

PAISAJE INTERIOR 2

SUERTE DE PRINCIPIANTE



JULIÁN
HERBERT

ONCE IDEAS
SOBRE EL OFICIO

gris tormenta

JULIÁN HERBERT (Acapulco, 1971) es un escritor polivalente e «insatisfecho de sí mismo» que redactó su primera novela a los diez años. Su trayectoria abarca un amplio territorio conformado por actividades literarias —edición, traducción, escritura, colaboración crítica en diversos medios—, pero también musicales y pedagógicas. Por el afán recopilatorio que la envuelve, la idea del *collage* sirve para abordar el conjunto de su literatura, pues un campo de referencias abierto al arte y a la historia complementa una escritura carnavalesca donde desfilan, eslabonadas, una nítida conciencia de la tradición literaria, un pulso que reúne piezas heterogéneas de la cultura popular y una búsqueda formal donde la musicalidad, la compulsión y el rigor estiran los límites del género en el que decida situar su composición. Esto ha hecho de Herbert uno de los escritores mexicanos más flexibles —y por lo mismo más originales— de la escena literaria. Su obra, cosmopolita y provinciana, tradicional y errante, como marcada para siempre por ese día en que leyó «a Wilde iluminado por la calle», está integrada por títulos entre los que destacan —según algunos de los premios literarios más importantes del país— los poemarios *Kubla Khan* y *La parte quemada*, el volumen de cuentos *Cocaína*. *Manual de usuario* y la novela autobiográfica *Canción de tumba*.

**Suerte
de principiante**

Suerte de principiante

Julián Herbert

Once ideas sobre el oficio

gris tormenta

ÍNDICE

Presentación — 15

La respiración — 17

La rutina — 42

La repetición — 64

La pregunta — 88

La paranoia — 118

La dualidad — 144

La mala leche — 177

La emoción ideológica — 198

La tertulia — 220

La ermita — 244

La vocación — 271

Bibliografía — 299

El autor agradece el apoyo del Sistema Nacional
de Creadores de Arte y la Borchard Foundation
para la conclusión de este proyecto.

Para Sylvia

*I've never done good things.
I've never done bad things.
I never did anything out of the blue.*

DAVID BOWIE

Los siguientes ensayos son reescrituras de un ciclo de charlas informales que realicé entre febrero de 2019 y julio de 2020. Su tema de fondo es el oficio literario. Más que disertaciones teóricas o técnicas, son digresiones en torno a la intuición, la lectura, la pasión literaria y el chisme. Su marco de referencia incorpora observaciones sobre el zen, la poética cognitiva y las relaciones entre creación y realidad.

Las primeras seis charlas transcurrieron en la sala de mi casa con amigos, invitados ocasionales y los miembros del Seminario Amparán de literatura. La séptima, «La mala leche», se realizó en Monterrey, en las oficinas de la editorial Atrasalante, organizada por mi querido y llorado amigo Raúl Iván Trejo. Meses más tarde, víctima del coronavirus, Iván murió. Su generosidad me acompaña todavía. La octava charla sucedió en el centro cultural independiente Ángulo 13, en Querétaro, teniendo como anfitriones a Coátl Sandoval y María Lugova. Para la novena y undécima charla, volví a reunirme con el

núcleo duro del Seminario Amparán en Saltillo, esta vez en mi estudio. La décima, que desde el principio llevaba como título «La ermita», tuvo una historia peculiar: la grabé a solas y en reclusión durante los días más álgidos de la pandemia.

Las once charlas están disponibles en YouTube de manera gratuita. Algunas se parecen bastante a estos ensayos, otras un poco menos: a lo largo de tres años —y con una pequeña ayuda de mis amigos— he reescrito, reformulado, eliminado y añadido material con tanta libertad y diligencia como me ha sido posible. El proceso de escritura —desde tomar notas y hablar sobre ellas en público hasta grabar, transcribir, cotejar, reescribir, corregir— ha sido interesante, divertido y agotador. Mi aspiración es que ese desgaste se traduzca, para los lectores, en un poquito de gozo.

Valle de Zapalinamé, septiembre de 2023

La respiración

Salgo cada mañana a correr a la alameda y siempre me topo al mismo voceador de periódicos. Nos saludamos sin dirigirnos la palabra. Es un ritual: él se detiene como si estuviera agazapándose, voltea de golpe y me dirige con dos dedos algo que podría ser el signo de la paz o la V de la Victoria. Yo le correspondo. Es un momento gratificante. A veces quisiera acercarme, quitarme los audífonos y darle la mano, preguntarle cómo se llama, tratar de saber quién es. A veces, pero todavía no. No quiero ponerle un nombre para no convertirlo en un relato. En el momento en que nos demos la mano e intercambiamos preferencias y aficiones, una parte esencial de nuestra relación se habrá perdido para siempre.

¿Qué es lo que hace que dos desconocidos se saluden por la mañana ignorándose uno al otro en su condición de yo? Byung-Chul Han llama *afabilidad arcaica* a esta clase de encuentros:

En el campo del vacío no se encuentra ninguna delimitación rígida. Nada permanece aislado para sí mismo, nada se aferra a sí. Las cosas se amoldan y se reflejan las unas en las otras. El vacío des-interioriza el yo para convertirlo en una «cosa amiga», que se abre como una fonda. [...]

La afabilidad arcaica se distingue de aquella comunicación amistosa en la que uno ayuda al otro a la propia manifestación de sí mismo. Serían aquí «amistosas» las palabras que posibilitaran al otro reflejarse a sí mismo sin obstáculo. La amabilidad comunicativa se orienta por el sí mismo. En cambio, la afabilidad arcaica descansa en una carencia de sí mismo. Ha de distinguirse también de aquella amabilidad en la que mantenemos al otro a distancia para defender o proteger su interior. En contraposición a esta amabilidad protectora, la arcaica brota de una apertura sin barreras. [...]

El sentimiento de simpatía que brota de la afabilidad arcaica no puede entenderse desde la «compasión» usual. Por una parte, se dirige a los seres en general, y no en exclusiva a los demás hombres. Por otra parte, no se debe a la identificación o «compenetración». Ese sentimiento de simpatía no conoce aquel yo que sufriría o se alegraría por medio de un proceso de identificación. Si todo «sentimiento» estuviera vinculado al «sujeto», la simpatía de la afabilidad arcaica no sería ningún «sentimiento». Lo que en ella se da no es ningún sentimiento «subjetivo», ninguna «inclinación». No es «mi» sentimiento. Quien siente es «nadie». La simpatía le «acontece» a uno. «Ello» es amistoso.

Estos párrafos de *Filosofía del budismo zen* me recordaron un viaje que hice a Baja California Sur hace unos años. En Loreto me subí a una panga y salí a buscar ballenas en compañía de un fotógrafo y de un marino que nos transportaba. Pronto avistamos una orca y la perseguimos hasta darle alcance. Mientras navegábamos a su lado, el animal empezó a golpear la barca. Le pregunté al marino si la habíamos enfurecido. «Si estuviera enojada, ya nos hubiera volcado —respondió—. Está jugando.» ¿Qué es este afán de avistamiento, de juego, de persecución? Son las neuronas espejo. La capacidad que tenemos

los *seres sintientes* —dirían los budistas— para ser (para serenos, para sentirnos) en el otro y en *lo otro*: percibir las imágenes y las acciones de los demás como cosas que nos suceden y que hacemos nosotros mismos. De eso se trata la respiración.

A grandes rasgos, la escuela soto del budismo zen postula como su fundamento no una idea, no una forma de reflexión, sino el acto concreto de sentarse a respirar. No «con la mente en blanco», sino con la mente enfocada en inspirar y espirar, inspirar y espirar una y otra vez: una de las perlas que obsequia el zen es la práctica.

¿Cuál sería la primera condición para que cualquiera de nosotros aprenda a respirar? La paradójica, externada por D. T. Suzuki, es que no puedes volver a casa si no te has ido de ella. Así, la primera condición para aprender a respirar es asumir que no sabes hacerlo. Para un escritor, esta me parece una tarea fundamental.

Partamos del consabido hecho de que contar historias es un arte de la conciencia: el arte de *darse cuenta*. Harold Bloom describe los monólogos shakespearianos como el momento en que el personaje se escucha a sí mismo por accidente. De pronto Hamlet se pregunta: ¿finjo o de verdad estoy loco? No solo noto que algo me sucede, sino que también me doy cuenta de que estoy, al mismo tiempo, narrándome *a mí mismo* (de preferencia de manera crítica, aunque también, e inevitablemente, de manera narcisista) cuanto puedo de lo que me sucede. Además, evalúo esto que me sucede: le doy un sentido de realidad. Ese *darse cuenta*, esa conciencia que intenta asirse a sí misma, será uno de los problemas centrales de la literatura moderna.

¿Pero quién es la conciencia?, ¿cómo surge?, ¿dónde vive? Entre los acercamientos al tema está el libro *Y el cerebro creó al hombre*, del neurocientífico portugués António Damásio, donde se enfatiza lo enigmático que resulta que nuestro cerebro pueda hacer tantas cosas a la vez —comer, comprar, trabajar— y pueda, de manera simultánea, construir una narrativa

coherente al respecto. La conciencia tiene, por añadidura, la habilidad de «apagarse» sin que nos cause demasiada angustia el saber a dónde va cuando tal cosa sucede. En realidad, el ensayo de Damásio empieza así: el autor describe que viaja en un avión, se queda dormido, de pronto escucha en sueños la voz que anuncia que ya van a aterrizar, y despierta. Si nos detenemos a pensarlo, ese podría ser el más siniestro cuento de terror: perder la conciencia de ti mismo mientras te desplazas a toda velocidad a miles de pies sobre el nivel del mar. A veces las cosas más simples tienen esta clase de poesía en un pliegue, y la razón por la que alguien como yo no lo nota es porque se me olvida respirar.

Damásio consigna una serie de investigaciones que han identificado dónde, físicamente, mora la conciencia: en el tronco encefálico. Enseguida, el investigador llama la atención sobre el dualismo que percibimos en todo lo que acontece, y lo engañosa o problemática que puede ser esa percepción. Coincide así con otro aspecto del budismo, entre cuyos planteamientos laterales está el de que lo existente acude a nosotros en pares; nos cuesta trabajo interiorizar una realidad de cosas únicas. El surgimiento condicionado, instruyeron los *roshis* antiguos, es la base del sufrimiento. Y también —añado— de la literatura.

La dualidad cognitiva fue bellamente descrita por el filósofo pragmático William James, quien acuñó las nociones de *Mí-mismo-como-objeto* y *Sí-mismo-como-sujeto*. Esta descripción, tan interesante como políticamente incorrecta, propone que el Mí-mismo-como-objeto es la más temprana intuición ontológica que aparece en nuestro tronco encefálico, y nace de la identificación de pertenencia, de *tener* (pensamiento base del neoliberalismo). Es decir, una conciencia descubre que *es* en el momento en que descubre que existen cosas que son suyas.

Hay una *tanka* de Jorge Luis Borges que se acerca a esa intuición desde el territorio mental donde todavía está sucediendo la afabilidad arcaica. Dice así:

Bajo la luna
el tigre de oro y sombra
mira sus garras.
No sabe que en el alba
han destrozado un hombre.

Este *no saber* del tigre es también un *no tener*: carecer de conciencia y no tener, por lo tanto, un asesinato en la conciencia. Lo que el tigre lava de sus garras es la sangre del hombre que fue destrozado, pero el tigre no lo sabe: todavía no pertenece al reino de lo ontológico. La conciencia surgiría (o al menos esa es mi lectura de Damásio, quien a su vez sigue a James) en el momento en que el tigre dijera: «Este hombre es mío, déjenme lo mato». Es la posesión, el reflejo en el objeto, lo que crea la conciencia. El que posee descubre que algo es suyo y, al darse cuenta de ello, empieza a existir como individuo: se convierte en un Sí-mismo-como-sujeto. Otra de las cosas que plantea António Damásio es que, al construirse de esta forma, lo que llamamos un *yo* es una entidad porosa: no tanto un algo, sino un proceso. Por eso no es exacto decir que la conciencia *vive* en el tronco encefálico; más bien *sucede* ahí. Alan Watts propone una manera sencilla de describir esta vía ontológica: ¿a dónde va mi puño cuando abro mi mano? ¿Qué es el puño? ¿Qué es la mano? No se anulan el uno al otro, están ahí, sucediendo alternativamente —salvo que «alternativamente» es también una falacia, una descripción dualista, porque la mano nunca deja de ser mano al convertirse en puño.

¿Cómo afecta todo esto a nuestra capacidad de producir significados? Hay un acercamiento interesante de parte de Slavoj Žižek en el documental *The Pervert's Guide to Cinema*. Dice el filósofo esloveno que en *El exorcista* vemos que hay una niña inocente que está poseída, pero ¿qué es lo que la posee? Una voz. ¿Qué es esta voz? Algo que viene-de-afuera. ¿Estamos poseídos por nuestra propia voz? ¿Es la voz humana

un apego institucional: el superego reprimiendo al ello? Pienso que esto, que tiene su raíz freudiana y lacaniana, podría leerse también desde la perspectiva de que el yo limita la espontaneidad.

¿Para qué medita un practicante? Entre otras cosas, para encontrarse con su ser natural, con la espontaneidad, con lo que está detrás del yo. ¿Y qué es este «detrás»? Un proceso que ha cobrado forma —una forma distorsionada— a través de la memoria. De modo que no puedo ser del todo esta persona que estoy siendo en este momento, estoy marcado por todo lo que he sido a lo largo de los años. En la mayor parte de los lenguajes que podríamos registrar, cada uno de nosotros, para nosotros mismos y para los demás, es un símbolo de algo que no está del todo presente. Es muy difícil, fuera de la espontaneidad, de la afabilidad arcaica de la que habla Byung-Chul Han, ser sin pasado. En tal caso la persona, el yo de cada cual, es algo que ni siquiera existe por completo en este plano de *lo real*. Si meditamos (o si escribimos poemas) es, en buena medida, para romper la tautología de semejante cerco.

David Chalmers, filósofo analítico australiano, aborda lo que él denomina el «problema difícil de la conciencia», y lo considera un problema de índole cuántica. Para Chalmers, la conciencia es un fundamento en el sentido científico, *físico* de la palabra. Es decir, no podemos establecer qué es la conciencia en la misma medida en la que no podemos establecer qué es el tiempo o el espacio; se trataría de un problema matemático en tanto y en cuanto se trata de un problema de representación de invariantes: algo así como un continuo espacio-tiempo-conciencia.

También el zen rinzai puede explicar esto con números, pero a través de un método más simple. D. T. Suzuki plantea que, cuando pienso en el número cuatro, ahí está todo: el uno, el ocho mil, el cero, el infinito; la noción de que el universo numerable existe. Porque los números son un proceso, y una sola

expresión del proceso presupone la intuición de las restantes. La siguiente pregunta que se plantea Suzuki es ¿por qué puedo concebir la eternidad y el infinito si no puedo entenderlos? Hay algo que me liga a ellos. Hay un proceso, que está en la conciencia, que me liga a la noción de infinito. Es en esa medida (si la ironía se me permite) que el infinito existe.

Es posible hacer un recorrido por algunas de las manifestaciones de la respiración en la literatura. Por supuesto, aparece como tema. Por ejemplo, en «Despedida», el poema de Jorge Teillier:

Me despido de la memoria
y me despido de la nostalgia
—la sal y el agua
de mis días sin objeto—
y me despido de estos poemas:
palabras, palabras —un poco de aire
movido por los labios— palabras
para ocultar quizá lo único verdadero:
que respiramos y dejamos de respirar.

El poema de Teillier matiza, con su ritmo, el miedo a morir. Esta clase de transformación del *pathos* en música es descrita brevemente en el ensayo «El punto de vista del poeta», del británico Basil Bunting:

La poesía, como la música, debe ser escuchada. Se trata de sonidos: largos y cortos, ritmos pesados y ligeros, las relaciones tonales de las vocales, las relaciones de consonantes entre sí, que son como colores instrumentales en la música. La poesía yace muerta en la página hasta que una voz le da vida, al igual que la música en el pentagrama, no son más que instrucciones para el músico. Un músico hábil puede imaginar el sonido, más o menos, y un lector hábil puede escuchar, mentalmente, lo que sus ojos ven

impreso: pero nada satisfará a ninguno de ellos hasta que sus oídos lo escuchan como un sonido real en voz alta. La poesía debe leerse en voz alta.

Me interesa en especial lo que señala Bunting sobre la lectura en voz alta. Existe toda una tradición al respecto, aunque muchos poetas mexicanos (y, en general, muchos de lengua española) preferirían ignorar su existencia, a diferencia de lo que ocurre en la cultura anglosajona. Originalmente, me había planteado dedicar este ensayo al uso pragmático de la respiración: escribir-en-voz-alta. No lo hice porque temí que se volviera un discurso insoportablemente técnico.

Hace poco, en un congreso en Talca, Chile, escuché decir a Ana María del Río que ella trataba de hacer lo que Gustave Flaubert, quien, cuando terminaba un libro, se iba a solas al mar, a un lugar de acantilados rugientes, y se ponía a leer en voz alta lo escrito; si las palabras se perdían ante el rugido de las olas, significaba que las cuartillas no estaban bien hechas y había que tirarlas a la basura. La imagen me gusta porque contiene esa carga poética (por otro lado, muy francesa) de regresar: el vaivén de las palabras como metonimia del vaivén de las olas. Y me parece que el gesto ejemplifica (más allá de la soberbia de Flaubert, que pretende vencer a gritos al mar) esa búsqueda de afabilidad arcaica de la que habló Byung-Chul Han: la ideación de que existe una voluntad sintiente en lo inanimado y fragmentario (las olas del mar), la prosopopeya que concibe el sonido de la naturaleza como una voz articulada contra la que se puede competir.

Pero vuelvo a Basil Bunting.

En su libro *Chōmei en Toyama*, Bunting retoma un texto japonés titulado *Hōjōki. Un relato desde mi choza*, al que también se le conoce como *Notas desde mi cabaña de monje* o *Registro desde una choza*. Originalmente escrito en prosa, el texto practica el tópico literario *ubi sunt*: es una crónica de las desgracias que han afectado a Kioto a lo largo de siglos.

Llegué a esta obra tras un proceso azaroso y estimulante. Hace años, estando yo de visita en Kioto, Aurelio Asiain me habló de Chōmei. Conversábamos y caminábamos por un parque, y de pronto Aurelio estiró la mano y señaló el lugar exacto donde está la choza —todavía existe— en la que vivió el monje japonés. Cruzamos luego frente a un pequeño templo —siempre tienen agua— y nos lavamos las manos en homenaje a él. Volví, pasaron los años y en un viaje a Santiago de Chile encontré la versión de Bunting traducida al español por Kurt Folch. Fue una amalgama entre varias formas de respirar: por una parte, el budismo y la memoria íntima, personal; por otra, el problema de la traducción y las ideas literarias de Bunting comentadas por un poeta chileno. Y finalmente el viaje, por supuesto: al Lejano Oriente y al Extremo Sur.

Asiain considera que Bunting se excede al autocelebrarse por haberle dado música a la obra de Chōmei al pasarla a verso. El poeta británico no sabía japonés: tradujo ayudándose de una versión al italiano que encontró en los años treinta mientras estaba en Rapallo, en compañía de Ezra Pound. Asiain (que sí sabe japonés) afirma que Bunting, como no vio el original, no sabía que el texto en prosa es sumamente musical. Y aquí entra un prejuicio que muchos escritores tienen a la hora de pensar en términos respiratorios: la idea (no por cómoda menos ilusoria) de que la prosa es una entidad divorciada de la versificación.

Las técnicas históricas de la versificación dejan entrever el carácter de la cultura que las produjo. Me parece característico que la técnica de versificación grecolatina haya procedido de un modo tan distinto al de las lenguas modernas en general, y específicamente al modo en que proceden el inglés y el español. Los poetas grecolatinos practicaban la escansión: el alargamiento no coloquial y uniformemente preestablecido de ciertas sílabas al momento de pronunciarlas. *Cantidad vocálica* se llama la unidad métrica que usaron. Había vocales más

cortas y vocales más largas, algo que en las lenguas modernas (y particularmente en la poesía modernista hispanoamericana) fue sustituido por la alternancia entre sílabas tónicas y sílabas átonas (aunque, de manera coloquial, la mayoría usamos el alargamiento vocálico en forma cotidiana: «¿A poco neeeeh?»). Es importante insistir en que, en la métrica grecolatina, los versos eran concebidos desde un principio para ser dichos en voz alta. El autor no solamente escribía pensando en lo que dice el texto, sino en su ejecución: en la *performance* o praxis o actualización oral de su escritura.

Encontré en YouTube una versión muy curiosa en la que un profesor lee a Catulo en latín, pero lo hace no alargando las vocales, al modo antiguo, sino marcando la cantidad vocálica con acentos fuertes:

Miser Catulle, dēsīnās ineptīre,
et quod vidēs perisse perditum ducas [...]

Es una muy interesante adaptación histórica de la ejecución: suena casi como un rap. Se trata de una estilística que funciona, sobre todo, en lengua inglesa. La lengua inglesa tampoco emplea la noción de cantidad vocálica, pero (a diferencia de la tradición española, que derivó a manierismos momificantes como la poesía coral o la recitación con ademanes) actualizó en muchos casos sus métodos de escansión, aproximándolos al pie silábico popular, mismo que influyó en el pentámetro yámbico de Shakespeare, en la Biblia del rey James y hasta en el rap o en las canciones de Bob Dylan.

Como mencioné antes, la enseñanza oral de la literatura en lengua española es (al menos en México) mucho menos consistente, tiene menos fuerza y es más aburrida. En parte (o al menos esa es mi experiencia) porque la enseñan profesores a quienes les gusta menos leer que asestar sermones o discursos. Y en parte porque (vaya usted a saber si debido al clasis-

mo, prejuicios antideclamatorios, resentimiento escolar, timidez o pereza) la mayoría de los buenos poetas mexicanos del siglo xx cuidó poco sus habilidades para leer en voz alta y en público. Alguien que sí sabía leer muy bien sus poemas (recuerdo haber tenido un *cassette* con su voz: lo escuchaba una y otra vez en mi adolescencia mientras lavaba los trastes) fue Salvador Novo.

Más allá de la cantidad vocálica y la preceptiva literaria, la técnica del verso se desprende de atavismos y normas y se vuelve, digamos, una ejecución específica: un objeto de la cultura que trabaja con la respiración. Un novelista, por supuesto, no utiliza este recurso con las mismas intenciones que un poeta. Pero tengo para mí que, a diferencia de lo que dice el lugar común, casi todos los buenos novelistas son excelentes lectores de poesía. La poesía es, digamos, su gimnasio: su acondicionamiento físico.

Laguna, la novela de Álvaro Bisama, se plantea desde el principio una obstrucción: usar solo enunciados simples separados por un punto. Cito un fragmento del inicio para ilustrarlo:

El televisor está prendido. Estoy de pie. No hay ningún canal sintonizado.

Miro la estática de la pantalla. La radiación me baña.

Los programas se acabaron. El mundo duerme. Yo no cierro los ojos.

La luz es un murmullo.

Recuerdo.

Mi voz rebota contra la luz de la tele.

El murmullo se perpetúa en el aire. El murmullo es un solo segundo estirado.

Mi voz es el murmullo. El ruido. El segundo. El brillo.

Me siento.

Ahora hablo.

Anoto y hablo.

Es un patrón con el que la novela continúa hasta su final: un ritmo mental construido con base en el cierre de las cláusulas. No hay una sola desviación; se hizo un proyecto para la ejecución y el autor se ciñó en todo momento a la norma autoimpuesta. No me parece raro que un novelista educado en el poderoso seno de la poesía chilena se haya planteado algo como esto.

El tema del verso como realidad mental-material aparece de manera abarcadora en Charles Olson, quien escribió un ensayo titulado «Verso proyectivo», donde aboga por una poesía de composición abierta para reemplazar las formas poéticas cerradas (la alternancia entre débil y fuerte o corta y larga del verso silábico o la cantidad vocálica) por una forma más fluida, improvisada. Esta forma estaría basada en que cada línea fuera una unidad de respiración y, a la vez, un enunciado. Apunto esto un poco al paso, solo para asentar que el problema técnico y pragmático de la ejecución oral de la escritura y sus relaciones con el despliegue gráfico del texto es un tema antiguo que no se ha agotado; menos aún si consideramos los nuevos *racks* audiovisuales generados día a día en soporte digital. También creo que, si uno escucha, por un lado, la forma de la música de cámara romántica y, por otro, las estructuras jazzísticas, podrá tener una intuición inmediata de cómo y por qué existen diferencias entre la retórica practicada por Rubén Darío —pongo por caso— y la teoría de la versificación de Olson.

Vuelvo al tema de la respiración en cuanto que experiencia estética. No el respirar *dentro* del objeto literario, sino el respirar en el mundo *para* crear el objeto literario: desestimar los «yoes» particulares y construir una experiencia más rotunda de lo que el mundo es.

En el ensayo «Simbolismo budista», D. T. Suzuki escribe:

Bashō, uno de los más grandes poetas dedicados al género del haikū en el Japón del siglo XVII, escribió estos versos cuando por primera vez sus ojos se abrieron al significado poético y filosófico del haikū.

¡Furuike-ya!

Kawazu tobi-komu

¡Mizu-no oto!

En su sentido literal esto no es más que la simple constatación de un hecho. Hay un viejo estanque, probablemente parcialmente cubierto por algunas plantas acuáticas y bordeado por árboles y plantas silvestres de exuberante follaje. El agua del manantial, clara, serena y apacible, refleja los árboles con el fresco verdor de la naciente primavera realizada por una lluvia reciente. Una pequeña rana verde sale de la hierba y salta hacia el agua, originando una serie de ondas que se expanden hasta llegar a la orilla. La pequeña rana no pudo hacer demasiado ruido al entrar en el agua. Pero, dada la tranquilidad reinante en el entorno, no podía pasar inadvertida para Bashō, que, sin duda, se encontraba absorto en una profunda contemplación de la naturaleza. Por débil que el sonido pueda haber sido, fue suficiente para sacarle de su meditación. Así lo hizo constar por escrito en las diecisiete sílabas del haikū que brotaron de su conciencia.

Ahora bien, la cuestión es la siguiente: ¿qué experiencia tuvo Bashō, el poeta, en aquel instante? Por lo que al haikū se refiere, este no va más allá de la afirmación positiva del fenómeno del que el poeta había sido testigo. No hay referencia explícita al aspecto subjetivo del incidente, a excepción de la breve partícula *oto* [que literalmente significa «¡oh!»], y que Octavio Paz traduce como «¡zas!»]. En realidad, en esta palabra está la clave de toda la composición. Merced a esta partícula, el haikū deja de ser una descripción objetiva del salto de la rana hacia el estanque y del sonido del agua que le acompañó. Para afirmarse como realidad, un sonido debe salir del estanque, una rana salta a su interior y el viejo estanque manifiesta entonces su dinamismo. Demuestra estar lleno de vitalidad, lleno de significado para nosotros, seres sensibles. Es preciso subrayar una importante observación y es que para Bashō —poeta, vidente o místico— el valor del estanque no procede de ninguna fuerza exterior, sino del estanque mismo, o más exactamente: el propio estanque es en sí mismo el valor. Para decirlo con otras palabras, el salto de la rana en el estanque, que produce salpicaduras y ruido de agua, fue la ocasión intelectual dual para que Bashō comprendiera que él era el estanque, y el estanque era él.

Este encuentro que hace el haikú con la respiración es distinto al de índole material, donde la respiración es solamente lo silábico o la cantidad vocálica. En esta lectura zen, la respiración se convierte en un método de conexión espontánea.

Dice Aurelio Asiain —un poco en serio y un poco en broma— que Bashō es uno de los primeros talleristas de poesía de la antigüedad. Un Eduardo Milán de su tiempo, añadiría yo. (Elijo adrede a Milán porque fue mi maestro, y también porque es un místico y un viajero.)

¿De qué vivía este monje vago que no tenía lugar en ningún sitio? En Kioto me dijeron: «Esta es la casa de Bashō». Luego me lo volvieron a decir en otro lugar, en una casa distinta. «¿Era originario de Kioto?», pregunté. «No —dijeron—. Vivía en todas partes.» Hay muchas casas de Bashō a lo largo de Japón porque iba de comunidad en comunidad dando clases de haikú, revisando textos. Iba de pueblo en pueblo dando talleres de poesía, como hacen muchos escritores mexicanos ahora, como lo hicieron en su momento Ricardo Yáñez o Ethel Krauze o José de Jesús Sampedro. Claro, en el caso de Bashō está implicada la práctica zen: la búsqueda de la iluminación.

Byung-Chul Han describe esa itinerancia como el no-ser de un no-lugar. El desprendimiento del yo incluye un desprendimiento de los lugares; es probable que por eso Bashō viajara siempre. En uno de sus diarios, el poeta japonés escribe que el mundo es una posada. Ahí está la idea mística de que lo trascendente está siempre en otro lugar.

Después de enunciar esta experiencia específica a la que puede llevarnos el haikú en cuanto que tradición no solo retórica, sino del pensamiento, me gustaría llegar a lo que para mí es el aspecto más trascendente de la respiración desde el punto de vista del oficio literario: no-saber-respirar se articula en el lenguaje en calidad de disonancia cognitiva. En contrapartida, uno podría enfocar el arte literario como un método para la generación coparticipativa, reorganizada y voluntaria de imá-

genes múltiples y compuestas en la conciencia. Con esto regreso a lo que planteé al principio: ¿cómo conocemos y cómo construimos relatos? Finalmente, toda narrativa es un evento de la conciencia. No hay nada que podamos narrar que no esté tamizado por el acto de percibir lo que consideramos *realidad*. Lo que subyace a este aserto es una raíz profunda: la alternancia de la mimesis y la diégesis como ritmo mental, como rasgo de carácter, como método del ser.

Mimesis es, *grosso modo*, una representación directa y cercana de la realidad, una imitación «sincronizada» de lo que acontece: las cosas se dicen (o, mejor, nos hablan) a la misma velocidad y ritmo y en las mismas dimensiones espaciales en las que, aparentemente, suceden en el tiempo. La manera más fácil de percibir esto es la dramaturgia: los diálogos son miméticos porque expresan la voz de un personaje que intenta expresar su yo dentro de una situación, un plano acotado de la realidad. La diégesis, por el contrario, podría concebirse como una suma de índices de información, datos verbales o narrativos que permiten construir una secuencia de sucesos, pero vistos de una manera más bien conceptual: economizados en su tiempo de representación, dotados de un nivel de abstracción variable. Existe también el nivel extradiegético, que es algo complicado de decir, pero, en última instancia, fácil de explicar. Si una persona está en su casa viendo la película *Tiburón* y observa cómo un actor nada y ríe en el mar, y de repente escucha la icónica banda sonora «tan, tan, tan, tan, tan, tantantán», ¿el nadador también está escuchando esa música? No. Así el espectador se da cuenta de que esa parte del relato sucede en el nivel extradiegético: es algo que percibe, pero desde afuera de la historia. En cambio, si un personaje dice que pondrá un disco y empieza a bailar (por ejemplo, en la escena de Uma Thurman y John Travolta en *Tiempos violentos*), entonces el personaje escucha la música a la par que la audiencia: ese es un nivel intradieético.

COLECCIÓN PAISAJE INTERIOR

ÚLTIMA CARTA A UN LECTOR GERALD MURNANE

A los ochenta y dos años, el autor inició un proyecto que cerraría el círculo de su escritura: leer, durante doce meses, sus quince libros publicados a lo largo de medio siglo y preparar un informe de lectura sobre cada uno. Su intención inicial era guardar los informes en sus legendarios archivos, que preservan los restos textuales de su vida y la genealogía de sus libros, pero, a medida que los informes crecían, tomaron la forma de ensayos que recorren el amplio territorio al que el autor se refiere como *su mente*.

EL LENGUAJE DEL POEMA MARIO MONTALBETTI

Un poeta pasa su vida tratando de entender, descifrar y expresar qué es un poema, de qué está hecho, por qué funciona, o no, y cómo la mayor parte del tiempo, pareciera, el lenguaje no le basta. Este volumen, compuesto por seis escritos dispuestos en orden cronológico, es una aproximación a esa búsqueda compleja y personal, de una lucidez extrema, pero siempre a partir de la duda, hasta llegar al punto de sospechar que es en lo más hondo de esa duda donde la esencia de la creación perfecta reside.
(Publicación: abril 2024)

La escritura es individual, pero nuestra mirada sobre el mundo está hecha de los otros: aprendemos de sus obras, imitamos su estilo —y las preguntas que hacen pueden transformarnos para siempre. En los «recorridos» de este volumen, Julián Herbert se escucha a sí mismo a través de Michel de Montaigne, Emily Dickinson, sor Juana Inés de la Cruz y cientos de otros autores y personajes que, entrelazados con lecciones de la filosofía zen y la experiencia de los años en que Herbert dirigió talleres, forman un libro amuleto donde se asoma, entre las enseñanzas y las observaciones de sus textos preferidos, el pensamiento más profundo del autor. Lejos del salón y del manual, sus reflexiones tienen el tono de la charla: uniendo teoría y poesía, meditaciones con chismes literarios, referencias clásicas con cinematografía contemporánea, Herbert examina la creación (la escritura) y al creador (el escritor) para expandir, en once ensayos, las preguntas, los ideales, las tensiones y las paradojas del quehacer literario en el siglo XXI. Aquí se reúnen las confidencias de un escritor que se sabe en constante formación, las propuestas irreverentes de un lector obsesivo y los aprendizajes de un apasionado de la literatura.

¿Es la literatura una predestinación, una cierta condición de la conciencia que nos impulsa a algunos a adquirir un oficio difícil y no del todo satisfactorio, de manera obstinada, poniendo a veces en riesgo la salud o el reconocimiento social o la estabilidad emocional o los medios de subsistencia? Hay quien opina que la vocación literaria no existe y que hablar de ella es una narcisista pérdida de tiempo. Para mí es un enigma que me obsesiona desde la adolescencia, y es la causa principal de que elabore discursos como este. —*Julián Herbert*

La colección Paisaje Interior indaga en lo que sucede entre la estética y la ética de un autor: cómo se conforma su mirada, y cómo esa manera de ver, esa conciencia, se convierte en el inicio de una poética, de un estar en el mundo. Los ensayos de la colección analizan el acto reflexivo como suceso, como la precipitación de una subjetividad: se piensa, se procesa, se materializa, se rehace. Es en ese estado de discernimiento que la ebullición de la vida —lo vivido y leído— se transforma en lo que habrá de ser creado.

COLECCIÓN PAISAJE INTERIOR 2
TALLER EDITORIAL GRIS TORMENTA 2024



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SISTEMA DE APOYOS
A LA CREACIÓN Y
PROYECTOS CULTURALES

ISBN 978-607-59556-5-0



9 786075 955650 >