinianson (quien a su vez no es otra que Jacobo Pliniak, personaje de la novela de Joseph Roth, *La frontera*), quien realiza abluciones rituales de manera cotidiana, hasta que, una mañana, “Instantes después regresa a la superficie convertido en su propia hija (Rosa Pliniak). Pero no en la niña que hasta ahora se ha conocido, sino en una anciana de más de ochenta años de edad”. Vamos en busca del Gólem y encontramos:

Rosa Plinianson clavó en la puerta un letrero que mandó hacer a un pintor que solía pasear por la ciudad. Después se desnudó y se calzó unos zapatos de tacón alto. Se colocó luego junto a la puerta de entrada en espera de alumnos. Antes había dejado sobre la mesa un puñado de migajas, que pronto cambió por un montículo de barro, con la intención —se lo dijo en voz baja después al reverendo Joshua Mac Dougal— de que los discípulos hicieran un muñeco mientras aprendían los pasos de baile.

Más adelante, en la zona del texto destinada a comentar la supuesta novela no publicada por Joseph Roth, leemos:

Baile, cuerpo desnudo, música sagrada, pedagogía, maldición —simbolizada por la avalancha desenfrenada de academias de baile—. Todos estos elementos concatenados además de tal modo que sólo contemplen una salida posible: la construcción de un Gólem, muñeco de barro dueño de una especie de vida propia capaz de salvar no sólo a ese pueblo sojuzgado sino a toda una tradición religiosa.

Hemos fracasado. Lo que creímos recordar no está ahí. Para colmo, en este caso el Gólem no se llega a construir, aunque sí, lo sabemos, pero no en la versión que vemos impresa, que termina:

Las figuras quedan en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Gólem. Una docena de huevos cocidos. La empleada de la editorial Stroemfeld, buscando borrar las huellas del texto. No se produce ninguna mutación. Tan sólo aparece la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.

Pero lo que importa acá es que ese malestar inconfesado (o comentado en alguna reseña baladí) obliga al lector informado a volver, si no materialmente sí con su memoria, sobre los textos que han sido dejados atrás, abandonados como los griegos a Filoctetes por la mordedura infame de una serpiente, por la marca de tinta que imprime una edición en este caso. Textos o fragmentos que se revelan necesarios por su precisión para ganar la batalla al sopor de la literatura establecida, así como el arquero homérico fue requerido para matar a París con su flecha. El arco de la frase impacta en la letra que discurre frente a nuestros ojos, pero al mismo tiempo, con el mismo instrumento, pone al descubierto que aquellos lugares comunes literarios de los que creímos estar a salvo —la separación entre *forma* y *contenido*, la originalidad como valor— siguen modelando expectativas. ¿Qué pasa cuando aparece una y otra vez aquello que ya fue consumido? ¿Me están vendiendo el mismo producto? ¿Bellatin *hace pasar gato por liebre*? (tal vez sí, en este intercambio de animales, ¿cuál sería, para la literatura, el más valioso?). El resultado de la lectura muestra que es justamente lo contrario. Bellatin dice que está publicando lo mismo mientras publica otra cosa, en un mercado que dice que está publicando

novedades cuando publica siempre lo mismo. (¿Importa acaso que en *El libro uruguayo de los muertos* se repitan efectivamente pasajes enteros? No nos ilusionemos, ese recurso no hace más que poner al descubierto nuestros prejuicios, porque el fragmento da en el blanco cada vez).

UN ARCHIVO SIEMPRE MENGUANTE

Una manera de abordar este misterio llamado Mario Bellatin es a través de su archivo de manuscritos conservados en la Universidad de La Plata por voluntad del autor. Buscaremos en esos papeles un sentido posible, pero no una significación establecida ni a punto de establecerse. Se trata de ver qué función tienen esos papeles en sí mismos, sin olvidar que sólo existen en tanto la literatura de Bellatin existe, pero sabiendo de antemano que el manuscrito no explica la obra. Si bien este es un principio de la crítica genética, herramienta indispensable para abordar manuscritos de autores modernos, en el caso de nuestro escritor resulta evidente hasta provocar el desaliento de quien buscara en estos manuscritos un momento inicial epifánico, algún tipo de explicación tranquilizadora sobre la obra de Mario Bellatin. Por el contrario, el manuscrito no alberga huellas visibles de un futuro previsto, ninguna huella que colabore en una lectura de los manuscritos como partes de un proyecto pensado, meditado, y que desde un comienzo asigne *papeles* a cada uno de los diferentes momentos de escritura. Por el contrario, cada manuscrito contiene en sí una plasticidad que exige, primero, tomar la forma o caer bajo la jurisdicción de un conjunto mayor y, segundo, afectar de alguna manera ese conjunto mayor al que lo vinculamos. Esto no significa que cada hoja de papel no contenga alguna marca, una inscripción, nombre o sinopsis de relato que nos guíe para su vinculación. No se trata, de

ningún modo, de prescindir del conocimiento de las obras publicadas para el estudio de sus manuscritos (como Pierre Menard, por ejemplo, se obligó a olvidar el Quijote para poder escribirlo), sino de reconocer que la única manera de hacer hablar un documento de escritura es abandonando el camino teleológico. En tanto pensemos en un manuscrito como el nacimiento de aquello que será la obra, de manera más o menos ineludible, cualquier divergencia con lo establecido entrará en el campo ciego de nuestra mirada. Es el caso de los enfoques textológicos, que van a buscar en los manuscritos las pruebas de la cultura del escritor, de su trabajo artesanal para llegar al mejor texto posible o, incluso, el punto único donde esa única obra literaria tuvo lugar.

Este enfoque, en apariencia ingenuo pero tributario de los sentidos establecidos, provocará decepciones entre quienes se asoman por primera vez al archivo de escritura de una obra admirada, de un autor interesante. Toda la lucha por el sentido no aparece en los pasajes en los que la buscamos, lo que se descarta no es algo que quisiéramos ver publicado, y para empeorar las cosas el desciframiento de la secuencia de escritura resulta o demasiado lineal o imposible de reconstruir con seguridad. Una vez que, en cambio, nos decidimos a enfrentar el problema del archivo en cada archivo de manuscritos, éste comienza a menguar. Al examinar cada documento que vinculamos a un conjunto mayor, vemos que se generan lagunas entre los manuscritos. Cuando enfrentamos su desciframiento y transcripción los vemos dispersarse hacia direcciones que no se continuaron y, por lo tanto, no pueden imputarse al nacimiento de algo. Lejos de *completar un rompecabezas*, los manuscritos abren espacios de vacío y hacen del archivo un territorio en continua disminución que sólo sobrevive por el deseo de unos textos. No es menguante porque desaparezcan los manuscritos; al contrario, la domiciliación del archivo en

condiciones propicias funciona como un centro gravitacional que atrae más documentos. En ese sentido el archivo prolifera. En lo que mengua es en su camino hacia la completitud, ya que su naturaleza es el hueco. Lo que aparece entonces como evidencia es que el manuscrito no es un nacimiento ni un comienzo, mucho menos un origen. Es el testimonio de múltiples nacimientos posibles, algunos de los cuales se imprimen en el libro al que se los vincula, mientras otros quedan a la espera de los muchos futuros posibles que una obra de arte desencadena.

Son, por lo tanto, “figuras que quedan en suspenso” como los ex-votos anatómicos que analiza Catherine Malabou en *La plasticidad en espera*, esculturas de cera o metal en los que los fieles reproducían heridas u órganos enfermos, y que depositaban en el interior de las iglesias, o cerca de divinidades benefactoras, a la espera de la curación. Lo que Malabou aprovecha en esta práctica es un concepto de plasticidad que va más allá de la pura inscripción en la cera o la pura pasividad de la cera para receptor el síntoma: la cera capta la forma del síntoma pero, al mismo tiempo, la consagra, y lo hace captando “el *tiempo* del síntoma, e incluso la entera inscripción del síntoma como economía temporal, pura articulación entre un estado de hecho, pasado o presente, y la espera abnegada de un porvenir, transformación o sanación”, (p. 86). La cera, y para Malabou, toda escritura, tiene la capacidad inherente de revelar lo invisible.

Decíamos al comienzo que los libros de Bellatin nos obligan a *volver la cabeza*, un gesto que puede relacionarse con la lectura de un libro en el que pasamos las hojas con un movimiento imperceptible de barrido en la mirada, pero que en ocasiones nos pide que avancemos y, al mismo tiempo, que regresemos (seguramente se nos pasó algo, en algún momento esto cambió o lo que estoy leyendo ya lo leí unas

páginas antes). Este movimiento, la lectura de un libro, se encuentra en ese tiempo del síntoma que implica “la espera abnegada de un porvenir”. Pero sin duda esto no sucede con todos los libros, en todo caso no sucede con cualquiera y menos con esos libros que apuestan al presente, que muestran una urgencia por registrarlo o que constatan lisa y llanamente un tiempo de la anemia. Por el contrario, el vacío que resuena en los libros de Bellatin y en sus otras formas de acciones literarias, el “anillo de vacío” que provoca esa literatura en el conjunto de lo que sospechosamente puede llamarse “Literatura Latinoamericana”, según advirtió Jorge Panesi, extrae todo registro localizable en algún “aquí y ahora”, sabe que el presente no existe e intuye que postular que el futuro llegó es constatar un estado de hecho que, al contrario de lo que podría parecer, reclama su no clausura. En ese camino de lo que no está clausurado, en el terreno de la pura virtualidad, es que los manuscritos —en un sentido amplio que no difiere mucho de otras marcas que puede reunir un archivo— tienen algo para decir.

Y una vez más, ¿por qué nos conmueve? ¿Por qué *volvemos la cabeza*? ¿Por qué no lo dejamos pasar, como si fuera un artista experimental, otro más? Aventuramos una hipótesis, creemos que cada una de las cosas que Bellatin coloca en sus libros, y más especialmente cada una de las cosas que saca, le importan. No aventuramos sino que comprobamos que ese no decir, ese jamás afirmar, o mejor, esa continua afirmación del derecho a no ponerse *del lado* de nadie, no es otra cosa que rehusarse a estar *por encima* de los otros, comenzando por ese primer otro que es el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- M. Bellatin, (1986), *Las mujeres de sal*, Lima, Lluvia.
- _____ (1995), *Damas chinas*, Lima, El Santo Oficio.
- _____ (2002), *Jacobo el mutante*, México, Alfaguara.
- _____ (2007), *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2010), *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, Santiago de Chile, Cuneta.
- _____ (enero de 2014), Conversación con el autor, referida al manuscrito cuya imagen se presenta.

OTROS TEXTOS:

- R. Antelo, (2008), “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana”, en Cedeño, J. y Trigo, A. (coord. dossier), *América Latina, la modernidad*, pp. 129-136. Disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2008/Nr_30/30_Antelo.pdf
- W. Hamacher, (2011), *95 tesis sobre la filología / Para la filología*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- C. Malabou, (2010), *La plasticidad en espera*, Santiago de Chile, Palinodia.

LA ESCRITURA Y EL TIEMPO

Poemas

LOS CUADERNOS DE TOULOUSE¹

Para Ana Millán

Los poetas
somos en la palabra
lo que los otros son
en su silencio.

¹ Entre agosto y octubre de 2012, estuve en la ancestral ciudad de Toulouse dando un curso sobre los años sesenta en América Latina y haciendo una estancia de investigación. Entre los viejos muros y la orilla de *Garonne*, volvieron estos versos para decirme que estaba ahí.

*Somos deudores
de la duda*

VARIACIÓN

En el hacerse el poema,
la duda
que nos lleva por la vida,
vuelve a ser certeza.

MENDIGA

Era la vejez en el extremo
los años y sus excesos

Sentada
en el quicio de la vida
estiraba la mano
esperando
un pedazo de aliento.

Arrinconada por la ciudad
se va volviendo
parte de ella.

Siempre está ahí:
en el recodo del ruido
en la indiferencia y sus tumultos.

TUS ojos esperan
tu mirada busca
y tú,
que estás ahí,
sin saber
cómo encontrarte

BIOGRAFÍA

Si lo que fue,
no hubiera sido:
no sabría de mí
lo que he sabido.

NOSTALGIA

Hoy me acordé de ayer,
cuando sentí,
en el ocaso del día,
guardados los ocasos
de mis días.

REPROCHE

Tú

que no me miraste
con la ceguera
con la que viste
a los demás.

ESCRIBIR

Para Ilya Semo

Ya no me explicó:
me busqué y nunca estuve

ya no digo de mí
lo que no sé

sólo sigo a la mano
que me escribe,
sólo sigo la huella
que se aleja.

METIDOS en la angustia
que precede
a la vejez

En la obsesión de creer
que la vida
es reparable:

Viven, como si lo vivido,
hubiese sido un error.

CALLE

Mi infancia,
corrió ahí:
donde la desgracia
era parte del silencio
con el que se lleva la vida.

Carlos Monsiváis: los artificios del lenguaje

Desde muy joven, Carlos Monsiváis desafió la idea de la escritura como la confluencia en donde se tocan lo transitorio y lo permanente. Vivir para escribir y vivir para contar lo que sucedía en su entorno, entre lo cercano y lo lejano, el pasado y el presente, entre el cambio y la persistencia. En su arco vital, Monsiváis tuvo a los lectores y a la escritura como los protectores de su narrativa, dejando una memoria personal completa en sus crónicas, biografías y numerosos artículos para revistas de diverso género. Si Rainer Maria Rilke nos mostró que vivíamos en un mundo interpretado, Monsiváis pronto decidió contribuir a esta interpretación mirando de frente a su entorno, abrazándose a la formación de la cultura mexicana. La del siglo XIX lo cautivó particularmente y para explicarlo decidió recuperar los opuestos: a las víctimas y a los verdugos, a los que ocupaban el centro pero también a aquellos que se quedaron en las orillas.

En mayo de 1962, cuando tenía 24 años, Monsiváis publicó dos artículos en *Política. Quince días de México y del Mundo*. La revista —que circulaba

quincenalmente desde el 1° de mayo de 1960— representaba entonces uno de los pocos espacios en que se daba cabida a la pluma de académicos, intelectuales y artistas progresistas o, como se decía en la época, a “una franja de la izquierda mexicana”, aquella que simpatizaba con el espíritu social de la Revolución de 1910, entusiasmada con la flamante Revolución cubana y contraria al imperialismo yanqui. En el mapa editorial del México de principios de los sesenta, *Política* se colocaba muy lejos del olimpo priista, del aplauso rendido a los logros del desarrollo estabilizador o del milagro mexicano y más lejos aún de los púlpitos desde donde se dirigía el ritmo corporativo al que marchaban obreros y campesinos. El contenido de *Política* más bien estropeaba los afanes esmerados de la jerarquía gubernamental y empresarial por mostrar a México como el país emblemático de la modernidad en América Latina. Su fundador y director, Manuel Marcué Pardiñas, agrónomo y economista, era conocido desde finales de los años cuarenta por su labor editorial en varias revistas de corte progresista y por su defensa de las causas revolucionarias latinoamericanas y de liberación nacional. Junto con él, varios académicos y escritores ya reconocidos animaban la vida de la publicación: Jorge Carrión, Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Alonso Aguilar, Pita Amor, Narciso Bassols Batalla, Fernando Benítez, Alejandro Gómez Arias, Salvador Novo, Enrique González Pedrero, Elí de Gortari, Renato Leduc, Germán Liszt Arzubide, Francisco López Cámara, Rius, entre otros.

Política nació en los años dorados del priismo omnipresente y omnisciente. Ciertamente, el crecimiento de la economía mexicana iba viento en popa, a un promedio de 6% anual, lo cual no permitía denuesto alguno. Sin embargo, alguien debía financiar el costo de ese crecimiento inequitativo: los de abajo. De ahí que desde finales de los años cincuenta la irritación social se expresara en el campo y el puñetazo oficial se di-

rigiera contra Rubén Jaramillo cuando éste osó recordar la deuda que persistía con los jornaleros morelenses. Casi para terminar la década de los cincuenta, el golpe apuntó también contra las protestas de maestros, telegrafistas, petroleros, médicos y ferrocarrileros. No obstante, en julio de 1960, el presidente Adolfo López Mateos no dudó en declarar, en Guaymas, que él era “de extrema izquierda dentro de la Constitución”. La confesión presidencial se estrellaba, sin embargo, contra los muros de la cárcel de Lecumberri, llena de presos políticos y dirigentes sociales como Demetrio Vallejo, Othón Salazar y David Alfaro Siqueiros.

La revista era un oasis en medio de un desierto dominado por una prensa sometida —“vendida”, gritaban muchos— a los ojos y carteras de políticos y de personajes de la iniciativa privada. Apegada al formato de la estadounidense *Newsweek*, la publicación mexicana se editaba en una imprenta propiedad del propio Marcué Pardiñas, en la colonia Banjidal, al sur de la ciudad. Las reuniones de trabajo se celebraban en unas destartaladas oficinas situadas en el primer piso del edificio ubicado en el número 54 de la avenida Bucareli, muy cerca del célebre Café Habana, que siempre funcionó como escritorio alterno de directivos y periodistas. Eran los tiempos de la tipografía en caliente, de los linotipos y de las veloces correcciones tipográficas a textos, carteles y desplegados. *Política* nació poco después de un año de un evento que dejó perplejos a todos: el triunfo de *los barbones*, de los revolucionarios cubanos, que lograron lo que todos deseaban en Cuba: la caída de Fulgencio Batista, cabeza visible de un régimen sinónimo de la quintaesencia del autoritarismo y la corrupción. Con el levantamiento cubano surgió una nueva utopía: la posibilidad del cambio en plena *zona de influencia* de los Estados Unidos. El régimen de López Mateos quedó, con ello, simplemente pasmado.

Política no podía ocultar su júbilo por el triunfo y avances, a duras penas, sobre la abyección heredada de la dictadura batistana. Eran tiempos de polarización ideológica y de formar filas a favor o en contra de la Revolución Cubana. No había espacio para la neutralidad o la indiferencia. En marzo de 1961, se organizó la Conferencia Latinoamericana por la Soberanía, la Emancipación Económica y la Paz, a la que convocaron el general Lázaro Cárdenas y el comandante Fidel Castro. Al mes siguiente, el gobierno del presidente John F. Kennedy ordenó la invasión en Playa Girón, protagonizada por tropas de mercenarios patrocinadas por el gobierno estadounidense que muy pronto fueron derrotadas. La invasión a Cuba provocó una ola de protestas en toda América Latina, y en los talleres de *Política* se imprimieron miles de carteles con la consigna “¡Cuba Sí, Yanquis No!”, sujetados con gruesos maderos y transportados hasta la avenida Juárez para repartirse entre los participantes de la manifestación del 21 de abril de 1961, en la que Cárdenas fue el orador principal. Pero había una consigna oficial inequívoca: reprimir la manifestación. El ambiente llegó a tal crispación que el presidente López Mateos prohibió prácticamente al general Cárdenas viajar a La Habana para mostrar su solidaridad con la Cuba revolucionaria y no pocos jóvenes universitarios se organizaron en el Comité de Voluntarios que, al igual que el internacionalismo antifascista en la España republicana, acordaron enviar una fuerza solidaria de jóvenes dispuestos a luchar por la isla.

El entusiasmo, la militancia y la solidaridad eran públicos, pero también lo eran la desconfianza, el resquemor y la vigilancia. La Ciudad de México pronto se convirtió en territorio caliente de la Guerra Fría. Era la versión latinoamericana de lo que Berlín representaba para Europa en esos años. Los espías soviéticos, cubanos y norteamericanos

aguzaban ojos y oídos en la capital mexicana, convertida en centro de intrigas protagonizadas por la CIA, la KGB, el centro de espionaje cubano y la Dirección Federal de Seguridad mexicana.

Monsiváis escribió inmerso en esa alta temperatura política, cuando gobernar era sinónimo de inaugurar. Eran los años en que la iniciativa privada juzgaba que la nacionalización de la industria eléctrica, decidida en septiembre de 1960, era prueba de la orientación socialista del gobierno de López Mateos, si bien al mismo tiempo era público y notorio el acercamiento presidencial con los banqueros, especialmente con Agustín Legorreta, director del Banco Nacional de México. Pero la mayor suspicacia, inocultable entre los sectores conservadores, se originó en la decisión gubernamental de editar el libro de texto gratuito para las primarias mexicanas. En su opinión, ese libro era una prueba más del nivel extremo al que había llegado el estatismo mexicano. La reacción fue, sencillamente, furibunda: el poblano Frente Universitario Anticomunista, por ejemplo, salió a plazas y calles para advertir del “peligro rojo” en México y del envenenamiento de las mentes infantiles con las ideas “exóticas” propagadas en los libros de texto gratuitos. Se llegó al punto de que los sacerdotes, desde el púlpito, arengaran en contra de la educación socialista y de los inspectores federales de la SEP por ser “agentes comunistas”. El talante conservador se dejaba sentir por todo el país. El periódico *El Norte*, de Monterrey, por citar un caso, rechazaba abiertamente la iniciativa de los alumnos de la Escuela Normal Superior de Nuevo León para tomar cursos del idioma más sospechoso del momento, el ruso. Sin embargo, en el Tecnológico de Monterrey sí se aceptó impartir cursos de esa lengua. Más aún, la pulsión conservadora del Estado mexicano llegó hasta el sector salud cuando el eminente cardiólogo Enrique Cabrera, jefe de investigación

en el Instituto Nacional de Cardiología, fue despedido debido a su declarada simpatía por la Revolución Cubana.

Al igual que en el caso del texto gratuito para la educación primaria, la cultura y el arte fueron también los blancos de grupos conservadores que no aceptaban la expresión de nuevas formas artísticas de representar la realidad. Las consideraban contrarias a las buenas costumbres de los biempensantes. Se respiraba un ambiente de confrontación, atizado por la tensión propia de la Guerra Fría, por el enfrentamiento de izquierdas y derechas. Pero, sobre todo, se trasminaba la irritación de muchos ante la algarabía que inspiraba la Cuba revolucionaria. Las actividades de los irritados grupos anticubanos se expresaron con prontitud ante “el enemigo”: en mayo de 1961, un mes después de que el general Lázaro Cárdenas encabezara la manifestación para protestar por la invasión estadounidense a Cuba con la operación de Playa Girón, no pocos miles de conservadores organizaron una manifestación en la Basílica de Guadalupe para defender que en México debía proclamarse el “comunismo no, cristianismo sí”.

Sin embargo, la movilización social parecía imparable. A principios de agosto de 1961, la Conferencia Latinoamericana por la Seguridad, la Emancipación Económica y la Paz se convirtió en el Movimiento de Liberación Nacional, agrupación que reunió al Partido Comunista Mexicano, al Partido Obrero Campesino de México, al Partido Popular Socialista y a buena parte del ala izquierda del PRI, en una campaña en defensa de la Revolución cubana, a favor de los presos políticos y de la soberanía económica.

Este ambiente de confrontación, de opuestos ideológicos y de proyectos de nación fue puntualmente registrado en *Política*. La vida cultural fue, como se ha afirmado, uno de los espacios que experimentaron los embates

de los grupos conservadores mexicanos. *Política* refirió, por ejemplo, las amenazas del Movimiento Universitario de Renovadora Orientación (MURO) en el mundo estudiantil. Este grupo había nacido como resultado del enfrentamiento entre estudiantes universitarios simpatizantes de la Revolución cubana, por un lado, y estudiantes anticastristas por otro. Estos últimos se propusieron defender a México del comunismo, los judíos y la masonería. En su número correspondiente a la primera quincena de mayo de 1962, la revista daba cuenta de los ataques y agresiones contra los organizadores —“rojillos”, los calificaba el MURO— de los cineclubes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con motivo de la proyección de la película *Viridiana*, de Luis Buñuel. A los ojos de sus detractores, la cinta formaba parte de un ciclo de cine “pornográfico”. Pero el MURO no estaba solo, pues a su acusación en contra de todas las películas proyectadas en Filosofía y Letras se sumaba el ojo vigilante de *Excelsior* (*Política*, no. 49, 1° de mayo de 1962, pp. 58-59), que incluía, en la categoría de “lo inaceptable”, los dibujos creados por el lápiz de Picasso y reproducidos en el programa del ciclo cinematográfico. Las amenazas llegaron al punto de convertirse en ataques cuando miembros del MURO robaron el dinero recolectado durante una de las funciones.

Lo sucedido en Filosofía y Letras se convirtió, para Monsiváis, en materia prima para explicar la obsesión de los conservadores por lograr que el pasado se hiciera presente en esos días. En el número de *Política* que daba cuenta de dicha acción del MURO, Monsiváis escribió un texto, *Derechistas en la UNAM*, que puso al lector sobre la superficie del presente del pasado cuando caracterizó punzante y despiadadamente el ser y hacer de los *cangrejos* decimonónicos en su versión del siglo XX: “La derecha, por sistema, donde pone el ojo hace el ridículo”. Además de considerar al MURO como la “oficina de

informes para la localización de la izquierda universitaria”, Monsiváis lo despojaba de su máscara y denunciaba su verdadero propósito, reproducido en un pasquín de su propia autoría y distribuido entre los universitarios: “desenmascarar la infiltración soviética, disolvente y barbuda en las aulas del Pedregal”. El objetivo de Monsiváis no era la defensa de *Viridiana*, “innecesaria por reiterativa”, sino alertar sobre “la impotencia real de la derecha en la Universidad en materia de ideas”. En otras palabras, y en medio de la Guerra Fría, las corrientes más reaccionarias en México mostraban su presencia aun en los espacios culturales y políticos más dinámicos en México. Para Monsiváis, la *derecha*, al ir contra la historia, no entendía los procesos del arte y la cultura; para ella, la tradición era la verdad única. De acuerdo con Monsiváis, esas acusaciones eran ridículas, y no provocaban más que los mexicanos críticos presenciara la descomposición de ese grupo.

Un mes después de su primera colaboración en *Política*, Monsiváis publicó un segundo artículo, *La cabaña del tío Pepe*, correspondiente a la edición de la primera quincena de junio de 1962 (*Política*, 1º de junio de 1962, no. 51, pp. 57-58). En esos días, el refugio político marcaba un ritmo a paso redoblado: en el teatro del poder, los políticos se agolpaban alrededor de la lucha por la sucesión presidencial. En México, un presidente ejerce realmente el poder desde un año antes de asumir la presidencia y lo deja un año antes de cumplir su sexenio. López Mateos lo sabía y por lo mismo debía proceder a la elección de su sucesor. Gustavo Díaz Ordaz, discretamente, aguardaba la señal que lo designaría como el heredero del fasto presidencial. Por su parte, las fuerzas políticas adyacentes mostraban presencia y daban prueba de la pertinaz polarización social: mientras el Movimiento de Liberación Nacional, con Lázaro Cárdenas a la cabeza, continuaba con su papel de

representar a las fuerzas progresistas en el país, los grupos empresariales no cejaban en su denuncia del libro de texto gratuito como ejemplo de “praxis comunista”; el doctor Ignacio Chávez, en medio de un conflicto estudiantil en plena Guerra Fría, reproducía la división, a nivel nacional, entre las fuerzas de izquierda y de derecha. A su vez, el presidente López Mateos hacía malabarismos para lanzar señales de una posición oficial equilibradora: recibía, por ejemplo, la invitación de la Unión Nacional Sinarquista, organización política ultraconservadora, para festejar su 25° aniversario, y no acudía, pero les garantizaba todas las condiciones para llevar a cabo sus reuniones. Mantenía en prisión a Demetrio Vallejo, a Siqueiros y a dirigentes magisteriales, pero insistía en diversos discursos oficiales acerca de su defensa, ante el empresariado regiomontano, del derecho del Estado mexicano para ofrecer el libro de educación laica y gratuita a toda la niñez.

Sin embargo, un hecho marcó la verdadera orientación del gobierno lopezmateísta: el de cerrar el paso a la protesta social. El 23 de mayo de 1962, el incansable dirigente agrario Rubén Jaramillo, su esposa y sus tres hijos fueron sacados a la fuerza de su hogar en Tlaquiltenango, Morelos, por un grupo de 60 militares y civiles, fuertemente armados, quienes después asesinaron a la familia en las afueras de Xochicalco, en el mismo estado. Su muerte provocó protestas por doquier, en las calles, universidades y en las limitadas y escasas publicaciones de izquierda. La reacción de *Política* fue inmediata: su editorial correspondiente al mismo número de la primera quincena de junio estuvo dedicado a la denuncia del asesinato de la familia, al que calificó de “crimen de régimen” y de “terrorismo de Estado” y, en diversos artículos de la misma edición, se abordó el caso.

Lo más sorprendente fue que el asesinato consiguió lo que la política no había logrado: la unión de la oposición, la de derecha y la de izquierda.

Agrupaciones tan disímbolas como el PAN, la Unión Nacional Sinarquista, el Partido Comunista, el Partido Popular Socialista y Obrero-Campesino, la Confederación de Jóvenes Mexicanos, la Sociedad de Alumnos de la Escuela de Economía, la Federación de Escuelas Normales, el Frente Mexicano pro Derechos Humanos, el Movimiento de Liberación Nacional, los presos políticos detenidos en Lecumberri, entre otros, protestaron por el asesinato del dirigente campesino y su familia. En cambio, la prensa nacional dio muestra de su lealtad y sometimiento al gobierno al alinearse sin chistar para difundir la versión de las autoridades federales y estatales: la muerte de Jaramillo y sus parientes se explicaba por “viejas rencillas entre familiares”. La única nota disonante la dio *Política*, en donde las plumas de Jorge Carrión, Enrique González Pedrero, Víctor Flores Olea y Fernando Carmona, denunciaron la barbarie de quien consideraban como el autor del múltiple asesinato: el gobierno de López Mateos. La atmósfera rabiosamente anticomunista y de paranoia ideológica explicaba en parte las masacres como la sufrida por la familia Jaramillo. Sin embargo, los indicios sugieren que la muerte del dirigente campesino tuvo acaso más que ver con decisiones tomadas dentro de la esfera del poder estatal y menos con la federal. Lo cierto es que el asesinato del dirigente agrario se presentó en un ambiente de represión social, proximidad de la sucesión presidencial, polarización ideológica nacional e internacional, crecimiento material del país, los inicios de la internacionalización de la imagen de México, todo en plena Guerra Fría.

En medio de todo ello, había en puerta una visita necesaria y anhelada por el gobierno lopezmateísta: la del presidente John F. Kennedy a finales de junio de 1962. La pareja formada por Kennedy y su esposa —cuya imagen representaba lo más cercano a la *nobility* en América— cautivó a la sociedad mexicana durante los tres días que permanecieron

en la Ciudad de México. Se dieron el tiempo para conocer el Museo de Antropología, almorzar en Palacio Nacional, recorrer en auto descubierto las principales calles de la capital, declarar que habían pasado su luna de miel en Acapulco y depositar flores a los cadetes defensores del Castillo de Chapultepec durante la invasión estadounidense de 1847. Sin embargo, todo ello eran gestos y guiños que disimulaban el verdadero propósito del viaje: el fortalecimiento estratégico de lazos ideológicos con los países “amigos”, especialmente con México. Deseaban resaltar que en el Río Bravo se iniciaba un cordón sanitario anticomunista, con miras a proteger el resto de América Latina y evitar así cualquier contaminación con la experiencia revolucionaria cubana. De ahí el interés por anunciar la vigencia del programa de ayuda económica, política y social (*Alliance for Progress*), iniciado en marzo de 1961 con el propósito de reforzar obras de vivienda y salud en el continente latinoamericano.

En su estrategia para cerrar filas con el “pueblo amigo” mexicano, Kennedy no dudó en hacer vibrar una fibra afectiva central, acaso la más importante del pueblo: la religiosa. El presidente norteamericano y su esposa aprovecharon su credo católico para visitar y rezar en el santuario más importante de América Latina: la Villa de Guadalupe. El gesto dio en el blanco. Los Kennedy y su cargamento ideológico ganaron el aplauso y apoyo de todas las clases sociales. La misión estaba cumplida: se obtenía el apoyo popular y se fortalecía el lazo con un PRI que garantizaba el cuidado del proyecto ideológico y económico encabezado por Estados Unidos. De paso, tanto los grupos conservadores como los de la izquierda tomaron nota del espaldarazo público ofrecido al partido en el poder. López Mateos necesitaba ese apoyo para proceder tranquilamente a la designación de su sucesor y heredarle

las mejores condiciones de gobernabilidad. Eran momentos cruciales: se escuchaban ya los barruntos que anunciaban la crisis de los misiles entre Estados Unidos y la URSS. Pero en México, la visita de Kennedy había dejado, además de la fascinación por el paso de la joven pareja presidencial, fondos de la Alianza para el Progreso para visibilizar lo políticamente redituable: la obra pública. En la Ciudad de México, al igual que en varias ciudades latinoamericanas, se construyó un lugar de la memoria política y emotiva por la visita de la pareja presidencial: la Unidad Habitacional Kennedy, cuya versión mexicana se ubicó en un punto imposible de no ver, muy cercana al aeropuerto capitalino.

En esa atmósfera de aspiración al *American Way of Life*, la mencionada segunda colaboración de Carlos Monsiváis en *Política* (primera quincena de junio de 1962), serviría para atemperar lo que los medios oficiales ya se empeñaban en crear: un ambiente de éxtasis por el paso de los Kennedy en México. Se trataba de un texto que revisaba el significado de la película *Pepe*, producción norteamericana dirigida en 1960 por George Sidney y protagonizada por Mario Moreno, Cantinflas. En ella, el peladito de barrio bravo y de carpa, en plena Guerra Fría, retoma al señor Mario Moreno y demuestra más bien sus deseos de convertirse en un titán del dólar. No era la primera vez que Cantinflas se asociaba con los norteamericanos para invertir en la industria cinematográfica: en 1957, participó con el actor inglés David Niven en la superproducción estadounidense *La vuelta al mundo en ochenta días*, basada en la novela de Julio Verne. La buena acogida a esta película lo animó a trabajar en *Pepe* (1960), película en la que Cantinflas la hace de mozo de cuadras en una hacienda mexicana. Todo gira alrededor del cariño de Pepe por uno de los caballos, el que su patrón vende a un director de cine estadounidense. Debido a ello, Pepe decide buscar

trabajo en Hollywood para estar cerca del caballo y al final ambos regresan a México. Entre las escenas no faltaban algunas que destilaban cierta dosis de racismo, como por ejemplo cuando uno de los tantos artistas que viven y conocen a Pepe en Hollywood, de manera displicente le deja su autógrafo sobre su tortilla, o aquella otra en que es humillado por su jefe cuando éste filma una película en México. En todo caso, la película resulta —al decir de Monsiváis— una suerte de “álbum hollywoodense”, en donde Cantinflas —gracias a su atuendo y psicología— es utilizado como enlace que tiende el puente entre la cultura latinoamericana y la estadounidense. De esta manera se convierte en la representación de la actitud latinoamericana: su sumisión, ignorancia e ingenuidad convierten a Pepe en el candidato idóneo para trabajar en las petroleras venezolanas, cortar bananos en la *United Fruit* de Guatemala, ilustrar los folletos turísticos de Puerto Rico, cumplir el deber patriótico de denunciar a los comunistas en alguna fábrica de Colombia y, naturalmente, encarnar al buen latinoamericano que escucha las transmisiones radiofónicas de *La Voz de América*.

La indagación, casi clínica, efectuada por Monsiváis sobre el significado de la representación cinematográfica de *Pepe*, nos muestra el desdoblamiento de un Cantinflas de origen y esencia popular hacia la de un palafrenero cuyo corto entender constituye la esencia del latinoamericano. *Pepe* es exportado a Estados Unidos como el tonto, fácil de engañar, cuya vida y horizontes vitales se acaban en un caballo. *Pepe*, el palafrenero a quien todo el pueblo de Taxco canta en inglés, que no entiende la diferencia entre el amor al amigo, a la mujer o al caballo y es semianalfabeta, “primitivo a carta cabal”, como lo caracteriza Monsiváis. *Pepe* representa el sueño de los creadores de la Alianza para el Progreso, es decir, el del comportamiento indispensable para evitar

protestas sociales contra gobiernos abyectos y, sobre todo, para impedir que Guatemala, Venezuela o la Dominicana imiten a Cuba.

El segundo artículo de Monsiváis en *Política* ilustra nítidamente la atmósfera de las tensiones ideológicas y emotivas entre los contrarios sociales de los años sesenta. Su análisis, de largo aliento, saca a la luz los entrecruzamientos de pasados mal resueltos. El pasado revolucionario en México, a mediados del siglo XX, había generado una sociedad tan excluyente, racista y desigual como en los años dorados del porfiriato. Un neoconservadurismo permeaba toda la sociedad frente a movimientos sociales dispuestos a tomar las armas para reivindicar lo que aún se les debía.

La estrategia narrativa de Monsiváis le permitió analizar y develar los intersticios por los cuales el pasado gravitaba sobre el presente y fortalecía un *statu quo* modelado por el proyecto estadounidense. Muchas voces y plumas denunciaron los fogonazos sociales ocurridos desde finales de los años cincuenta y advertían de los que ya se anunciaban por venir. Para Carlos Monsiváis, el *Pepe* encarnado por Cantinflas era un ejemplo de la representación estadounidense del mundo latinoamericano, construido con un lenguaje descifrable, lanzado en pleno cenit de la carrera del mimo. Sin embargo, el Cantinflas, símbolo mexicano de la alegría y su éxito taquillero que lo hizo millonario, marcaron la decadencia del humorismo de carpa y de la sátira de la desvergüenza de los poderosos al integrarse al juego de los monopolios cinematográficos. En la peculiar carpa de la Alianza para el Progreso, *Pepe* “será un emblema humano que en el mejor de los casos nos denigra y nos muestra en cuclillas, dormidos, con el burro a un costado y el sarape encima”.



hagamos

todos de México
un país de lectores

En 1969 cuando el ser humano pisaba la Luna, en México comenzaron las transmisiones mundiales por onda corta de Radio México Internacional, la estación que trazaba mapas y paisajes sonoros de este país para quien estuviese interesado y a distancia.

Este 1 de enero de 2011, el Instituto Mexicano de la Radio recupera esta emisora, ahora vía internet:

radiomexicointernacional

Escucha México; México te escucha



www.radiomexicointernacional.imer.gob.mx

IMER: Radio pública a tu servicio... ahora, en donde quiera que estés

