

## EL PRIMER INTERLOCUTOR



**TÍTULO:** *Diario*, tomo I, 1911-1927. Edición crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas e índice de Alfonso Rangel Guerra

**AUTOR:** Alfonso Reyes

**EDITORIALES:** FCE / UANL / UNAM / UAM / El Colegio de México / El Colegio Nacional / Conaculta / Academia Mexicana de la Lengua

**AÑO:** 2010

La esperada aparición del primer tomo del *Diario* de Alfonso Reyes confirma la sospecha: estamos ante un escritor de dimensiones colosales, al cual es imposible encasillar con un solo adjetivo. El proyecto de la edición del *Diario* así lo manifiesta: la impresión de quince cuadernos manuscritos que cubren casi cincuenta años, ordenados ahora en siete volúmenes (tomo I: 1911-1927; II: 1927-1930; III: 1930-1936; IV: 1936-1939; V: 1939-1945; VI: 1945-1951; y VII: 1951-1959), bajo el cuidado de un equipo de especialistas en la obra de Reyes: Alfonso Rangel Guerra, Adolfo Castañón, Jorge Ruedas de la Serna, Alberto Enríquez Perea, Javier Garcíadiego, Víctor Díaz Arciniega, Fernando Curiel y Belem Clark de Lara. Y catorce años de arduo trabajo editorial.

Existe una edición anterior de estos escritos (de 1911 a 1930), publicada en 1969 por la Universidad de Guanajuato, y que dicha publicación desencadena una serie de cuestionamientos, pues parte de los manuscritos originales se perdieron durante el proceso de impresión, dejando el libro como el texto base.

La presente edición del tomo I corre a cargo de Alfonso Rangel Guerra, y debo decir que su trabajo es muy acertado: fija el texto, despeja dudas, pone en claro los orígenes del proyecto, coteja las diversas versiones y establece un *corpus* de base.

Tarea inútil tratar de homogenizar la lectura de la obra alfonsina, cada cual hará su antología y sacará sus conclusiones. Porque nos enfrentamos a un proceso constante de creación y reflexión. Estamos ante una escritura que se expande de un párrafo a otro y no se cierra en libros, sino en temas, formas y obsesiones. Una escritura que se muestra pública e íntima a la vez, sin descuidar ninguno de sus múltiples y posibles lectores.

Hoy salen a la luz los primeros trazos de estos textos íntimos, ubicados “al reverso” de las obras más conocidas. Elías Canetti, en su ensayo “Diálogo con el interlocutor cruel”, hizo una reflexión sobre la redacción de diarios que viene a cuento: ¿por qué un escritor, cuyo trabajo es precisamente escribir y escribir, precisa llevar un diario? Su respuesta es clarificadora: para buscar al interlocutor íntimo y más exigente (y, muchas veces, el más cruel): uno mismo. La lectura de este primer tomo

del *Diario* así lo confirma. No hay aquí complacencias ni concesiones, sino un diálogo directo.

Faltaría a la verdad si dijera que este primer volumen cubre las expectativas de los lectores que buscan al Reyes polémico, de aquellos que esperaban detalles íntimos de su vida y de su mundo. No; este *Diario* es una herramienta de trabajo, su lectura debe ser el complemento del resto de la obra alfonsina. Sólo en esa combinación adquiere sentido.

El volumen cubre el periodo que va de 1911 a 1927. Años de formaciones y confirmaciones, de momentos cruciales. Periodo también de poca escritura autobiográfica: el peso de la vida cotidiana no dejaba tiempo para apartarse; Reyes intentó mucho después resignificar esos días. El resultado: el cruce constante entre el diario y la memoria, dos géneros cercanos, pero jamás idénticos.

Los antecedentes del *Diario* datan justamente del momento en que Reyes confirma su deseo de ser escritor y con ello se “aleja” de la estela de su padre, el militar y político Bernardo Reyes, que prefirió la espada en lugar de la pluma. El quiebre anticipa la catástrofe:

el momento *era* el de la escritura, no el de la acción. El padre muere acribillado en febrero de 1913 y el hijo suspende los apuntes iniciales y emprende el exilio. Así, las breves entradas del *Diario* dan cuenta sucinta del largo periplo que va desde el inicio del conflicto político entre el general Reyes y Francisco Madero en 1911 y su abrupta salida de México en 1913, hasta la preparación de su viaje a Buenos Aires en 1927. En ese lapso vivió entre Francia y España, con algunos retornos esporádicos a México (1924 y 1927). Pero, en rigor, el *Diario* no comienza a tomar forma hasta 1924: los textos precedentes, “Días aciagos” (con anotaciones de los días 3, 7, 15 y 16 de septiembre de 1911) y “1912- 1914” (una nota escrita en 1947 y las entradas de los días 2, 8, 9 y 10 de octubre de 1914) son apenas acercamientos a este género. El 30 de marzo de 1955 Reyes publica en el periódico regiomontano *Vida Universitaria* el artículo “De mi vida y mi obra”, ahí consigna: “Regreso a México el 7 de mayo de 1924. Diez días después cumplí 35 años. Dos meses después comencé un diario en forma, escueto y reducido a datos sobre mi vida y mi trabajo, casi sin emociones ni ideas. Estimo que me servirá solamente como cantera para memorias futuras”.

Ya en 1947, luego de una crisis cardíaca, Reyes proyecta la publicación de su *Diario*; es en este momento que comienza a retocar sus escritos más antiguos. El 18 de junio de ese año, anota: “He empezado a preparar la posible publicación de mi *Diario*, al menos las páginas más viejas”. Tres días después, el 21 de junio, advierte: “La irregularidad con que he llevado este *Diario* me pone en duros trances ahora que quiero empezar a publicar lo publicable de

su contenido. Noto grandes huecos y no acierto a llenarlos”.

Entonces comienza la disyuntiva: ¿publicar el *Diario* o trabajar en otro de sus proyectos autobiográficos: las *Memorias*? ¿Tiene sentido publicar ambos? Para Reyes esto sería redundante y trabajoso. Es fácil adivinar la elección final. El 25 de junio sentencia: “Aunque sigo revolviendo papeles viejos, desisto de publicar el *Diario* como tal, a parte de las *Memorias*: es multiplicarlos antes sin necesidad, y la elaboración de las *Memorias* es más plena e inteligente que la del *Diario*. En las memorias caben correspondencias y hasta papeles de informes diplomáticos”. A partir de entonces, el *Diario* permanecería como un documento íntimo, como un diálogo personal y autocrítico.

En este primer volumen podemos apreciar el esfuerzo por dar coherencia a estos escritos iniciales. Contemplamos, asimismo, buena parte de los apuntes originales, rescatados para esta edición y que demuestran la reelaboración de la impresión de 1969. La confrontación es inevitable. Dos intenciones y dos lecturas diversas. Las anotaciones van dirigidas al lector íntimo: son cortas y precisas; las memorias elaboran un argumento teleológico. Los apuntes muestran la incertidumbre de lo cotidiano. Son los días más inciertos para Reyes porque su vocación literaria se ve constantemente amenazada por la realidad más inmediata: escribir para sobrevivir y sobrevivir para soñar con la llegada de tiempos mejores. Las primeras palabras del *Diario*, anotadas el domingo 3 de septiembre de 1911, así lo expresan: “Escribo un signo funesto”. La casa paterna está “tomada” por hombres armados, hay ajeteo y los rumores corren rápidamente. La vida del padre está en vilo. Más adelante

apunta: “Atmósfera impropicia (¿o propicia?) a mis ejercicios espirituales. ¡Y estos días estaba yo tan enamorado de los análisis minuciosos y lentos!”. El joven escritor duerme con un fusil recargado junto a la cabecera. El primer alboroto pasa y llega luego el silencio de casi tres años. La tragedia cerró la garganta y atrofió la mano por un buen tiempo. La caída del padre detonó la suspensión del *Diario*: “Lo demás no puedo contarlo, aunque queda en el recuerdo de todos. Cuando vi caer a aquel Atlas, creí que se derrumbaría el mundo. Hay, desde entonces, una ruina en mi corazón”.

La década que va de 1914 a 1924 representó para Reyes la más difícil; enumero rápidamente: primero presenciamos su forzado ingreso a la diplomacia en la Legación Mexicana en Francia, empleo aceptado a las carreras con tal de salir del país tras la muerte de su padre; luego, al año de arribar a Europa, su abrupta salida del servicio diplomático al caer Victoriano Huerta en México y estallar la Primera Guerra Mundial; con la incertidumbre a cuestas, viene “la huida” a España, sin un céntimo y armado sólo de su trabajo como escritor: durante cinco años sobrevivirá redactando a diario notas y artículos para periódicos y revistas; y, finalmente, reingresará al cuerpo diplomático al asumir Álvaro Obregón la presidencia. ¿Y del *Diario*? Nada, ni un registro, ni una nota. La circunstancia no daba para más.

A partir de 1924 comienza una etapa de reordenamiento. Reyes busca consolidar su carrera de escritor y su trabajo como diplomático. México se organiza y estructura su burocracia para perpetuar el nuevo sistema. Ese mismo año, nuestro autor vuelve a su patria tras once años de ausencia. Ha pasado todo: La Revolución, la

reforma cultural de Vasconcelos... y él se siente desorientado, desconocido. Necesita confirmar su pertenencia al proceso y sólo tiene su escritura. El inicio del primer cuaderno está lleno de referencias a su propio trabajo: es la recopilación de todo lo que ha escrito hasta entonces. Una bitácora de su profesión. Da cuenta de los libros que ha escrito y de su difusión. Necesita probarse, convencerse de que ha hecho algo; el interlocutor es exigente y sólo pide hechos, no proyectos ni aspiraciones.

Ese será el tenor de las entradas hasta 1927. Asegurar un puesto laboral y ganar horas al día para escribir y leer. Las anotaciones van desde el registro de los rumores políticos hasta las opiniones literarias. El 17 de enero de 1926 se lamenta desde su piso parisino: “He dejado pasar mil y mil cosas, y no por pereza, sino por absoluta falta de tiempo para sentarme a escribir. Voy a ver si me acostumbro a hacer estas notas semana a semana, los

domingos por la mañana, mientras tocan las campanas y órganos de las iglesias vecinas”. Gracias a esa disciplina, comprobamos que Reyes no era un escritor solitario, y que compartía sus creaciones en espera de respuestas y críticas, así lo registra el 22 de diciembre de 1925: “Una de estas noches —no sé cuándo— leí mi *Ifigenia* y comentario (más un breve comentario de ocasión) en casa de Zaldumbide, con asistencia de escritores hispanos y franceses”.

Finalmente, al confrontar estas notas con el “Manuscrito de 1947” (incluido en el volumen como apéndice) podemos apreciar el contraste. Un ejemplo entre muchos. *Diario*, 7 de marzo de 1925: “Acabé mi *tournée*. En lo esencial, enderecé el inconcebible caos de la legación. Encontré casa que ya me están arreglando...” Manuscrito de 1947: “Acabé mi *tournée* y arreglé el inconcebible desorden de la legación, donde ni siquiera había archivo, sino que se encimaban los papeles

en torre sobre una mesa”. El Reyes de 1925 apenas tiene tiempo para dar cuenta de su vida, debe trabajar y sobrevivir; el de 1947 rememora aquellos días, rescata los detalles, trabaja con la memoria y describe una trayectoria en ascenso. Entre el diarista y el memorista, opto por el primero, aceptando el riesgo de una escritura menos emocionante, pero más esclarecedora.

Esperaremos ahora la publicación de los seis tomos restantes para iluminar el proceso de consolidación como escritor de primer orden: ¿qué descubriremos en esos cuadernos restantes? Imposible adivinarlo con certeza. Podemos, eso sí, anticipar el tenor de su escritura: un diálogo largo y crítico con el primer interlocutor.

Víctor Barrera Enderle

## *Tolvaneras persistentes*

**TÍTULO:** *Persistencia de las tolvaneras*

**AUTOR:** José Juan Zapata Pacheco

**EDITORIAL:** UANL

**AÑO:** 2009



*En una ronda de sotol abor das el polvo.*  
José Juan Zapata Pacheco

Las tolvaneras son esos remolinos de tierra y/o polvo que se forman en los desiertos, en este caso, en el desierto coahuilense; el lagunero en particular. Las ventanas de toda edificación, casas particulares, negocios, instituciones educativas y toda construcción física, deberán cerrarse, para que no nos invadan a través de resquicios, huecos, ventanales, puertas y cubran de polvo los muebles, las camas, los rostros... así durante todo el año en la Comarca Lagunera.

*Persistencia de las tolvaneras* es el primer poemario de José Juan Zapata Pacheco (Torreón, 1984). Aquí el joven poeta, con polvo en el rostro y lucidez en la expresión, persiste. Y

junto al aire del desierto contempla, construye y canta tolvaneras.

El libro se compone de cuatro partes o estancias poéticas: “Persistencias”, “Poemas oceánicos en ausencia de mar”, “Albas” y “El jardín”. En la primera y más extensa de las partes, en el poema “Oleajes”, dice Zapata Pacheco: “La cresta de la tolvanera siempre azota en los adobes / dejando brasas de canto y ceniza en las llanuras”.

Desde el principio José Juan Zapata decide describirnos y darnos un recorrido visual por la geografía desértica y el redescubrimiento de lo que hay en ella (el amor, la poesía) a través de finas imágenes.

Este libro es una zona de tolvaneras que persiste en la palabra del poeta que conoce y siente el canto cardenche en su cuerpo: “A jornadas de océanos se distancian polifonías de alcoholes. / Cardenches y corsos desgajan tierra que se incendia en alborada”.

Y es ese dolor, mezclado

con la nostalgia de la tierra amada y abandonada, es el tono que José Juan Zapata frecuenta para contarnos la hazaña de ser él mismo tierra, de venir de ella y cantar sobre la tierra.

El poemario conserva rasgos tradicionales en la forma y en el fondo, está entretejido, se vislumbra, a través de una serie de lecturas de otros vates que han recorrido esos desiertos, como el caso de sus coterráneos Miguel Morales, autor de *La celebración del chamán* y Marco A. Jiménez, de *Arena de hábito lunar*, entre otros títulos. Pero estos rasgos tradicionales se acompañan de una expresión fresca que no se diluye al transcurrir del libro. Y va creando su propia voz desértica. Esto es lo virtuoso de este poemario, a mi parecer, y por lo que atrae leerlo: su originalidad y frescura.

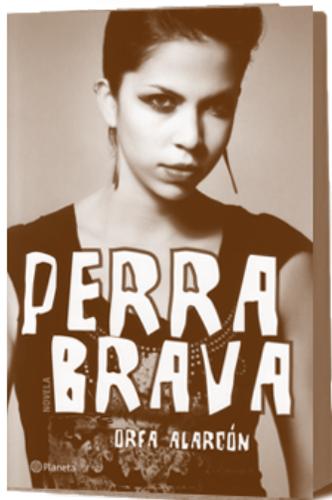
Agradezco que Zapata Pacheco opte por no utilizar un lenguaje rebuscado y muchas veces hueco y sensacionalista que tanto daña

a mucha poesía que se escribe actualmente. Aunado a una sencilla pero bella edición realizada por la UANL, donde leemos los poemas en una disposición apaisada, es decir, en un formato para leer de una manera atractiva y fresca, como el mismo contenido del libro.

Hay que leer *Persistencia de las tolvaneras* para abrir y alimentar el paisaje que tenemos de la poesía joven mexicana, en este caso, la que se escribe desde el noreste de México. Descubriremos por medio de límpidas metáforas que somos esa nada en medio de las tolvaneras del desierto.

Julio César Félix Lerma

## Esta **PERRA** sí que es **BRAVA**



**TÍTULO:** *Perra brava*  
**AUTORA:** Orfa Alarcón  
**EDITORIAL:** Planeta  
**AÑO:** 2010

**P**arece muy fácil, y así resulta, ubicar *Perra brava* de Orfa Alarcón en el cajón de la narrativa del narcotráfico. Es fácil. Basta rastrear algunos detalles como los hechos cotidianos a los que se enfrenta Fernanda Salas, la protagonista: su novio llega a casa en vehículos de modelo reciente, rodeado de más vehículos y hombres fieles a su mandato; el dinero cae a sus manos en fajos y sus tarjetas se pagan solas; pistolas en la guantera; marihuana en vez de tabaco, para evitar el cáncer; ropa de marca; una cabeza escondida en su coche; enfrentamientos entre policías y militares; políticos corruptos; prostitutas; rondar las calles para cuidar el territorio, para mantener el respeto; ejecuciones y cuerpos

manchados de sangre. Sangre. Pero la sangre...

Sangre. La madre asesinada encima de la hija y el comienzo del debate. “Tráiganme la cabeza de Juan el Bautista”, la Salomé bíblica pide venganza. Fernanda Salas puede pedir la cabeza de su padre y así cerrar por fin una historia que la ha marcado de por vida: “Podría pedir en una charola de plata la cabeza de mi padre”, más que por su madre, por ella misma. Como en la tragedia griega, en donde un hecho desencadena una serie de actos que tarde o temprano llevan al punto de conflicto y desenlace, Fernanda Brava se ha dejado llevar por las corrientes del Leteo, río de sangre, de muerte, de herencia, de orfandad; he aquí su praxis. Perra Salas busca dueño. “Padre, ¿por qué me has abandonado?”.

Algunos pensarán que en *Perra brava*, Alarcón, como su personaje, equivoca su camino y en lugar de denunciar, vanagloria y termina rendida: la figura masculina parece ser retratada con deslumbramiento: Julio es un salvaje que no le teme a nada; Julio es alto, moreno, y más guapo que el Babo (lo que sea que esto signifique); Julio es dominante, macho, nada lo quiebra. Pero no es así. Fernanda está consciente de su búsqueda personal, por eso necesita de Julio. Fernanda puede doblegarse completa. Nunca más otra pérdida. No más con el sentimiento de desamparo. Tiro en la nuca a la orfandad. “Nada me pasaría mientras

estuviera con Julio. Nunca. (...) Sobre mí estaba Julio, y sobre Julio no había ley”.

Y así, esta novela del narco (porque sí, lo es) adquiere matices para ir más allá. Alarcón es inteligente al entamar la crudeza de un relato que nos habla de una realidad violenta que se explica y enraíza bien en el contexto regiomontano (hablar de valores pero vivir de la apariencias; señor caballero es don dinero; la importancia de tener más, cada vez más para ver si así se callan estas voces que gritan desde el vacío; tapar el hueco, llenar el pozo del alma...), y al mismo tiempo forja la psicología de un personaje producto de este panorama: Fernanda Salas, *Perra brava*. Fernanda busca dueño, quiere sentirse protegida. Sabe que tiene un hueco muy adentro y que se vería todo *cool* materializado como salida de su nuca. Fernanda atrapada en una sociedad hipócrita (micro y magno, de su entorno doméstico y del común nuevoleonés). Fernanda en su remolino del infierno, signada por la herencia, por la muerte. En la tragedia griega esto no se acaba hasta que se acaba. Por más dolor que haya. Por más sangre que...

“Tráiganme la cabeza de Juan el Bautista”, Salomé de Wilde. Una cabeza en el auto no sirve. Otra, en la televisión. En la cajuela el padre: su cabeza ahí a merced. En común el mismo verdugo. La figura de protección. El deseo de la perra brava es sentirse a salvo. Protección. Salvada de la vida. Y el error del

verdugo fue aceptarse humano demasiado humano: entonces el amor, entonces los papeles se invierten y eso no entra en los planes de Fernanda enamorada de la muerte: “porque yo siempre quise morirme por eso había acomodado mi cuello entre sus dientes”. Julio a Fernanda “no dejes que te empine”. Fernanda con el verdugo entre sus manos. Fernanda que quiere ser empinada. Julio ya no es Julio. Julio es *hybris*, ¿el verdugo? *Tráiganme la cabeza*. Fernanda Salomé de Wilde. Un último beso. Cita con el hado. El hueco de la nuca se abre. En la cajuela el padre. El error de Julio: enamorarse. Fernanda desea morir “el día que vayas a dejarme, antes de que salgas por esa puerta me metes un tiro por la nuca”. El verdugo ofrece otra cabeza: la víbora muerde su propia cola. Fernanda obligada a vivir en el infierno.

Orfa Alarcón usa de pretexto la narrativa del narco para plantear otras historias. Para criticar con filo la hipocresía de una sociedad que ahora se muestra parapetada ante el monstruo que ella misma parió (la serpiente se muerde la cola). Para indagar en la otredad femenina, esa que habita todos los rincones pero que la visión masculina se afana en silenciar (y que Salomé exige). Para darle voz a quienes no la tienen. Y todo esto a ritmo de *hip hop* y de ladridos: “¿Dónde están, perros? Quiero verlos gritando...”.

*Ovidio Reyna García*





**TÍTULO:** *Todo aquí es polvo*  
**AUTORA:** Esther Seligson  
**EDITORIAL:** Brujuela  
**AÑO:** 2010

I r s e

**T**oda autobiografía instala al “yo” con una postura estética determinada, y aunque esta frase resulte tautológica, sirve de apoyo para enlazar lo que sigue: todo registro de nuestra identidad, del propio “yo”, en suma, implica narrar el entramado concreto entre ese “yo” y “el otro”. Sus diálogos, sus dinámicas, sus contrastes, hasta su intensidad. Para el caso de *Todo aquí es polvo*, de Esther Seligson, agregó que la muerte de los otros es una de las constantes de la trama. También, claro, el amor; y la libertad. Y quizá esta presencia tan nítida de los otros sea una de las claves más hermosas de la autobiografía, publicada en 2010, corregida y “aumentada” pocas semanas antes de la muerte de la autora. Esther Seligson nació en el Distrito Federal en 1941, residió en Europa y en Asia. Estudió Letras en la UNAM; además de sus ensayos y obra narrativa, fue traductora. *Los otros*, entonces, serán los puntos de anclaje donde se despliega un relato que, lejos del anecdótico superficial y del chismero biográfico, articula una suerte de semblanza afectiva que se acerca al ensayo, indagando en la reflexión mística y filosófica. Casi no hay, por tanto, referencias a su escritura de ficción, sí, en cambio, a diarios y cartas nunca enviadas, y

sobre todo, a muchísimas lecturas. Las citas de Rilke, de Goethe, de Shakespeare, de Cioran y talmudistas y cabalistas, apuntalan —*dialogan*— con una prosa que se expande y fluye como *agua de la memoria y del olvido*, como registro de su espiritualidad. “Pero resulta que sustituimos con imaginación la falta de memoria”, apunta Seligson, y luego agrega, “ya que es falsa la fidelidad a la memoria”.

Dividido en cuatro partes, con un tono sostenido, y párrafos de una hermosa tensión poética, el libro se construye sobre núcleos temáticos, no temporales. La crónica es matizada, las ligaduras —afectivas, conceptuales— van dictaminando la narración. Por eso, primeramente, la escritura recorre la muerte de su madre, de su padre, y la figura de su hermana; luego, su propia infancia que se ahonda al hablar de la infancia de sus hijos; después, sus amores y su sexualidad. Y por último, *ese otro* estará signado por la ciudad: un mosaico de personajes disímiles, intensos, que viven en Jerusalén en 2002, por ejemplo, o en el sur de la India, o Lisboa. Así, el acto de *irse* tendrá una fuerza avasalladora en la vida de Esther Seligson. Será el motor de lo que busca y de lo que encuentra, será para ella, dolorosamente cada vez, una

suerte de purificación, “...pues cuando descubrí que ese estado de felicidad me venía de la infancia como un don gratuito —instala para siempre en su relato— (...) decidí irme”. Extranjera, nómada, a veces caprichosa, desarmará matrimonios, cambiará ciudades, amará y escribirá. Y vivirá preguntándose: “¿cuál es el punto ciego por donde el Destino entra para cumplirse?”, hasta culminar, paradójica, prolijamente, en su sitio originario, en la ciudad de México, lugar donde muere el 8 de febrero de este 2010.

Una madre severa, aunque entrañable en sus disparates; una hermana cortada, como la propia Esther, por el cuchillo filoso de la crianza, pero tan distintas —“Mátame, te pedí, mata a la hermana que es tu Esfinge (...)”. No quiero ser tu espejo, ni tu máscara”—; un padre de profesión orfebre, extraño, indiferente, “que consideraba [que] el Destino, así con mayúsculas, le acomodó una pésima jugada (...), la humillación y la impotencia del exilio, por no hablar de la orfandad en que el Holocausto lo dejó” conforman el mosaico de familia judía en el que transcurre la infancia de la autora. *Instantes of being* cifra Seligson —tomando la idea de Virginia Woolf— a los momentos de felicidad, a los instantes en los que, como fósforos encendidos en la penumbra, el mundo no tiene fisuras. Y esto, antes de que su “adolescencia fuera truncada por una maternidad prematura”. El reproche familiar, el *tú siempre te sales con tuya*, la persigue en la primera mitad del libro; después, el corte es tajante: “... porque elegir significó abandonar; romper, desnudarse, significó lo irreversible, lo irreparable”. Significó *irse*, en suma. La sexualidad con sus amantes, y los aburrimientos y las separaciones de su vida conyugal, los amigos encontrados en Europa, esta cartografía afectiva de

Esther Seligson girará, narrativamente, alrededor de una de las escenas más auténticas y desgarradoras del relato: el suicidio de su hijo, de ese muchacho *cuya alma no entraba en su cuerpo*, muchos años antes de que la autora decida regresar a la ciudad de México.

“Sólo *el otro* es mortal en su ser”, anota Sartre en *El ser y la nada*, “morimos, pues, por añadidura”. Dolida, hipnotizada por la muerte de los demás, con una prosa firme, se vuelca la fluidez de *Todo aquí es polvo*. Lo cierto es que si para recordar, es requisito haber olvidado, lo que construye Esther Seligson, con su verbosidad poética y sus evocaciones, resulta un libro hondo y bello.

Marina Porcelli

# BURROUGHS KEROUAC



**TÍTULO:** *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques*

**AUTORES:** Jack Kerouac y William Burroughs

**EDITORIAL:** Anagrama

**AÑO:** 2010

Escrita en 1945, *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques*, por fin se publica este año. Escrita a cuatro manos por Will Dennison (Burroughs) y Mike Ryko (Kerouac), narra la historia de un asesinato entre miembros de la misma pandilla beat.

*Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* repara en un momento irreplicable dentro de la Generación beat. La colaboración entres dos de sus miembros más representativos: Jack Kerouac y William Burroughs. La lectura de la obra resulta novedosa, a más de sesenta años de haber sido escrita, por el anatema generacional que representa. En incisivas ocasiones, a lo largo de su carrera, Burroughs se había pronunciado en contra de su nombramiento como un militante beat. He aquí la prueba irrefutable que desmantela la negación de Burroughs y derroca el mito de la representatividad. La pertenencia es un rasgo incierto. Cada uno elige a qué generación

pertenece, independientemente de su fecha de nacimiento. Y la novela demuestra que la elección de Burroughs fue erigirse como un beat.

En *Trópico de cáncer*, Henry Miller declara: “Nuestros héroes han muerto o se están matando”. Kerouac no sólo tuvo la oportunidad de convivir con uno de sus ídolos, también trabajó con él. Aunque algunos críticos se han empeñado en inscribir a *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* dentro de una corriente existencialista, por el tono de la narración, en realidad la novela es un reflejo exacto de las cualidades jazzísticas que la vida de Jack experimentaba. La asociación entre ambos es la emulación de lo que Kerouac observaba en el mundo del jazz. Charlie Parker se fusionó con Miles Davis, luego Miles Davis se fusionó con John Coltrane. De la misma forma, el primer Kerouac urgía de una simbiosis.

Por su parte, Burroughs al poner en manos de Kerouac y Ginsberg la

organización del manuscrito de *El almuerzo desnudo* confirma lo que *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* anunciaba, su evidente apego a una generación de la cual siempre renegó pero que jamás se empeñó en destruir. A partir de este episodio se convertiría en una presencia imperante en la vida de Jack. Así lo revelan la redacción de *Dr. Sax*, tributo de Jack hacia el ineludible Burroughs, y la influencia que ejerció la ciudad de México en ambos, sin duda propiciada por los dictados del viejo William. El choque entre las dos prosas marcaría profundamente la narrativa de ambos. En la novela podemos advertir la prehistoria del Burroughs de obras posteriores como *Exterminador* o *Yonqui*, y la constante que simbolizaría la producción futura de Jack: la búsqueda del héroe personal.

Al redactar *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques*, la escritura de Kerouac realizaba tres actos paralelos: uno, exploraba el reconocimiento de su modelo de la vida norteamericana

en Burroughs; dos, aplicaba a su cotidianidad, llevada a la página, dimensiones dostoiévskianas; y tres, trabajaba a sus amigos como primordial materia literaria, ejemplo de ello es la historia de Lucien Carr y David Kammerer (Philip Tourian y Ramsay Allen respectivamente, en la ficción). A pesar de la admiración profesada por Burroughs y la reverencia en *Dr. Sax*, la figura del viejo yonquí fracasaría como modelo representativo de la vida americana. No sería hasta que apareciera Neal Cassady que Kerouac vería cumplidas todas sus expectativas respecto al prototipo de su amada *América*. En lo referente a Dostoievski, la novela sería la más fiel, pero a la vez la más inexacta aproximación al universo dostoiévskiano por parte de los beats. Por lo anterior podemos decir que *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* es una novela fallida. Vayamos por partes: recordemos lo que sucede en *Crimen y castigo*. Raskolnikov, el antihéroe, asesina a dos personas, elude a la policía y al final se entrega para cumplir una condena. Después de pagar su delito se casará con Sonia. Raskolnikov mata a dos inocentes y se hace encarcelar sólo para al final poder ingresar a la sociedad. Es un largo viaje para sentirse un ente social. *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* también culmina con un homicidio, pero ocurre lo contrario. Hacia el fin de la historia Ramsey Allen se salva de la prisión gracias a que recurre al trillado truco de abogar demencia. No existe una enseñanza moral. El texto es una novela fallida.

La realidad de Lucien Carr es más dostoiévskiana que la ficción de Burroughs & Kerouac. Cuarenta y ocho horas después de ultimar a David Kammerer, como Raskolnikov, se presenta en la comisaría. Habla con la verdad: Kammerer era un confeso homosexual que lo acosaba

incansablemente. Paga su deuda con la sociedad, como Raskolnikov, y se reintegra a ésta. Dostoievski conocía el alma humana. No se equivocaba al someter a su protagonista al encierro. Un hombre no puede soportar en la ficción lo que es incapaz de soportar en la realidad. El Lucien Carr es un personaje más logrado que el Ramsay Allen.

Con frecuencia, se hace referencia a la relación entre Lucien Carr y David Kammerer como una réplica entre el amasiato de Rimbaud con Verlaine. La diferencia radica en que entre los del siglo XIX existió una gran pasión. Y entre los beats no. El conflicto de la novela no se encuentra en la relación entre Lucien y Kammerer, ni tampoco en el crimen, se halla en la culpa que

lleva a Carr a dejarse atrapar. En este sentido, la casi totalidad de la novela se desperdicia. Gran parte de ella está dedicada a establecer un escenario, algo típicamente beat, y a retratar la época. Un deseo por legitimar la estirpe, más kerouaquiano que burroughsiano, que termina por desbalancear el texto.

*Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* no es el secreto mejor guardado de la Generación beat, sin embargo, plantea aspectos interesantes, como el interés en fundar una nueva mitología. Los beats nunca estuvieron tan cerca de Dostoievski. Lamentablemente el universo moral carece del golpe maestro del viejo adicto a la ruleta.

Carlos Velázquez

