

agenda cultural

UNIVERSIDAD

ALMA
DE ANTIOQUIA
MATER



nº127 noviembre2006 ISSN 0124-0854



Programa De país en país

México, alma y sabor



Todos Santos, Día de muertos

Por Octavio Paz

El solitario mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas. Todo es ocasión para reunirse. Cualquier pretexto es bueno para interrumpir la marcha del tiempo y celebrar con festejos y ceremonias hombres y acontecimientos. Somos un pueblo ritual. Y esta tendencia beneficia a nuestra imaginación tanto como a nuestra sensibilidad, siempre afinadas y despiertas. El arte de la fiesta, envilecido en casi todas partes, se conserva intacto entre nosotros. En pocos lugares del mundo se puede vivir un espectáculo parecido al de las grandes fiestas religiosas de México, con sus colores violentos, agrios y puros, sus danzas, ceremonias, fuegos de artificio, trajes insólitos y la inagotable cascada de sorpresas de los frutos, dulces y objetos que se venden esos días en plazas y mercados.

Nuestro calendario está poblado de fiestas. Ciertos días, lo mismo en los lugarejos más apartados que en las grandes ciudades, el país entero reza, grita, come, se emborracha y mata en honor de la Virgen de Guadalupe o del general Zaragoza. Cada año, el 15 de septiembre a las once de la noche, en todas las plazas de México celebramos la Fiesta del Grito; y una multitud enardecida efectivamente grita por espacio de una hora, quizá para callar mejor el resto del año. Durante los días que preceden y suceden al 12 de diciembre, el tiempo suspende su carrera, hace un alto y en lugar de empujarnos hacia un mañana siempre inalcanzable y mentiroso, nos ofrece un presente redondo y perfecto, de

danza y juerga, de comunión y comilona con lo más antiguo y secreto de México. El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian.

Pero no bastan las fiestas que ofrecen a todo el país la Iglesia y la República. La vida de cada ciudad y de cada pueblo está regida por un santo, al que se festeja con devoción y regularidad. Los barrios y los gremios tienen también sus fiestas anuales, sus ceremonias y sus ferias. Y, en fin, cada uno de nosotros —ateos, católicos o indiferentes— poseemos nuestro santo, al que cada año honramos. Son incalculables las fiestas que celebramos y los recursos y tiempo que gastamos en festejar. Recuerdo que hace años pregunté a un presidente municipal de un poblado vecino a Mitla: “¿A cuánto ascienden los ingresos del municipio por contribuciones?”. “A unos tres mil pesos anuales. Somos muy pobres. Por eso el señor gobernador y la Federación nos ayudan cada año a completar nuestros gastos”. “¿Y en qué utilizan esos tres mil pesos?” “Pues casi todo en fiestas, señor. Chico como lo ve, el pueblo tiene dos santos patronos”.

Esa respuesta no es asombrosa. Nuestra pobreza puede medirse por el número y suntuosidad de las fiestas populares. Los países ricos tienen pocas: no hay tiempo, ni humor. Y no son necesarias; las gentes tienen

otras cosas que hacer y cuando se divierten lo hacen en grupos pequeños. Las masas modernas son aglomeraciones de solitarios. En las grandes ocasiones, en París o en Nueva York, cuando el público se congrega en plazas o estadios, es notable la ausencia de pueblo: se ven parejas y grupos, nunca una comunidad viva en donde la persona humana se disuelve y rescata simultáneamente. Pero un pobre mexicano, ¿cómo podría vivir sin esas dos o tres fiestas anuales que lo compensan de su estrechez y de su miseria? Las fiestas son nuestro único lujo; ellas substituyen, acaso con ventaja, al teatro y a las vacaciones, al *week end* y al *cocktail party* de los sajones, a las recepciones de la burguesía y al café de los mediterráneos.

En esas ceremonias —nacionales, locales, gremiales o familiares— el mexicano se abre al exterior. Todas ellas le dan ocasión de revelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes. Durante esos días el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola al aire. Descarga su alma. Y su grito, como los cohetes que tanto nos gustan, sube hasta el cielo, estalla en una explosión verde, roja, azul y blanca y cae vertiginoso dejando una cauda de chispas doradas. Esa noche los amigos, que durante meses no pronunciaron más palabras que las prescritas por la indispensable cortesía, se emborrachan juntos, se hacen confidencias, lloran las mismas

penas, se descubren hermanos y a veces, para probarse, se matan entre sí. La noche se puebla de canciones y aullidos. Los enamorados despiertan con orquestas a las muchachas. Hay diálogos y burlas de balcón a balcón, de acera a acera. Nadie habla en voz baja. Se arrojan los sombreros al aire. Las malas palabras y los chistes caen como cascadas de pesos fuertes. Brotan las guitarras. En ocasiones, es cierto, la alegría acaba mal: hay riñas, injurias, balazos, cuchilladas. También eso forma parte de la fiesta. Porque el mexicano no se divierte: quiere sobrepasarse, saltar el muro de soledad que el resto del año lo incomunica. Todos están poseídos por la violencia y el frenesí. Las almas estallan como los colores, las voces, los sentimientos. ¿Se olvidan de sí mismos, muestran su verdadero rostro? Nadie lo sabe. Lo importante es salir, abrirse paso, embriagarse de ruido, de gente, de color. México está de fiesta. Y esa fiesta, cruzada por relámpagos y delirios, es como el revés brillante de nuestro silencio y apatía, de nuestra reserva y hosquedad.

colectividad. Ese lujo es una prueba de salud, una exhibición de abundancia y poder. O una trampa mágica. Porque con el derroche se espera atraer, por contagio, a la verdadera abundancia. Dinero llama a dinero. La vida que se riega, da más vida: la orgía, gasto sexual, es también una ceremonia de regeneración genésica; y el desperdicio, fortalece. Las ceremonias de fin de año, en todas las culturas, significan algo más que la conmemoración de una fecha. Ese día es una pausa; efectivamente el tiempo se acaba, se extingue. Los ritos que celebran su extinción están destinados a provocar su renacimiento: la fiesta de fin de año es también la de año nuevo, la del tiempo que empieza. Todo atrae a su contrario. En suma, la función de la fiesta es más utilitaria de lo que se piensa; el desperdicio atrae o suscita la abundancia y es una inversión como cualquier otra. Sólo que aquí la ganancia no se mide, ni cuenta. Se trata de adquirir potencia, vida y salud. En este sentido la fiesta es una de las formas económicas más antiguas, como el don y la ofrenda.

Algunos sociólogos franceses consideran a la fiesta como un gasto ritual. Gracias al derroche, la colectividad se pone el abrigo de la envidia celeste y humana. Los sacrificios y las ofrendas calman o compran a dioses y santos patronos; las dádivas y festejos, al pueblo. El exceso en el gastar y el desperdicio de energías afirman la opulencia de la

Esta interpretación me ha parecido siempre incompleta. Inscrita en la órbita de lo sagrado, la fiesta es ante todo el advenimiento de lo insólito. La rigen reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen a las de todos los días. Todo

ocurre en un mundo encantado: el tiempo es *otro tiempo* (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y convierte en un “sitio de fiesta” (en general se escogen lugares especiales o poco frecuentados); los personajes que intervienen abandonan su rasgo humano o social y se transforman en vivas, aunque efímeras, representaciones. Y todo pasa como si no fuera cierto, como en los sueños. Ocurra lo que ocurra, nuestras acciones poseen mayor ligereza, una gravedad distinta: asumen significaciones diversas y contraemos con ellas responsabilidades singulares. Nos aligeramos de nuestra carga de tiempo y razón.

En ciertas fiestas desaparece la noción misma de Orden. El caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos. Se cometen profanaciones rituales, sacrilegios obligatorios. El amor se vuelve promiscuo. A veces la fiesta se convierte en Misa Negra. Se violan reglamentos, hábitos, costumbres. El individuo respetable arroja su máscara de carne y la ropa oscura que lo aísla y, vestido de colorines, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo.

Así pues, la fiesta no es solamente un exceso, un desperdicio ritual de los bienes penosamente acumulados durante todo el año; también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma.

La fiesta es una revuelta, en el sentido literal de la palabra. En la confusión que engendra, la sociedad se disuelve, se ahoga, en tanto que organismo rígido conforme a ciertas reglas y principios. Pero se ahoga en sí misma, en su caos o libertad original. Todo se comunica; se mezcla el bien con el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito. Todo cohabita, pierde forma, singularidad, y vuelve al amasijo primordial. La fiesta es una operación cósmica: la experiencia del desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra. La fiesta es un regreso a un estado remoto o indiferenciado, prenatal o presocial, por decirlo así. Regreso que es también un comienzo, según quiere la dialéctica inherente a los hechos sociales.

El grupo sale purificado y fortalecido de ese baño de caos. Se ha sumergido en sí, en la entraña misma de donde salió. Dicho de otro modo, la fiesta niega a la sociedad en tanto que conjunto orgánico de formas y principios diferenciados, pero la afirma en cuanto fuente de energía y creación. Es una verdadera recreación, al contrario de lo que ocurre con las vacaciones modernas, que no entrañan rito o ceremonia alguna, individuales y estériles como el mundo que las ha inventado.

La sociedad comulga consigo misma en la fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. La estructura social se deshace y se crean nuevas formas de relación, reglas inesperadas, jerarquías caprichosas. En el desorden general, cada quien se abandona y atraviesa por situaciones y lugares que habitualmente le estaban vedados. Las fronteras entre espectadores y actores, entre oficiantes y asistentes, se borran. Todos forman parte de la fiesta, todos se disuelven en su torbellino. Cualquiera que sea su índole, su carácter, su significado, la fiesta es participación. Este rasgo la distingue finalmente de otros fenómenos y ceremonias: laica o religiosa, orgía o saturnal, la fiesta es un hecho social basado en la activa participación de los asistentes.

Gracias a las fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con

los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política. Y es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas. Su frecuencia, el brillo que alcanzan, el entusiasmo con que todos participamos, parecen revelar que, sin ellas, estallaríamos. Ellas nos liberan, así sea momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior. Pero a diferencia de lo que ocurre en otras sociedades, la fiesta mexicana no es nada más un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad; el mexicano no intenta regresar, sino salir de sí mismo, sobrepasarse. Entre nosotros la fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo.

Si en la vida diaria nos ocultamos a nosotros mismos, en el remolino de la fiesta nos disparamos. Más que abrirnos, nos desgarramos. Todo termina en alarido y desgarradura: el canto, el amor, la amistad. La violencia de nuestros festejos muestra hasta qué punto nuestro hermetismo nos cierra las vías de comunicación con el mundo. Conocemos el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo. Nuestras

fiestas, como nuestras confidencias, nuestros amores y nuestras tentativas para reordenar nuestra sociedad, son rupturas violentas con lo antiguo o con lo establecido. Cada vez que intentamos expresarnos, necesitamos romper con nosotros mismos. Y la fiesta sólo es un ejemplo, acaso el más típico, de ruptura violenta. No sería difícil enumerar otros, igualmente reveladores: el juego, que es siempre un ir a los extremos, mortal con frecuencia; nuestra prodigalidad en el gastar, reverso de la timidez de nuestras inversiones y empresas económicas; nuestras confesiones. El mexicano, ser hosco, encerrado en sí mismo, de pronto estalla, se abre el pecho y se exhibe, con cierta complacencia y deteniéndose en los repliegues vergonzosos o terribles de su intimidad. No somos francos, pero nuestra sinceridad puede llegar a extremos que horrorizarían a un europeo. La manera explosiva y dramática, a veces suicida, con que nos desnudamos y entregamos, inermes casi, revela que algo nos asfixia y cohíbe. Algo nos impide ser. Y porque no nos atrevemos o no podemos enfrentarnos con nuestro ser, recurrimos a la fiesta. Ella nos lanza al vacío, embriaguez que se quema a sí misma, disparo al aire, fuego de artificio.

La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas —obras y

sobras— que es cada vida, encuentran en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida. Por eso cuando alguien muere de muerte violenta, solemos decir: “se la buscó”. Y es cierto, cada quien tiene la muerte que se busca, la muerte que se hace. Muerte de cristiano o muerte de perro son maneras de morir que reflejan maneras de vivir. Si la muerte nos traiciona y morimos de mala manera, todos se lamentan: hay que morir como se vive. La muerte es intransferible, como la vida. Si no morimos como vivimos es porque realmente no fue nuestra la vida que vivimos: no nos pertenecía como no nos pertenece la mala suerte que nos mata. Dime cómo mueres y te diré quién eres.

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte

la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera.

Posiblemente el rasgo más característico de esta concepción es el sentido impersonal del sacrificio. Del mismo modo que su vida no les pertenecía, su muerte carecía de todo propósito personal. Los muertos —incluso los guerreros caídos en el combate y la mujeres muertas en el parto, compañeros de Huitzilopochtli, el dios solar— desaparecerían al cabo de algún tiempo, ya para volver al país indiferenciado de las sombras, ya para fundirse al aire, a la tierra, al fuego, a la sustancia animadora del universo. Nuestros antepasados indígenas no creían que su muerte les pertenecía, como jamás pensaron que su vida fuese realmente “su vida”, en el sentido cristiano de la palabra. Todo se conjugaba para determinar, desde el nacimiento, la vida y la muerte de cada hombre: la clase social, el año, el lugar, el día, la hora. El azteca era tan poco responsable de sus actos como de su muerte.

Espacio y tiempo estaban ligados y formaba una unidad inseparable. A cada espacio, a cada uno de los puntos cardinales, y al centro

en que se inmovilizaban, correspondía un “tiempo” particular. Y este complejo de espacio-tiempo poseía virtudes y poderes propios, que influían y determinaban profundamente la vida humana. Nacer un día cualquiera, era pertenecer a un espacio, a un tiempo, a un color y a un destino. Todo estaba previamente trazado. En tanto que nosotros disociamos espacio y tiempo, meros escenarios que atraviesan nuestras vidas, para ellos había tantos “espacios-tiempos” como combinaciones poseía el calendario sacerdotal. Y cada uno estaba dotado de una significación cualitativa particular, superior a la voluntad humana.

Religión y destino regían su vida, como moral y libertad presiden la nuestra. Mientras nosotros vivimos bajo el signo de la libertad y todo —aun la fatalidad griega y la gracia de los teólogos— es elección y lucha, para los aztecas el problema se reducía a investigar la no siempre clara voluntad de los dioses. De ahí la importancia de la prácticas adivinatorias. Los únicos libres eran los dioses. Ellos podían escoger y, por lo tanto, en un sentido profundo, pecar. La religión azteca está llena de grandes dioses pecadores — Quetzalcóatl, como ejemplo máximo—, dioses que desfallecen y pueden abandonar a sus creyentes, del mismo modo que los cristianos reniegan a veces de su Dios. La conquista de México sería inexplicable sin la

traición de los dioses que reniegan de su pueblo.

El advenimiento del catolicismo modifica radicalmente esta situación. El sacrificio y la idea de salvación, que antes eran colectivos, se vuelven personales. La libertad se humaniza, encarna en los hombres. Para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo, vivía gracias a la sangre y a la muerte de los hombres. Para los cristianos, el individuo es lo que cuenta. El mundo —la historia, la sociedad— está condenado de antemano. La muerte de Cristo salva a cada hombre en particular. Cada uno de nosotros es el Hombre y en cada uno están depositadas las esperanzas y posibilidades de la especie. La redención es obra personal.

Ambas actitudes, por más opuestas que nos parezcan, poseen una nota común: la vida, colectiva o individual, está abierta a la perspectiva de una muerte que es, a su modo, una nueva vida. La vida sólo se justifica y trasciende cuando se realiza en la muerte. Y ésta también es trascendencia, más allá, puesto que consiste en una nueva vida. Para los cristianos la muerte es un tránsito, un salto mortal entre dos vidas, la temporal y la ultraterrena; para los aztecas, la manera más

honda de participar en la continua regeneración de las fuerzas creadoras, siempre en peligro de extinguirse si no se les provee de la sangre, alimento sagrado. En ambos sistemas vida y muerte carecen de autonomía; son las dos caras de una misma realidad. Toda su significación proviene de otros valores, que las rigen. Son referencias a realidades invisibles.

La muerte moderna no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores. En casi todos los casos es, simplemente, el fin inevitable de un proceso natural. En un mundo de hechos, la muerte es un hecho más. Pero como es un hecho desagradable, un hecho que pone en tela de juicio todas nuestras concepciones y el sentido mismo de nuestra vida, la filosofía del progreso (¿el progreso hacia dónde y desde dónde?, se preguntaba Scheler) pretende escamotearnos su presencia. En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. Todo la suprime: las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública, las costumbres, la alegría a bajo precio y la salud al alcance de todos que nos ofrecen hospitales, farmacias y campos deportivos. Pero la muerte, ya no como tránsito, sino como gran boca vacía que nada sacia, habita todo lo que emprendemos. El siglo de la salud, de la higiene, los anticonceptivos, las drogas milagrosas y los

alimentos sintéticos, es también el siglo de los campos de concentración, del Estado policiaco, de la exterminación atómica y del *Murder Story*. Nadie piensa en la muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque nadie vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización.

También para el mexicano moderno la muerte carece de significación. Ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más vida que la nuestra. Pero la intranscendencia de la muerte no nos lleva a eliminarla de nuestra vida diaria. Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Ciertamente, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: “si me han de matar mañana, que me maten de una vez”.

La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intranscendencia del morir, sino del vivir. Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una

manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque “la vida nos ha curado de espantos”. Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intranscendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora.

El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. La fascinación que ejerce sobre nosotros quizá brote de nuestro hermetismo y de la furia con que lo rompemos. La presión de nuestra vitalidad, constreñida a expresarse en formas que la traicionan, explica el carácter mortal, agresivo o suicida, de nuestras explosiones. Cuando estallamos, además, tocamos el punto más alto de la tensión, rozamos el vértice vibrante de la vida. Y allí, en la altura del frenesí, sentimos el vértigo: la muerte nos atrae.

Por otra parte, la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y

pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mundos y una mueca espantable. En un mundo cerrado y sin salida, en donde todo es muerte, lo único valioso es la muerte. Pero afirmamos algo negativo. Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos artificiales, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia. Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el Día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona, pero toda esa fanfarrona familiaridad no nos dispensa de la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué es la muerte? No hemos inventado una nueva respuesta. Y cada vez que nos la preguntamos, nos encogemos de hombros: ¿qué me importa la muerte, si no me importa la vida?

El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre ante la muerte? La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella, definitivamente y para siempre, pero no se entrega. Todo está lejos del mexicano, todo le es extraño y, en primer término, la muerte, la extraña por excelencia. El mexicano no se entrega a la muerte, porque la entrega entraña sacrificio. Y el sacrificio, a su vez, exige que alguien dé y alguien reciba. Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende. En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la

muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas —más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo— pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo. La muerte mexicana es estéril, no engendra como la de los aztecas y cristianos.

Nada más opuesto a esta actitud que la de europeos y norteamericanos. Leyes, costumbres, moral pública y privada, tienden a preservar la vida humana. Esta protección no impide que aparezcan cada vez con más frecuencia ingeniosos y refinados asesinos, eficaces productores del crimen perfecto y en serie. La reiterada interrupción de criminales profesionales, que maduran y calculan sus asesinatos con una precisión inaccesible a cualquier mexicano; el placer con que relatan sus experiencias, sus goces y sus procedimientos; la fascinación con que el público y los periódicos recogen sus confesiones; y, finalmente, la reconocida ineficacia de los sistemas de represión con que se pretende evitar nuevos crímenes, muestran que el respeto a la vida humana que tanto enorgullece a la civilización occidental es una noción incompleta o hipócrita.

El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la

muerte, acaba por negar a la vida. La perfección de los criminales modernos no es nada más una consecuencia del progreso de la técnica moderna, sino del desprecio a la vida inexorablemente implícito en todo voluntario escamoteo de la muerte. Y podría agregarse que la perfección de la técnica moderna y la popularidad del *Murder Story* no son sino frutos (como los campos de concentración y el empleo de sistemas de exterminación colectiva) de una concepción optimista y unilateral de la existencia. Y así, es inútil excluir a la muerte de nuestras representaciones, de nuestras palabras, de nuestras ideas, porque ella acabará por suprimirnos a todos y en primer término a los que viven ignorándola o fingiendo que la ignoran.

Cuando el mexicano mata —por vergüenza, placer o capricho— mata a una persona, a un semejante. Los criminales y estadistas modernos no matan: suprimen. Experimentan con seres que han perdido ya su calidad humana. En los campos de concentración primero se degrada al hombre; una vez convertido en objeto, se le extermina en masa. El criminal típico de la gran ciudad —más allá de los móviles concretos que lo impulsan— realiza en pequeña escala lo que el caudillo moderno hace en grande. También a su modo experimenta: envenena, disgrega cadáveres con ácidos, incinera despojos, convierte en objeto a su víctima. La antigua relación entre

víctima y victimario, que es lo único que humaniza al crimen, lo único que lo hace imaginable, ha desaparecido. Como en las novelas de Sade, no hay ya sino verdugos y objetos, instrumentos de placer y destrucción. Y la existencia de la víctima hace más intolerable y total la infinita soledad del victimario. Para nosotros el crimen es todavía una relación —y en ese sentido posee el mismo significado liberador que la fiesta o la confesión. De ahí su dramatismo, su poesía y —¿por qué no decirlo?— su grandeza. Gracias al crimen, accedemos a una efímera trascendencia.

En los primeros versos de la octava *Elegías de Duino*, Rilke dice que la criatura —el ser en su inocencia animal— contempla lo abierto, al contrario de nosotros, que jamás vemos hacia adelante, hacia lo absoluto. El miedo nos hace volver el rostro, darle la espalda a la muerte. Y al negarnos a contemplarla, nos cerramos fatalmente a la vida, que es una totalidad que la lleva en sí. Lo *abierto* es el mundo en donde los contrarios se reconcilian y la luz y la sombra se funden. Esta concepción tiende a devolver a la muerte su sentido original, que nuestra época le ha arrebatado: muerte y vida son contrarios que se complementan. Ambas son mitades de una esfera que nosotros, sujetos a tiempo y espacio, no podemos sino entrever. En el mundo prenatal, muerte y vida se confunden; en el nuestro, se oponen; en el más allá, vuelven a reunirse, pero ya no en la

ceguera animal, anterior al pecado y a la conciencia, sino como inocencia reconquistada. El hombre puede trascender la oposición temporal que las escinde —y que no reside en ellas, sino en su conciencia— y percibir las como una unidad superior. Este conocimiento no se opera sino a través de un desprendimiento: la criatura debe renunciar a su vida temporal y a la nostalgia del limbo, del mundo animal. Debe abrirse a la muerte si quiere abrirse a la vida; entonces “será como los ángeles”.

Así, frente a la muerte hay dos actitudes: una, hacia adelante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo. Ningún poeta mexicano o hispanoamericano, con la excepción, acaso, de César Vallejo, se aproxima a la primera de estas dos concepciones. En cambio, dos poetas mexicanos, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, encarnan la segunda de estas dos direcciones. Si para Gorostiza la vida es “una muerte sin fin”, un continuo despeñarse en la nada, para Villaurrutia la vida no es más que “nostalgia de la muerte”.

La afortunada imagen que da título al libro de Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, es algo más que un acierto verbal. Con él, su autor quiere señalarnos la significación última de la poesía. La muerte como nostalgia y no como

fruto o fin de la vida, equivale a afirmar que no venimos de la vida sino de la muerte. Lo antiguo y original, la entraña materna, es la huesa y no la matriz. Esta aseveración corre el riesgo de parecer una vana paradoja o la reiteración de un viejo lugar común: todos somos polvo y vamos al polvo. Creo, pues, que el poeta desea encontrar en la muerte (que es, en efecto, nuestro origen) una revelación que la vida temporal no le ha dado: la de la verdadera vida. Al morir,

la aguja del instantero
 recorrerá su cuadrante
 todo cabrá en un instante
 ...
 y será posible acaso
 vivir, después de haber muerto.

Regresar a la muerte original será volver a la vida de antes de la vida, a la vida de antes de la muerte: al limbo, a la entraña materna.

“Muerte sin fin”, el poema de José Gorostiza, es quizá el más alto testimonio que poseemos los hispanoamericanos de una conciencia verdaderamente moderna, inclinada sobre sí misma, presa de sí, de su propia claridad cegadora. El poeta, al mismo tiempo lúcido y exasperado, desea arrancar su máscara a la existencia, para contemplarla en su desnudez. El diálogo entre el mundo y el hombre, viejo

como la poesía y el amor, se transforma en el del agua y el vaso que la ciñe, el del pensamiento y la forma en que se vierte y a la que acaba por corroer. Preso en las apariencias —árboles y pensamientos, piedras y emociones, días y noches, crepúsculos, no son sino metáforas, cintas de colores— el poeta advierte que el soplo que hincha la sustancia, la modela y la erige forma, es el mismo que la carcome y arruga y destrona. En este drama sin personajes, pues todos son nada más reflejos, disfraces de un suicida que dialoga consigo mismo en un lenguaje de espejos y ecos, tampoco la inteligencia es otra cosa que reflejo, forma, y la más pura, de la muerte, una muerte enamorada de sí misma. Todo se despeña en su propia claridad, todo se anega en su fulgor, todo se dirige hacia esa muerte transparente: la vida no es sino una metáfora, una invención con que la muerte — ¡también ella!— quiere engañarse. El poema es el tenso desarrollo del viejo tema de Narciso —al que, por otra parte, no se alude una sola vez en el texto. Y no solamente la conciencia se contempla a sí misma en sus aguas transparentes y vacías, espejo y ojo al mismo tiempo, como en el poema de Valéry: la nada, que se miente en la forma y vida, respiración y pecho, que se finge corrupción y muerte, termina por desnudarse y, ya vacía, se inclina sobre sí misma: se enamora de sí, cae en sí, incansable muerte sin fin.

En suma, si en la fiesta, la borrachera o la confidencia nos abrimos, lo hacemos con tal violencia que nos desgarramos y acabamos por anularnos, Y ante la muerte, como ante la vida, nos alzamos de hombros y le oponemos un silencio o una sonrisa desdeñosa. La fiesta y el crimen pasional o gratuito revelan que el equilibrio de que hacemos gala sólo es una máscara, siempre en peligro de ser desgarrada por una súbita explosión de nuestra intimidad.

Todas estas actitudes indican que el mexicano siente, en sí mismo y en la carne del país, la presencia de una mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable. Todos nuestros gestos tienden a ocultar esa llaga, siempre fresca, siempre lista a encenderse y arder bajo el sol de la mirada ajena.

Ahora bien, todo desprendimiento provoca una herida. A reserva de indagar cómo y en qué momento se produjo ese desprendimiento, debo apuntar que cualquier ruptura (con nosotros mismos o con lo que nos rodea, con el pasado o con el presente) engendra un sentimiento de soledad. En los casos extremos —separación de los padres, de la matriz o de la tierra natal, muerte de los dioses o conciencia aguda de sí— la soledad se identifica con la orfandad. Y ambas se manifiestan generalmente como conciencia del pecado. Las penalidades y vergüenza que infligen el estado de separación pueden ser

consideradas, gracias a la introducción de las nociones de expiación y redención, como sacrificios necesarios, prendas o promesas de una futura comunión que pondrá fin al exilio. La culpa puede desaparecer, la herida cicatrizar, el exilio resolverse en comunión. La soledad adquiere así un carácter purgativo, purificador. El solitario o aislado trasciende su soledad, la vive como una prueba y como una promesa de comunión.

El mexicano, según se ha visto en las descripciones anteriores, no trasciende su soledad. Al contrario, se encierra en ella. Habitamos nuestra soledad como Filoctetes su isla, no esperando, sino temiendo volver al mundo. No soportamos la presencia de nuestros compañeros. Encerrados en nosotros mismos, cuando no desgarrados y enajenados, apuramos una soledad sin referencias a un más allá redentor o a un más acá creador. Oscilamos entre la entrega y la reserva, entre el grito y el silencio, entre la fiesta y el velorio, sin entregarnos jamás. Nuestra impasibilidad recubre la vida con la máscara de la muerte; nuestro grito desgarrar esa máscara y sube al cielo hasta distenderse, romperse y caer como derrota y silencio. Por ambos caminos el mexicano se cierra al mundo: a la vida y a la muerte.

*Tomado de Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, Bogotá, F.C.E., 1993, pp. 51-71. Octavio Paz (Ciudad de México 1914-1998) es uno de los poetas y ensayistas hispanoamericanos más reconocidos, controvertidos y prolíficos de la segunda mitad del siglo XX. Recibió el Premio Nóbel de Literatura en 1990. Algunas de sus obras son: poesía: *Libertad bajo palabra, Ladera Este, Vuelta, Árbol adentro*; ensayo: *El laberinto de la soledad, El arco y la lira, Las peras del olmo, Cuadrivio, Puertas al campo, Corriente alterna, Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, Postdata, Los hijos del limo, El ogro filantrópico, In-mediaciones, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Tiempo nublado, Convergencias, Al paso, La llama doble, Itinerario y Vislumbres de la India*.

Remedios Varo y los mundos posibles

Por Diego León Arango Gómez

Resultaría gratuito aproximarse a la obra de Remedios Varo para encasillarla en el cliché que la clasifica como arte surrealista y admitir, como lo hace la crítica moderna y contemporánea, que el surrealismo fue un movimiento pasado, cuya posibilidad de ser y existir en el panorama de las artes ya se agotó.

Más que confinar la obra de Varo en el límite de lo que fue su posibilidad, debemos responder a los llamados de su pintura para entablar un diálogo que, en el horizonte de la experiencia estética, nos dé la oportunidad de descifrar sus significados y nos permita abrirnos a sus planteamientos. Se trata de un coqueteo a los mundos posibles que su obra instaura.

Remedios Varo (1908–1963) nace en Anglés, España, inicia sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid a los 15

años y se radica en México en 1941, huyendo de la dictadura franquista y de los horrores de la segunda gran guerra del siglo veinte. Seis años antes, la artista había entrado en contacto con el círculo de surrealistas formado por André Bretón y, allí, rápidamente, formó parte del grupo Lógicofobista, “opuestos a la lógica”, que buscaba la representación de los estados internos del alma humana, alejados de las formas del automatismo psíquico, del arte



Remedios Varo. La Huida, 1962



Remedios Varo, *Hacia la torre*, 1961

onírico y del método paranoico crítico de Dalí. Como parte de las actividades del grupo, debuta en la exposición de 1936, con *L'Agent double*, un óleo sobre cobre, que anticipa los temas de alquimia y pitagorismo que desarrollará en México quince años después.

En su estilo narrativo se compaginan una vívida y fecunda fantasía, la ciencia, la alquimia, lo sobrenatural y una conciencia de la mujer, considerada como fuente de sensibilidad, de poderes misteriosos y regenerativos. Ciencia, mito y fantasía logran un feliz encuentro en la obra de la artista hispano-mexicana.

Cuando se mira la pintura de la época madura de la artista, donde aparecen temas muy vinculados a la alquimia y a otras realidades extrañas a nuestra concepción moderna del mundo, francamente nos da la sensación de que Remedios Varo se aparta del surrealismo y sus postulados. Tal vez el afán de caracterizar la heterodoxia de su trabajo lleva a los historiadores y críticos a acudir, con ligereza, a la noción de “surrealismo”, para abarcar ese universo inclasificable que no cabe en las nociones utilizadas para definir las manifestaciones modernas del arte. Algo similar sucede cuando se mira la obra de Frida Kahlo: su carácter irreductible a una definición hace que se la refiera y asocie con el surrealismo, cuando sabemos que sus planteamientos tienen una fuente de creación muy distinta y lejana de los postulados que guiaron a los seguidores de este movimiento.

Si miramos con detenimiento las motivaciones que dan origen a la obra de Remedios Varo, nos damos cuenta de que la fuente de inspiración artística se aparta de los principios defendidos por el surrealismo y nos ofrece una manera diferente de considerar la realidad, sin ninguna dependencia a producciones psicológicas. Hay una gran coherencia en sus planteamientos, una clara premeditación de sus motivos, suficiente solvencia pictórica y técnica para formular sus composiciones, y una riesgosa puesta de imágenes que nos advierten que el universo de

lo posible es mayor que lo que nuestra limitada percepción del mundo nos revela.

Suele decirse que la obra de Remedios Varo explora posibilidades irracionales y sobrenaturales. Sin duda lo será, si consideramos como irracional o sobrenatural todo aquello que sea distinto al mundo de nuestra percepción corriente. Varo es una gran estudiosa de la alquimia y del pensamiento antiguo y sus conocimientos los pone en diálogo con conceptos y visiones que nos ofrece la física moderna. Su obra tiene un respaldo documental fuerte, que explica su obediencia literaria a los motivos que trabaja, pero que no resuelve de manera epistemológica, sino por medio de imágenes de una plasticidad y fantasía sorprendentes,

con las cuales se pone en entredicho esa vetusta, sólida y empecinada visión del mundo que nos acompaña.

El arte de Remedios Varo nos invita a explorar otras dimensiones del mundo y de la vida. Su obra nos despierta un enorme encanto y curiosidad porque abre las puertas de la fantasía, revelándonos visiones fabulosas de realidades llenas de misterios, de fuerzas mágicas y relaciones metafísicas, que nos indican que podemos soñar la existencia de otros universos posibles: paralelos, coexistentes, dinámicos e interactuantes, más allá, pero también más acá, de la linde de nuestra percepción.

La obra de Remedios Varo nos sitúa en el límite de nuestros conocimientos y creencias, cuando nos muestra que el universo que habitamos es denso y su consistencia compleja. Una urdimbre secreta de música y armonías atraviesa todos los órdenes y cosas; los hilos invisibles conectan los seres y las dimensiones; paredes, suelos y techos son deleznable y funcionan como pasajes pluridimensionales que vinculan espacios, tiempos y mundos diversos. Puertas y ventanas, chimeneas y ductos son pasadizos secretos que conectan espacios fantásticos y ocultos. El pasado y el presente pierden su consistencia estanca para hacerse transitables. Macro y microcosmos son una misma energía



Remedios Varo. *Mujer saliendo del psicoanalista, 1961*

y sus semejanzas establecen la ley de un orden invisible que relaciona todos los seres. El universo está hecho de una misma energía y sus trasmutaciones dependen de ciencias y poderes ocultos a los que sólo los iniciados pueden acceder.

Sus pinturas nos ofrecen un universo pluridimensional e interrelacionado. Un universo cuya textura escapa a la tejida por la lógica del discurso racional y donde conceptos como espacio y tiempo pierden la concreción newtoniana y el rigor categórico kantiano, para tornarse parte de una misma, híbrida y dinámica dimensión, donde todo puede acontecer. La obra de Remedios Varo nos abre al misterio y nos deja en suspenso, con la sospecha de que lo inesperado puede irrumpir, con la fuerza de un acontecimiento, en lo cotidiano.

reciente publicación. Escribió este texto especialmente para la *Agenda Cultural*.

*Diego León Arango Gómez. Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, miembro del Grupo de Investigación de Teoría e Historia del Arte y candidato a doctor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Es coautor, con Carlos Arturo Fernández, de la obra *Pedro Nel Gómez acuarelista* (Editorial Universidad de Antioquia) y de *Pedro Nel Gómez y su época* (Museo de Antioquia), ambas de

Si se te pierde el alma en un descuido

Por Eduardo Galeano



¿Qué hace esa india huichola que está por parir? Ella recuerda. Recuerda intensamente la noche de amor de donde viene el niño que va a nacer. Piensa en eso con toda la fuerza de su memoria y su alegría. Así el cuerpo se abre, feliz de la felicidad que tuvo, y entonces nace un buen huichol, que será digno de aquel goce que lo hizo.

Un buen huichol cuida su alma, su alumbrosa fuerza de vida, pero bien se sabe que el alma es más pequeña que una hormiga y más suave que un susurro, una cosa de nada, un airecito, y en cualquier descuido se puede perder.

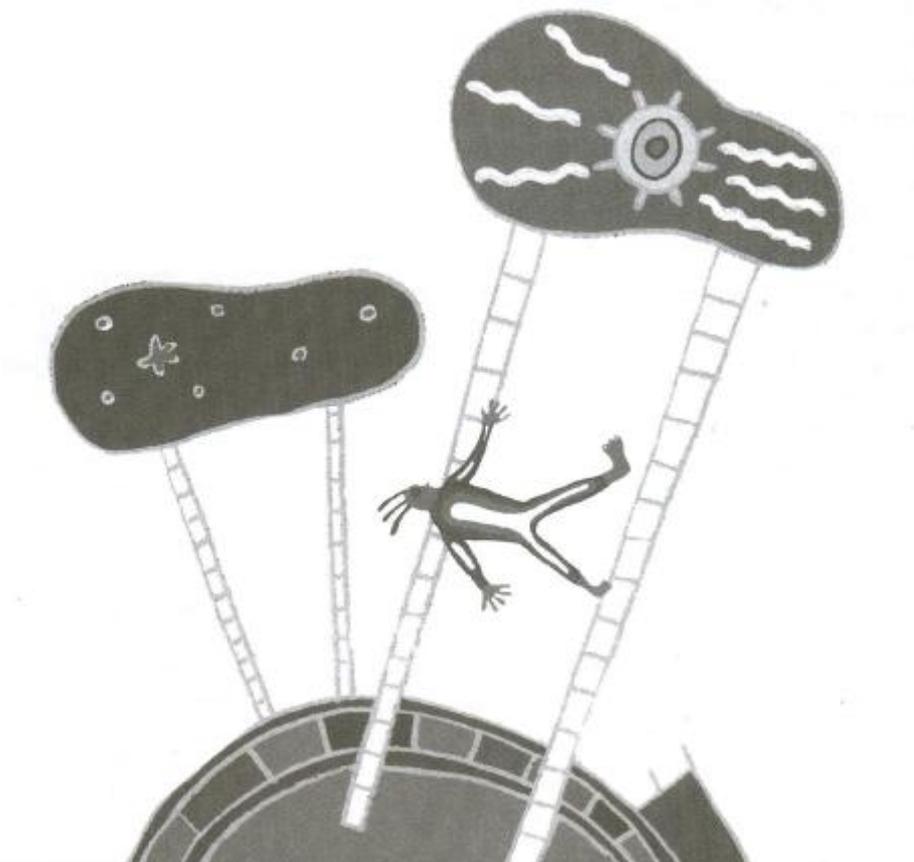
Un muchacho tropieza y rueda sierra abajo y el alma se desprende y cae en la rodada, atada como estaba nomás que por un hilo de seda de araña. Entonces el joven huichol se aturde y

se enferma. Balbuciendo llama al guardián de los cantos sagrados, el sacerdote hechicero.

¿Qué busca ese viejo indio escarbando la sierra? Recorre el rastro por donde el enfermo anduvo. Sube, muy en silencio, por entre las rocas filosas, explorando los ramajes, hoja por hoja, y bajo las piedritas. *¿Dónde se cayó la vida? ¿Dónde quedó asustada?* Marcha lento y con los oídos muy abiertos, porque las almas perdidas lloran y a veces silban como brisa.

Cuando encuentra el alma errante, el sacerdote hechicero la levanta en la punta de una pluma, la envuelve en un minúsculo copo de algodón y dentro de una cañita hueca la lleva de vuelta a su dueño, que no morirá.

Versión de una leyenda zacateca de Eduardo Galeano: *Memoria del fuego. II. Las caras y las máscaras*, España, Siglo XXI Editores, 10ª ed., s.f., p. 25.



Picante, pero sabrosa

Por Paloma Pérez Sastre

La Gastronomía Mexicana, línea dinámica y sabrosa de nuestra cultura. Creo en ella como factor de concordia, como fruto del espíritu humano para hacer mejor al hombre, enriquecido con la alegría de vivir y el gozo de compartir, inherente al ser del mexicano.

Guadalupe Pérez San Vicente



Pimientos secándose al sol

La gastronomía es el arte que se interesa por la forma en que los grupos humanos aprecian el acto de comer como

signo de cohesión social y de festejo. Se origina en las cocinas regionales, y comprende todo el proceso de la alimentación: la tierra y el sembrado, el abasto y la distribución, el uso de los ingredientes y las cocciones, los utensilios y los manteles.

Después de la India, México es la segunda nación más diversa culturalmente del planeta¹. Tal clasificación tiene un indicador lingüístico, pues cuando un pueblo conserva su idioma original (no dialecto), lo más probable es que mantenga viva buena parte de las demás manifestaciones culturales distintivas: tradiciones familiares y comunitarias, memoria histórica, religión, expresiones artísticas populares, música y gastronomía.

En el país de los manitos, la cocina tiene tanto arraigo e identidad como las demás manifestaciones de la cultura. Su vitalidad se manifiesta en audaces mezclas de sabor que

¹ India tiene 65 lenguas vivas; México, 62; y China, 54.

armonizan con los colores chillones de las fachadas, en las que cualquier combinación, por extravagante que nos parezca, funciona. El recorrido empieza en la tierra y llega a los mercados, ¿puede haber algo más provocativo que un mercado mexicano? Manos primorosas apilan tomates rojísimos, amarillas flores de calabaza, chiles verdes y morados, mazorcas variopintas, costales de chapulines. Todo brillante, todo ordenado, todo limpio y sugerente. En los puestos de comida, adornados con festones de papel picado y jarrones generosos en rosas, los mesones permanecen atestados. En bancos de madera, con los maletines en el suelo, se ven ejecutivos al lado de turistas y obreros, gozando toda suerte de platillos. Uno entre todos, el más rico para el almuerzo, el *pozole*: la sopa más barroca, aromática, picosa y risueña que pueda concebirse.

Numerosas cocinas regionales abarcan el territorio nacional, cada una con rasgos propios muy definidos; no obstante, un común denominador las unifica: la trilogía maíz-fríjol-chile. La milpa es su sembradío, cuna y morada. Más que un ecosistema, la milpa es el sistema cultural que subyace en la cocina mexicana y que sigue vivo a plenitud en el siglo XXI. Tales pilares hacen que esta gastronomía no sea una mera suma o conjunto de fogones regionales, sino un concepto integral con características que identifican al todo con sus partes.

El maíz (*centli*) está en el origen. En los mitos más antiguos de Mesoamérica, los dioses del maíz crearon al mismo tiempo los seres humanos y el alimento para sustentarlos. Es el aporte autóctono más significativo de comida indígena y sigue siendo el alimento fundamental en la dieta actual de más de 100 millones de mexicanos. Con el uso primitivo del maíz se desarrolló una tecnología ancestral para consumirlo: el nixtamal, que consiste en agregar cal y agua caliente al grano durante varias horas, con el fin de suavizar y desprender su cutícula u hollejo, lo que permite un aprovechamiento nutricional mayor. Con esta técnica se elaboran las *tortillas* de maíz desde hace varios miles de años.

La trilogía maíz-fríjol-chile, tiene nutrientes complementarios. De tal modo que el chile (*chilli*, en mexica, “fruto picante”) no sólo sirve para dar sabor, sino que cumple una trascendente responsabilidad nutricional al potenciar la digestibilidad de las proteínas que contienen el maíz y el fríjol.

Sobria, y primordialmente vegetariana, era la dieta de los náhuas, quienes obtenían las proteínas de los peces y animales acuáticos de la laguna en que se asentaba su ciudad. Como no tenían grasas, ignoraban las frituras, y consumían los alimentos crudos, asados o cocidos, lo cual quizás explica la ausencia de gordos entre esa raza. La cocina mexicana se extiende a lo largo de treinta siglos desde sus raíces en las recetas-madre

indígenas, hasta la incorporación de la cocina hispana, resultado, a su vez, de siglos de convivencia con árabes y judíos. Una anécdota contada por Bernal Díaz del Castillo² ilustra el origen de la fusión:

Para celebrar la victoria, Hernán Cortés organizó un banquete en su residencia de Coyohuacán. Le habían llegado de España cerdos y vino —desconocidos hasta entonces en México—, pero no harina ni trigo. Entonces, tuvieron que comer la carne “con este pan de maíz”. Cuando en la suave, caliente y aromática *tortilla* se envolvieron las sabrosas carnicas de cerdo, se gestó el *taco*, auténtico ejemplo de mestizaje gastronómico.

La cocina tradicional popular es el sustento de la llamada alta cocina; ésta abreva en aquella. El plato festivo más popular es el *mole*, que incluye hasta veinticinco ingredientes molidos, de ahí su nombre. Servido en preciosas vajillas de Talavera, es imprescindible hasta en las bodas más elegantes, en las que, además, los hombres lucen con orgullo su vestido de charro con adornos de plata. Todo restaurante, aun los no especialmente mexicanos, tiene en su menú de desayuno platos típicos como las enchiladas y los chilaquiles. Muy raros son los platos importantes de la alta cocina mexicana que no vienen de la mesa del pueblo; una excepción son los *chiles en nogada*, inventados para

homenajear a un efímero y ridículo emperador hacia 1822.

El *taco*, emblema de la cocina mexicana en el exterior, es el más conocido de los *antojitos*, cuya amplia gama comprende desde la mera *tortilla* de maíz enrollada con algún guiso adentro, hasta los *burritos*, *enchiladas*, *quesadillas*, *enfrijoladas*, *gorditas*, *entomatadas* y *pellizcadas*. Y, aunque sus recetas son variadísimas, en lo esencial está formado por tres elementos: una base, un relleno o un recubrimiento compuesto por cualquier cosa comestible (preparada por separado) y un elemento sazoador, que puede ser una salsa, y múltiples ingredientes de adorno. Los hay de diario y de fiesta; indígenas y extranjeros (la comida *Tex-mex*); proletarios y aristocráticos; para albañiles, funcionarios, estudiantes y profesores; diurnos y trasnochadores. Para comer con un vaso de *atole*, de tequila, de whisky o de cerveza.

Para dejarse tentar...

Notas

¹ India tiene 65 lenguas vivas; México, 62; y China, 54.

² *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, 1568.

² *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, 1568.

Bibliografía

Gironela de Angeli, Alicia; De Angeli, Jorge.
Gran Larousse de la cocina mexicana.
México: Larousse, 1993.

Iturriaga, José. “Cocina Mexicana: Un sistema cultural”, en: *Memorias II Congreso Nacional Gastronómico de Popayán*. Popayán: Corporación Gastronómica de Popayán, 2005, pp. 35-42.

Padilla, Cristina. “Cocina popular mexicana y el desarrollo”, en: *Memorias II Congreso Nacional Gastronómico de Popayán*. Popayán: Corporación Gastronómica de Popayán, 2005, pp. 43-49.

<http://mexico.udg.mx/cocina/historia/Nacecocina.html> (consultado el 1 de octubre de 2006).

*Paloma Pérez Sastre. Escritora y profesora universitaria. Es autora de la *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1950* publicada por la Colección Autores Antioqueños (2000).

Otra epifanía de Borges

*Por Jerson Passos

“El amor suele ser un convenio tácito cuyas partes se comprometen a hallarse indispensables y milagrosas”. Así empieza un prólogo de Borges escrito en 1945 sobre la correspondencia epistolar que sostuvo George Sand con Alfred Musset y que no fue incluido después entre sus obras. La historia personal de Borges, como la de cualquier hombre, se puede perder en mitologías, en conjeturas. En el decurso de sus años, buscó en los libros la belleza y el amor; también la incertidumbre. Su voz nos habló más del amor a los libros que a las mujeres, salvo unos tantos poemas donde se duele, antes que celebrar, del amor de una mujer. Éste poema de su libro *El otro, el mismo*, es testigo:

*Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
 Hay tantas otras cosas en el mundo;*

*Un instante cualquiera es más profundo
 Y diverso que el mar. La vida es corta
 Y aunque las horas son tan largas, una
 Oscura maravilla nos acecha,
 La muerte, ese otro mar, esa otra flecha
 Que nos libra del sol y de la luna
 Y del amor. La dicha que me diste
 Y me quitaste debe ser borrada;
 Lo que era todo tiene que ser nada.
 Sólo me queda el goce de estar triste,
 Esa vana costumbre que me inclina
 Al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.*

Los más de cien prólogos que redactó felizmente y a favor de nuestra dicha, no se reducen a los contenidos en dos volúmenes: *Prólogos con un prólogo de prólogos*, (Buenos Aires, Torres Agüero editor, 1975, 174 p.) y su *Biblioteca personal* (Buenos Aires, Alianza Editorial, 1988, 132 p.) Parece haber más entre las muchas páginas que Borges nos legó y que por cierto no se registran.



Borges, Izumo, Japon, 1948

El prólogo del que quiero decir algo lo publicó la Editorial Interamericana de Buenos Aires y es el que le abre paso al libro que contiene las cartas que se intercambiaron George Sand (cuyo nombre verdadero es Aurora Dudevant) y Musset, de las cuales Borges tradujo las que Musset le envió a Sand. El ambiente de las cartas corresponde al París del siglo XVIII, siglo que seduce a Borges por su tipografía y por su literatura. Los interlocutores corresponsales de las cartas

eran decididamente opuestos y George Sand era, en un principio, hostil a las peticiones de Musset quien luego las dirigirá, desbordadas, a exigir los cuidados de la madre debido a su propia enfermedad y a su dependencia del alcohol, debidas, muy seguramente, a la indiferencia de la escritora y, quizás, a la impotente envidia que le producía percibirla como una autora abundante y eficaz.

El amor, o mejor, la energía pasional que abundó en la relación fue casi un espectáculo para la época,

dice Borges, y sugiere: “El amor desea una secreta publicidad, desea misterio, simpatías y símbolos”. Y más adelante, en el mismo prólogo, justifica tal aventura reconociendo en estos seres sentimientos sinceros y emociones singulares: “Pero lo verdadero en toda aventura no son las circunstancias concretas, es la general y abstracta pasión”. También para el mismo Borges cabe esta última apreciación. Para él, que quiso y cabalgó varias literaturas pasivas al cuerpo, pero necesitadas de agitación mental; para él, que

trató de definir las sustancias de las que estamos hechos: el tiempo y la soledad y para quien dijo de héroes de hechos y de pensamientos. Pues, en últimas, Borges fue también héroe de otra manera, “fue esa cosa un tanto melancólica”, un hombre cautivo en las letras.

Al principio del prólogo, Borges insiste: “Juzgar que otra persona es milagrosa es una operación harto fácil, ya que todos vivimos en el anhelo de hallar personas milagrosas”. Las verdaderas relaciones humanas son deliberadamente accidentales, carecen de demostraciones y no se deciden sino que se encuentran. Eso parecemos saberlo, pero, no obstante, siempre queremos decidir las y escogerlas. Y para nuestro esperado asombro, concluye: “Avenirnos a que nos juzguen milagrosos no es mucho más difícil, ya que nadie se juzga por su conducta ni aún por sus palabras y pensamientos, sino por la partícula de inmediata divinidad que lo impulsa a vivir, la que se denomina voluntad en el lenguaje de Schopenhauer”. La observación es concreta y la aceptamos con triste felicidad, ya que se trata, sobra decirlo, del tema que nos distrae a todos: el amor. El amor que nos es ropaje necesario, pero a la vez, en tanto imaginario, que nos es harto doloroso.

Los prólogos armados por Jorge Luis Borges a lo largo de su vida son diversos y de obras escrupulosamente escogidas por él; digo escrupulosamente porque advierten su gusto y desconocen la fama, y digo que son diversos pues hacen parte de su vasta búsqueda como lector. Quiere en ellos mostrar los hallazgos, los felices y tristes asombros, y, por supuesto, presentarnos a sus amigos en esa circunstancia llamada libro.

A Borges nunca lo abandonaron las dudas que él llamaba metafísica y la incertidumbre del tiempo, ni el deseo de escribir y de pensar, lo que él denominó amor por la literatura. Afirmó que la lectura de ciertos autores o de ciertos libros correspondía a la adolescencia, ya que la madurez encuentra escritores serenos. De joven buscaba en las tardes los arrabales y la desdicha, y de viejo las mañanas, el centro y la tranquilidad. Tal vez cambiaría esos hábitos en un orden físico, no gravitacional, porque nunca desdeñó, asimismo, el suicidio, que es de otro modo el aniquilamiento de lo que se ama, de la vida.

*Jerson Passos. Estudiante de la Licenciatura en Humanidades, Lengua Castellana de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia.

BJORYGCES:

La red de los intertextos

Por Carlos Sánchez Lozano

*En homenaje a mi estimada profesora elène
 Pouliquen, que tan poco quería a Borges.*

Elogio de la sombra, el libro de poesía y cuentos de Borges, publicado en 1969 cuando ya había cumplido 70 años, reúne varios de sus más reconocidos y estudiados poemas como “Los gauchos”, “Las cosas”, “Un lector” e “Invocación a Joyce”. Cuatro de ellos son homenajes explícitos a autores no solamente admirados por Borges sino con los que consideraba tener afinidades electivas: Heráclito, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones, Omar Khayyam. Particular atención merece dentro de la antología “James Joyce”, que en la babélica bibliografía sobre el escritor argentino, a nuestro parecer, no ha sido suficientemente explorado en sus potencialidades interpretativas¹. James Joyce

James Joyce

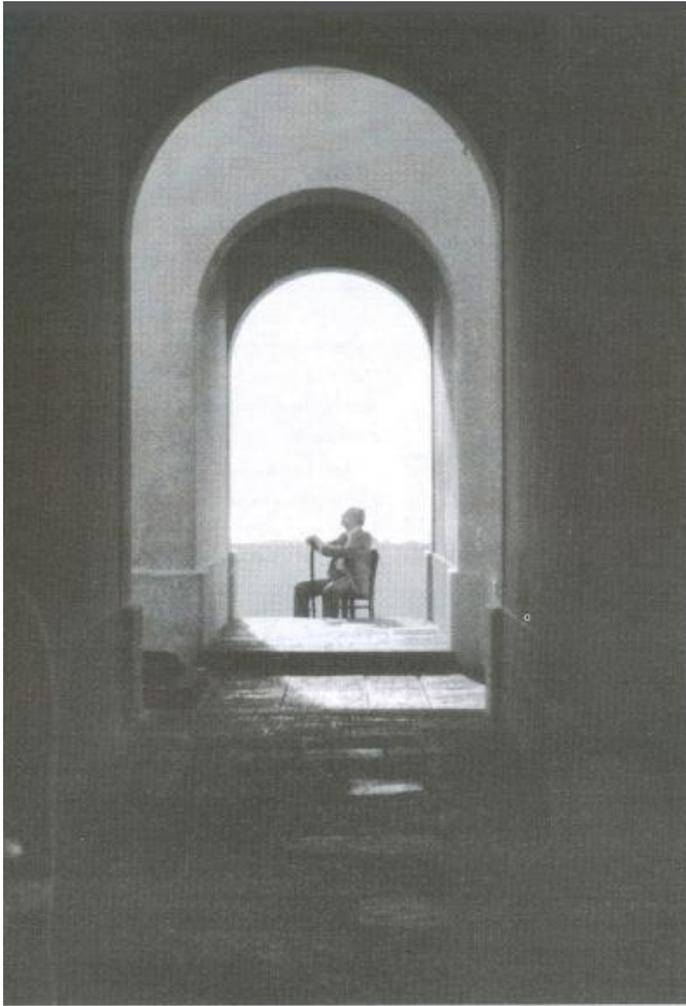
En un día del hombre están los días
 del tiempo, desde aquel inconcebible
 día inicial del tiempo, en que un terrible
 Dios prefijó los días y agonías
 hasta aquel otro en que el ubicuo río
 del tiempo terrenal torne a su fuente,

que es lo Eterno, y se apague en el presente,
 el futuro, el ayer, lo que ahora es mío.
 Entre el alba y la noche está la historia
 universal. Desde la noche veo
 a mis pies los caminos del hebreo,
 Cartago aniquilada, Infierno y Gloria.
 Dame, Señor, coraje y alegría
 para escalar la cumbre de este día.

Cambridge, 1968

Lo primero que resalta en el poema es su perfección formal, visible en la estructura cerrada. Es un soneto (2 cuartetos, 2 tercetos) sin separación estrófica y con una rima fija en los dos cuartetos (ADBC) y variable en los tercetos (en particular los versos 13 y 14 llevan rima asonante). La estructura métrica es de 12 sílabas con encabalgamientos en algunos de los versos. El poema se divide en cuatro grandes oraciones —tres de ellas simples, tres coordinadas— y tiene 100 palabras exactas.

El segundo aspecto que hace singular a este poema es el marcado carácter intertextual, que



Borges en Colonia del Sacramento Uruguay, 1982

por una parte obliga al lector a tener y activar un conjunto de saberes previos al momento de leer el texto y hacer notorios aportes en la construcción de significación, y por otro, establece un portentoso esquema de referencias literarias y filosóficas implícitas —similar a un laberinto o fortaleza verbal— que exige ser descifrado con atención para admirar la belleza del poema y comprender sus intenciones.

El título del poema es un primer indicio de su contenido: es el nombre del gran escritor irlandés autor de *Ulises* (1921), la obra que

transformó el género novelístico en el siglo XX². El primer verso y parte del segundo exponen enfáticamente una sentencia: “En un día del hombre están los días del tiempo”. Ninguna síntesis podría ser más afortunada que esta para determinar la temporalidad del hombre moderno, que no es más que una temporalidad nihilista y de la cual los tres personajes centrales del *Ulises* —Stephen Dedalus, el señor Bloom y su esposa Molly— no son más que reflejos. En efecto, las 24 horas en que transcurre la obra de Joyce constituirían el símbolo de la artificiosidad de la vida burguesa y del ser humano sin religión, paradójicamente con todo su signo de esperanza, sus bajezas, su rutina y su futilidad. Borges no

menciona en el transcurso del poema nada del *Ulises* y este es un primer aporte que el lector debe hacer.

Ese anuncio de una temporalidad humana cíclica es anterior al tiempo (versos 2 al 4), cuando un “terrible Dios” (Yahvé, el castigador dios judío) prefijó de modo irremediable todo lo venidero por los siglos de los siglos, una historia sin historia que volverá sobre sí misma a encontrarse en ese “ubicuo río”: la eternidad. Aquí el tiempo no es lineal y Borges no cree en la dialéctica hegeliana. Zarathustra se repite en Cristo y éste en Buda y en todos aquellos que pregonan la palabra divina, en un mundo redimido más allá del existente, que no es más que éste en otro lugar. Los versos 7 y 8 parafrasean los versos de T. S. Eliot en los *Cuatro cuartetos*³, pero incluyen un yo que asume como propio el ciclo de la eterna repetición, es decir una nada que se afirma como existente y eterna.

En todo ello no podemos dejar de anotar el carácter paródico del poema y la invitación de Borges al lector a dudar de la sujeción histórica y del tiempo, de quién habla en el poema, del Borges real y de la voz que en el poema parece ser Borges. Es el conjunto de máscaras que hacen del poeta un bufón (Nietzsche), ese desdoblamiento estético que enriquece la significación de los textos.



La prefijación de un destino ya decidido por Dios, los dioses, o la fatalidad —que en el período griego clásico Sófocles llevó a la síntesis en *Edipo Rey*— se revela en los versos 9 y 10 (“Entre el alba y la noche está la historia universal”). En ese círculo temporal —las 24 horas del *Ulises*— todo lo sublime y lo mezquino salen a escena: eros, búsqueda de la identidad, ebriedad, sueños de cambio. La fatalidad radica precisamente en que si el devenir humano es arquetipo, mito, repetición, en verdad solo estamos interpretando el libreto de una tragedia cuyas líneas fueron escritas desde tiempos inmemoriales por una misteriosa mano poderosa. Nuestro destino no es nuestro. “La historia es una pesadilla de la que quiero escapar” dice Stephen Dedalus. ¿Pero acaso la historia la construimos nosotros?

Bajo el criterio del eterno ciclo de lo mismo (Nietzsche), Parnell, el redentor político irlandés, cuyo fantasma acompaña a Dedalus y a Bloom a lo largo del *Ulises*, no sería más que un arquetipo del revolucionario fallido que tiene su antecedente en Danton y se prolonga en Trotsky y, por qué no, en el Che Guevara.

En los versos 10 al 12 aparece un *yo* (“Desde la noche veo...”) que profetiza el nacimiento y crucifixión de Cristo, el fin de Roma, la invasión árabe a Occidente, y se entrevé, todo el conjunto de acontecimientos históricos que inauguraría la modernidad desde la Revolución Francesa, pasando por el horror de las guerras del XX, hasta el fin del socialismo con la caída del Muro de Berlín. Ese *yo*, ¿es Borges o Joyce? ¿O una mezcla de juntos? ¿Es el uno repitiendo lo que pensaba el otro? ¿Es el poeta irónico irlandés que encarna en el poeta argentino? ¿O es el Dios del verso 2 que todo lo ve y todo lo sabe, pero ahora reencarna en un dios creador, James Joyce, cuyo poder estético absoluto le permite ver todo el destino humano en esas 24 horas descritas en *Ulises*?

El poema se cierra (versos 13 y 14) con un llamado de la voz poética —absolutamente terrenal, casi desesperanzada, nada épica como en los versos anteriores— a lograr superar los retos del día, los desafíos ya prescritos, los golpes y sorpresas de esas 24 horas eternas, que ya Joyce (como un “terrible Dios”) definió para siempre en su novela.

Para cerrar este análisis hay algunos aspectos extratextuales del poema sobre los que vale la pena reparar. Este poema, de claros matices conservadores sobre el tiempo, la historia y el destino humano, fue escrito en 1968, el año de las revueltas estudiantiles en Francia y en los Estados Unidos, de la masacre de Tlatelolco, el año en que “todo se cuestionó” (Marcuse).

Borges, distante en su estadía en Cambridge, miraba el mundo a través de Joyce con otros ojos diferentes a los de los revolucionarios. Para él todo esto estaba prefijado, no era más que la repetida imagen de una obra ya escrita, un calco de una escena ya actuada.

Joyce como afinidad electiva de Borges no es accidental. Tempranamente el autor argentino construyó en torno suyo un sólido diálogo con la gran tradición literaria americana y europea libre de los doblegamientos acomplejados o de las devociones interesadas. La suya es una mediación creativa y renovadora de la lengua. Este poema ratifica la vigilancia permanente que tuvo sobre sus referentes —implícitos en el poema, Darío, T. S. Eliot, Nietzsche, Sófocles— y el modo como los hizo hablar a través de sí, enriqueciéndolos y recontextualizándolos a la luz de nuevas preguntas.

Este memorable diálogo de fuentes, de recursos intertextuales meditados, de innovación formal manejada con maestría en el poema —lugar de encuentro de la experiencia estética y de la vitalidad de la lengua—, ratifican lo dicho por el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot⁴: lo revolucionario de Borges no está en sus ideas políticas, sino en su arte poética, narrativa y ensayística, donde todo lo que tocó fue enriquecido y es muestra viva, esto es clásica, de los múltiples retos a los que se enfrenta la

nueva generación de creadores en América Latina.

Notas

¹ Al menos esto se infiere de la consulta a la documentada bibliografía sobre Borges que aparece en el sitio web de la Universidad de Iowa: www.uiowa.edu/borges/bsol. Consultado el 6 de agosto de 2006.

² En “Invocación a Joyce”, que se encuentra en el mismo libro (*Elogio de la sombra*), Borges homenaja elogiosamente a Joyce. Reclama su auténtica originalidad estética al distanciarse de las corrientes vanguardistas de los años 20 (de las que Borges también fugazmente hizo parte), su feroz clasicismo que lo alejó de las modas literarias y políticas y su concentración en construir una obra absolutamente inédita y revolucionaria.

³ “El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizá presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado. / Si todo tiempo es eternamente presente/ todo tiempo es irredimible”.

⁴ Gutiérrez Girardot, Rafael. “Clasicismo y revolución en Borges”. En *Provocaciones*, Bogotá, Investigar, 1998, p. 55.

* Carlos Sánchez Lozano. Compilador de la antología *Ángel Rama. Crítica literaria y utopía en América Latina*, publicada en 2006 en la colección Clásicos del pensamiento hispanoamericano de la Editorial Universidad de Antioquia. Correo electrónico: cslozano@gmail.com. Escribió este artículo especialmente para la *Agenda Cultural*.

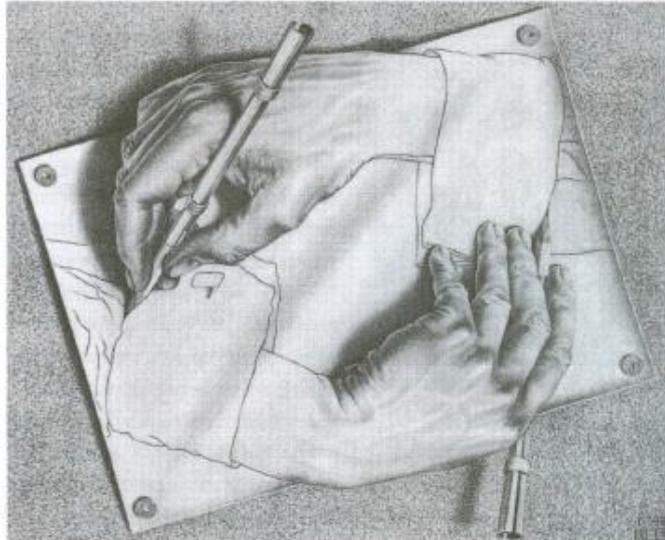
Jorge Luis Borges
 Homenaje a veinte años
 de su muerte
 (Buenos Aires 1899-Ginebra 1986)



Por piedad Bonett

Aunque evidentes, casi nadie ha hecho referencia a las tremendas semejanzas entre la obra de dos grandes artistas del siglo XX: la del consagrado escritor argentino Jorge Luis Borges y la del artista gráfico holandés M.C. Escher, hoy por hoy ampliamente difundida y popularizada en todo el mundo. Nacidos en fechas muy próximas – Escher en 1898 y Borges en 1899— pero en latitudes muy distantes, poco o nada debieron saber el uno del otro. Que sus visiones de mundo se hayan expresado de formas tan semejantes puede explicarse, entonces, más que como una milagrosa coincidencia, como resultado de compartir eso que llamamos vagamente “espíritu de época”, y que permitió que se desarrollara en ellos un interés por problemas fundamentales que plantea la modernidad.

Dos maestros parecieran estar en el origen de sus obras, consciente o inconscientemente:



M.C. Escher. Manos dibujando, litografía, 1948

Borges y Escher: exploradores de la modernidad

Piranesi y Kafka. A ambos hace referencia Borges, pero no Escher, quien siempre se consideró más bien un artesano, y más cercano de los matemáticos que de los artistas. Del arquitecto italiano que en 1745 realizó sus conocidas *Cárceles imaginarias*, los dos heredaron el interés por la representación de espacios simbólicos que nos remiten más que al sueño a las pesadillas, pues sus estructuras, pobladas de arcos, puentes, balcones y escaleras, no sólo no tienen función visible



M.C. Escher. *Arriba y bajo*, litografía, 19

alguna, sino que sugieren un origen absurdo y una falta de sentido que nos estremece. En las *Cárceles*, como señaló Margarita Yourcenar en un ensayo, no es la opresión la que se representa, de acuerdo con la idea generalizada de cárcel, sino una infinitud que resulta aterradora, pues nos remite a la idea del mundo entero como una prisión. En la cuentística de Borges abundan los espacios similares, como aquella Ciudad de los Inmortales, cuya arquitectura “carecía de fin”, y que el narrador compara, a falta de palabras precisas, con “un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas...”; o la Biblioteca de Babel, de “infatigables escaleras”, tan simétrica y absurda a la vez que “sólo puede ser obra de un dios”.

Muchas de las obras de Escher nos remiten también a estructuras absurdas, que derivan en la práctica en lo que podemos llamar imágenes imposibles. Es el caso de *Relatividad*, litografía del 53, o *Arriba y abajo*, del 47, o la conocidísima *Subiendo y bajando*. En ellos el pintor crea espacios que, o se multiplican como en un juego de espejos que al no saberse dónde comienza ni dónde acaba conduce a la noción de infinito, o se convierten en trampas absurdas, pues, al seguir el modelo de la cinta de Moebius, llevan a quienes los recorren a una especie de eterno retorno sobre sus pasos que remite al mito de Sísifo.

Quién haya leído hasta aquí no habrá podido evitar pensar de inmediato en los espacios kafkianos, que de forma idéntica sugieren sistemas en los que el hombre está atrapado hasta límites de absurdo. No se equivoca Borges cuando dice que la escritura del checo muestra “...la insoportable y trágica soledad de quien carece de un lugar, siquiera humildísimo, en el orden del universo”. También Borges y Escher, como Kafka, nos remiten a la noción de un orden que no comprendemos. Por encima del hombre pareciera adivinarse un *alguien* o un *algo* que rige nuestras vidas. O tal vez un atroz mecanismo ciego. En *Manos dibujando*, por ejemplo, se representa la mano derecha

dibujando la izquierda y viceversa, en gesto infinito. Esas manos están vistas desde arriba, como por una mirada omnipotente. ¿Es acaso la del dibujante —la del creador— que ya terminó su tarea, y cuya mano podemos también intuir pero no ver? Si esto es así, no es imposible que la cadena se amplíe hasta el infinito, como lo sugiere Borges en “Las ruinas circulares”, “El Golem”, y el poema “Ajedrez”:

...

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.

¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza

De polvo y tiempo y sueño y agonías?

Quizá las enormes paredes de piedra de las *Cárceles* y los laberintos de Kafka nos remitan a la noción de Tiempo, de jerarquía y poder, de dios, de destino. Para Borges éste último está determinado por las nociones de tiempo y espacio. En Escher es lo espacial lo que nos determina. En *Subiendo y bajando* aparece un gran edificio de reminiscencia antigua (como las cárceles de Piranesi o la Ciudad de los Inmortales) aunque de arquitectura imprecisa, visto desde una perspectiva aérea, como si un gran ojo — el de Gulliver— pudiera abarcarlo en su conjunto. En una especie de explanada una escalera que se muerde la cola rodea un abismo. Y por ella suben y bajan, en rito infinito e inútil, unos seres uniformes,

idénticos, ataviados de tal modo que no sabemos si son monjes o guerreros. No creemos sobreinterpretar cuando proponemos que ese hombrecillo de Escher, que a veces se aparta del conjunto y aparece atrozmente solitario en una terraza o sentado en una escalera, representa al Hombre, a la especie. Como los diminutos habitantes de las *Cárceles*, no tienen rasgo de identidad ninguna, nada que los haga particulares, identificables. Ya en un esfuerzo por reducir a sus personajes a meros arquetipos, donde para nada importa la caracterización psicológica, Kafka redujo el nombre de sus personajes hasta el límite: José K, K, el agrimensor. Le interesaba hacerlo, porque el problema del que se ocupa es de orden metafísico: el de la falta de sentido en un mundo laberíntico y complejo. El desdibujamiento de la personalidad, la puesta en entredicho de la noción de identidad, la “superstición del yo”, son temas que parecieran adquirir importancia en la obra de los autores mencionados; y en Borges van a concretarse en el planteamiento de que la originalidad no existe: nos expresamos con palabras de otro, y por tanto, con ideas de otros. No hay nada nuevo sobre la tierra.

El mundo en el que viven los personajes de Escher y Borges no es otro que el mundo moderno, del cual ha desaparecido la noción de centro, y en el que se ha relativizado la de verdad. ¿Dónde es arriba y dónde abajo en el

cuadro *Relatividad* de Escher? ¿Qué es verdad y qué es reflejo en *Espejo mágico*? ¿Son ángeles y demonios anverso y reverso de lo mismo, como lo sugiere *Ángeles y demonios*? ¿Qué tan distintos son el laberinto de tiempo de “El jardín de senderos que se bifurcan” y el desierto de “Los dos reyes y los dos laberintos” al que nadie llamaría en sana lógica laberinto? ¿Y cuánto se justifica el duelo que sostuvieron en vida Aureliano y Juan de Panonia, émulo el uno del otro, si, al morir, “Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona”?

Tanto Escher como Borges se apoyan en una realidad dual, que es la que permite el juego de reflejos y, por ende, la reflexión sobre lo engañoso de la realidad. A menudo lo que hace Escher es mostrar cómo elementos distintos se funden para luego trocarse: el día en noche, el pez en pájaro, el hombre joven en viejo. Para el artista holandés la realidad no es una sola, sino algo mutante, cambiante, finalmente inaprensible.

Cada uno de sus cuadros, además, como lo señaló su amigo el crítico Bruno Ernst,

encierra una reflexión implícita sobre el arte de dibujar, sobre la ingenuidad de la mimesis, en fin, sobre los lenguajes con los cuales trabaja. Aunque alguna vez dijo: “...no otra cosa que asombro es lo que intento suscitar en el ánimo de los espectadores”, es indudable que sus obras van más allá – tal vez superando sus propias intenciones-.

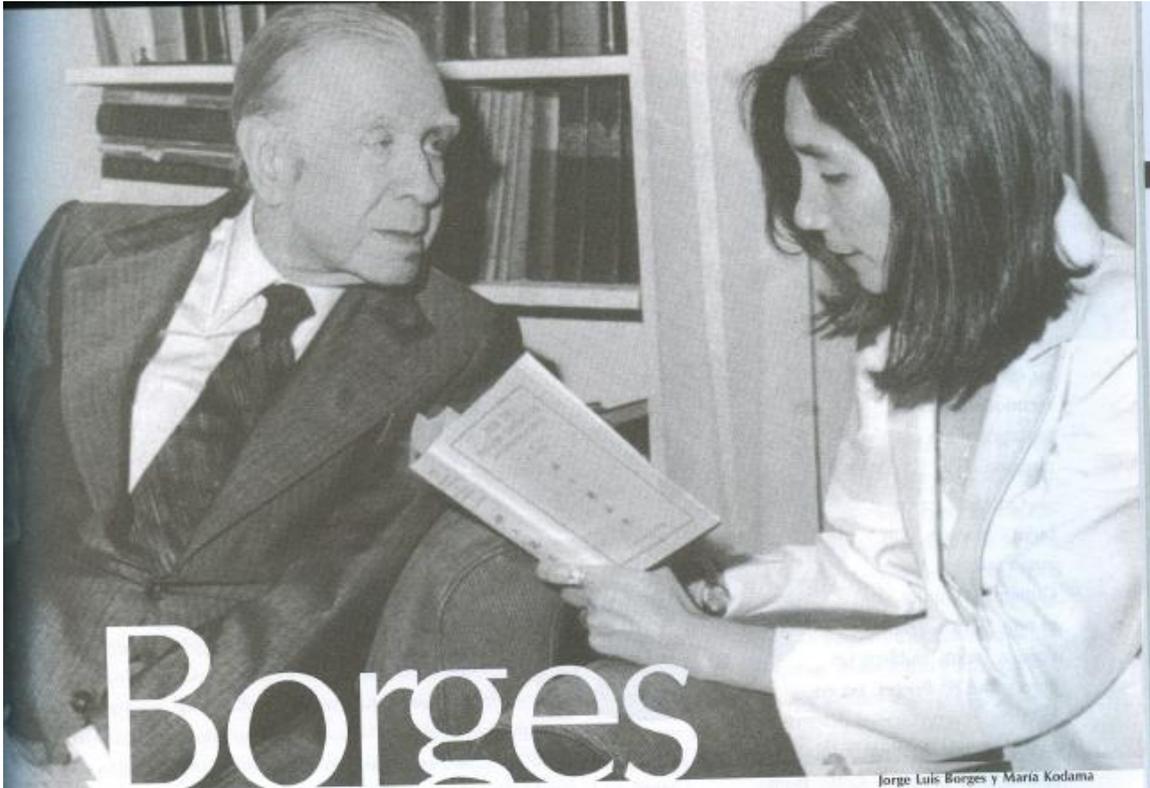
Borges, por su parte, también apela a menudo a lo binario para construir sus ficciones. Muchas veces sus cuentos vienen en dos versiones, anverso y reverso de un mismo problema. Es el caso de “La biblioteca de Babel” y “La lotería en Babilonia”. O un personaje se convierte en su enemigo, como en “La forma de la espada”, o se justifica por otro como en “El duelo”. Uno de sus textos se llama, significativamente, “El otro, el mismo”, y otro “Borges y yo”. Como Escher, Borges reflexiona permanentemente, en forma expresa o sugerida, sobre su material de trabajo: el lenguaje. Sobre el abismo entre la palabra y la cosa, y entre la cosa y la idea, como lo ilustran bien sus poemas “La rosa” y “El otro tigre”, entre otros.

Tanto Borges como Escher lo que hacen es plantearse qué tan real es la realidad, y en qué medida da cuenta de ella el arte. En un mundo que la razón pareciera no poder desentrañar totalmente, el dibujo, la pintura, la poesía, el cuento —es decir, el lenguaje simbólico— se constituyen en su mejor representación. Sin

embargo, a estos dos artistas quizá los diferencie algo esencial. Dijo Bruno Ernst: “Para Escher no es el enigma lo que tiene primordial importancia: espera que nos asombremos, pero también que salgamos de nuestro asombro resolviendo el enigma”. Borges, en cambio, sabe bien que el enigma del universo no puede resolverse ni representarse. Puede estar encerrado en una palabra, en una grieta en un muro, en las manchas de un tigre. Pero el día que lo descifremos ya no tendrá importancia para nosotros:”Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas y desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie”. Y Nadie es otro de los nombres de Dios.

otros es el cielo. Escribió este artículo especialmente para la *Agenda Cultural*.

*Piedad Bonnett. Poeta, dramaturga, novelista y traductora colombiana (Amalfi, Antioquia). Licenciada en Filosofía y Letras y profesora de Literatura de la Universidad de los Andes. Ha publicado las obras: poesía: *De círculo y ceniza, Nadie en casa, El hilo de los días, Ese animal triste, Todos los amantes son guerreros, No es más que la vida, Lo demás es silencio y Tretas del débil*; entrevistas: *Imaginación y oficio. Conversaciones con seis poetas colombianos* (Editorial Universidad de Antioquia); novelas: *Después de todo* y *Para*



en Medellín

Por Elkin Restrepo

Dos veces visitó Borges a Medellín, la primera, a mediados de los años sesenta, cuando aún no era Borges y su nombre apenas circulaba entre las minorías ilustradas del continente y, la segunda, en 1978, cuando – como él mismo lo expresaba– se había convertido en “una alucinación colectiva”. Entre uno y otro viaje, el nombre de Borges había sufrido un proceso completo: de ser un autor sólo para escritores, como lo afirmaban de manera despectiva aquéllos que no lo entendían, pasó a ser luego el escritor de la

burguesía (que la izquierda cerril buscaba estigmatizar a como diera lugar), hasta convertirse, por último, en el más grande autor de la modernidad, reconocido incluso por aquellos que antes lo negaban.

A Medellín, por una rara suerte, le tocó tenerlo como huésped en los dos extremos de la parábola. En un comienzo, cuando sus libros apenas convocaban a unos pocos y, luego, cuando, para escucharlo, había que

abrirse campo a los codazos entre esa masa fanática y desesperada, que aquella mañana del 78 copaba el auditorio de la Piloto.

¿Por qué esta suerte o deferencia con un lugar, que no aparece como una coordenada cultural en mapa alguno? Empecemos por la respuesta

más sencilla: a Borges, como es sabido, le gustaba viajar, una forma de romper sus rutinas de persona confinada por la ceguera a hábitos de hierro, y Colombia le atraía por sentirse seguramente agradecido con su élite cultural que, como sucedió con la revista Mito y la

Universidad de los Andes, había roto lanzas por su obra cuando su reconocimiento internacional era casi ninguno.

Quizás también, porque un autor nuestro, Rafael Gutiérrez Girardot, en el año 1959, adelantándose a todos, publicó un libro sobre él: *Borges, un ensayo de interpretación*. Además, ¿por qué no?, porque también de acá es Juan Gustavo Cobo Borda, quien fue su amigo y escribe artículos, ensayos y libros,

casi a diario, sobre él, y posee una biblioteca especializada, de más de 800 volúmenes sobre su obra. Esta gratitud, como si no le bastara, lo llevó luego a atribuirle al personaje del cuento “Ulrike” el ser profesor de la Universidad de los Andes y a nombrar a Colombia en alguno de sus preciosos poemas, privilegio compartido apenas con unos

cuantos lugares de su amorosa cartografía personal.

Y es que en esto del agradecimiento, a diferencia de tantos de sus colegas que a nadie parecen deber nada, Borges era, como en muchas otras cosas, “un delicado”, como lo llamó Ciorán. La prueba está en las

dedicatorias que hizo a amigas y amigos de sus cuentos y poemas, inmortalizándolos de paso, o introduciéndolos en sus hermosos relatos y haciéndolos partícipes de sus conjeturas y perplejidades metafísicas, como sucedió con Alfonso Reyes, Marta Mosquera, Néstor Ibarra, Emir Rodríguez Monegal, Macedonio Fernández, el pintor Xul Solar, Cansinos Assens o Bioy Casares.



La otra razón sería la más obvia: porque simplemente lo invitaron, sólo que Borges, que nunca concurría a congresos de escritores y prefería las jornadas en solitario, no aceptaba ir a todas partes. Cuando fue a Cartagena, por ejemplo, tenía un motivo muy claro: allí, en la ciudad amurallada, imaginó “Encuentro”, el relato en el que Bolívar y San Martín deciden su papel en la suerte de América; además, porque andaba acompañado de María Kodama, la bella alumna que todavía no era su esposa, en lo que podría considerarse las vísperas de su himeneo.

Cualquiera haya sido la razón, bueno es recordar que, la última vez, al agradecerle la entrega que de las llaves de la ciudad le hacía el alcalde Jorge Valencia Jaramillo, Borges contó con aquella voz suya, quebrada por los años, cómo las llaves lo habían acompañado desde la infancia, pareciéndoles siempre un objeto misterioso. Y, conmovido de repente, se interrumpió y, cubriéndose el rostro con una mano, se sentó. Pasaron unos minutos en que, tocados por aquel momento extraordinario, ninguno de los concurrentes se movió o se atrevió a decir algo. Por encima de que se tratara de un acto oficial o protocolario, asombrado como un niño, Borges inesperadamente le daba un sentido y significación única a aquel acto.

Y ese fue otro regalo que le dio a Medellín.

*Elkin Restrepo. Medellín. Poeta y cuentista, dirige actualmente la Revista Universidad de Antioquia. Ha publicado, entre otros, los libros: *Retrato de artistas*, *Absorto escuchando el cercano canto de sirenas*, *La dádiva*, *Lo que trae el día*, *Fábulas*, *Sueños*, *El falso inquilino* y *La visita que no pasó del jardín*.