# Boletín 97 Editorial

MAYO-JUNIO DE 2002



Después del libro, ¿qué?

George Steiner

Juan José Arreola La feria del lenguaje

Tatiana A. A. Bay, Antonio Cajero, Sergio Ugalde

#### REIMPRESIONES

















### EL COLEGIO DE MÉXICO

El Colegio de México, A. C.,
Dirección de Publicaciones,
Camino al Ajusco 20,
Pedregal de Santa Teresa,
10740 México, D. F.
Para mayores informes:
5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,
Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:
publi@colmex.mx





Juan José Arreola, reencuentro con lo sentimental ■ Tatiana Aguilar Álvarez Bay ■ 3

> Juan José Arreola, el artesano ■ Antonio Cajero ■ 9

La feria del lenguaje ■ Sergio Ugalde ■ 13

Después del libro, ¿qué? ■ George Steiner ■ 19

Más allá de Gutenberg ■ Bill Gates ■ 24

Puerto Cholo



Ilustraciones tomadas de la colección Los presentes editada por Juan José Arreola

EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C., Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F., Teléfono 5449 3000, ext. 3077, fax 5645 0464

Presidente Andrés Lira González 🏿 Secretario general David Pantoja Morán 🖟 Coordinador general académico Carlos Roces Dorronsoro ■ Secretario académico Alberto Palma
■ Secretario administrativo Humberto Dardón
■ Director de Publicaciones Francisco Gómez Ruiz
■ Coordinador de Producción José María Espinasa Il Coordinadora de Promoción y ventas María Cruz Mora Arjona

BOLETÍN EDITORIAL, NÚM. 97, MAYO-JUNIO DE 2002 ■ Diseño Irma Eugenia Alva Valencia ■ Diagramación y formación Ezequiel de la Rosa Mosco ■ Corrección Gracia Francés Sánchez e ISMAEL SEGURA HERNÁNDEZ

Impresión Reproducciones y Materiales, S. A. de C. V.

Certificados de licitud, núm. 11152 y de contenido, núm. 7781, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de mayo de 2000; núm. de reserva 04-1999-112513491900-102.

JOSE LUIS GONZALEZ

# En este lado



LOSPRESENTES

# Juan José Arreola, reencuentro con lo sentimental\*

ablar de lo sentimental en Arreola puede sorprender, pero el hecho es que, a pesar de sí mismo, en algunos momentos se muestra sentimental. Por ejemplo, en sus retratos de figuras más o menos célebres, se descubre que Arreola con frecuencia se apiada de sus personajes; avezado en los tormentos que trae consigo el delirio amoroso, sabe reconocerlos en los demás. En "Cocktail party" representa a Leonardo confundido ante la implacable frivolidad de su modelo. Así, transforma al gigante del Renacimiento, en galán desmañado que retrocede ante la mujer deseada. En situación parecida se encuentra el protagonista de "El discípulo", aprendiz de pintor que deambula por Florencia en busca de la inasequible belleza y de la mujer, también fuera de su alcance, en que tal ideal se realiza. Menos conocido que los anteriores, es el retrato arreolesco de Agustín Lara que forma parte de Agustín, reencuentro con lo sentimental, libro publicado en 1980 por la editorial Domés, donde se reúnen ensayos y testimonios sobre el compositor veracruzano. El texto, que se titula "Lara imaginario", posteriormente se reproduce en la edición de las Obras de Arreola del Fondo de Cultura Económica (1995). Este elogio de Lara, rebasa con mucho las exigencias de un texto de circunstancias; en los fragmentos que lo componen, se combina la evocación plástica de marcado sabor quevedesco con el relato breve, el pespunte de ideas con la celebración entusiasmada del imaginario compañero de francachelas. Se trata de un trabajo largo, si se compara con otras composiciones de Arreola, donde se esboza el perfil físico y psicológico de Agustín Lara, se abunda en detalles biográficos,

\*Texto leído en el homenaje a Juan José Arreola que se llevó a cabo en El Colegio de México el 15 de mayo de 2002. y se defiende la calidad poética de sus canciones. Me parece oportuno acudir ahora al citado ensayo, pues algunos de los rasgos del compositor que Arreola destaca, bien podrían atribuírsele a él mismo. Además, dicho texto nos dice mucho acerca del modo en que Arreola se conmovía y acerca de las cosas que lo conmovían, esto es, acerca de aspectos que no se pueden pasar por alto en un homenaje. Sirva pues el elogio de Lara como pretexto para recordar, desde el afecto y la admiración, a Juan José Arreola.

El autor de Confabulario evoca a sus héroes con trazos fervorosos, como se comprueba al releer "Epitafio", homenaje a Villon donde la plegaria obsesivamente repetida, "Rogad a Dios por él", se alterna con el recuento magistral de las fechorías, desilusiones y hazañas literarias de este desconcertante poeta. Sin distinguir entre literatura culta y literatura popular, Arreola se aproxima con el mismo fervor a la figura de Lara, de quien destaca, entre otros aspectos, el depurado romanticismo, la comprensión de las necesidades sentimentales de sus contemporáneos, el ímpetu taurino con que se arroja a la vida y desafía a la muerte. Ante la solapada galantería, el fino instinto de lo popular y la gracia torera del "músico poeta", Arreola se rinde y confiesa que en Lara se reúnen las cualidades que todo hombre envidia en secreto, principalmente el oficio artero y sutil del conquistador. Como suele ocurrir en estos casos, Arreola rescata los rasgos de Lara en que se reconoce. Difícilmente podría explicarse su obra sin apelar al papel ambivalente que en ella desempeña la mujer y sin mencionar la importancia de la literatura tradicional y del habla popular en la factura de sus textos -de este elemento deriva en parte la cualidad poética que recorre su prosa. En cuanto a la "gracia torera", Arreola relata en el ensayo sobre Lara que como al compositor, a él le habría ANGEL BASSOLS BATALLA

## relatos MEXICANOS



LOS PRESENTES

gustado participar en la fiesta brava. Encontramos indicios de esta afición en el patético don Fulgencio de "Pueblerina", historia en que la impotencia gesticulante del marido engañado se compara con las actitudes lastimosas del toro que no consigue escapar a los banderillazos del ridículo. Pero no es en esta clase de reminiscencias donde principalmente se descubre el talante taurino de Arreola, sino en la osadía con que acomete los dilemas de la escritura y el ademán rápido, impecable, con que se desempeña en estos lances.

Para entender mejor la función de Arreola en las letras mexicanas, puede ser útil detenerse en el cometido que a su vez atribuye al compositor veracruzano. Con el objeto de justificar la corta duración de las andanzas revolucionarias de Lara, quien abandona la tropa para introducirse de lleno en la vida nocturna de la ciudad de México, Arreola puntualiza que esta deserción no se debe a la falta de valor o idealismo, sino a un impulso en cierto sentido más noble que el impulso revolucionario; a su juicio, la tarea del compositor no es de orden político sino moral, consiste en conducir a los espectadores a un estado superior de conciencia: "... Agustín se alistó en las huestes de Francisco Vi-

lla, combatiendo valiente y encastado durante algunos meses. Pero no pudo seguir adelante en la lucha, porque era muy otra su tarea. Más que revolucionar los cuerpos, Agustín Lara tenía el propósito de evolucionar nuestras almas. Y se puso a hacerlo en cuanto pudo". Independientemente de lo que se piense de la labor de Lara como catalizador de mentalidades, es oportuno señalar que al evaluar el papel del compositor en la cultura mexicana, Arreola proporciona, sin saberlo, una definición exacta de su propia tarea: muchos de sus lectores coincidirían en que también él está destinado a "evolucionar las almas". ¿De qué modo realiza dicho cometido? Asomándonos nuevamente al elogio de Lara, es posible responder, aunque sea de modo parcial, esta pregunta.

No es difícil darse cuenta de que para evolucionar a otros, es preciso en primer lugar evolucionarse a uno mismo; sin embargo, el deseo que mueve a transformarse no siempre responde a situaciones calculables. Según Arreola, el cambio por el que Agustín Lara obtiene la inspiración, es decir, la fuerza para transformar el alma ajena, se debe al fervor con que se entrega al remolino erótico; exponiéndose a fuerzas que lo superan, Lara se pierde y se gana a un tiempo. Se pierde porque de ahí en adelante vivirá rebasado por la espiral del deseo; se gana porque en dicho impulso encuentra el estímulo que le permite desvivirse, esto es, arrojarse con valor a la muerte desgranando cada minuto sin escatimar en el dolor ni el gozo. En este retrato del compositor veracruzano se reconocen rasgos de Ramón López Velarde, con quien, por cierto, Arreola lo equipara precisamente en el culto malsano a la muerte que se transparenta en la figura de la amada:

Lo cierto es que Agustín Lara está en pie, como una estatua de juncos, a merced de todos los vientos contrarios. Igual que un esqueleto de Posada, animado por inagotables ademanes románticos. Y le sigue diciendo, como López Velarde, muchos piropos a la calavera femenina. Esa que todos llevamos enterrada en el corazón. [...] Porque Agustín Lara se buscó interminablemente a través de todos sus amores la muerte del alma, antes de hallarse la del cuerpo. ¿Y por qué? Porque sabía sencillamente que todas las mujeres de carne y hueso nos dan una muerte provisional. Y él quería la definitiva, la de una vez por todas, la que esperamos los amantes verdaderos... Y al no dársela para siempre la mujer, la buscó en la enfermedad.

Derrochador de la existencia, pródigo incorregible, Lara descubre la dicha del suplicio amoroso, adivinando así el oculto anhelo de hombres y mujeres. De ahí su populari-

dad y la sutil lección con que inadvertidamente modifica el ánimo del público. Al situar en este punto el momento culminante de la carrera artística de Lara, Arreola señala indirectamente una de sus necesidades más acuciantes: la necesidad de "perderse" en corrientes que por su intensidad anulan momentáneamente la distinción entre la conciencia individual y el mundo circundante. Como en el

ARCHIBALDO BURNS

fin...



LOSPRESENTES

torero expuesto al asta presta para herirlo, en el músico que desfallece y suplica Arreola encuentra la imagen de su propio padecimiento: son formas extremas de existir en que la pasión de vida y la pasión de muerte trenzadas fustigan la conciencia del individuo hasta trastornarlo. En estos bordes se adquiere la sabiduría del desengaño, tan presente en sus corrosivas fábulas. ¿Desengaño de qué? En primer lugar de las ilusiones puestas en uno mismo, imágenes eufóricas que se derrumban cuando se experimenta el innegable poderío del amor o de la muerte, contrincantes contra los que nada se puede. De este saber de la debilidad, adquirido en los escasos momentos en que se borran las fronteras que aíslan al individuo, derivan las evoluciones

por las que el alma se aligera del lastre de fantasías infundadas, entre otras, la ilusión de ser dueños absolutos de la propia voluntad. A la luz de estas consideraciones, el recuerdo del rostro siempre móvil de Arreola se impone. Por este escenario desfilan rápidamente toda clase de expresiones, sin embargo, son dos las que más nos impresionan: el asombro y el espanto, que en él se confunden en un mismo destello. ¿De dónde procede este asombro?, ¿a qué se debe el espanto que lo paralizaba? ¿Por qué se abandona a impulsos que lo superan, si sabe de antemano que van a derrotarlo?

Por paradójico que parezca, Arreola juega a quedarse sin voluntad movido por un deseo indoblegable que es quizá más poderoso que toda voluntad: la sed irreprimible de naufragio. En esta voluntad de naufragar subyace el empeño heroico del escritor, pues si hay algo de lo que con justicia se puede decir que sobrepasa toda fuerza es el proyecto inmenso de la escritura, las exigencias siempre inalcanzables de la poesía. Diestro navegador de las letras, Arreola distinguía perfectamente el virtuosismo de la inspiración, cuyo paso trepidante reconoció en muy contados autores; consciente de que ni siquiera el oficio suple este don, procuró situarse cerca de campos donde descubría el magnetismo del espíritu, sin preocuparse de lo que pudiera ocurrirle en una de estas descargas. Haciendo alarde de ingenuidad, se inclina ante los poderes de que depende la poesía:

Yo siempre seguiré creyendo que esas cosas se alcanzan por ventura, que siempre aunque no queramos existe eso que se llama inspiración, que es una facultad extraordinaria del espíritu para crear las ordenaciones de las palabras, que en cierta manera alojan la poesía o que sugieren nostálgicamente la poesía, que sería una especie de 'todo' del cual sólo podemos poseer partes, alusiones.

De Arreola admiramos el estilo pulcro y elegaute, pero es necesario recordar que detrás de la sobriedad clásica de sus casi siempre breves composiciones, vibra un desmedido deseo, la íntima y muchas veces desquiciante voluntad de perderse. Por eso sale al encuentro de la inspiración, y como el profeta azorado y seducido por la voz que puede fulminarlo, se aproxima peligrosamente a la hoguera. De esto son testimonio las palabras que antepone a *Confabulario*, y que se han transformado en pórtico por el que necesariamente debe cruzar quien se asoma a sus obras. Intentando adivinar los múltiples sentidos de la confabulación arreolesca, muchos de nosotros hemos leído y releído esta carta

de presentación. Basta repetirla para evocar la dramática cabellera, el rostro inquieto, las manos parlanchinas y el cuerpo escurridizo de Arreola:

Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kakfa. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente.

La osadía con que Arreola se aventura por los intrincados parajes de la pasión se relaciona con al afán de ser consumido en el fuego de la voz a que se deben las páginas que evolucionan nuestras almas. Quizá el espíritu, cuya presencia en el caso de Arreola no se identifica con el soplo apacible, sino con el vendaval, sería insoportable sin la dosis de muerte que ingerimos en cada naufragio sentimental. Siendo el primero de ellos, en la lastimada conciencia de Arreola, la violencia de nacer, esto es, de ser expulsado del único espacio donde la nostalgia de la totalidad desaparece.



Lo sentimental en Arreola rebasa el sentido que se suele dar a esta palabra, pues no se limita a registrar con lucidez los visos sórdidos o sublimes, enternecedores o cómicos del erotismo. Éste es sólo el punto de partida de incursiones más arriesgadas que lo conducen hasta confines donde anidan las emociones que nos zarandean, por ejemplo, el tormento de la individualidad –entendido como límite que nos condena a vivir separados de los otros—, el pavor a la mirada ajena, la angustia ante el sollozo casi inaudible que se expande por el mundo, a la manera de una partitura secreta. Orientándonos hacia las oscuras razones del corazón de que hablaba Pascal, Arreola enriquece nuestro repertorio afectivo. De este modo se cumple el cometido de su obra, pues en estas excursiones por las hendiduras de la emoción ciertamente el alma evoluciona.

En numerosas ocasiones, Arreola declara su amor por el lenguaje. Inútil sería pretender ahora profundizar en este tema. Pero antes de terminar, me gustaría referirme a uno de los aspectos en que con más vigor se manifiesta este amor: el hábito de leer en voz alta, sin hacer distinción entre verso y prosa, pendiente sólo de que el elemento poético, para el que tenía oído infalible, estuviera presente en los textos. Excelente ejemplo de esta costumbre es el libro *Lectura en voz alta*, conjunto de lecturas que Arreola selecciona con el siguiente criterio:

Las páginas aquí reunidas me enseñaron a amar la literatura y por eso las amo y las reúno. Las leí por primera vez entre los





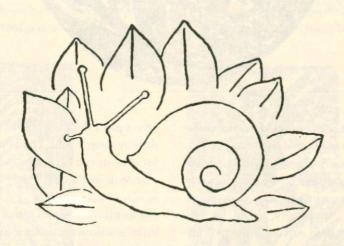
ocho y los doce años de edad. Sólo he agregado unas cuantas que leí después, joven o adulto, y que tienen el mismo valor y la misma enseñanza; me devolvieron el candor y la ingenuidad primeras. Esto es, me siguen enseñando a ser hombre y me enriquecen con los dones de una lengua que ha desarrollado mi espíritu.

En la introducción de este libro, Arreola insiste en la importancia de pronunciar bien cada palabra, incluso recomienda que la "comunidad del espíritu" llame a cuentas a quien se atreva a desentonar. En estos consejos reconocemos al niño que se embriagaba repitiendo los versos de la "Suave patria", y también al maestro entusiasta que conocía el ritmo y el tono que cada composición exige. En este contexto, conviene regresar al elogio de Lara que escribe Arreola, donde explica el nacimiento artístico del compo-

sitor a partir del diálogo, constante y voluptuoso, que desde muy joven entabla con la mujer. Al respecto, recuerda los años en que Lara se introduce simultáneamente en el mundo de los burdeles y en el del espectáculo, y refiriéndose a las mujeres comenta: "Y se puso a acariciarlas como teclas de piano, ya fueran blancas o negras. Y en ese repasar interminablemente almas y cuerpos, habilidosa y lúbricamente manejados y poseídos, nació su cualidad de músicopoeta insuperable".

Relación semejante se entabla entre Arreola y el lenguaje. Así como a Lara le dio por acariciar a las mujeres, sin adivinar cuántas canciones producirían estos encuentros, a Juan José Arreola le dio por acariciar "lúbrica y habilidosamente" a las palabras. De estos ensayos emerge la cualidad poética con que nos sacude. € EMMANUEL CARBALLO

# gran estorbo la esperanza



LOSPRESENTES

# Juan José Arreola, el artesano\*

uestro modo de hablar es nuestro modo de ser", escribió Arreola, acaso porque el lengua-je fue su preocupación más temprana y recurrente, como lo expresa en su diario el 19 de mayo de 1941: "Necesito forjar mi propio lenguaje. Cuando releo mis diarios anteriores no me reconozco en ellos. Pude ser tal vez sincero en el contenido, pero siento falsa la manera en que lo[s] expreso".

Así, convencido de que toda literatura sólo es posible como forma, como concreción del espíritu, Arreola se reconoció en deuda con la turba de artesanos que lo precedieron en su familia: "Como he aplicado con poca fortuna mis manos a la materia, aunque nací dentro de una familia de artesanos, las aplico a la palabra. Como un buen artesano". Esta labor artesanal, sin embargo, sólo es posible si se adjudica cierta plasticidad al lenguaje y "el pensamiento opera como dedos y manos sobre la materia impalpable del lenguaje, ejerce presión, ordena las palabras". La intención de este ensayo consiste, entonces, en reconstruir la idea que Arreola tiene del escritor como artesano.

Arreola decía que Emilio Gallé ("el más poeta de los artesanos de este siglo") fabricaba vasos de cristal que, como los poemas, sirven de alojamiento al alma, y don Genaro Zúñiga, su tío, forjaba el acero, mientras él, orgulloso descendiente de carpintero, limaba la prosa: don Genaro aplicaba al acero una pasión artesanal "y yo al lenguaje. Él limaba y era un artífice en eso. Yo limo el lenguaje". Como homo faber, Arreola privilegió "los oficios que, gracias a la aplicación de la mano a la materia, ban creado maravillas", de ahí se desprenden personajes como el cuervero del

cuento homónimo o Juan Tepano de *La feria* (el zapatero agricultor que bien habría hecho si hubiera vuelto a sus zapatos). Arreola intentó siempre conjugar el oficio de vivir con el oficio de poeta (ya como autor, editor de libros o director de revistas), por lo cual vivió entre el hambre y la fama, porque "el trabajo de un escritor es uno de los más bellos oficios, pero tiene la terrible desventaja que no da para vivir".

A diferencia de Gorostiza y Rulfo, quienes como él escribieron poco, Arreola habló acaso demasiado: hasta sus memorias fueron habladas más que escritas, porque siempre amó el lenguaje por su sonoridad (ahí están nombres propios que coleccionó durante toda su vida o los nombres de vinos que tan tarde lo sedujeron); después de todo, la expresión lingüística requiere una suerte de labor de orfebrería y filigrana: "el lenguaje es una materia, y hay que trabajar con ella; [...] el deber inicial del escritor, como el del pintor, consiste en conocer y manejar sus materiales, que son, en este aspecto, físicos. Para mí el lenguaje, aunque se halla estampado en el papel, no es silencioso: de él y desde él se propagan sucesivas sonoridades".

Pero no se trata, tampoco, del lenguaje a secas, sino de aquel tocado por el *numen* (¿tendrá que ver con el *duende* lorquiano o con el *daimon* cernudiano?): así las palabras se animan como arrebatadas por el espíritu. Aunque los esfuerzos del escritor por alcanzar la belleza, aun auspiciado por el halo numinoso, resultan vanos ante el placentero desencanto que los románticos alemanes achacaban a la obra de arte: la belleza sólo puede entreverse, experimentarla implicaría su anulación, diría el zapotlanense, pues se trata de "la caza a la que uno no le da alcance".

Ante esta imposibilidad, Arreola sabe que únicamente cuenta con su fardo de memoria, el *memorario* que nun-

<sup>\*</sup>Texto leído en el homenaje a Juan José Arreola que se llevó a cabo en El Colegio de México el 15 de mayo de 2002.

## DECIMAS DE SANTA ROSALIA

por JUAN JOSE DE ARRIOLA

Rosa. soy, por mi fortuna;
Rosa., pues bella naci;
Rosa., porque me meci
en todo un. Abril por cuna:
por Rosa., pues, una a una
las flechas temiendo estaba.
que esconde el tiempo en su aljaba.,
pues la Rosa. que más vive.,
relámpago se concibe
y rayo oloroso acaba.



LOS PRESENTES

ca escribió. Así, prefirió contar trozos de su vida a Orso, su hijo, y a Fernando del Paso, decir y no escribir, por el simple placer de "andarse por las ramas": "Sí, es verdad, irremediablemente me voy por las ramas, y por las ramas de las ramas, porque tengo terror de bajar a la raíz". El flujo de la memoria y la sangre anudados en un mismo torrente, pues -dice- "creo a veces también que la memoria está en la sangre. Que está codificada en la corriente sanguínea: tenemos la memoria en todo el cuerpo". Memoria y olvido: la misma fuente en que se revuelca la existencia, como el libro de memorias que dictó a Del Paso: "esta Memoria y olvido que los lectores tienen en sus manos no ha sido un libro escrito. Es, como bien lo saben, un libro hablado, lo que confirma ese terror, que también confesé varias veces de ya no ser un escritor sino un hablador". La escritura deviene, entonces "memoria del corazón", como "debía llamarse el libro que todavía no [a]cabo de escribir, ese que de veras me importa, porque narra las aventuras de un náufrago en la vida. Un pobre diablo que se atiene a la página que acaba de escrihir como última tabla de salvación".

El amor de Arreola por la palabra hablada, paradójicamente, parece más evidente en muchos momentos de su escritura: ahí están extensas tiradas de *La feria* o cuentos como "Corrido", donde el lector tiene que deslindar no sólo quién habla, sino dónde empieza y dónde termina la voz narrativa, pues apenas se distingue de la de los personajes: ¿no puede considerarse *La feria* un campo de batalla por la posesión de la palabra, una lucha constante entre la letra y la voz, entre la palabra y la experiencia vivida, entre el silencio y la voz? Resulta al final un entrevero de voces que, si no alcanza la polifonía, sí hace mucho ruido al crítico y al aficionado.

Tal como expresó Arreola en diversas ocasiones, el lector debe ser consciente de que los textos son artificios, porque la palabra no muestra, oculta y al ocultar revela su imposibilidad de representar fielmente los sentimientos o la vida: "La palabra es un medio de ocultación; más que manifiesta oculta la idea" o, bien: "vo pienso, más bien, que la palabra es un medio de ocultación [...] Uno de los grandes méritos de la poesía es que encarcela; es decir, el poema es una cárcel de palahras donde están y no están la vivencia, la sensación, el sentimiento". Oculta y, por lo que no dice, revela. Así, Arreola puede ser doblemente saboreado en su tinta: en la de la letra impresa, pero también en la de la voz por la que habla la memoria de la sangre; por ello, la imagen del calamar es más que exacta: "no puedo hallar la palabra que me defina. En el fondo no sé quién sov. Me escondo tras una muralla de palabras. Me oculto, como el calamar, en su mancha de tinta".

Por lo que sostiene en *Memoria y olvido*, Arreola no sólo es un ser "confesional", sino como el sapo de *Bestiario*: "todo corazón": "Pertenezco al género confesional. Soy un hombre que siempre busca confidente. Muchas veces a una persona que acabo de conocer le arrojo el tonelaje como un camión de volteo. Quiero morir sin que haya quedado oculta una sola de mis acciones. Entre sacerdotes de la infancia y amigos de todas las épocas, está mi vida hasta en lo más vergonzoso. Todavía me queda esta última camiseta [...] hasta el hueso, pues".

Además, esta doble función de la palabra en Arreola, de ocultamiento y revelación, puede justificarse por el hecho de que en su obra todo es libertad, como escribió Borges alguna vez: "si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia"; libertad hasta de fabular sobre sí mismo.

Por último, cabría traer a colación la teoría arreoliana sobre la escritura, porque en gran medida tiene la razón que a mucbos nos falta y porque puede ilustrar sobre su práctica literaria: "He propuesto un sistema para enseñar a escribir basado en la imitación modesta, humilde y apasionada. El día que los estudiantes escriban una carta de Quevedo, después de leer cinco, todo el mundo podrá escribir una apostilla para don Francisco de Corral o para el Duque de Osuna, porque se habrá identificado con Lope o Góngora. Llegaremos a que nuestros estudiantes puedan hacer una carta (que lo mismo sea de Hidalgo, de Juárez o de Altamirano). Imitar modesta y honradamente". "Los alimentos terrestres" serían una muestra de cómo se imita, en el sentido clásico, con modestia y honradez, en este caso a Góngora. Después de todo, somos lo que hablamos y lo que escribimos: "Nuestro modo de hablar es nuestro modo de ser. El espíritu sólo puede ampliarse en términos de lenguaje", pues todo hombre resulta en última instancia un eslabón en la cadena del lenguaje: "No hay frase que no tenga mil antecedentes"; lo fundamental: las palabras precisas en el momento preciso para que "parezcan verdaderas novedades". Arreola propone la misma fórmula de aprendizaje para la expresión oral y para la escrita: también el habla se alimenta esencialmente de la imitación.

Éste no es más que un esbozo de aficionado sobre lo que Arreola manifestó, por escrito y en su propia voz,

acerca del lenguaje y sus formas, el lenguaje y su relación con la experiencia vital o con la memoria, el lenguaje como fuente de belleza, pues aun en el sitio menos esperado algo "se oye bien".

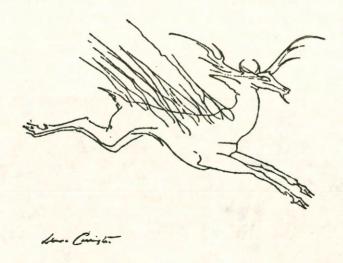
Sólo me resta decir que no siento la muerte de Arreola como una pérdida, la celebro como el coro de animales que acompañó su nacimiento el 21 de septiembre de 1918: "Nací, como alguna vez lo dije, entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos"; y el 3 de septiembre asume un destino literario porque muere, como don Rodrigo Manrique, el personaje de las *Coplas* de don Jorge, en su casa y rodeado de su familia. Y como don Quijote: con el deseo de volverse pastor o impresor o tepachero o cualquiera de los oficios que desempeñó.

Hoy, me parece, es justo leer como homenaje su obra narrativa y la autobiográfica, aunque sea de pluma ajena. Nos quedan, y es mucho, sus palabras, cuyos ecos ayudan a recuperar el momento original de su enunciación y su marca existencial: "Las casas en que habité están llenas de palabras, si pudiera volver a ellas podría reconstruir momentos de mi vida ya olvidados; viejos amores, tristezas y alegrías, momentos de extrema pobreza, de soledad, días iluminados por la pasión ardorosa de mi juventud". ©



## UGUSTO LUNEL

# Los Puentes



# LOS PRESENTES

# La feria del lenguaje\*

mo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu". Estas palabras de Juan José Arreola bien pueden cifrar una clave para la lectura de sus textos. El cariño que el jalisciense profesaba por las palabras se manifiesta en cada una de sus obras. Los cuentos, las breves prosas poéticas e incluso sus charlas, pueden ser admiradas como objetos de colección, como finas artesanías que han sido producto del pulimento y el esmero. Dentro de toda su obra, Arreola sólo publicó una novela, La feria de 1963. En este libro puede observarse por igual la dedicación y el cuidado por el lenguaje. Compuesta por 288 fragmentos que van desde una línea hasta las 4 o 5 páginas, La feria en su totalidad cuenta 14 historias distintas. Diversas voces recorren el transcurrir de la obra. A veces son documentos históricos o bíblicos los que el jalisciense utiliza como parte de la narración, otras veces son diarios, cartas o recortes de periódicos. Con esta variedad de documentos, Arreola va armando historias individuales y colectivas que se cruzan unas con otras. El único elemento unitario en la novela es el escenario: Zapotlán. Pese al esmerado trabajo con el lenguaje que se vislumbra en esta obra, la crítica se ha dedicado principalmente a dilucidar dos aspectos: por un lado, se ha analizado la dinámica social que se manifiesta en ella (el despojo de tierras a los indígenas, las fiestas de San José, los elementos religiosos y sexuales de la comunidad, etc.); por otro, se ha llamado la atención sobre la estructura fragmentaria de la obra. Problemas sociales y forma experimental, despojo de tierras y fragmentarismo; ésas han sido hasta ahora las dos grandes

\*Texto leído en el homenaje a Juan José Arreola que se llevó a cabo en El Colegio de México el 15 de mayo de 2002. líneas de análisis que se han trabajado. Lo que yo intentaré, en los minutos que siguen, es situar a La feria dentro del universo arreolesco del lenguaje. Creo que en esta novela se manifiesta una concepción de la palabra como fundadora del mundo y como emanación del espíritu, ya que ella suscita acciones, genera un acontecer, da un lugar al bablante en la historia. Pláticas, comentarios, ejercicios de escritura, oralidad, documentos, canciones, apuntes, juegos de palabras, diarios, leyendas, adivinanzas y anónimos son todos elementos que aparecen en la novela y que son propios del universo arreolesco regido por el lenguaje. En La feria se manifiesta un mundo poseído por "el decir"; mundo característico de Arreola. Casi no hay acción significativa en el texto sino un pronunciar constante; el relatar, hablar y contar de un pueblo que toma la palabra a través del autor. El tema y la estructura son posibles, creo yo, gracias a una entidad más amplia y compleja que el mero experimentar artístico o la inmediatez histórica del despojo de tierras. Esa entidad por la que se manifiestan el tema y la forma es el imaginario sobre el lenguaje. <sup>1</sup> En la novela, en fin, se plasma la relación vivencial que los personajes tienen con la lengua. Lenguaje y ser, palabra y alma, son parejas indisolubles en la creación literaria de este autor. Para mostrar esto, he tomado algunos de los casos más

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La palabra "lenguaje" la entiendo en un sentido muy romántico (del Romanticismo alemán por supuesto) como una entidad suprasensible por la que manifiesta el alma. Creo que tal idea no está muy desligada de las concepciones de Arreola quien decía en la "Introducción" a su *Lectura en voz alta*, "quiero que (este libro) pueda ser leído en voz alta sobre todo por los niños que desarrollan su ser en nuestra babla", Porrúa, México, 1998, p. 9. El ser se manifiesta en el bablar de todos, ese ser comunitario es el que se manifiesta en *La feria*.

significativos en que los personajes, a través de la lengua, definen su relación y su estar en el mundo.

Uno de ellos es Juan Tepano, dirigente indígena. Este personaje narra cómo los indios han sido despojados de sus tierras una y otra vez por los caciques de la zona. La disputa de Tepano no es simplemente una lucha social: es el intento por restablecer la validez de unas escrituras antiguas:

Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale. "Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo..." (p. 8, fragmento 1).

La reivindicación de las tierras y el reclamo por restituirlas a los verdaderos dueños, pasa necesariamente por la revaloración de una escritura, de unas palabras. Tepano cuenta, habla, dice, nombra y muestra que la tierra les pertenece porque ellos tienen los papeles, porque ellos poseen las palabras antiguas; porque la verdad está en esas letras escritas.<sup>2</sup> Tepano y los suyos intentan reivindicar un lenguaje que ha sido violado, el desarrollo de su bistoria está íntimamente ligado a la reivindicación de esas palabras. Luchan por bacer valer una escritura. Ése es su estar en el mundo: lograr que se respete ese lenguaje.

Mientras que Tepano quiere restituir un lenguaje, el de la escritura; hay algunos personajes en *La feria* que se caracterizan por su traición a la palabra. Es el caso del terrateniente don Abigail y su bijo Odilón. Don Abigail es la viva imagen de la palabra corrupta del poder.

ARTEMIO DE VALLE ARIZPE



En cierto momento de la novela, cuando se propagan unos anónimos en el pueblo, don Abigail pretende valerse de los disturbios provocados por esos escritos para inventar unas supuestas amenazas de muerte dirigidas a él y a otros ricos potentados. Cito las palabras de don Abigail:

Como esto de los anónimos está de moda, a mí se me ocurrió que los principales dueños de tierras [...] nos mandáramos unas cartas muy mal hechas en que se nos pidiera dinero con amenaza de muerte, para achacárselas a los tlayacanques. Así podremos meter en la cárcel a dos o tres indios de los más encabrinados (p. 152, fragmento 214).

Como se puede observar en este fragmento, don Abigail pretende falsificar los anónimos para sacar provecho personal. De esta manera, traiciona un discurso, sustituye la palabra anónima por el engaño. Las torceduras que hace con el lenguaje corresponden de igual manera a las torceduras de sus acciones. Palabra y acto, lenguaje y ser, se manifiestan inseparables. Don Abigail no tiene palabra, tiene apenas unas cuantas mentiras que lo sostienen. Y al decir que no tiene palabra viene a la mente la figura de Odilón, su hijo, pues en una novela donde todos los personajes dicen, cuentan, relatan y narran, es sorprendente encontrarse con alguien que, a juicio de un habitante, carece de "decir". Todo el personaje de Odilón puede resumirse en

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Algunos críticos han querido ver en la disputa entre oralidad y escritura el origen de la literatura hispanoamericana. Para ellos, en ciertos escritores se muestra claramente cómo la oralidad, de raíz eminentemente indígena y mestiza, va permeando todo el proceso de escritura. En el caso de Arreola la oralidad y la escritura se funden y se determinan mutuamente para manifestar esa entidad más amplia que es el lenguaje. La escritura y la oralidad no son entidades separadas que luchen entre sí para manifestarse, ambas son reflejo del alma, ambas pueden ser portadoras del espíritu. Por eso los indígenas poseen unos papeles escritos, ahí está el origen de su lucha y el de su desenvolvimiento en la obra, con la escritura develarán la verdad. Cf. Martín Lienhard, op. cit.; Antonio Cornejo Polar, Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas, Horizonte, Lima, 1994. Carlos Pacheco, La comarca oral. Ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea, La Casa Bello, Caracas, 1992.

tres características: enamora muchachas, las embaraza y sigue en busca de otras: cito el diálogo de unos personajes

—...ellas tienen la culpa. Yo la mera verdad no entiendo a las mujeres; en vez de darles miedo, les gusta que se les pare por enfrente. No hay como tener fama.

—Deje usted lo de la fama. Lo que tiene son centavos, es joven y bien plantado. Yo creo que ni siquiera les dice mayor cosa, ya ve, no es muy decidor que digamos (p. 107, fragmento 152).

El dinero suplanta al decir, el poder a la palabra. Odilón no tiene "don de lenguas" pero tiene centavos. Sus acciones no se sustentan en el habla sino en la carencia de ella. Mientras que *La feria* transcurre en el decir y en el hablar de una comunidad, los personajes de Odilón y don Abigail se desarrollan en la falta de palabra. Uno la traiciona, la suplanta, la falsifica; el otro simplemente no la tiene.

No hay en *La Feria* ejemplo más claro del despertar lingüístico y de la atracción por el decir sencillo, oral y juguetón en que el caso del niño que se confiesa. El mundo de este personaje gira en torno al lenguaje. Sus malabares lingüísticos, sus adivinanzas, sus versos, sus

dichos, todos se ligan a un doble nacimiento: el de la sexualidad y el de la lengua. Sin embargo, pareciera que el contenido sexual que transmiten sus creaciones se ve opacado por una poderosa atracción lúdica hacia las palabras. Si el motivo de la confesión, en casi la mayoría de las veces, se debe al acentuado instinto sexual que se despierta en él; este instinto se manifiesta en un sonoro y rítmico lenguaje. El contenido de los versos que dice y repite siempre es el mismo: albures o alusiones sexuales; lo que cambia es la diversidad y el ingenio con que los dice. El niño oye adivinanzas, corrige pruebas en la impreuta donde trabaja, lee versos, pero lo que queda como signo pecaminoso son los juegos sonoros que acentúan, quizá, esa concieucia sexual: "Tenderete el tapetete / alzarete el camisón..." (p. 16, fragmento 18). Las aliteraciones un tanto bruscas de la "t" dan también un tono humorístico a sus invenciones. Lengua, sexualidad y humor son, así, características presentes en sus creaciones verbales. El lenguaje, para el niño, se presenta como un objeto maleable y rico con el que puede expresar sus deseos; deseos que deben desaparecer: por eso se confiesa. El niño pronuncia las palabras ante el cura como si con ello pudiera liberarse de los pecados. Cito una de sus confesiones:





- -Me acuso padre de que aprendí una canción.
- -¿Cómo dice?
- —Me da vergüenza...
- -;En dónde te la enseñaron?
- —Los de la imprenta.
- -;Cómo dice?
- "Soy como la baraja..." Y luego una mala palabra.
- -;Cuál?
- —Caraja...
- -;Qué sigue?
- -"Como que te puse una mano en la frente, tú me decías
- -no seas imprudente..."
- —;Y luego?
- -Otra vez "soy como la baraja..."
- —¿Y luego?
- —"Como que te puse una mano en la boca, tu me decías –por ái me provoca..."
- -;Y luego?
- —Otra vez "soy como la baraja..."
- —Si, pero ¿después?
- -"Como que te puse una mano en el pecho, tu me decías
- -por ái vas derecho..."
- -¡Válgame Dios!

(pp. 38-39, fragmento 56)

Quizá el fragmento donde más claramente se observa la importancia que tiene "el decir" sobre lo que se dice, es cuando se le ocurren los versos: "Vamos juntando virutas / en casa del carpintero / las cambiamos por dinero / y nos vamos con las p..." (p. 42, fragmento 62). El cura, preocupado por semejantes ideas, le pregunta: "y desde cuándo se te ocurren esas cosas" y el niño responde: "Es el primer verso que hago. Bueno, no, antes había hecho otros pero no me salían bien". El niño, por supuesto, se refiere al surgimiento mismo de las palabras, mientras que el cura se inquieta por las ideas libidinosas que hay en ellas. "No, no digo los versos, ¿Desde cuando tienes malos pensamientos?". Como puede observarse, el padre se ocupa de la buena moral y el niño de la buena hechura de los versos.

Finalmente, el niño cierra su intervención en la novela con la escritura de un cuento; el proceso no podía ser más evidente. Del lenguaje como juego se pasa a la creación estética; de la invención oral a la escritura artística. El nombre del personaje de este pequeño cuento, Pitirre, recuerda a los juegos acústicos y verbales por los que antes estaba obsesionado. Este nombre, lleno de sonoridades extrañas como la adivinanza "Tenderete el tapetete...", designa a un personaje inquieto que anda por el jardín buscando víctimas para sus travesuras. En una banca encuentra a una señora con una niñita en los brazos, "la niñita le gusto a Pitirre ¿Me deja darle una vueltita a su niña?" le dijo Pitirre a la señora" (p. 142, fragmento 200). Pitirre se lleva a la niña entre unas matas, le da de beber algo de una botellita y la niña, después de un trago, "comenzó a crece y crece"

"se hizo una muchacha grande... luego se casó con ella y tuvo su noche de bodas bajo la mata del trueno" (p. 143). El relato no sólo es atractivo por la imaginación perversa de Pitirre, también atrae el lenguaje que se utiliza, un lenguaje lleno de juegos y marcado por la oralidad. "Comenzó a crece y crece" "la muchacha volvió a dar un trago grandote, Luego comenzó a hacerse chiquita, chiquita". Y se hizo tan chiquita que cuando Pitirre la llevó de vuelta con su mamá y ésta le dijo "Dile muchas gracias" y la niña solo pudo balbucear "ta, ta". Los balbuceos, las repeticiones, los diminutivos y aumentativos, son testimonio del registro lingüístico del cual se nutren las destrezas verbales de este personaje. En sus manifestaciones expresivas, en las sonoridades extrañas, en las palabras vivas, el niño manifiesta su ser en el mundo. Terrible y perverso, juguetón y sensual, el niño de las confesiones vive la lengua como la manifestación de su conciencia.

#### LA IMAGINACIÓN DEL LENGUAJE

Con los ejemplos que hemos visto hasta aquí (hay otros, pero no quiero aburrirlos) observamos que el transcurrir de la obra y el desarrollo de los personajes se debe a un vínculo especial que establecen con la lengua. Tepano quiere hacer valer un lenguaje, el cacique lo prostituye, el niño plasma sus deseos en expresiones verbales. Cada personaje de *La feria* tiene una relación especial con las palabras y en esa relación se manifiesta su estar

en el mundo. El hablar de *La feria* es el punto crucial de la trama. Los problemas sociales y los roles históricos se definen también ante y por el lenguaje; el devenir en el mundo depende de la actitud lingüística, de la vivencia que se tenga de ella. Asegura Arreola: "Me gusta pensar en el lenguaje como un elemento conductor que transmite altas tensiones espirituales". En el caso de *La feria*, esas tensiones se traslucen en la manera como los personajes asumen las palabras. Unos la defienden, otros la traicionan, unos más vienen al mundo y a la sexualidad mediante ellas. Dice Arreola en una entrevista con Carballo: "Todo lo que he hecho es manifestación, explicitación del ser mediante anécdotas que ponen en evidencia lo mismo cualidades que defectos".<sup>3</sup>

La intención de sus escritos, como él mismo lo asegura en la cita anterior, es manifestar una entidad espiritual que hace mover a las personas. Algunos críticos consideran a Arreola un estilista. La idea misma del jalisciense como un artesano del lenguaje tal vez propagó esta idea. Pero en el fondo su intención fue mostrar los vericuetos del alma y las aristas mezquinas y sublimes de un espíritu a través de la lengua. La obra arreolesca no puede entenderse sino en esa dialéctica materia-alma, materia prima de palabras y alma de un sujeto y una colectividad en pugna por manifestarse. ©

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986, p. 480.



mauricio de la selva

# PALABRA



LOS PRESENTES México 1956

# Después del libro, ¿qué?\*

Este ensayo, escrito en 1972, incluido en el libro publicado por el Fondo de Cultura Económica, Sobre la dificultad y otros ensayos, el autor de Errata y Después de Babel, hace una sagaz reflexión sobre los hábitos de la lectura. Las ideas aquí expresadas siguen. a pesar de los treinta años transcurridos, manteniendo su vigencia y son particularmente sugerentes a la luz de las recientes polémicas sobre el libro y su destino en el siglo XXI

s muy propio de nosotros hacer semejantes preguntas. Son, de varias maneras, sintomáticas del clima de la sensibilidad actual. Somos propensos a hacer preguntas muy amplias e intrínsecamente destructivas. Esto es radicalismo en un sentido especial. No el radicalismo hegeliano-marxista con su porvenir implícito, con su presunción casi axiomática de que vamos a la raíz de un problema con el fin de resolverlo, y porque sabemos que la destrucción, el desarraigo, es sólo un riesgo necesario antes de la solución. No; nuestro ir a la raíz de las cosas es más ambivalente. Lo haríamos incluso cuando no confiáramos en que exista una solución. De hecho, puede ser que el aspecto de demolición, el acento apocalíptico, nos tienten suavemente. Estamos fascinados por las "últimas cosas", por el fin de las culturas, de las ideologías, de los estilos del arte, de las formas de la sensibilidad. Somos, ciertamente desde Nietzsche y Spengler, "terminalistas". Nuestra visión de la historia, dice Lévi-Strauss en un profundo juego de palabras, no es una antropología, sino una "entropología".

Esto sirve para el alborozo intelectual y para una especie de nobleza sombría. Supuestamente, no todas las especies pueden meditar acerca de su propia ruina, no todas las sociedades pueden imaginar su propia decadencia y posible sometimiento a energías nuevas y extrañas. Pero es un radicalismo negativo que lleva consigo un elemento de autorrealización. Éste es un tema extenso y complicado. Como he tratado de mostrar en otro lugar, buena parte de la barbarie política de los políticos de nuestro siglo fue anticipada, soñada, fantaseada en el arte, la literatura y las teorías

apocalípticas de los cien años anteriores. Tiene sentido -aunque sólo de una forma dialéctica- preguntar si acaso un poder de previsión del orden del de Kafka no "prepara" de alguna manera, "prepara para" las locuras y las crueldades que anuncia. Por lo tanto, si preguntamos si hay un futuro para los libros o qué puede venir tras el fin de los libros, quizá estamos haciendo más que plantear una pregunta. El hecho de que podamos y de que preguntemos puede ser parte del proceso de debilitamiento que supuestamente tememos; y podría, concebiblemente, precipitarlo. Es famoso el dicho de Marx de que la humanidad no hace preguntas fundamentales hasta que existe la posibilidad objetiva de una respuesta. Puede que sea verdad. Pero hay otra forma, más perturbadora, de plantearlo: la humanidad puede hacer ciertas preguntas sólo con el fin de obtener una respuesta negativa, predictiva.

Como quiera que sea, obviamente no estamos preguntando con un espíritu de inquisición indiferente o de juego nihilista. Si planteamos la pregunta de la viabilidad del libro, es porque nos encontramos en una situación social, psicológica y técnica que le da sustancia a esta pregunta. Y aunque confiamos en hacer entender la pregunta y ver escrupulosamente la evidencia, también confiamos en que la pregunta se resolverá a sí misma de manera positiva; en que nuestro indagar es, en la terminología incisiva de Hegel, una Aufhebung. Preguntar es una acción, un posible presentar a la vista y darle existencia a perspectivas en las que la pregunta es considerada trivial o falsamente planteada. O, en el mejor y más inusual de los casos, preguntar es provocar no la respuesta que de hecho tememos o a la que aspiramos, sino los primeros perfiles de un nuevo y mejor preguntar -que es entonces un primer tipo de respuesta-. Teniendo esto en mente, delineemos muy breve-

<sup>\*</sup>Traducción de Adriana Díaz Enciso. Agradecemos al FCE la autorización para publicar este ensayo.



mente algunos de los terrenos históricos y pragmáticos que hacen posible, e incluso confiable, imaginar el fin del libro como lo hemos conocido.

Primero, vale la pena subrayar que "el libro como lo hemos conocido" ha sido un fenómeno significativo sólo en ciertas áreas y culturas, y sólo durante un lapso relativamente corto de la historia. Siendo hombres de libros, tendemos a olvidar la situación y circunstancias extremadamente especiales de nuestra afición. Carecemos de algo así como una historia general de la lectura. Ésta, creo, mostraría que la lectura según nuestro sentido - "con labios inmóviles" - no precede con mucho a san Agustín (quien fue el primero en hacer una observación al respecto). Pero yo limitaría el campo aún más. La existencia del libro como una realidad común y central de la vida personal depende de precondiciones económicas, materiales y educativas que apenas datan de antes del final del siglo XVI en Europa occidental y en aquellas regiones de la tierra bajo influencia europea directa. Montaigne y Bacon ya son hombres de letras, y profundamente conscientes de las relaciones entre su propia vida interior y el futuro de la forma impresa. Pero incluso ellos leían de una manera que no es del todo la nuestra: su sentido de la autoridad, del hermetismo estratificado de la palabra escrita -del nivel superficial al misterio místico- tiene mucho en común con una visión más temprana, casi pictórica o "iconográfica" del significado. Nuestra forma de leer, la corriente espontánea de nuestro trato con los libros, no es fácil de documentar antes de, digamos, Montesquieu. Éste llega a su clímax con el famoso pronunciamiento de Mallarmé de que la verdadera finalidad del universo, de todo impulso vital, es la creación de un libro supremo: *le Livre*. Ahora, el lapso pertinente de tiempo es de sólo alrededor de un siglo y medio. Sin embargo, es indudablemente cierto que Mallarmé mismo marca el inicio de las preguntas que estamos haciendo aquí.

La época clásica del libro dependió de varios factores materiales (así como no tenemos una historia completa de la lectura, no tenemos una sociología de la lectura, aunque en la crítica de Walter Benjamin y en la sociología de la música de Adorno hay numerosas indicaciones de lo que se necesita).

El libro en el atril del monasterio, o en la biblioteca aberrojada de la universidad, no es el mismo que el del siglo XVII. En su fase clásica, el libro es un objeto que se posee privadamente. Esto requiere de la conjunción de posibilidades específicas de producción, de mercado y de almacenamiento. La biblioteca privada es mucho más que un artificio arquitectónico. Concentra un espectro muy complicado de valores sociales y psicológicos. Requiere y a su vez determina ciertas asignaciones de espacio y de silencio que invaden a la casa como un todo. En términos visuales y tangibles, favorece unos formatos o géneros particulares -ambos están íntimamente engranados- sobre otros: digamos, el volumen encuadernado sobre el folleto, el formato en octavo sobre el folio, la opera omnia o la colección, sobre el título aislado. Lo espiritual no puede divorciarse del hecho físico. Un hombre sentado a solas

leyendo en su biblioteca personal es al mismo tiempo el producto y el generador de un orden social y moral particulares. Es un orden bourgeois fundado en ciertas jerarquías de educación letrada, de poder adquisitivo, de ocio y de casta. En otro lugar de la casa es muy probable que haya un sirviente que sacude los estantes de los libros, que entra a la biblioteca cuando se le llama. Y hay niños aleccionados para que no hagan ruido excesivo, para que no irrumpan cuando su padre está leyendo. En suma, el acto clásico de lectura -lo que se retrata como la lecture en tantos cuadros y grabados de género del siglo xvIII- es el foco de varias relaciones de poder implícitas entre el educado y el criado, entre el ocioso y el exhausto, entre el espacio y el apiñamiento, entre el silencio y el ruido, entre los sexos y las generaciones (sólo muy gradualmente las mujeres llegaron a leer de la misma forma y en el mismo contexto que sus esposos, hermanos y padres).

Estas relaciones de poder y atribuciones de valor se han deteriorado drásticamente. Ahora hay pocas bibliotecas en los departamentos privados y menos sirvientes para sacudirlas o aceitar los lomos de los libros. Las intensidades de la luz y los niveles de ruido, de un volumen sin precedentes, sobrecargan el espacio personal, particularmente en el hogar urbano. Lo más frecuente es que el acto de la lectura tenga lugar contra, en directa competencia con otro medio

—la televisión, el radio, el tocadiscos—. Casi no quedan espacios-tabú u horas sacrosantas en la familia moderna. Todo es zona libre. Donde estaban los estantes de libros, tendemos a encontrar el armario de los discos (éste, en sí mismo, es uno de los cambios más importantes en el clima, en la matriz envolvente de nuestra vida intelectual y emocional). El ejercicio de la lectura, en el viejo sentido del término, ahora sólo muy raramente tiene lugar en el bogar. Está en marcos de referencia altamente especializados: sobre todo en la biblioteca universitaria o en la "oficina" académica. Casi hemos regresado a la etapa anterior al famoso cuarto de lectura circular de Montaigne en la callada torre. Leemos "seriamente" como lo hacían los clérigos, en lugares profesionales especiales, donde los libros son herramientas profesionales y el silencio es institucional.

El libro de bolsillo moderno es una encarnación inmediata y brillantemente eficiente de los nuevos parámetros. Ocupa muy poco espacio. Es cuasidesechable. Su calidad compacta manifiesta que puede ser utilizado, que casi se pretende que lo sea, "en movimiento", en circunstancias casuales y fragmentadas. Siendo muy explícitamente de la misma factura material que la literatura basura, el libro de bolsillo—incluso cuando su contenido es pretensioso— proclama una cómoda democracia de acceso. No lleva consigo ningún signo manifiesto de elitismo económico o cultural.



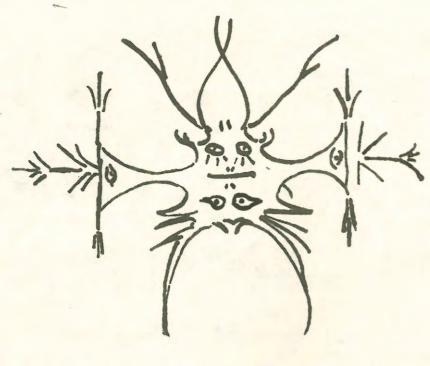
Mickey Spillane y Platón comparten el mismo exhibidor en la sala de espera del aeropuerto o la farmacia.

Pero las causas principales del cambio del *status* del libro residen en un lugar más profundo. Creencias filosóficas y hábitos de percepción definidos refuerzan la primacía del libro en la vida de la mente desde los tiempos de Descartes hasta los de Thomas Mann (uno de los últimos representantes cabales de la postura clásica). Habiendo intentado plantear detalladamente algunos de estos puntos en trabajos anteriores, no haré más que resumir.

En gran medida, la mayoría de los libros tratan sobre libros anteriores. Esto es cierto en el nivel del código semántico: la escritura refiere persistentemente a escritura anterior. La cita explícita o implícita, la alusión, la referencia, son medios esenciales de designación y proposición. Es a través de este dinamismo de reiteración que el pasado tiene su existencia más palpable. Pero el proceso de referencia es aún más amplio. La gramática, el lenguaje literario, un género, como el soneto o la novela en prosa encarnan una formalización previa de la experiencia humana. Los pensamientos, los sentimientos, los acontecimientos, como se explican en los libros, no vienen en bruto; el formato de la expresión lleva consigo valores y fronteras muy poderosos y complejos, aunque con fre-

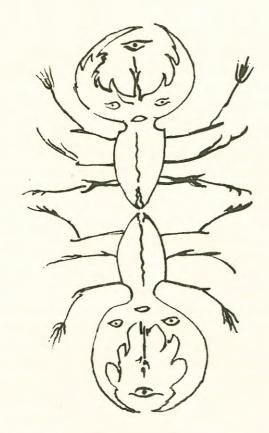
cuencia "subliminales". En un sugerente ensayo, E.H. Gombrich mostró hace algunos años que incluso el más violento y espontáneo de los apuntes pictóricos —los bocetos de Goya de la insurrección de Madrid— son estilizados, filtrados a través de obras de arte anteriores. Lo mismo sucede con los libros: toda literatura tiene detrás de sí experiencia humana de la clase que ha sido identificada como significativa por la literatura previa. El acto de escribir para la página impresa, conforme se combina con la respuesta de la lectura, está intensamente "axiomatizado" o convencionalizado, no importa cuán fresco y turbulento sea el impulso del autor. El pasado está detrás de él poderosamente; la corriente se mueve entre límites de posibilidad establecida.

Estos elementos de tradición y limitación tienen la esencia de una visión clásica del mundo. Si la literatura occidental –de Homero y Ovidio al *Ulysses* y *Sweeney entre los ruiseñores*— ha sido tan ampliamente referencial (cada obra importante reflejando lo que ha sucedido antes y dirigiendo la luz sólo un poco fuera de un foco dado y no más), la razón está en el corazón mismo de nuestra cultura. La cultura occidental y la cultura china han sido librescas de una manera muy definitiva; la cultura occidental se desenvuelve, por formas de imitación, variación, renaci-



Laurera Carrington

miento, parodia o pastiche sumamente conscientes de sí mismas, a partir de un conjunto sorprendentemente pequeño de textos canónicos, clásicos, y modelos formales, principalmente griegos. Por "ingestión" creativa, como dijo Ben Jonson, la curva del discurso se dirige de Homero a Virgilio, de Virgilio a Dante, de Dante a Milton, Klopstock, Joyce y la retrospectiva explícita de los Cantos. Ha habido quince Orestíadas y una docena de Antígonas en el arte dramático y la ópera del siglo xx. Arquíloco señala a Horacio, Horacio a Jonson, Jonson a Dryden y Landor, Landor a Robert Graves. La línea, la experiencia del lamento por el poeta o el héroe que ha muerto joven no se ha interrumpido desde la Antología griega y pasa, a través de Lycidas y Adonais, al Thyrsis de Arnold, el In Memoriam de Tennyson y la elegía de Auden -construida de ecos ovidianos- sobre la muerte de Yeats. La impresión y la formación de los libros han sido el marco de referencia estimulante de la tradición. Es en este aspecto -no en ninguna insinuación vaga e indemostrable de compulsión visual-lineal- que podemos caracterizar a la cultura occidental como la de la biblioteca de Alejandría, la de Gutenberg y de Caxton.



Leona Coniglan

ALFONSO REYES

## Parentalia



LOS PRESENTES

Esta estrecha correlación de invención formal, de sensibilidad vigorizada con géneros establecidos y un marco de referencia de alusión y eco preparado tiene más implicaciones. Le Livre es el talismán comprobado contra la muerte. Éste es el grandioso descubrimiento, el orgulloso clamor en Homero y Píndaro. Las palabras del poeta sobreviven a los acontecimientos que narran y hacen al poeta inmortal. Reformulada por Horacio y por Ovidio, la promesa de que el tiempo no puede carcomer las grandes palabras hasta volverlas polvo, de que perdurarán más que el bronce y el mármol en que estáu grabadas, es la contraseña de la literatura occidental. "Yo muero, mi vida puede haber sido un caos de errores y falta de reconocimiento, pero si mi libro tiene suficiente belleza y verdad, perdurará. Están aquellos que aún no han nacido que lo leerán, como yo leo al clásico que está en mi mesa." Éste es el secreto de Demódoco, el trovador en la Odisea y, dos milenios y medio después, de Paul Éluard cuando afirma le dur désir de durer.

La apuesta a la inmortalidad sólo puede salir bien si el lenguaje mismo se sostiene. No hay nada místico en esta noción. Es un tropo tradicional de la literatura occidental, particularmente de la poesía, que las palabras son inadecuadas para las necesidades de la expresión personal, que el lenguaje disponible es drásticamente deficiente en relación

con la visión interior del poeta. Pero este tropo mismo está articulado lingüísticamente. La angustia de la precisión o el esplendor inalcanzables es suficientemente real, pero también es convencional y es ella misma un instrumento de elocuencia. El soneto petrarquiano brota constantemente y con confiada elaboración de una queja básica sobre su propia insuficiencia para afirmar el valor único, la vehemencia del amor del poeta. Los escritos místicos, como las *Canciones* de san Juan de la Cruz, llegan más cerca del límite; pero sabemos esto justamente porque nos comunican con palabras de gran precisión y claridad su sentido de vecindad con lo inexpresable.

Aquí, de nuevo, el complejo del libro y su lector está situado en un linaje específicamente judeo-helénico. Es de estas dos antiguas fuentes, tan rara e intensamente literarias y librescas en su autodefinición, que derivamos nuestra visión del valor y la estabilidad eminentes del lenguaje. Estas dos civilizaciones nos dicen que la palabra —el logos—es central en la religión del hombre, en su logica, en sus mitologías. Nos dicen que las relaciones de adecuación descriptiva entre el lenguaje humano y el "mundo exterior" pueden ser epistemológicamente ininteligibles, que hay problemas profundos acerca del querer decir lo que decimos y del decir lo que queremos decir, acerca del en-

MANUEL MEJIA VALERA

## LA EVASION



LOS PRESENTES

#### BILL GATES

#### Más allá de Gutenberg

a lectura sobre papel es a tal grado parte nuestra, que nos es muy difícil imaginar cualquier cosa que remplace las marcas de tinta sobre papel obtenido de los árboles. Desde que Johannes Gutenberg inventó en el siglo xvi un procedimiento económico de tipos móviles para producir material de lectura con rapidez, relativamente barato y en grandes cantidades, la palabra impresa ha probado su asombrosa adaptabilidad. Así ¿cómo creer que las ventas de libros electrónicos igualarán a las de los libros de papel, más o menos, en una década?

Primero, bay que tener en cuenta que el papel es la última de una larga serie progresiva de "tecnologías". Los grabados en piedra dieron lugar a tabletas de arcilla sobre las que se imprimían en fresco los caracteres cuneiformes, a su vez la arcilla dio lugar a los rollos de piel animal y luego a los rollos de papiro con textos impresos. Para el año 100 el códice ya había aparecido, pero hasta el siglo IX apareció el primer libro de papel. En Europa el papel era raro, incluso después del avance tecnológico de Gutenberg.

La gestación del libro-e duró unos cuantos siglos. Los libros electrónicos, fueron imaginados por primera vez en 1945 por Vannevar Bush director de la *United States Office of Scientific Research and Development*. En su clásico ensayo "Como podemos imaginar", Bush describe un artefacto llamado *memex*, "un dispositivo para almacenar libros, discos y comunicados... La mayoría de los elementos de memex se compran en microfilmes para insertarse en el memex. Así, se almacenan todo tipo de libros, imágenes, revistas y periódicos. Habrá nuevos tipos de enciclopedias de fácil acceso con una red de guías para su manejo".

Si bien, los escritores de ciencia-ficción pronto adoptaron las ideas de Bush —es notable ver aparecer con regularidad libros electrónicos en la serie de televisión *Star Trek*, el mundo real ha permanecido leal al papel. Sólo en el mercado de enciclopedias, que fue transformado por los CD-ROM a mediados de los años ochenta, el libro electrónico tuvo un progreso real. Hoy se han vendido más enciclopedias en CD-ROM, desde la *Encarta* de Microsoft hasta la *Enciclopaedia Britannica*, como nunca antes en papel, son muy baratas y de fácil acceso. Sin embargo, los intentos para ampliar la conveniencia de la tecnología del libro-e para los lectores "lúdicos" (por gusto) no han tenido éxito. Desde el fi-

# DANZA

para

#### **CUAUHTEMOC**

por RAUL LEIVA



L O S P R E S E N T E S

MEXICO 1 9 5 5

tendernos unos a otros y acerca del denotar sin ambigüedad objetos o datos sensibles. No obstante, este mismo carácter de ininteligible sólo puede diagnosticarse y registrarse en palabras, lingüísticamente. Habitamos un mundo de lenguaje, y si es la fuente de dilemas desconcertantes pero marginales, también es la raíz de nuestro ser consciente y de nuestro dominio sobre la naturaleza.

Esta convicción, de la que los libros son la encarnación activa, prevalece con desafíos solamente excéntricos desde por lo menos los tiempos de la gran épica oral hasta los de Rimbaud y el surrealismo.

Cada uno de estos principios filosóficos y las actitudes psicológicas que los acompañan ha sido severamente atacado. (Quizá debimos habernos dado cuenta antes de cuán frágil era el tejido de la cultura letrada occidental, cuán delicadas y probablemente únicas eran las materias primas histórica y moral que participaron en su creación.)

La base de reconocimiento referencial sobre la que han operado nuestra poesía y nuestra prosa, de Chaucer a T.S. Eliot, del *Roman de la rose* a Valéry, se ha convertido en la posesión cada vez más ficticia de unos cuantos mandarines de la cultura. La amnesia organizada de la educación norteamericana —y gran parte de Europa sigue su ejemplo— asegura que el alfabeto de alusión bíblica, mitológi-

nal de los años ochenta el mundo editorial electrónico ha fracasado en varias empresas del libro-e.

¿Por qué? La mayor parte de estas empresas empleaban dispositivos muy grandes para poder transportarlos u obligaban a los usuarios a almacenar (stock-up) su biblioteca de modo inconveniente. (Uno de estos sistemas requería de la consulta a un "banco de libros" semejante a una máquina ATM ubicada en las librerías.) Antes de la generalización de Internet, no había manera de transcribir nuevos materiales de lectura. Sin embargo, el problema principal era la falta de una tecnología de lectura que compitiera con el papel en la lectura lúdica.

Para los libros de papel, la legibilidad depende de muchos factores: tipo y tamaño, longitud de la línea y espaciamiento, tamaño de la página, de los márgenes y el color de la impresión y del papel. Los libros-e dependen de otros factores como la resolución, titilación, luminosidad, contraste, y brillantez. La mayoría de los tipos de letra no fueron diseñados para las pantallas y debido a sus limitados píxeles, reproducen de forma borrosa los originales. Dando como resultado que la lectura en pantalla canse mucho la vista y que requiera de mayor esfuerzo. En general, se leen en pantalla documentos breves.

Conforme aumenta la extensión de la lectura, se vuelven más irritantes y confusos los defectos de la lectura en pantalla, disposición y rendimiento.

Muchos de estos problemas ya están en vías de solución. La red (*World Wide Web*) ofrece un singular sistema con una gran flexibilidad para enviar libros en bits y conforme las inversiones en la infraestructura de banda ancha aumenten, se facilitará aún más almacenar una biblioteca electrónica. También, docenas de empresas, desde las pioneras del libro-e hasta reconocidas empresas como R.R. Donnelli, Penguin Putnam, Nokia, Barnes & Noble y Microsoft, se han asociado para establecer un estándar abierto del libro-e, con el objeto de que los lectores librescos puedan leer cualquier título en cualquier libro-e.

También ha habido grandes e importantes avances tecnológicos que facilitarán la lectura de textos extensos en pantalla. Microsoft ha desarrollado una tecnología de fuentes tipográficas denominada *ClearType*, que manipulando los sub-píxeles rojo, verde y azul que conforman los píxeles en una pantalla LCD, se mejora la resolución hasta por un factor de tres. Con todo esto y con el reciente desarrollo del *software* y *hardware* para la lectura, el libro-e ya empieza a competir con el de papel.

ca e histórica en nuestra literatura se ha convertido en un jeroglífico. Las notas a pie de página se extienden sobre la misma a medida que se vuelven necesarias las identificaciones rudimentarias y la paráfrasis. Desbalanceado encima de estos zancos explicatorios, el poema mismo se vuelve extraño y borroso. Más y más de nuestra herencia verbal está atrapada entre la semicultura del mercado masivo y las minucias bizantinas del especialista. En el estuche de cristal del almacén académico, la poesía, el teatro y la narrativa, que alguna vez fueron una presencia común, ahora llevan una vida inmaculada pero artificial. La autoridad misma -v la autoridad es el centro, el manantial de la tradición formal- es sumamente sospechosa. El "hagámoslo algo nuevo" de Ezra Pound fue, de hecho, un llamado a la renovación en el sentido renacentista. El pregón de los nuevos milenaristas contra lo clásico, contra la elocuencia, contra aquello que es de dificil acceso, es algo completamente distinto. Retrocede hasta la idea terrorista de Dada según la cual si la historia ha de entrar a una fase de inocencia radical, el pasado letrado debe ser destruido, dinamitado.

La aspiración de supervivencia, de gloria en el panteón, es igualmente sospechosa. Habla de jerarquía y de academicismo. Parece que estamos envueltos en una revolución



Sin embargo, ¿por qué habría de preferirse un libro-e a un libro-p, a pesar del aumento en legibilidad? Porque los libros-e tienen muchas otras ventajas; se podrá bacer una transcripción (bajar) de inmediato de la librería de la red al libro-e y se podrán almacenar cientos de novelas en un dispositivo no mayor que un libro de bolsillo. La tecnología del libro-e permitirá tener una biblioteca en el bolsillo o almacenada en la computadora —una computadora *laptop* moderna tiene capacidad para almacenar más de 30 000 libros. Así, los libros nunca estarán fuera de circulación o en proceso de reedición. Los niños podrán escuchar las palabras que se les dificulten pronunciadas en la misma lectura. Se podrá disponer de un sistema de audio integral sincronizado con el texto para poder seguir la historia en situaciones donde no se puede leer, por ejemplo, conduciendo.

Además los libros-e prometen una revolución en el modo de lectura actual. Mientras que los libros de papel son entidades autónomas que se sostienen por sí mismas, los libros-e pueden hacer enlaces de hipertexto para un contenido adicional, ya sea con otros libros, bases de datos o sitios de la red. Los libros-e no estarán restringidos a una estructura lineal igual para cada lector —cada lector podrá elegir los enlaces, imágenes y sonidos que desee. También se

podrán personalizar los libros-e agregándoles las anotaciones, enlaces e imágenes propias del lector. En el libro de papel el contenido es fijo, mientras que la tecnología del libro-e es flexible. Por último, se podrá recurrir al sonido y las imágenes en movimiento para apoyar el texto, creando así un nuevo y singular multimedio.

El libro-e también revolucionará la economía de la industria del libro. El costo de publicación bajará drásticamente, por los ahorros de materiales, trabajo, manufactura y distribución. Así se evitará gran parte de la deforestación y hasta el más oscuro autor podrá autopublicarse. El precio de los libros bajará muchísimo y las ventas subirán de modo exponencial. Hoy es dificil imaginarlo, pero una de las mayores contribuciones del libro-e será en beneficio de la alfabetización y educación en los países menos desarrollados.

Hoy la gente de los países pobres no puede comprar libros y rara vez tiene acceso a una biblioteca. Sin embargo, en unos cuantos años más, conforme el costo del *hardware* siga bajando, será posible establecer bibliotecas públicas "virtuales" con el mismo acervo que la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

Traducción de Benito Lacave, de *The World in 2000*, número especial de *The Economist*, diciembre de 1999.



de valores temporales. El *ahora* lo es todo, y los jóvenes juzgan como hipocresía, oportunismo o como algo peor aún la estrategia tradicional del poeta o del pensador sacrificando su vida presente a la eminencia futura. Este equívoco, evidente para Milton, Keats, Hölderlin, ahora tiene el tono de lo ridículo. Para la generación radical hay obscenidad en el convencimiento de Mallarmé de que una obra maestra suprema, *le Livre*, és la meta y la validación de los asuntos humanos. El eslogan de hoy de Pisarev: "Un par de botas vale más que Shakespeare y Pushkin", se ha hecho valer.

Las dudas acerca del lenguaje tienen fuentes más variadas y respetables. De nuevo, he tratado ampliamente sobre este tema con anterioridad y sólo haré un resumen aquí. En el periodo que va de Rimbaud y Mallarmé y Dada y el surrealismo, nace desde dentro de la literatura un movimiento "antilenguaje". Aburridos de la elocuencia y perfecciones opresivas del pasado, los nuevos iconoclastas y experimentadores buscaron recrear la palabra, encontrar en nuevas formas verbales y sintácticas los recursos intactos de exactitud, de magia, de energía subconsciente. La exigencia Dada de "un fin de la palabra" es a la vez nihilista —el hombre no puede renovarse si conserva su gastada piel de lenguaje— y estética. Convoca al descubrimiento de medios foné-

ticos, iconográficos y semiológicos inexplorados hasta entonces. Una segunda corriente de duda es la que surge de la lógica formal y de la obra del positivismo lógico y de Wittgenstein. Uno de los efectos principales de la filosofía moderna, de Moore a Austin y Quine, es haber hecho al lenguaje parecer más sucio, más frágil, menos cómodamente conforme con nuestras necesidades, que antes. La confianza en el medio que anima monumentos filosóficos anteriores -los de Kant, de Hegel, de Schopenhauer, de Bergson- simplemente ya no está disponible. Un tercer impulso de escepticismo lingüístico viene de la enorme expansión de las ciencias exactas. Una porción en constante aumento de realidad sensorial y conceptual ha pasado al dominio de los sistemas semánticos no verbales de las matemáticas. Un escritor moderno puede abordar con precisión, y en el lenguaje pertinente con mucho menos de la realidad natural y del análisis intelectual de lo que pudieron hacerlo Shakespeare, Milton o Pope. El cuarto aspecto es aquél investigado por vez primera por Karl Kraus y George Orwell: el abaratamiento, la deshumanización, la estupidización de las palabras a través de los medios y a través de las mentiras de la barbarie en la política moderna. Esta brutalización y profanación de la palabra es muy probablemente una de las causas principales de la marea de autodestrucción, ya sea a través del silencio autoimpuesto o del verdadero suicidio que ha invadido a la literatura occidental desde la época de Nerval y Rimbaud a la de Sylvia Plath, Paul Celan y John Berryman. Las palabras, dice Ionesco, han muerto en mi boca.

Tomados en su conjunto, estos ataques a la cultura letrada tradicional, a la visión trascendental de la empresa del artista y del pensador y a la validez del lenguaje constituyen una crítica fundamental del libro. No es tanto una "contracultura" lo que se está desarrollando, sino un "después de la cultura".

Pero una vez hecho este análisis, surge la pregunta verdadera: ¿está leyendo menos la gente?; ¿hay un declive empíricamente demostrable de la vitalidad de los libros impresos?

La evidencia es muy difícil de obtener. La Révolution du livre (1966) de Robert Escarpit es el único estudio a gran escala del que tengo noticia y es, cuando mucho, preliminar. Lo que encontramos son fragmentos de información, estadísticas aisladas, todo tipo de conjeturas.

Una encuesta realizada en 1970 indica que, en promedio, un hombre o mujer franceses leerá no más de libro al año. Se considera que la cifra en Italia es aún menor, puesto que hay extensos focos de subalfabetización. En Alemania, por

otro lado, la proporción es un poco mejor. El número de librerías en Estados Unidos -esto es, de tiendas principal o exclusivamente dedicadas a la venta de libros serios v capaces de mantener en existencia una selección representativa- ha disminuido drásticamente durante los últimos veinte años (he oído estimar la cifra de las "hibridaciones" tan alta como de 50 por ciento). El índice de reposición de mercancías se ha acelerado formidablemente, en especial lo que respecta a la narrativa. Si una novela nueva no tiene éxito de inmediato, estará en la librería sólo muy brevemente. La tasa de narrativa en prosa que queda como residuo, en relación con lo que se conserva en existencia entre las aproximadamente treinta o cuarenta novelas publicadas semanalmente en inglés es, obviamente, impresionante. La economía de las publicaciones encuadernadas serias se ha vuelto totalmente lunática. Los precios se ban triplicado y con frecuencia cuadruplicado entre volúmenes sucesivos de la misma colección o serie. En numerosos casos la publicación no sería factible en absoluto si no fuera por sistemas complejos, con frecuencia ocultos, de subsidio, o con asociaciones inmediatas con el mercado del libro de bolsillo. Es una solemne perogrullada decir actualmente que está en duda todo el futuro de la producción comercial y la distribución de libros de pasta dura, que tienen sólo una circulación limitada. El carrusel salvaje de cambios de personal entre las editoriales norteamericanas, la avalancha de tomas de poder, la vulgarización febril de catálogos alguna vez excelentes, son sólo el síntoma externo de un malestar profundo en todo el mundo del libro.

A estos hechos yo añadiría una o dos observaciones personales, obviamente subjetivas y de un alcance muy limitado. Los libros de bolsillo no contribuyen a la colección de una biblioteca. Entre los muchísimos estudiantes que he conocido y de los que he sido maestro en diversos países durante las últimas dos décadas, cada vez menos son coleccionistas de libros, cada vez menos renuncian a la selección preempaquetada del libro de bolsillo a fin de poseer obras completas de un autor. Entre estos mismos jóvenes parece haber una señalada declinación de los hábitos de lectura solitaria y exclusiva. Conocen cada vez menos literatura de memoria. Leen con fondo musical o en compañía. Les ofende casi instintivamente el solipsismo, las exigencias egoístas de espacio y de silencio implícitas en el acto clásico de lectura. No quieren excluir a nadie del flujo empático de su conciencia. Por ser algo que podemos escuchar personalmente, y aún así compartirlo plenamente con otros en el mismo momento y en el misMANUEL MEJIA VALERA

### LA EVASION



LOS PRESENTES

mo lugar, la música, mucho más que los libros, satisface el ideal actual de respuesta participativa. No es el "volumen con las esquinas de las páginas dobladas" lo que encontramos en el bolsillo del peatón, sino la radio de transistores. Y porque permite un acceso en tantos niveles —que varían del conocimiento técnico al impreciso rumor de un eco semiconsciente— la música permite esa democracia de la emoción que niega la literatura, particularmente la literatura difícil. En suma: hasta donde alcanzo a suponer, los requisitos fundamentales de la lectura concentrada en el viejo sentido —soledad, silencio, reconocimientos contextuales—se están volviendo extraños en el ambiente mismo en que los buscaríamos más decididamente: el del estudiante universitario.

Éstas son, repito, impresiones *ad hoc* y fragmentarias. Son casi imposibles de cuantificar. Estamos demasiado cerca de estas nuevas tendencias y problemas como para tener más que un panorama muy vago. Mis observaciones, sospecho, no serían ciertas en la Unión Soviética, que está en una fase de alfabetismo determinado centralmente, casi victoriano. Sólo son parcialmente ciertas en aquellos países de la Europa del este en los que la lectura es con frecuencia la mejor forma de mostrar oposición al régimen, y en los que los medios electrónicos rivales siguen

mauricio de la selva

#### PALABRA



LOS PRESENTES México 1956

siendo subdesarrollados. No obstante, y con respecto a nuestro propio escenario, yo diría que el mundo del hombre de libros está muy degradado.

De aquí nuestra disposición para especular –no puede ser más que eso– sobre lo que puede venir después del libro o lo que puede sucederle a los libros en un periodo de transición cultural.

Ahora es un lugar común el que los medios audiovisuales de comunicación están invadiendo amplias áreas de información, de opinión y de entretenimiento que eran, con anterioridad, el dominio de la imprenta. En una época de incremento global de la semicultura o la cultura rudimentaria (la verdadera cultura, como he intentado insinuar, de hecho está decreciendo), es muy probable que los "paquetes culturales" audiovisuales, por ejemplo, en forma de casettes, tendrán un papel crucial. Pienso que ya es razonable decir que una porción mayoritaria de las publicaciones, como se emiten diariamente, es, al menos en el sentido amplio del término, un recuadro. Acompaña, rodea, dirige la atención a un material que es esencialmente pictórico. Cuando se expresa en la radio y, en grado mucho mayor, cuando se habla en la televisión, el lenguaje tiene un status especializado, quizá subordinado. El fenómeno puede exa-

gerarse; contrariamente a las expectativas de McLuhan, la radio se está defendiendo bien, particularmente en géneros hiperverbales como la discusión o el drama. No obstante es obvio que una gran parte de la humanidad recibe ahora sus principales estímulos informativos y evocadores en forma de imágenes y códigos de señales ilustrativos. El hecho sorprendente no es que sea así, sino que la palabra, en el viejo sentido, aún sea tan vital. Aquí nos acercamos a un fenómeno en extremo desconcertante. Incluso la más soberbia de las películas sólo puede ser vista un número muy limitado de veces (digamos cinco o seis) antes de que se vuelva vieja, antes de que se adueñe de ella una impresión de absoluta inercia. ¿Por qué pasa esto? ¿De qué manera un fragmento impreso –un poema, un capítulo de una novela, una escena de una obra de teatro- está menos "fijo", es menos estático e inmutable que un fotograma? Sin embargo, podemos leer cien veces el mismo poema durante nuestra vida y será literalmente nuevo para nosotros. ¿Dónde está la diferencia? ¿Qué ocurre con el material puramente visual que no tiene el carácter de repetible inherentemente, de igualdad dentro del cambio que es el atributo de la palabra escrita? Hasta donde sé, ni la estética ni la psicología han dado con una respuesta. Pero creo que la evidencia es inequívoca, y que le asegura al lenguaje impreso un poder de supervivencia que no tiene ningún medio rival.

Los cambios más radicales, aunque menos visibles, son los que se están dando no en la comunicación de material. sino en su almacenamiento y tratamiento analítico. El almacenamiento y la recuperación de información por medio de bancos de datos y computadoras son mucho más que dispositivos técnicos. Constituyen poco menos que una forma nueva de organizar el conocimiento humano y las relaciones de la investigación actual con obras anteriores. Todas las taxonomías son, en esencia, filosóficas. Cualquier sistema bibliotecario, ya sea por tamaño o el sistema Dewey, representa una visión formalizada de cómo se estructura el mundo, de cuáles son los puntos de vista óptimos entre la mente humana y la totalidad fenomenológica. La indización y la memorización electrónicas, la provisión inmediata de información conforme a diversas retículas y señaladores semánticos, alterarán profundamente no sólo la estructura física de las bibliotecas, sino nuestro proceder en ellas. Los conceptos clave de pertinencia referencial y de contexto (los libros que están más abajo en el estante, los que más necesitábamos pero no sabíamos que estábamos buscando) cambiarán. Los bancos de datos no pueden hojearse. Además, en muchas disciplinas el punto de corte de utilidad cronológica será codificado e institucionalizado.

No se esperará que citemos, que tengamos conocimiento de materiales anteriores en más que un punto muy reciente a la cinta del archivo. Así, será cada vez más difícil resistir a la ilusión -y es una ilusión, ciertamente, en lo que concierne a la mayoría de las humanidades- de que el conocimiento es acumulativo, de que hay un progreso y una teleología indispensables en la exposición de los sentimientos y las ideas. Pienso que la "programación" del conocimiento en las bibliotecas del futuro, administradas electrónicamente, acarreará alteraciones de la sensibilidad. modificaciones en nuestros hábitos de descubrimiento. tan significativos como cualquiera desde la invención del tipo móvil. Es una fórmula que tiende a la desestimación del riesgo, del desperdicio, del derramamiento. Sin embargo, son estos aspectos contrautilitarios de la lectura tradicional los que han determinado mucho de lo mejor de nuestra cultura.

¿Y qué hay sobre las perspectivas más inmediatas para el libro impreso? Quizá sea temerario hacer conjeturas. Pero ya son claras algunas líneas de cambio. Puede que se publiquen menos libros serios. El índice actual de sobreproducción, particularmente en la narrativa, ha disparado una espiral absurda, finalmente contraproducente, de impresiones pequeñas, gastos generales elevados e incapaci-

dad de amortizar los costos en algo cercano al índice considerado indispensable en otras industrias. Puede haber menos editores, y parece que la edición y producción de libros, particularmente en Norteamérica, está pasando a manos de un número pequeño de grandes consorcios, con frecuencia asociados con o financiados por otras industrias o sociedades de inversión. Lo que parece estar surgiendo es un patrón de gigantes junto a unas cuantas pequeñas casas especializadas cuya estructura real se parece a la de la "pequeña revista" con relación a los medios. Se intensificará la búsqueda de un adelanto tecnológico decisivo en lo que respecta a los costos de producción. Las prácticas restrictivas e inflacionarias en los ramos de la impresión reflejan claramente un afan luddita, 1 terminal. La industria siente que sus días están contados. Es incierto si surgirá algún fotoproceso radicalmente nuevo, si la máquina de escribir eléctrica señalará el camino. Pero el libro encuadernado (va no digamos ilustrado) impreso por me-

CARLOS VALDES

## **AUSENCIAS**



LOS PRESENTES

LEOPOLDO ZEA





LOS PRESENTES

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Término con que se designó al movimiento obrero que, entre 1811 y 1816, se dedicó a destruir la maquinaria fabril en los *midlands* y el norte de Inglaterra. Toman su nombre de Ned Lud, loco del siglo xvIII que en un ataque de rabia estrelló dos marcos que pertenecían a un fabricante de medias de Leicestershire (N. de la T.).

JOSE MANCISIDOR

# *me lo dijo* María Kaimlová



#### LOS PRESENTES

dios tradicionales manuales-mecánicos es cada vez más un anacronismo. Sólo es viable en ediciones muy grandes que, por supuesto, están limitadas a un pequeño porcentaje del catálogo anual.

Aún más significativamente, supongo que habrá una franca polarización en nuestra comprensión de los libros y de lo que quiere decirse con lectura. Surgirá una distinción más firme de la que ha sido común hasta ahora, como entre la inmensa mole del iceberg de la lectura semiatenta -variando de la cartelera publicitaria a la novela pulp- y la genuina lectura "plena". Esta última se convertirá cada vez más en el oficio y la búsqueda de una minoría educada para realizar el trabajo, y quienes probablemente tendrán la esperanza de escribir un libro. Es precisamente el desastre de la educación masiva en Estados Unidos, pero también en otras tecnocracias consumistas muy desarrolladas, haber vuelto borrosa esta diferencia vital. Una gran mayoría de quienes pasaron por el sistema escolar de la primaria y la secundaria sabe "leer" pero no leer. La suya es una pseudoalfabetización. Son posibles varias medidas. Se ha estimado que el vocabulario y la comprensión gramatical que posee una mayoría considerable de norteamericanos adul-

tos se ha estabilizado alrededor del nivel de edad de los doce o trece años. Para 30% estimado de lectores adultos resulta difícil entender una cláusula dependiente (una realidad familiar desde hace tiempo para los redactores de agencias publicitarias, revistas, narrativa chatarra y reglamentos federales o estatales). Dado que ya no es una parte natural, inmediata de nuestra educación, la lectura, en el sentido pleno de reconocimiento referencial, de confianza gramatical, de atención concentrada, tendrá que enseñarse como un arte particular. Cualquiera que haya intentado enseñar literatura o historia o filosofía al estudiante promedio de enseñanza superior atestiguará que en esto consiste toda la labor. Bien puede argumentarse que la lectura, en su sentido pleno, siempre fue la prerrogativa de una élite, que nuestras imágenes de una educación letrada perdida están idealizadas y nunca fueron aplicables a más que una minoría educada. Pero esto no aclara el caso. Esa minoría ocupaba los centros del poder y del ejemplo; sus criterios eran los de la cultura como un todo. Pero ya no es así. Es mucho más honesto y mucho más productivo admitir que los modelos e ideales de una cultura plena no son patentes, que no son aplicables a la mayoría en una sociedad populista, que ellos representan un arte especial. Después de todo, no exigimos que todos los ciudadanos sean artistas del trapecio. Lo que debemos intentar es hacer que aquellos que quieran aprender a leer plenamente puedan hacerlo, y que les sea concedido el espacio idóneo sin ruido en el que puedan practicar su pasión. En nuestro medio ambiente, fantásticamente ruidoso, aturdido, esta habitación mínima para la acción privada no es fácil de obtener.

Estas conjeturas y sugerencias provisorias pueden parecer pesimistas. No se pretende que lo sean. Hay en nuestras disminuciones un fuerte elemento de salud. Se ha publicado demasiado; demasiado se ha vuelto accesible como glosa. Lincoln o Carlyle andando millas para leer y extraer citas de un libro dan una imagen en la cual pensar; como lo hace Edwin Muir, novicio del mundo de los cuákeros, topándose por casualidad en un puesto de libros de Edimburgo con la copia gastada de Zaratustra, que habría de transformar su vida interior y exterior. Dado que se ha hecho tan fácil, nuestro sentido del acto de lectura se ha vuelto con frecuencia superficial. En el inicio mismo de los siglos de la alta cultura letrada, Erasmo habla de agacharse en un camino lodoso para agarrar el pedazo rasgado de un impreso, y de su grito de asombro y buena suerte por el acontecimiento. Los hombres de letras de mañana podrán, quizás, encontrarse en una circunstancia similar. Esto podría no ser del todo malo.



#### DIARIO HISTÓRICO DE MÉXICO 1822-1848. Carlos María de Bustamante

TENEMOS POR FIN, y después de muchos frustrados intentos, la obra completa de Carlos María de Bustamante, *Diario Histórico de México 1822-1848*. En la recopilación, revisión de documentos, corrección, minucioso estudio de los originales, participaron doña Josefina Zoraida Vázquez (El Colegio de México) y don Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva (CIESAS). La edición de cincuenta y cinco tomos, en ciento y tantos volúmenes, se logró gracias al apoyo de varias instituciones (CONACYT, el IMC, INEHRM), y al interés de varias personas: Francisco Toledo, que donó los dibujos que ilustran esta edición, Jaime Hernández (director del Instituto Michoacano de Cultura, IMC), y de don Diódoro Carrasco Altamirano, que cuando secretario de Gobernación aportó dinero para costear parte de su investigación.

Aquí está Bustamante entero. De esa manera se puede decir (atento a los estudios, notas, prólogos), que se tiene la valoración final de Bustamante considerado historiador, cronista, periodis-

ta, editor de obras máximas desconocidas en su tiempo, en ediciones que costeó de su peculio, anotó, amplió, y a veces —cosa de lamentar— retocó texto, falla que queda compensada por haberlas dado a conocer y salvarlas de pérdida y olvido. El *Diario Histórico de México* se enriquece con el gran rescate de los cuarenta y tantos cuadernos que por años permanecieron en el convento de Guadalupe de Zacatecas, y del que a principio de siglo editó un tomo Elías Amador, así como de las partes que se conservaban de él en las bibliotecas Bancroft y del Museo de Antropología de México.

Carlos María de Bustamante, recordémoslo una vez más, nunca se proclamó historiador: siempre dijo humildemente que él sólo recopilaba noticias para que alguno, con pluma mejor cortada que la suya, más tarde escribiera la verdadera historia de México en los tiempos que corresponden a su *Diario*. Humilde que era en este sentido don Carlos. El tiempo y el cuidadoso estudio de sus escritos llevaron a verificar que era al propio tiempo historiador y cronista; diarista siempre de buena fe. Si la obra registra errores, inexactitudes, fue porque fue escrita al compás de los acontecimientos, sin la perspectiva que permitiera situarlo de modo exacto en el marco correspondiente.

Tienen ahora los historiadores mexicanos ocasión de leerlo y de situarlo en su justo marco, ya despojado de tantas negaciones que sus enemigos se complacieron en endilgarle. Aquí está don Carlos María de Bustamante con sus obras en las manos, escritas con el puño tembloroso que le dictó su corazón y su mente amorosos. Con lágrimas y sangre, sin otro norte que su amor a México por el que vivió y murió.

Ciudad de México, lunes 29 de octubre del año 2001.

Andrés Henestrosa

#### EL COLEGIO DE MÉXICO

El Colegio de México, A. C., Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F. Para mayores informes: 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295, Fax: 5449 3083 o Correo electrónico: publi@colmex.mx









Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico* editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.

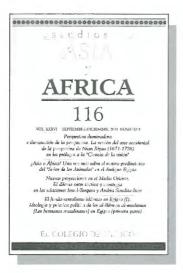




Informes: Tel: 5659 2349, 5659 3821 Fox: 5554 6573 E-mail: voicesmx@servidor.unam.mx

http://www.unam.mx/voices

## **PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

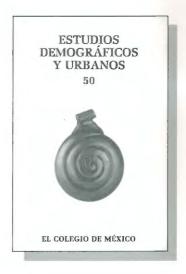














#### EL COLEGIO DE MÉXICO

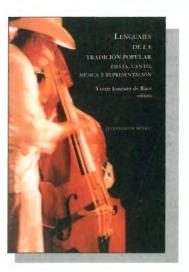
El Colegio de México, A. C.,
Dirección de Publicaciones,
Camino al Ajusco 20,
Pedregal de Santa Teresa,
10740 México, D. F.
Para mayores informes:
5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,
Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:
publi@colmex.mx

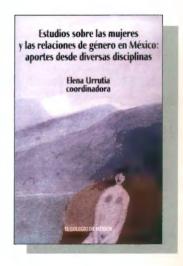


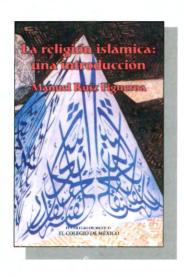
#### **NOVEDADES**

















El Colegio de México, A. C.,
Dirección de Publicaciones,
Camino al Ajusco 20,
Pedregal de Santa Teresa,
10740 México, D. F.
Para mayores informes:
5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,
Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:
publi@colmex.mx

