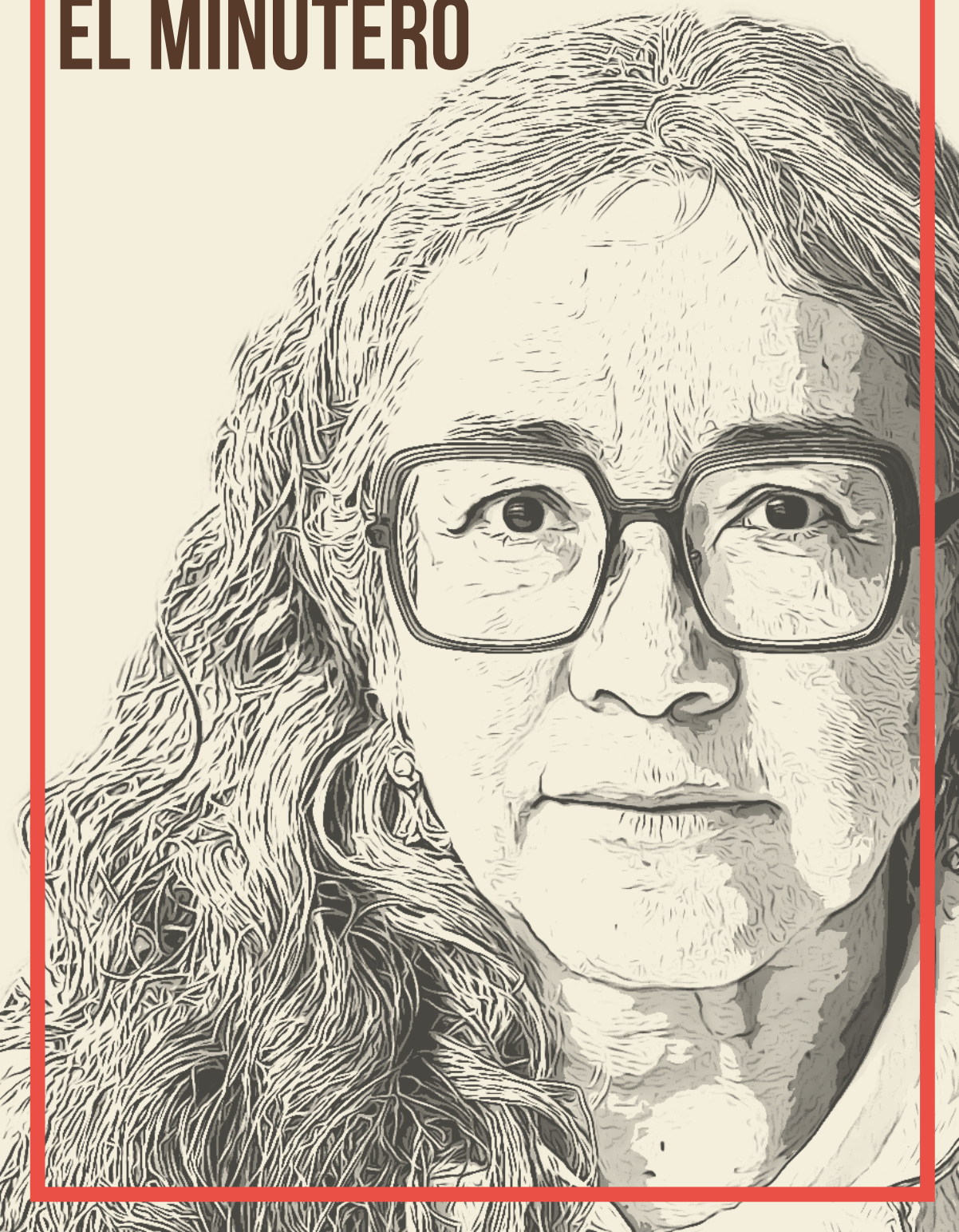


DOSSIER EL MINUTERO

REVISTA
360°

Instrucciones para vivir en Puebla



Desde el sueño y el tiempo

por VB

Entre el surrealismo y su lectura actual existe un compromiso que nos invita a reflexionar sobre el mundo que vivimos, después de un siglo que terminó con casi todas las posibilidades de esperanza y que, en cierta manera, nos mostró que la postura estética puede permitirnos no solo sobrevivir sino crear a partir de los que deseamos ser, aún.

El movimiento estético y político en sentido estricto creado por Breton (y algunos otros), lejos de circunscribirse a un lapso de años o líneas definidas, podemos decir que se extendió desde Francia a muchas latitudes y las más variadas expresiones, además de provocar muchos artículos, ensayos e incluso obras con esos postulados artísticos y literarios que pretendió liberar el potencial creativo del subconsciente, uniendo el mundo de los sueños con la realidad. Y que poetas, cineastas y artistas plásticos expresaron depositando en él sus obras, Tzara, Carrington, Dalí, Buñuel o Paz, a lo largo de más de 40 años.

En paralelo, trabajamos la monumental e icónica obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* –*En busca del tiempo perdido*–, buscando caminar de la mano de sus anécdotas, recuerdos, celos y romances desde la fortaleza narrativa que nos legó y que, con su muerte, más que abandonar el mundo comenzó su presencia en las letras contemporáneas.

Asimismo, se planteó considerar la obra de Cristina Rivera Garza, quizá la narradora más sólida y versátil con que viven las letras mexicanas, como poeta, narradora o ensayista, su obra ha logrado que cada día estemos obligados a volver la mirada hacia ella.

El Minutero, suplemento cultural, crece cada día y continua su tarea de seguir mirando a Puebla desde el mundo y al mundo desde Puebla, y damos un solidario, sentido y profundo pésame al director de **Revista 360 Grados**, **Instrucciones para vivir en Puebla**, Zeus Munive, que nos alberga, por la pérdida de su señor padre. 

Corporalidad, un mecanismo de la escritura

por José Luis Dávila Quezada

Desde las primeras páginas de su *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty explica que uno de los más grandes errores que hemos cometido es creer que tanto nosotros como los otros –un explícito dialogismo que nunca pudiera, ni debiera, ser reemplazado en términos epistémicos por el “todos” invisibilizante de las diferencias que nos constituyen– somos aquello que vemos cuando miramos los cuerpos, esto dado que la tangibilidad presume una condición de realidad sujeta a los procesos de percepción más directos y, por consecuencia, con incuestionable certidumbre. Sin embargo, eso, la “certidumbre”, no es tal cosa como incuestionable: ¿somos capaces de estar ciertos del cuerpo?, ahí va una primera pregunta que demuestra lo falso de añadirle el adjetivo. Y hay muchas más.

Sin embargo, tampoco existe la incertidumbre radical del cuerpo, pues ello caería en un solipsismo exageradísimo y carente de fundamentos. Alterna a estas consideraciones, propone el filósofo, el cuerpo es la posibilidad de construcción en su práctica, una meta-articulación entre sentido y forma que despliega su condición de ser: no es objeto legible ni suma de partes cognoscibles arrojadas al mundo, sino vínculo y proceso de vinculación que acontece desde lo intrínseco a lo extrínseco, y de regreso, para que el ser experimente al mundo y produzca conocimiento. Es en este sentido que, me parece, en la escritura de Cristina Rivera Garza hay un eco de los planteamientos del francés: sus relatos no son ejercicio de ficción centrada en la construcción de tramas, sino en la magnificación de las relaciones como territorios de tránsito protagonizados por cuerpos –pro-



Vilmosvarga / freepik

pios y ajenos, vivos y muertos, documentados y silenciados– que se rozan sin jamás fundirse del todo, que exploran la vastedad del mundo desde el fenómeno local que les tocó.

Escribir, en este sentido, no es representar un cuerpo, sino exponerlo y cartografiar sus interacciones: ese haz de procesos indiscernibles –visión, deseo, memoria, violencia, lenguaje– que no se articulan por causalidad sino por implicación. Rivera Garza escribe desde ahí, desde esa implicación confusa que desactiva la ilusión corpórea de una conciencia plenamente presente a sí misma. Por eso, aunque su trabajo

se antoja ecléctico, la realidad es otra: de novelas como *Nadie me verá llorar*, *Verde Shangai* o *La muerte me da*, a ensayos como *Dolerse* (I y II) o *Los muertos indóciles* –pasando por cuentos como “Allí te comerán las turicatas”, la poesía como la incluida en *Los textos del yo* y el ejercicio de memoria que es *El invencible verano de Liliana*—, el hilo conductor son los entrecruzamientos que persisten tendiéndose de fenómeno a corporalidad y de corporalidad a fenómeno, haciendo uso en muchos casos del archivo como mecanismo para la restitución de una verdad sensible perdida: documentos que no informan, sino que afectan; restos que no se ordenan, sino que resisten.

4 **De ahí que la escritura de Rivera Garza incomode: no permite al lector instalarse en la distancia segura del que observa, sino que lo arrastra al terreno ambiguo de la experiencia vivida.**

De tal modo, la noción de desapropiación que Rivera Garza formula cuando sus personajes, o su misma voz, se enfrentan a aquello que se erige como otredad no puede entenderse sino desde esta fenomenología del cuerpo vivido. Desapropiar no es borrar la autoría, sino reconocer que toda escritura está atravesada por fuerzas que no le pertenecen: voces, lenguas, cuerpos históricos que escriben con y a través de quien escribe. Así, el yo que narra no se erige como conciencia soberana, sino como ese “bosquejo provisional” del que habla Merleau-Ponty: un sujeto natural, cultural, político, siempre en devenir, nunca cerrado en sí mismo y nunca del todo rebasado.

En este marco, la corporalidad deja de ser tema para convertirse en método. De ahí que la escritura de Rivera Garza incomode: no permite al lector instalarse en la distancia segura del que observa, sino que lo arrastra al terreno ambiguo de la experiencia vivida. Leer sus palabras se vuelve entonces un acto corporal, de aceptar que no hay

conocimiento del cuerpo humano –ni del propio ni del ajeno– que no pase por el riesgo de vivirlo.

En la obra de Rivera Garza, la ficción, lejos de constituir un coto sagrado que busca separarse de lo real mediante aquello que hedonísticamente conocemos como acto creativo, se revela como un espacio de responsabilidad material. Si el cuerpo es siempre más de lo que puede decirse de él, la escritura que se hace cargo de esa excedencia no puede sino abrir grietas en el lenguaje, permitir que lo indecible insista. En ese gesto, Rivera Garza no solo dialoga con Merleau-Ponty: lo continúa, trasladando la fenomenología del cuerpo al campo de una poética crítica donde escribir es, ante todo, una forma de estar en el mundo. SSC

Cristina Rivera Garza: tiempo, trabajo y circunstancia

por Marco Antonio Cerdio Roussell

Uno. La narrativa mexicana de los noventa enfrentó con singular alegría un período de transformación marcado por un entusiasmo fundado en dar por sentado el éxito; frente a las cenizas humeantes del espacio postsoviético y la lenta asfixia de Cuba convertida en sujeto de disquisiciones respecto a si se convertiría o no en la Numancia latinoamericana, la novela buscó erigirse en el espacio que articularía en los imaginarios aquello que Jaime Serra Puche no pudo hacer en los ministerios de comercio: integrar a México, o por lo menos sus imaginarios, a la modernidad. Una modernidad de mercados globales, hábitos de consumo renovados y exploración de los panoramas interiores antes que cualquier concesión a narrativas superadas, a teleologías caducas y, también, a cualquier ejercicio de experimentación formal demasiado complicado. La narrativa, sobre todo la novela, iba con todo por el lector global. Lo mismo se publicaría en Barcelona y Nueva York que en Miami o Buenos Aires, permitiendo a sus autores una recepción que solo en ese aspecto se sentía precedida por el Boom.

Dos. Por eso resulta paradójico que, al paso de los años, la autora que finalmente logró abrirse un espacio duradero en el ámbito global haya comenzado su apuesta con un material un tanto local. Esta aparente paradoja pasa por alto la consciencia, ya señalada

por José Revueltas en su momento, de que aquello que podía aportar la narrativa americana en español, aquello que podía darle valor frente a otras literaturas, era su capacidad (o carencia) de expresar la consciencia del autor respecto a su lugar en el mundo. Frente a la narrativa de Fuentes o García Márquez, afectada por la pretensión de pertenecer a un contexto europeo o estadounidense en el cual solo participaban en tanto latinoamericanos privilegiados, Revueltas contraponía a Onetti y Sabato en tanto autores que escribían sin mayor pretensión, sobre sus contextos y desde sus tradiciones puestas en diálogo con lo global. *Avant la lettre*, esta misma característica podría explicar la repercusión que la obra de Rulfo tiene en la literatura global. Es decir: lo local de Rulfo sería la expresión precisa de un momento de la capacidad fabuladora de México y Latinoamérica: su obra sería valiosa por esa conexión desde lo local a lo universal en desmedro de los autores que colocaban la acción de sus relatos en Suiza o París por mera expresión de una necesidad de validación externa, misma que solo en ciertos momentos sería superada por la calidad de su trabajo literario. En este sentido, si llamo tema local al de la primera novela de Rivera Garza, es en el mismo sentido en que la temática de Rulfo es local. El revisitar la novela de Gamboa, la experiencia del sanatorio de La Castañeda y las distintas reelaboraciones

“Siempre voy a estar del lado de los libros incómodos, que no necesitan carta de buena conducta para existir.”

del discurso historiográfico que se integran a la obra de Rivera marcan su tentativa de, a través de una reconfiguración estética de los discursos utilizados, ir poco a poco desembocando en temáticas mucho más amplias, punzantes a veces, que permiten al lector ampliar su vivencia estética y lograr entrever un algo más de lo que aparentemente en un principio planteaba la lectura.

Tres. Estamos entonces ante una autora que parte de lo local para, poco a poco, proyectar un haz de posibilidades narrativas que dejan al lector frente a una mirada novedosa de su entorno y de sus inquietudes. Ella misma lo señala en una cita frecuentemente retomada: “A lo mejor la falta de lectura no está relacionada con los hábitos ancestrales de los mexicanos, sino con la ausencia de libros que causen reacciones. Por eso, siempre voy a estar del lado de los libros incómodos, que no necesitan carta de buena conducta para existir”. Sin embargo, en este juego nunca está sola. Su manejo magistral de la intertextualidad le ha permitido convocar y evocar la obra de autores emblemáticos como el ya mencionado Federico Gamboa, Amparo Dávila y, por supuesto, Juan Rulfo. Aquí el detalle sería cómo, frente al uso y abuso de la intertextualidad literaria a modo de recurso generador de discurso en otros autores, Rivera Garza pone en juego no solo lo literario, sino también la memoria factual que en algún momento fue herramienta exclusiva de disciplinas como la historia, el periodismo o la antropología. Su material narrativo no es solo aquel que convoca a la tradición

literaria: la memoria, el testimonio fragmentario, el archivo, forman parte relevante y complementaria en la construcción de sus obras. Eventualmente será esta memoria, la evocación y el recuerdo los discursos que cobren mayor peso en sus últimas obras. Más allá de lo que en su momento planteaba el discurso testimonio, aquí el testimonio se genera a partir de poner las herramientas de la ficción al servicio de la memoria, del evento que debe ser recordado.

Cuatro. El Pulitzer. No solo el Pulitzer. El reconocimiento internacional a partir de la narrativa urgente, dolorosa y personal. Detrás el trabajo con la literatura, con la tradición, el ir experimentando y elaborando distintas formas narrativas, distintos mecanismos, la veridicción dando un filo radical a la obra. Si con Rulfo, siguiendo a Revueltas, decíamos, encontramos un autor que de lo local, del herbazal, la barranca y la sed hace una vivencia universal, en Rivera Garza encontramos un contrapunto y una confirmación de las intuiciones y ambiciones de la generación que la acompañó cuando irrumpió en las letras mexicanas. Lo global sí llega. La obra se abre paso, pero no partiendo del *marketing* o el entusiasmo. Viene de la herida. No de lo local. De lo extremadamente personal. De la manera en que lo que somos y nos duele es puesto en cuestión frente a aquello que heredamos (o viceversa). Y eso implica un enorme trabajo con el lenguaje y la memoria personal y colectiva. Eso es lo que le da una dimensión especial a la obra de Rivera Garza. Y eso hace que la busquemos sus lectores. 

Verde Shanghái de Cristina Rivera Garza: los arcanos de la alteridad

por Chabelly Segura

No es gratuito que la palabra ‘arcano’ tenga su origen latino en *arcanum* y que esta, a su vez, tenga como raíz el verbo *arcere*: contener. Más allá de los matices místicos a los que pudiera remitirnos, arcano comprende no solo lo secreto, lo velado o lo misterioso, sino que también integra en su significado la noción de arquetipo: un modelo que da pauta a representaciones universales en la humanidad.

Verde Shanghái es una fábula arcana que contiene, en lo intrincado de sus líneas, una serie de metáforas que funcionan como expresión del arquetipo de la alteridad. Con hojear las primeras páginas, la novela se muestra como algo que va más allá de un simple ejercicio de percepción de mundos limítrofes o de “irreverentes” rupturas de canon. Con hojear las primeras páginas, se intuye en los dedos un susurro de tinta que habla de algo secreto, de algo más.

En la novela leemos la historia de Marina Espinosa quien, en un día ordinario y tranquilo –como toda su vida–, tiene un accidente de auto. En este accidente, la vida que tenía al lado de su esposo se ve trastocada por la irrupción de su propia memoria y de una parte de ella que había olvidado: Xian. Al recuperar estos episodios de vida de su *alter ego*, Marina se enfrasca en la persecución de sí misma, de su pasado, de su identidad y de su posibilidad de trascendencia: recuerdos velados que la llevan a tumbos por una constante actualización de sí. En el proceso recupera recuerdos, nombres y rostros de personas que la contuvieron en la fragilidad de su juventud; personas que, al igual que ella, vivían dicha fragilidad como una excedencia penitente para sí mismos y para su contexto. De ahí que *Verde Shanghái* sea un llamado desde y hacia lo Otro.

Verde Shanghái ofrece las complejidades que acompañan por definición al concepto de alteridad. Las nociones de existencia, identidad, espacio, tiempo, etc. aparecen en una lucha constante por sostener y contener todo aquello que supone la configuración del Otro.

1. Desde

Los lectores más agudos quizás sepan que esta novela nació como una reescritura del libro de cuentos *La guerra no importa*, que Cristina Rivera Garza escribió en la década de los ochenta y que publicó en 1991. Así, lo que para la autora comenzó como una revisión editorial, derivó en una relectura de sí misma que le abrió la posibilidad de desleerse, cuestionarse y reescribirse bajo el tenor de la hipótesis. En 2007 comentó en una entrevista para Yanet Aguilar de *El Universal* que quiso saber: “¿qué escribiría yo [ella] ahora y qué le pasaría a los personajes bajo mi [su] pluma actual?” y concluyó: “quise conservar mucho en el texto de los ochenta porque sigo siendo esta escritora, pero en muchos sentidos no” (Aguilar, 2007).

De tal modo que, en una distancia creativa de más de veinte años, tanto el libro de cuentos como la novela exponen a una autora trascendida por sí misma y reescrita por su experiencia ante lo excedente, ante lo Otro.

El recorrido conceptual que consolida a la alteridad como un arquetipo supone, inevitablemente, siglos de posicionamiento existencial y denominativo en los que la conclusión sigue siendo –palabras más, palabras menos– una posición reiterada del Yo-dentro versus el Tú/algo-afuera; es decir, el Otro y lo Otro concebidos como todo aquello que me excede. Para la obra de Cristina Rivera Garza, este posicionamiento de alteridad reside no solamente en los contrastes de su estilo narrativo (en los que hace converger cualquier tipo de texto: la fusión de poesía y narrativa, artículos científicos o anuncios de periódico), sino también en la muy estudiada ambigüedad de sus personajes, en la multiplicidad de identidades y en la difusa división entre sueño y vigilia.

En *Verde Shanghái* estos principios básicos de la obra de Rivera Garza no son la excepción, e incluso nos ofrece un ejercicio –si me permiten el término– de ‘meta-alteridad’ en el que, además del detalle creativo de su génesis multitemporal, se perciben un orden y una estructura distintos pero complementarios. Los cuentos de *La guerra no importa* se insertan en la narración global como episodios memorísticos de la protagonista. Este proceso de inserción narrativa no impide que cada uno de los cuentos conserve su identidad como texto separado que permita, a su vez, un diálogo posible a través de otro ejercicio de alteridad: la memoria.

Aunado a los extenuantes detalles de un análisis literario estructural –que omitiré por cordura–, *Verde Shanghái* ofrece las complejidades que acompañan por definición al concepto de alteridad. Las nociones de existencia, identidad, espacio, tiempo, etc. aparecen en una lucha constante por sostener y contener todo aquello que supone la configuración del Otro. Y que han tenido lugar en las reflexiones de Parménides, Heráclito, Aristóteles, San Agustín, Descartes, Husserl, Brentano y Lévinas, por mencionar algunos. El freno intencional en Lévinas es eso, intencional.

Ya que, el centro de su pensamiento filosófico es la alteridad, una alteridad concebida no en la oposición tradicional y simétrica Yo-Otro, sino en una oposición asimétrica en la que el Otro cobra relevancia por una sola razón, su fragilidad.

2. Hacia

El Otro en la filosofía de Emmanuel Lévinas es una apuesta arcana por velada y arquetípica. Basta recordar el título de su obra más emblemática respecto de la alteridad: *Totalidad e infinito*, 1961. Lévinas se vale de la metáfora para representar y “bajar a tierra” los arquetipos que de tan abstractos nos es imposible asir en un primer momento, y nombra Totalidad al Yo cerrado que Descartes había esbozado ya en su *solus ipse* e Infinito a toda esa vastedad externa al Yo, es decir, al *alter*.

Lévinas propone la relación con el Otro desde una perspectiva ética que, en pos de la trascendencia, recurre a la asimetría y a la responsabilidad como elementos clave para que este acercamiento no se convierta en una totalización o una apropiación de ese Otro; es decir, para no desotrarlo.

Dentro de la filosofía levinasiana los sujetos adquieren sentido a través de la existencia del Otro y debido a ello, es imperativo en el sujeto asimilar a ese Otro desde una posición no agresiva, desde una posición ética. Con base en ello, Lévinas propone metáforas y figuras gracias a las cuales el fenómeno del Otro se hace presente. Y estas metáforas permiten además de su identificación, un reconocimiento de la relación existente entre ambos, figuras de fragilidad que permiten percibir a ese Otro ante el cual el Yo adquiere total responsabilidad: el extranjero, la viuda, el pobre y el huérfano.

Estos arcanos de la fragilidad tan presentes, evidentes e irónicamente desdibujados en las sociedades humanas suponen la base metafórica de Lévinas. El peso de toda esta fragilidad se encuentra en *Verde Shanghái* como un susurro estridente que, a través de varios de los personajes, nos incita a salir de nuestra Totalidad para poder pensar el Infinito. 

Frontera entre la realidad y el delirio: Cristina Rivera Garza

por Claudia Morales Ramírez

Escribir sobre la obra de Cristina Rivera Garza y el surrealismo es una tarea compleja e interesante; su obra no trata de un surrealismo clásico sino una forma de perturbar la realidad, una manera de evidenciar sus fisuras, sus grietas. La locura, la memoria, la violencia, el dolor, el cuerpo... en sus textos es difícil definir una frontera evidente entre lo real y lo irreal, entre lo vivo y lo espectral: lo surrealista es una forma de conocer y de resistir.

Lo fantástico y lo imposible en escenas cotidianas se puede localizar en varios de los textos de la autora a modo de “fallas”, a modo de “errores” en la realidad.

El primer texto que leí de ella fue *Nadie me verá llorar* y, confieso, no pude terminarlo de una sola vez. La memoria fotográfica y la enfermedad mental desestabilizan la frontera entre la realidad y el delirio; seguramente por ello, el surrealismo en esta novela no evoca a la evasión sino más bien al regreso, a lo que duele, a lo que apenas podemos nombrar. Este mecanismo se ve cercano al surrealismo, en donde la realidad se desborda hacia lo insólito dejándonos, como lectores, sin clave racional.

Rivera Garza, para escribir esta novela, se aventura en el contexto en el que se desarrolla la historia. Recorre los pasillos de La Castañeda, toca los muebles y paredes, lee los reportes psiquiátricos, se conecta con el mundo de los pacientes que le permiten extraer ideas y datos para centrar la obra, para hacernos sentir lo que sucedía en un manicomio, en donde se mezclan los recuerdos con lo que inventamos para sobrevivir. Como ella misma califica a este texto, está del lado de los libros incómodos, que no necesitan carta de buena conducta.

Se puede decir que el estilo de Rivera Garza oscila entre el archivo –debido a su formación académica– y la ficción, entre la violencia y la memoria íntima –*Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*–; incluso se llega a afirmar que tiene una manera muy personal de escribir, con su llamada necroescritura y la desapropiación –*Los muertos indóciles*–. La atmósfera gótica es evocada en *La cresta de Ilión*. *La muerte me da* es un estilo de escritura policial, donde con el asesinato de hombres castrados incorpora voces fracturadas y montajes de

indicio... así, Cristina es leída en corrientes transfronterizas y feministas.

El surrealismo es una manera de politizar la distorsión de la realidad, visibilizar la violencia, el feminicidio, la migración, la locura, la precariedad. En *El invencible verano de Liliana* se percibe la presencia fantasmática de la hermana asesinada, produce una estética limítrofe que bordea lo surreal como forma de duelo y de denuncia, retomando la frase de Camus: “En lo más crudo del invierno aprendí, finalmente, que dentro de mí había un verano invencible.”

Una escritura desde la grieta, desde el sueño, eso es para mí leer a Rivera Garza con la respiración del surrealismo. Un intento de sostener la realidad mientras se transforma. Una manera de decir que estamos aquí, todavía, aunque la tierra bajo los pies se mueva.

Mientras escribo, pienso en esa frontera de lo que vivimos y lo que soñamos, lo que recordamos y lo que inventamos para sobrevivir. A veces lo que llamamos “real” no es más que una versión conveniente, una narración a la que nos aferramos para poder continuar, seguir caminando. El surrealismo, en cambio, deja que todo caiga: imágenes, símbolos, restos. Y, en esa caída, aparece una libertad que no sabíamos que necesitábamos.

Tal libertad es un modo de estar en el mundo. Su escritura no pretende describir, convoca: cuerpos que ya no están, territorios que se desdobl原因, historias que insisten en ser contadas aunque nadie las pida. En esta escritura, profundamente política, cuestiona la versión oficial de lo real y abre espacio para lo que ha sido negado.

Con la lectura de Rivera Garza regreso a la palabra que se estira, se tensa, se rompe, y sin embargo vuelve a unirme con el mundo. 5507



Por una ética de la mirada, Rivera Garza

por VB

Tal vez, ahora, ya no sorprenda a nadie la capacidad creativa de Cristina Rivera Garza quien –debido a su talento y especial manera de concebir la creación literaria– ha logrado mantener la calidad de su escritura, y ha salido incólume de las férreas, y a veces desafortunadas, estructuras de la escritura académica. Sabe que: “Quien escribe construye esquinas por las que alguien que está a punto de ser y de no ser da la vuelta. El ruido de los pasos. El fulgor de los talones”.

Desde 1999, cuando publica su novela *Nunca me verás llorar*, proveniente de una investigación, lejos de caer en la especulación simplemente historiográfica o sociológica, Rivera nos ofrece una narración compleja entre un fotógrafo –cuando la fotografía aún no era lo que es ahora– y una mujer que desde su estancia en un sanatorio psiquiátrico, La Castañeda, nos cuenta historias entrelazadas que nos transportan a los primeros años del siglo en la ciudad y a los momentos en que el proceso revolucionario se presenta, pero no con actores sino con pacientes de una conflagración de esa envergadura, cómo un proceso afecta una vida normal de muchas maneras.

Sí, partimos de la historia de Joaquín Buitrago, un personaje que no estoy seguro si es un fotógrafo adicto a la morfina o un vicioso con manías voyeristas, pero nos centramos en Matilde Burgos –mujer de extraño deseo de vivir a través de sus

propias fotografías–, una prostituta a la que el primero tomó como modelo. Rivera Garza la convierte en motivo de una historia perfectamente documentada, tanto clínica como por una casi mágica situación histórica. Desde que el fotógrafo encuentra a aquella joven en el burdel, y después internada en La Castañeda alrededor de 1920, con esos pretextos explora locuras en medio de historias donde el amor y el dolor se inventan y reinventan entre móviles pasados a través de historias fragmentadas, documentos y la fotografía, que en el fondo desafían las normas sociales y las identidades impuestas por la moral de la época (aunque dicha moral, hasta la fecha, priva entre nosotros); por otra parte, Rivera Garza subvierte en su narración la noción clásica de archivo médico –símbolo de cierta verdad– para revelarlo como una narración interesada, incompleta y violenta. La fragmentación no es solo formal, sino política: impide una lectura lineal y cuestiona la posibilidad de conocer plenamente al otro, especialmente a quienes han sido históricamente silenciados.

Aunque Joaquín parece el eje narrativo, la novela constantemente pone en crisis su mirada masculina, erótica o, por momentos, científica y voyerista. Matilde semeja un sentido simbólico, pero nunca se entrega por completo al lenguaje del narrador, ni al deseo de ser comprendida. Esta



decisión, que podríamos considerar formal, refuerza una de las señas más potentes de la historia: negar la apropiación del cuerpo y la voz femenina, haciendo de la opacidad una forma de resistencia pero, al mismo tiempo, plantea un coqueteo natural con la cámara y, desde luego, con el fotógrafo.

Muchas voces críticas reconocidas confirman la postura estética radical de Rivera Garza: “escribir una novela que irrite al propio concepto de novela, sin que por ello nos dé la impresión de ser una novela en el sentido más clásico de ella”, dijo la narradora, y tal vez esto coincida con una reciente declaración sobre lo que significó publicar su primera novela, donde plantea al narrador que no solo consiste en plasmar historias sino crear un espacio vacío donde el lector pueda dialogar con el texto y reconstruir significados, y que estos, además, resistan la empatía fácil, el signo psicológico y la potestad del creador, reconociendo que lo que algunos narradores leen como carencia –frialdad, fragmentación, opacidad– es,

para otros, el núcleo ético y político del libro. La novela de Rivera Garza es un espejo de novela histórica con matices que elevan su capacidad creativa y su apuesta por un tipo de narrativa contemporánea.

Hoy, casi treinta años después de su primera aparición, la obra de Cristina ocupa un lugar singular en la literatura contemporánea en lengua española porque no se deja leer desde una sola tradición ni desde un solo género. Poeta, narradora y ensayista, su escritura ha construido un proyecto literario que interroga de manera persistente las relaciones entre lenguaje, cuerpo, historia y poder. Más que una simple suma de libros, su trabajo configura una ética de la escritura: una forma de pensar y ejercer la literatura como espacio crítico frente a las violencias del presente. Aunque no pareció sería la publicidad reciente como una nominada al Premio Nobel, entre las voces recientes nacionales es difícil encontrar alguien con obra tan profunda, versátil y, por qué no decirlo, con logros muy sólidos.

Desde sus primeras narraciones hasta sus libros más recientes, Rivera Garza ha cuestionado los modelos narrativos dominantes, en particular aquellos que privilegian la transparencia del relato, la centralidad de la anécdota o la clausura del sentido. En sus novelas y cuentos, el relato avanza por fragmentos, silencios y repeticiones; los personajes se resisten a la explicación total; las voces narrativas se desplazan, se contaminan o se disuelven. La novela, lejos de ser un dispositivo de orden, se convierte en un espacio de investigación, donde el archivo histórico, el expediente médico, la memoria personal y la imaginación literaria entran en tensión.

Leer a Cristina Rivera Garza es aceptar que la literatura no es un refugio, sino un espacio de riesgo, donde el sentido se construye de manera colectiva, provisional y crítica.

La poesía, menos visible pero fundamental en su trayectoria, revela con especial nitidez su concepción del lenguaje como materia viva y conflictiva. En ella, la palabra no busca representar el mundo de manera fiel, sino mostrar sus fracturas. El verso, el ritmo y el silencio operan como formas de pensamiento, y el cuerpo aparece no como tema, sino como lugar de inscripción política y afectiva. Esta dimensión poética atraviesa también su prosa, dotándola de una densidad rítmica y una atención constante a lo no dicho.

Como ensayista, resulta relevante que Rivera Garza no solo ha formulado algunas de las reflexiones más influyentes sobre la escritura contemporánea en México y América Latina, sino que en cierta manera lo ha puesto en práctica en sus obras y más allá del género; lo comprendo como una forma de expresar una historia, una postura, una visión propia de un mundo que nos aborda como interrogación, desafío o acto violento. En ella, podemos pensar que conceptos como la desapropiación, la escritura colectiva o la responsabilidad ética del lenguaje frente a la violencia atraviesan sus textos críticos y dialogan con tradiciones filosóficas, feministas y políticas sin perder anclaje en la experiencia concreta y hasta obligan a ubicar presencia ética y moral.

La obra propone una lectura no para fijar un sentido definitivo, sino para acompañar sus desplazamientos. Reunir su producción implica reconocer una escritura que incomoda las clasificaciones y desafía las expectativas del lector. Su literatura no ofrece consuelo ni respuestas cerradas; ofrece, en cambio, preguntas insistentes sobre cómo narrar, cómo mirar y cómo habitar el lenguaje en un mundo marcado por la violencia, acotando la pérdida y la fragilidad de la memoria.

Leer a Cristina Rivera Garza es aceptar que la literatura no es un refugio, sino un espacio de riesgo, donde el sentido se construye de manera colectiva, provisional y crítica. Nos entrega en personajes como Matilde una mirada ética y profunda de nuestra aspiración de estar de alguna forma en el mundo. 

La ausencia de la razón y la lógica en Buñuel y Carrington

por Karen Odette Rodríguez Martínez

El surrealismo agudiza sus observaciones sobre lo inverosímil, abandona los sórdidos mesones del dadá, incluso los polvorientos caminos del expresionismo. Indagar en dos representantes de este movimiento es cotejar con irrealidades muy distintas; difieren esencialmente en la obtención inmediata de un número infinito de fantasías. La mente y el ser humano son un misterio y no dos: Buñuel niega completamente lo cotidiano, Carrington contrapone un mundo imaginario. La ausencia de la razón nos remite, automáticamente, a lo onírico del sueño. Lo que buscan estos artistas es bosquejar en la vaguedad irracional para concebir y darle forma a una condición de libertad, o liberadora.

Sin duda, tanto Buñuel como Carrington lograron visualizar la riqueza de lo fantástico y lo lógico en distintas técnicas artísticas. Visualizar un boceto del hombre hecho de recuerdos, reflejo de la fragmentada conciencia moderna. Despejarse de la realidad es sumamente difícil. Aceptar lo imposible, lo inimaginable, parece no tener sentido. Pero, hartos de la realidad, parece innovador y una buena salida. Realmente no es una locura que el arte se haya fecundado en lo “onírico” por perseguir un umbral de libertad.

En realidad, este movimiento es una metáfora de autodeterminación: el juego de la mente y los sentidos. El plan de su obra vedaba lo maravilloso; mediante el retrato social persigue provocar en el espectador una leve sonrisa o una incógnita ambigua.

Buñuel, en *El ángel exterminador*, desnuda el absurdo cotidiano de la clase que presume libertad mientras repite sus propios rituales de encierro.

Mientras, en *El discreto encanto de la burguesía*, un conjunto de situaciones tan absurdas como persistentes perturban a un grupo de burgueses empeñados en el acto más civilizado de todos: cenar. El absurdo se instala como invitado de honor. Nada ocurre conforme a la lógica, y precisamente ahí reside su fuerza: en la erosión paciente de la razón, en la perturbación que convierte el acto más rutinario en una ceremonia del desconcierto. Con humor sombrío y precisión quirúrgica, Buñuel disecciona el mundo “perfectamente ordenado” de los ricos, donde la cortesía es máscara y la elegancia, superstición.

La cena –esa liturgia de los modales y de la forma– se erige como metáfora del orden artificial que sostiene un universo de apariencias: un escenario de mentiras decoradas con cubiertos de plata. Seis personajes bastan –dos matrimonios, un primo y un embajador de la imaginaria República de Miranda– para condensar el teatro de la vanidad. No hacen falta multitudes, el absurdo basta para multiplicar las grietas. A través de él, Buñuel expone la hipocresía y

el tedio de los círculos de élite, revelando la fragilidad de sus rituales como quien descubre un velo demasiado pulcro. Así, su cine se convierte en una celebración de la imaginación corrosiva y del caos lúcido: una rebelión contra los ideales áridos del orden, donde el sinsentido deja de ser amenaza para volverse una forma superior de lucidez.

Carrington realiza una operación semejante desde la escritura y la pintura: transforma lo doméstico en un escenario de lo siniestro, donde la familia y la sociedad muestran su rostro más opresivo. Crea mundos alucinantes e internos donde las ideas que se asocian generan una ruptura con la realidad social establecida. El código moral y el canon permanecen al margen, quizá observando con desconcierto a quienes prefieren la herejía estética, pues la fuente de creación es el interior: el deseo.

No hay explicaciones exactas, por ejemplo, en “La casa del miedo” de Leonora Carrington, no figura con una parodia de la realidad. La literatura reconoció el potencial del interior que podía revelar. No se mide al insinuar la realidad de manera paródica. Aunque resulta toda una contradicción considerar este cuento autobiográfico se despeja con tratamiento surrealista y original. Toscamente recrea un mundo sobrenatural, pero convincente.

La “Señora del Miedo” reina sobre un castillo de hielo donde los caballos tiemblan como si recordaran un pecado original. Ella no impone castigos: basta su presencia para que la voluntad se congele. El miedo, aquí, no grita: administra. La narradora, encerrada en su propio tedio, habla

con su sombra; el caballo, más pragmático, acepta su destino asalariado. Entre ambos se establece una complicidad de exiliados: dos conciencias suspendidas en un mundo que los observa, pero no los incluye. Las “criaturas con vestimenta eclesiástica” y el sermón de la Señora del Miedo, tan piadosamente vigilante –“Dios nuestro Señor todo lo ve”–, dejan entrever una devoción peculiar: la de un sistema que predica la libertad del alma mientras la encadena a su propio absurdo.

Los temas de Carrington son una oportunidad para congregarse circunstancias incoherentes. Una madeja del ideal ficcional confunde al lector con lo subjetivo, apenas trastocando lo objetivo. Es un juego de extrañas ambigüedades. Loca entre locos gracias a las atrocidades de la guerra, produce un lugar menos lúgubre. Es verdad que es un cuento surrealista, pero se despeja del mundo simulado de un sueño, en sus ficciones no guardan parecido con lo que nuestra mente suele expedir. La intención de todo lo anterior es generar una oratoria moralista con un artificio retórico.

Ambos, Buñuel y Carrington, fieles a un estilo, superan ideales estéticos creando nuevos. Aunque tenían mucho sentido. Críticas radicales que muchos otros no se atrevieron a representar. Trastocan demandas e injusticias enérgicas. Seguían la técnica que más les movía, la de los paradigmas, lo que brindaba total libertad de alimentar la imaginación. No cumplen las expectativas de la realidad. Y aun siendo parte de una vanguardia, mantienen total autonomía, un estilo propio. 

El surrealismo o el sueño incomprendido de Breton retratado por Man Ray

por *Alexandro Reyes*

*No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar
la bandera de la imaginación.*

Breton

En el período que comprende la segunda década del siglo XX, con la fe y esperanza destrozadas a causa de las guerras y enfrentamientos que conmocionaron al mundo, un grupo de artistas y hombres preocupados por lo que acontecía en el mundo se fijaron la extraña idea de romper con la tradición y cuestionar los valores imperantes a causa de su inoperatividad y, también habría que decir, que las reflexiones sobre la muerte (una muerte real y manifiesta: cercana a la experiencia de cada uno de los hombres) eran consideradas como la peste que resultó de cruentos enfrentamientos entre los hombres con banderas, religiones e ideologías no tan claras –y por momentos absurdas– que necesitaban una forma de expresar ese desasosiego. Aunque las vanguardias –sobre todo artísticas y literarias– ya se había manifestado desde el nacimiento del siglo, aún faltaban expresiones por ocurrir con la idea de que las artes, y sus actores, eran los paladines (aun antes que los pensadores) de una nueva mirada y concepción del mundo: confiaban que aún se podía soñar, sumergirse en el inconsciente y responder de manera automática y libre desde la escritura o los trazos. En síntesis, era un desafío al tiempo y a la moda, una forma de vida que soslayaba lo que por realidad les habían legado: la declaración de guerra al arte y la moral imperantes era la promesa.

André Breton, el poeta y ensayista que caminaba sobre la delgada cuerda de ser un soñador, un autoritario o un verdadero rebelde, decía

**Los surrealistas
tenían que
transformar la
vida; como eco de
Rimbaud cuando
dijo que “la vraie
vie est absente.
Nous ne sommes
pas au monde”.**



que “El hombre, ese definitivo soñador... (...) si conserva alguna lucidez no puede sino volverse hacia su infancia que, por destrozada que haya sido por sus educadores, no por ello le parece menos plena de encantos. La ausencia de cualquier rigor conocido le permite la perspectiva de varias vidas simultáneas...”, y aunque sobre esto, no sabemos cuánto de certeza tiene, pero al final es una forma de establecer una postura, un manifiesto, una declaración, un febril dictado.

En 1924, hace poco más de cien años, ese escritor francés publicó como eco –al menos de los últimos treinta años de búsqueda estética– de una crisis en la relación del papel del hombre con la naturaleza, sus creencias firmes al exceso e incluso con él mismo; lo planteado por Breton es un síntoma de algo que ya pasó pero que no ha concluido: la caída del hombre, la eterna e inagotable caída; así, emplazó el Manifiesto del surrealismo, en el cual caracteriza los rasgos de este movimiento cultural que habría de ejercer una influencia muy poderosa tanto en la literatura, las artes plásticas, la música y el cine, como en la política, la sociología, la filosofía y la antropología. (en coincidencia en ese mismo año apareció uno de los poemas fundamentales para comprender algunas de las posturas pregonadas: “Anábasis”, de Saint-John Perse, que si bien no era surrealista sí era una nueva forma de enfrentar la creación poética, al

igual que “Waste Land” (1922) de Eliot, quien revelaba el carácter fragmentario que inundaba la vida: lo nuevo, lo roto, lo fragmentario, lo caótico, pero hermoso, tal vez se reunieron impecables, entre las líneas del hombre aproximativo de Tzara).

Volver al documento en el que Breton definió, “de una vez y para siempre”, la palabra *surréalisme* (“sobre, o por encima, del realismo”), aunque fue acuñada en 1917 por Guillaume Apollinaire, quien lo prefería por encima de otras palabras que ya definía el diccionario, y en cierta manera, a contrapelo de Breton quien afirmaba sobre “la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar”, pero al final quedaba establecido como: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.

Para fundar un poco cuál era la pretensión de estas actitudes, debemos recordar que Marx decía que los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo. Los surrealistas tenían que transformar la vida; como eco de Rim-



baud cuando dijo que “la vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde”, y aún persiste con la imagen kunderiana de que “la vida está en otra parte”, pero en realidad, los surrealistas fueron los que hicieron viva y manifiesta la voz del poeta al pensar que todo se trataba de la vida y el arte, a través del sueño y su posibilidad de materializarlo –René Char nos recordaba al ensueño como la conjugación entre la vida diurna y nocturna–. Al final, encabezados por Breton, sabían que no era un movimiento artístico o estético: era una búsqueda por darle otro sentido a la vida, que los acontecimientos habían puesto en jaque –no solo la inteligencia o la sensibilidad para enfrentar las cosas, sino que, con la guerra–, sabíamos de lo que éramos capaces y cómo la inhumanidad y crueldad era algo inherente a nuestra forma de comprender la vida.

Paz, casi cuarenta años después, recuerda que “no es que la poesía esté al servicio de la revolución, sino que ella misma es revolucionaria. Poesía es revolución”, esto con todo lo que implique la revolución misma, sobre todo, si pensamos en su

sentido dinámico y dialéctico y, en cierta forma, esto fue lo que impidió que estrictamente, el surrealismo creará una verdadera obra maestra. Esto era lo que pensaba, y pensó, Breton hasta el final de su vida. Sin embargo, habría que ser cautelosos con algunas posturas como la de Man Ray, pues afirma que la alteración radical de la realidad a través de la técnica fotográfica, transformando objetos cotidianos en imágenes oníricas o misteriosas, no necesariamente corresponde a la expresión surrealista, sino a una visión más amplia y moderna de la fotografía en su pretensión por ser arte: el arte está en otra parte.

El surrealismo podemos pensarlo como algunas calles oscuras por los apagones premeditados por un médico vienés de crédito dudoso, los zeppelines en el cielo o algún arrumaco entre la poesía y lo poético, de orden que puede provocar la histeria colectiva, o algún chiste o metáfora incomprensible incorporada en la propaganda de la prensa, y aún más el infaltable oportunismo de algunos personajes que se enriquecen con cualquier solución o el conflicto. La guerra o el surrealismo son, por tanto, una presencia constante que afecta profundamente a toda expresión artística de un porvenir donde no existen los personajes principales.

Lo mejor del surrealismo es que es difícil pensar no solo cuándo vivió o cuántos lo siguieron, sino que nunca existió y por eso aún no termina... o simplemente es el objeto de destrucción ideado por Man Ray que representa una icónica obra consistente en un metrónomo con una fotografía del ojo de su ex, Lee Miller, en el péndulo, diseñado con instrucciones para ser destruida con un martillo; la obra simboliza el desamor y la catástrofe. 

Marcel Proust, memoria y creación.

En busca del tiempo perdido, Apuntes

por Fernando Morales Cruzado

En el boulevard Haussmann y la rue Hamelin, recluso en su recámara durante una década –la última de su vida–, Marcel Proust escribe su saga, la heptalogía, *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*). Morirá en 1922, sin haber visto publicados los tres últimos tomos (*La prisionera*, *La fugitiva* y *El tiempo recobrado*) de los siete que integran su monumental arquitectura literaria. Proust escribe sentado en su cama, arropado con suéteres por el frío de su cuarto, aislado del exterior, aquejado por el asma y una salud frágil por la cual fallece a los 51 años, pero con la satisfacción de haber concluido la escritura de su obra; al escribir la palabra “fin” le comparte a su leal asistente, Celeste Albaret: “ahora puedo morir”.

El visitante que recorre el Museo Carnavalet en el centro de París, puede observar en el primer piso, la recámara de Proust, preservada gracias a un fabricante de perfumes, Jacques Guerión, quien coleccionaba obras artísticas y primeras ediciones de libros de autores célebres; con su buen olfato adquirió el inmobiliario de la habitación y las ediciones originales de los tomos de la obra de Proust. Posteriormente donó los muebles de la recámara incluyendo algunos artículos personales del escritor, como su báculo y su abrigo, para que pudiera el Estado francés conservarlo y exhibirlo.

La recámara cubierta de corcho aislaba del ruido exterior, las pesadas cortinas no se abrían para evitar el polen que pudiera agravar el asma del inquilino; un biombo, un sillón y su librero, completan el mobiliario, y el abrigo colgado en una vitrina, dan muestra de la austeridad de su poseedor quien, ahí en ese

espacio íntimo, fraguó la saga de una sociedad y una época desde una mirada atenta, minuciosa, profunda y crítica.

La sensibilidad, la depurada prosa y la imaginación de Proust construyeron un escenario social que trasciende su marco histórico y expresa el horizonte de caracteres y emociones propias de lo humano de cualquier tiempo.

En *Recuerdos de una mañana*, un texto que forma parte de un libro publicado póstumamente –*Contra Sainte Beuve*–, Proust refiere la conversación que habitualmente tenía con su madre al despertar, le cuenta que está escribiendo un ditirambo sobre el crítico Sainte Beuve con quien manifiesta discrepancias respecto al estudio de la literatura. Proust se enfoca en el análisis de la obra, deslindando de la misma las circunstancias de vida del autor; Sainte Beuve, en cambio, valora e incluye en su crítica las vivencias del autor. El texto, que pretende ser un ensayo, se desplaza hacia las evocaciones y desarrolla una narrativa que insinúa la novela que está por escribir (la *Recherche...*), al tiempo que advierte la

relevancia de ciertos objetos que parecen guardar en sí experiencias pasadas; así precisa que una helada noche su anciana cocinera le sirvió una taza de té caliente acompañada de una tostada de trigo y en el momento en que probó la tostada mojada en el té le invadió una turbación y una sensación de felicidad, sensaciones que le indujeron imágenes del recuerdo.

En esa turbación emergen, en secuencias, los recuerdos de la casa de campo de los abuelos en Illiers, cuando su abuelo mojaba la tostada en su té y le compartía al joven Marcel. Posteriormente al escribir *Por el camino de Swann*, Proust cambia a la fiel cocinera y pone en su lugar a su propia madre quien manda traer una magdalena servida con té que provoca la experiencia de la remiscencia. De manera que la memoria no solo registra las imágenes del pasado, también modula los recuerdos y al recrearlos, los crea.

Illiers, cerca de Chartres, es la ciudad de provincias donde tienen su casa de campo lo abuelos de Marcel, ahí se desarrolla el primer tomo de la saga, inmortalizado con el nombre de Combray. Cuando la familia va de paseo tienen dos sendas a elegir, el camino que pasa por la casa del adinerado

Swann o el sendero que lleva a la casa de los aristócratas Guermantes: dos mundos contrastados que ofrecen condiciones sociales propias, el mundo de Swann en donde se perfila la burguesía, los nuevos ricos, y el mundo de los Guermantes, integrado por

la aristocracia tan “Restauración” y los esnobes tan “Segundo Imperio”. La *Recherche* nos invita a conocer las convenciones, los códigos, la etiqueta, la sofisticación, la liturgia de esa clase privilegiada, pero también el artificio, la simulación, las apariencias, las envidias, y todo aquello que pone distancia entre dichas clases y los otros grupos sociales. El *faubourg* de Saint Germain en la orilla izquierda del Sena es el lugar en el cual transcurren las tertulias y cenas de la élite social. Los tomos de la *Recherche* ilustran no solo la mirada perspicaz del autor para escudriñar cir-

cunstancias, caracteres y escenarios, también son depositarios de la postura estética de Proust, admirador de Baudelaire, Ruskin y de un escritor casi anónimo, Robert de Montesquiou, a quien Proust llama su “profesor de belleza” por la originalidad de sus apuntes y la sensibilidad que le distingue para apreciar los estilos literarios y las artes visuales.

La sensibilidad, la depurada prosa y la imaginación de Proust construyeron un escenario social que trasciende su marco histórico y expresa el horizonte de caracteres y emociones propias de lo humano de cualquier tiempo.

Montesquiou será el modelo del personaje Charlus: dandy aristócrata y de tendencias homosexuales. La identificación de los personajes con personas reales fue descartada por el propio Proust, declarando su carácter ficticio; sin embargo, las conjeturas coinciden en algunos casos (Roland Barthes incluyó algunas fotografías de personas que pudieron inspirar a los personajes en un libro que preparaba y quedó inconcluso por su muerte).

Por el camino de Swann recrea el escenario bucólico de Combray y las angustias del narrador a temprana edad, cuando las visitas de Swann a su familia le impedían despedirse de su madre con el beso habitual. La pérdida de los afectos permea la historia primera. La narración hace una analepsis y nos muestra los amores de Swann por la *cocotte* Odette de Crécy, una acompañante ocasional de hombres solitarios. Ambos suelen asistir a la casa de una mujer adinerada de apellido Verdurin quien realiza tertulias con la compañía de músicos y escritores. Una noche Swann llega tarde a dichas reuniones y al no encontrar a Odette la busca con ansia creciente por todos los cafés de París; se da cuenta de que está enamorado de ella. La parte última de ese primer libro nos presenta, en otro salto temporal, al narrador Marcel, adolescente en París, cuando conoce a Gilberta, la hija que han procreado, una vez que se han casado, Swann y Odette.

El enamoramiento de Marcel por Gilberta toma de referente los amores de Swann por Odette, a quienes el adolescente admira de forma impenitente.

A la sombra de las muchachas en flor, el segundo tomo, nos ofrece la estancia de Marcel acompañado por su abuela, en Balbec: su horizonte se amplía, conoce a Robert de Saint Loup, un joven generoso por

quien sentirá gran afecto, sobrino de madame de Villeparisis, una mujer imponente que centraliza al clan; conoce también a Charlus, un dandy cosmopolita culto y de ideas firmes, todos ellos miembros de la familia Guermantes. El enamoramiento del joven Marcel por Gilberta se enfría de forma dolorosa, pero a cambio conoce a Albertina, quien le provoca nuevas inquietudes.

La tercera parte de la saga, *El mundo de los Guermantes*, nos muestra las confrontaciones por el caso Dreyfus que divide a la sociedad francesa en todos sus estratos sociales. La abuela de Marcel muere, acentuando el carácter melancólico del narrador. Albertina cobra relevancia en sus visitas a Marcel en París, terminan casándose buscando hacer perdurable una relación en la que las inseguridades y los celos caracterizan a su amor. Uno de los temas de mayor hondura en la *Recherche* lo constituye la amargura de los celos que permean toda relación amorosa. “El amor no se concentra solo en el deseo de posesión de un cuerpo, sino, también, en la extensión de ese ser a todos los puntos del espacio y del tiempo”, esas imposibilidades de posesión absoluta definen la separación entre los amantes. Otro aspecto que distingue a la saga es la ocupación de roles de los personajes que en el transcurso de la heptalogía se modifican, unos y otros representan de distintos modos y en diversos momentos roles específicos buscando prestigio en el *faubourg*.

El siguiente volumen, *La prisionera*, nos muestra a Marcel viviendo con Albertina. Los celos e inseguridades contribuyen a la tensión en la pareja, las sospechas de una ambigüedad sexual de Albertina contribuyen a degradar la relación. La música se convierte entonces en un sucedáneo de la armonía perdida.

La fugitiva recrea la visita de Marcel a Venecia acompañado de su madre, un texto que había comenzado a desarrollar en el citado libro *Contra Sainte Beuve*. Rompe con Albertina, después vuelve a buscarla, las aprensiones y angustias del narrador dan a este volumen un intenso sentido crepuscular. Gilberte, el primer amor de Marcel, se casa con el afectuoso amigo Saint-Loup.

El tiempo recobrado es el descubrimiento del narrador acerca de dos temas fundamentales en la dilatada obra: la memoria que recrea las impresiones de los hechos vividos y que, a su vez, también forma parte de esa recreación: el presente será pasado, por ello la urgencia de fijar las imágenes de lo vivido, “no solo ocupamos un lugar en el tiempo... lo vivimos sin interrupción –lo habitamos– y cuando muramos, el tiempo se retirará de nuestro cuerpo”; el otro tema es la escritura, el narrador se da cuenta de que lo que quiere escribir es una historia muy dilatada, similar a *Las mil y una noches* y las *Memorias de Saint-Simon*, una historia bajo la forma inasible, presentida en aquella noche en que no pudo soportar que la visita de Swann impidiera el ansiado beso materno, esa forma es la del tiempo que transcurre.

“Hay que recrear, por la memoria, las impresiones que luego habrá que profundizar”. El narrador ha descubierto cómo escribir sus novelas, va a proceder de acuerdo con tal descubrimiento, ha encontrado su voz y su forma. Ahora regresa al inicio para contarnos acerca del tiempo: “el presente rectifica el recuerdo –pero– no se recuerda inocentemente, se actualiza una imagen

de lo recordado... de modo que la memoria mejora lo recordado”. En el último volumen de la saga, Marcel encuentra el tiempo perdido y sabe, ahora, como contar su novela, ha transcurrido para ello a través de siete volúmenes, para alcanzar su conciencia de escritor una vez que las intuiciones y emociones lo han llevado por ese itinerario.

Proust ha realizado en la monumental *En busca del tiempo perdido*, una profunda indagatoria de los recuerdos que marcan el tiempo que vivimos, es en esa intimidad de cada recuerdo que la memoria rescata, en donde anida lo trascendente de cada vida, esos instantes que vivimos y que después la conciencia va a jerarquizar y a dotarles de un sentido, es ahí, en la experiencia sensitiva, donde anidan los recuerdos. Discípulo de Bergson, Proust destaca las intuiciones, las sensaciones, como el registro auténtico de la memoria y por ello en los itinerarios de los personajes de su saga, adquieren preponderancia las propias intuiciones y emociones de sus personajes. No fue sencillo para Proust el proceso de editar y divulgar su obra: *El camino de Swann* fue recibido con indiferencia, sería el volumen *A la sombra de las muchachas en flor* el que tendría mejor respuesta, siendo galardonado con el premio Goncourt a la mejor novela. Proust no pudo ver publicada toda la saga, pero su obra se erige no solo como documento de una época, sino como una larga meditación sobre la sociedad, una reveladora reflexión sobre el tiempo y una profunda y genuina indagatoria sobre las emociones.

“Elle me disait qu’il était temps de commencer”. 

Placeres y trabajos: Los días según Proust y Hesíodo

por *Lenin Corona*

Las vidas de Marcel Proust y Hesíodo no son solo distintas en las épocas que habitaron y en sus producciones literarias: mientras Proust nació en la alta burguesía francesa, rodeado de influencias artísticas y literarias propias del tránsito entre el siglo XIX y XX, Hesíodo creció en una pequeña aldea de nombre Ascra que él mismo describió como un lugar complicado para vivir por los duros inviernos que la azotaban aproximadamente en el siglo VII a. C.

A diferencia de Proust, y muchos de los escritores y artistas de la historia, Hesíodo no era miembro de ninguna élite intelectual: era un campesino cuya hacienda y economía le alcanzaban para dedicar gran parte de su tiempo al desarrollo de su obra literaria y a participar en encuentros literarios como el de Calcis, donde fue condecorado por su Teogonía.

Mientras el poeta griego se abocó –como los poetas de su tiempo– a desarrollar una poesía didáctica y moral, el novelista francés se decantó por desarrollar una literatura que no se limitara a retratar las vidas de sus coetáneos, sino también a articular feroces críticas contra los vicios de la élite económica y social a la que pertenecía.

Sin embargo, ambos personajes convergen en una preocupación: el uso del tiempo. Para Hesíodo, el tiempo no sobraba: era necesario el trabajo constante para asegurarse una buena vida en los momentos

donde las necesidades básicas –techo y alimento– pudieran complicarse. Trabajos y días, poema dedicado a su hermano Perses, datado a finales del siglo VIII a. C., busca instruirlo no solo en la adoración de los dioses y en prácticas morales adecuadas para su tiempo –que algunas hoy nos parecerían escandalosas: aconseja procurarse buenas relaciones con los vecinos y no llevar a los niños en ciertos días para evitar que se puedan “afeminar”–, sino que también desarrolla una serie de lecciones en cuanto a la práctica de la agricultura y de la navegación marítima, todas enfocadas en el aprovechamiento de las estaciones para tales fines. Mientras recomienda arar la tierra en los primeros días del otoño para conseguir buenas cosechas a principios de la primavera, igualmente incita a su hermano a zarpar hasta treinta días después del solsticio de verano.

En el centro de todos sus preceptos está el trabajo. El poeta griego es bastante enfático con su hermano en el valor del trabajo, exaltándolo como la única manera de asegurarse todo lo necesario para una buena vida, permitiendo posteriormente dedicarse a los asuntos públicos.

Aproximadamente dos mil seiscientos años después, en los bordes del siglo XIX y los inicios del XX, Marcel Proust publica en Francia su primer libro con un título bastante similar al del poema griego: *Los placeres*

y los días. El contexto político, cultural y social de Proust estaba marcado por la consolidación de una burguesía urbana que salió beneficiada del colapso de la Comuna de París al mismo tiempo que desplazó a la aristocracia tradicional, el asentamiento de la Tercera República, influencias retomadas del romanticismo con la Belle Époque y una economía industrial y comercial pujante que sustituía a la agricultura como eje económico; como consecuencia, cafés, salones y museos comienzan a frecuentarse por artistas e intelectuales, cuyos esfuerzos creativos convergen en vanguardias y en la concepción del hombre más allá del ciudadano y creyente.

Los relatos de *Los placeres y los días* retratan una burguesía bastante cómoda con su vida. Los personajes de sus cuentos son, en su mayoría, inspiraciones de amistades que trabajó durante su juventud, mismas que sirven como lienzo para plasmar sus impresiones respecto a algunas aristocráticas de la condición humana: celos, avaricia, envidia, melancolía e insatisfacción. De hecho, en la dedicatoria presente en la edición de Valdemar (2006), escrita por el mismo Proust a una amistad fugaz que tuvo durante su adolescencia, reconoce el carácter banal de los cuentos que lo componen.

Esa banalidad es quizás el eje articulador más importante del libro: las preocupaciones de sus



personajes oscilan entre la vanidad y un deseo insaciable de ser cualquier persona, menos ellos. Por ejemplo, en “La muerte de Baldassare Silvande”, el señor Alexis, un aristócrata que no pasa los dieciséis años, tiene como principal conflicto que su tío, un vizconde de salud frágil, no alcance a regalarle un caballo. Este cuento sirve como excusa para reflexionar sobre la muerte. En “Violante o la mundanidad”, la vida de su protagonista se desarrolla en medio de desgracias y cortes de monarcas europeos, sin que esta pueda alcanzar algún grado de felicidad cercano al que tuvo cuando su vida en el campo francés compaginaba con las pasiones propias de la adolescencia. Fragmentos de una comedia italiana busca burlarse de los hábitos esnobistas de cierta élite intelectual y social que frecuentaba los salones parisinos de finales de siglo. En ningún momento niega su estatus como aristocracia, pero no deja de retratar su decadencia moral envuelta en un esteticismo refinado.

Así, los veintiséis siglos que separan a Proust de Hesíodo muestran cómo las preocupaciones de los pensadores en cuanto al uso del tiempo cambian conforme la ciencia, la tecnología y la economía avanzan. Los preceptos morales en cuanto a los días que el poeta homérico transmite no pierden validez en lo que refiere a la modernidad del novelista francés, al contrario, los personajes retratados por este parecen ser presas del éxito de la humanidad: la vida dura de Hesíodo produjo grandes hombres, la vida fácil de Proust, hedonistas y egoístas. 

Una imagen para Marcel

por Aldo Báez

Existe una imagen de Marcel Proust en su cama cuando lleva dos días de muerto. Un rostro apacible que descansa (parece dormido) y pienso en el gesto motivo de la captura del artista de la lente, Man Ray. En el fondo y como propuesta surrealista nos dice que ni aún muerto estará muerto, descansa y fabrica un sueño libre de medición, definiciones y resultados: la libertad plena y absoluta: la muerte. Genera (aunque la palabra no es eufónicamente la mejor), por otra parte, un sentimiento que tal vez el novelista había comprendido desde su polémica novela *Albertina ha desaparecido*, quizá la novela que no terminó de corregir –aunque prefirió morir con ella entre las manos, no sin antes, tal vez, como premonición, sabía que era mejor anunciar la desaparición que una simple fuga–; donde expresa que, “para que yo perdiera el recuerdo de Albertine, vinculado como estaba a todas las estaciones, habría tenido que olvidarlas todas (...) habría tenido que renunciar a todo el universo. Solo –me decía– una verdadera muerte de mí mismo podría (pero es imposible) consolarme de la suya”. Y así es, la muerte de Marcel Proust no podría consolarnos y por eso estamos aún en la búsqueda del tiempo perdido.

Su rostro permanece apacible. Como si desde la cama donde creó un universo donde las sábanas y los adagios musicales o los rumores o los deslices de una incierta sociedad, se entremezclaban como si fuera una obra de Renoir. Lo imagino como un baile en el Moulin, pero en lugar que sea en la Galette o se deslice en un salón cercano a Combray con Odette y Gilberte flirteando junto con algunos jóvenes aristócratas sacados de alguna narración con un cinismo erótico del autor de *Un asunto tenebroso*. O algunas jóvenes celebrando en Balbec, acompañadas por las

sombrillas o los botes de Monet. Mientras Marcel exclama: “*Laissons les jolies femmes aux hommes sans imagination*” (Dejemos a las mujeres hermosas para los hombres sin imaginación). En el fondo, al igual que Beckett es difícil no pensar en las escenas de Proust como un óleo impresionista, pues nunca podemos confiar en los naturalistas o realistas que solo les interesa la superficie y son incapaces de observar que no existe gran diferencia, como afirmaba Proust, entre el recuerdo de un sueño y el recuerdo de una realidad. La escritura de la *Recherche*... se planteó entre los telones de un mundo que se iba y otro que no terminaba de llegar. La escritura llegó en medio del desasosiego que entraña una enfermedad, que te obliga a permanecer en cama o en condiciones apacibles como parte del tratamiento.

Sucede 1922, en su lecho con un rostro apacible, como si aún soñara con la magdalena, con su sereno aroma sobre su almohada, y sobre la espera del beso materno que capturó el fotógrafo que había llegado a París un año antes y había iniciado sus extrañas series fotográficas, Rayographs, enviado por el entrañable amigo de

Marcel, Jean Cocteau, en efecto Man Ray, quien con su obturador abrió las celdillas de los recuerdos, y, tal vez, no supo que el narrador pensaba en cómo nombrar al sexto volumen de su novela. Paradójicamente, se intitularía *Albertine disparue*, contrario a la tarea del fotógrafo que retener la presencia, el arte tiene formas extrañas de representación...

Mientras que en algún sitio de París reñían Tristán Tzara y André Breton al darse cuenta de su fallido congreso y por encabezar lo que sería el mundo surreal en ese momento llamado Dada, pensaba en su revista *Littérature* que más tarde daría luz al movimiento surrealista.

O, tal vez, lo veo en su lecho de muerte, donde ante la muerte Proust todavía estaba dictando correcciones y adiciones para *La prisionera*, el quinto volumen. Después ante la falta de revisión directa en los tres últimos volúmenes es la razón por la que, como comentábamos, existieron versiones incompletas o con errores hasta que ediciones críticas modernas restauraron el texto original. La indecisión para nombrar *La fugitiva* o *Albertine ha desaparecido*, siempre quedará en la memoria del editor, porque nunca sabremos al final qué hubiera determinado Marcel Proust.

Sin embargo, habrá que anotar que Proust desarrolla, más allá del título una genialidad que le concede ventaja sobre los escritores que hasta ese día se empeñaban en describir la pasión del amor atravesado por los celos, por las sensaciones hacia alguien que simplemente marchó, sin importar si con otra persona o hacia la muerte, inclusive y a diferencia de lo que más tarde, Igor Caruso piensa como la separación de los amantes, en el narrador no importa, por momento da la impresión de que aun

después de muerta Albertine, la confusión entre los celos y el momento de captar la realidad sigue confundido porque en realidad esos sentimientos son escurridizos e incapturables dentro de una escritura. Sin embargo, no podemos olvidar lo que Nabokov, es su curso sobre literatura europea observaba con su tradicional “sutileza” o ¿debemos decir opinión contundente?: “Proust es un prisma. Su único objetivo es refractar, y crear mediante esta refracción un mundo retrospectivo. El mundo propiamente dicho carece por completo de importancia”. Es decir, en las más de tres mil páginas envueltas en recuerdos, memorias, pasión y celos parece que olvidó al mundo...

II

Proust solo vio publicados los primeros cuatro de los siete volúmenes que componen la obra completa, y sobre los cuales pudo ejercer un control total de la corrección y maquetación y edición definitiva, y fue la parte de la controvertida *Sodoma y Gomorra*, la última que todo el proceso estuvo a su cargo, y sin duda un momento cumbre de su hermosa narración.

No podemos perder de vista que Proust, desde siempre proyectó esa historia, y desde sus escritos de *Contra Saint-Beuve*, en esas memorias tipo crítica o lectura no solo del censor francés sino de las lecturas que hacía sobre los principales protagonistas de la escena literaria, entre los que destacan Baudelaire, Nerval, Flaubert, además los impresionistas Monet y Renoir, aunque de John Ruskin, el crítico de arte inglés que fue su guía desde la infancia, como nos cuenta en *Sobre la lectura*. Por momentos, debemos de pensar que en cierta forma su madre y su abuela son motores en la obra de Marcel, no olvidemos la espectacular

Proust ha muerto, viva Marcel

por Raúl Aníbal Sánchez

El 18 de noviembre de 1922, víctima de una infección en sus siempre frágiles pulmones, fallecía Marcel Proust. Recién se acababa de publicar *Sodoma y Gomorra*, cuarto título de *En busca del tiempo perdido*; durante los cinco años siguientes a su muerte continuaron apareciendo los volúmenes huérfanos de este *magnum opus*: *La prisionera* (1923), *Albertine desaparecida* (*La fugitiva*) (1925) y *El tiempo recuperado* (1927)¹. Ante la simple cronología es posible afirmar que la mayor parte de la obra solo vio la luz tras la muerte de su autor, y que de alguna manera el texto tenía –además de éxito– una vida propia e independiente, imposible ya de ser conocida o controlada por el ausente.

No tenía Marcel Proust una personalidad por la que podríamos aseverar que la muerte fuese un plan editorial. Sin embargo, es cierto que en el relato iniciático que es *En busca del tiempo perdido* –el de un personaje de mundo que persigue el alejamiento y la voluntad necesaria para la escritura–, la muerte es el corolario necesario para la estabilidad de la obra. El personaje es ese narrador sin nombre, el cual Proust juega a que lo identifiquemos con él sin aseverarlo, una sola vez en cientos de páginas, en boca de su amante Simonet:

Al recuperar la palabra, decía: “Mi” o “mi querido”, seguidos uno y otro de mi nombre de pila, lo que, dando al narrador el mismo nombre que al autor de este libro hubiera sido: “Mi Marcel”, “mi querido Marcel”. Desde entonces yo no permitía ya que, en familia, una pariente me dijera “querido”, quitando así el valor de ser únicas a las palabras deliciosas que me decía Albertine.

Así, como no podría ser de otra manera, cuando este Marcel por fin toma la decisión y se encierra a escribir después de múltiples autocensuras y decepciones, la obra llega a su fin. El tiempo del relato se coloca antes de la escritura, por eso donde acaba Marcel comienza el texto y si Marcel prosiguiera, el texto no existiría. Uno debe de dar paso al otro. La fantasía que se nos impone es que aquello que Marcel escribirá es el libro en nuestras manos, pero lo cierto es que en esa identificación previa que se hace a través de Simonet, nos queda claro que autor y narrador, por más que compartan un aire de familia, son entidades meramente homólogas. “Si acaso este narrador que se enuncia se llamara como quien firma de autor de este libro, entonces Albertine diría este nombre; pero esto es solo un ejemplo”. Y por eso en ambos la escritura se extiende sin fin y sin

roñica que hace de su artículo aparecido en *Le Figaro*, y cómo nos relata su estado emocional ante su madre con motivo de la publicación.

Desde el inicio de la obra en la primera parte *Por el camino de Swann*, que apareció en 1913 (que por cierto es una edición pagada por el autor, tras ser rechazado por varias editoriales, entre ella la más comentada en lo que el propio André Gide en la *Nouvelle Revue Française*, aceptará como uno de los errores más grandes de su vida). Después vendrá, la que la enmarca uno de los títulos más bellos de la literatura, como es *A la sombra de las muchachas en flor*, aunque sería anunciada en 1914, no sería sino hasta 1919, una vez concluida la guerra, novela en la que despliega las más afortunadas descripciones de los que puede ser las relaciones y convivencia de la vida social en los salones parisino, el glamour, lo kitsch, ganadora del premio Goncourt. Por su parte, *El mundo de Guermantes*, que originalmente lo editaron en dos partes entre 1920 y 1921. Y finalmente, *Sodoma y Gomorra* entre 1921 y 1922, que es el último volumen que Proust vio en vida, pues para esos momentos su enfermedad lo había reducido casi en su totalidad a una persona convaleciente en cama.

Los últimos tres volúmenes fueron publicados después de su muerte y carecieron de su minuciosa revisión final, quedando a cargo de su hermano Robert, Jacques Rivière y otros editores, con algunos bemoles como la tercera parte de *Sodoma...* que se llamará *La prisionera*, publicada en 1923. O *Albertine desaparecida*, originalmente *La fugitiva*, pero que por otro título se-

mejante conservó el primero cuando fue publicado en 1925. Con *El tiempo recobrado* con edición signada en 1927, y se completa la odisea de la publicación de la que tal vez sea la novela más importante del siglo XX. Su pasión por Baudelaire, Flaubert o Saint-Beuve constituye en su obra algunos puntos comunes, ya sea ese *flâneur* el caminante distraído con cierta belleza melancólica a cuestas como el protagonista de *Á la recherche...*, o el espíritu de la modernidad o la fugacidad del tiempo, o en el sentido de Benjamin como el sujeto cuyos sentidos agudos le permiten develar lo no dicho de la ciudad y de sus objetos, de sus personajes: su ojo abierto, su oído preparado, buscan otra cosa muy distinta a la que la muchedumbre viene a ver perfectamente y esto fue capturado a lo largo de la novela. Del autor de *Madame Bovary* la palabra justa que, aunque fueron alrededor de un millón de palabras hay una búsqueda, además del tiempo perdido, de la palabra justa.

Por otro lado, sabemos que no existe gran diferencia, afirma Proust, entre el recuerdo de un sueño y el recuerdo de una realidad. Contradicha y extendida en cierta forma por Benjamin quien afirma que Proust no solo los diferencia, sino que “transforma la existencia en un bosque encantado del recuerdo”.

Desde los años veinte, aparecería la primera traducción en español (aun antes que la inglesa) a cargo del poeta Pedro Salinas, quien solo tradujo hasta el tercer volumen, pues además de que murió, el franquismo no dejó circular a la edición completa de 1952 (Plaza y Janés), pero la historia de los traductores, es otra historia... 300

¹ La obra se ha dividido en 7 u 8 volúmenes, según las ediciones, con cambios de título, añadidos y supresiones. Esta lista es la de las ediciones originales, no definitivas. El problema editorial viene de origen, también derivado de la ausencia del escritor.

texto, es un aplazo que solo gracias al corte de caja del discurso logra hacer existir la página escrita.

Esta paradoja no ha pasado desapercibida. Roland Barthes, exaltado y retórico como resulta a veces en “La muerte del autor”, nos dice con cierto aire de misterio:

El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar sus análisis, se impuso claramente como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extrema sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera el que está escribiendo, sino en el que va a escribir (el joven de la novela –pero, por cierto, ¿qué edad tiene y quién es ese joven?– quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro [...].

La declaración final no se justifica en el texto, que pronto cambia de tema para seguir argumentado que solo texto y lector son esenciales en la interpretación, relegando al autor a un papel impuesto por la tradición y la crítica. Según Barthes, el lector define el significado final de una obra, pero enunciados como “hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro” nos deben por lo menos una explicación del enunciante. Para conocer la base de esta nueva paradoja, habrá que faltarle el respeto a la tesis central del ensayo de Barthes y buscar entre sus papeles anteriores. La autocita es, de algún modo, una trampa que permite al autor seguir sobreviviendo mientras se proclama inexistente.

Como expondrá Foucault unos años después: sin duda el autor ha muerto, cuando menos como garante de lo unívoco, pero su nombre sigue ocupando el centro de la obra y de nuestras referencias. La “función autor” nos permite sobrepasar algunas incongruencias internas de lo leído, aglomerar textos inconexos en un conjunto e imaginar que existe algo como “la obra” o “el conjunto de la obra”. Y es con esta función que podemos decir: la clave de la doble paradoja la describe Barthes en un texto anterior, en 1966, cuando al elaborar una crítica de la biografía de George D. Painter sobre Proust, había hecho notar

cómo tomadas en su extensión las vidas paralelas de Proust y de su narrador coincidían en solo algunos puntos estructuralmente débiles.

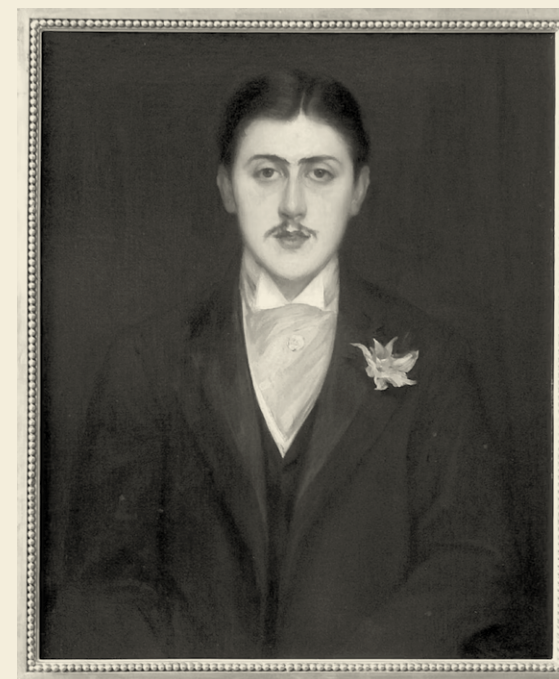
Los puntos en común entre la vida de “Marcel” y la de Marcel Proust, resultan muy elementales: una vida social intensa, un duelo profundo (ni siquiera el mismo pariente), una reclusión involuntaria (de muy diferente duración) y otra reclusión voluntaria destinada a pergeñar por fin la escritura prometida. La tradición positivista nos dice que la vida del autor debe arrojar alguna luz sobre su obra, sin embargo, no podemos asegurar que exista una relación analógica entre Marcel y Marcel Proust, sino que de hecho, como Pierce, la creamos desde la homología. Barthes les llama *vidas paralelas*, a la manera de Plutarco. Digamos de forma más prosaica que son vidas que se parecen, pero no se tocan.

De este modo la vida de Proust fue leída desde *En busca del tiempo perdido*, y desde entonces rebuscamos en Montesquiou la efigie de Charlus y rastreamos las huellas de la ficticia amante Albertine en el muy real secretario Agostinelli. Pero el mundo de *En busca...* es un mundo pensado esencialmente, platónicamente, como reflexión filosófica que no pretende imitar la vida, y es así como

vamos al encuentro de la obra de Proust en su vida, y no al contrario. Esta es la epopeya anunciada, ni narrador ni autor se tocan más que en el momento de su separación definitiva al borde de la escritura. Tiempo después, el fallecimiento de Proust terminaría por extender este texto en dos mundos que apenas si se rozan y aun así son considerados de algún modo sinópticos: vida y obra. Y, sin embargo, es la interpretación de la vida la que requiere más de la obra, mientras

que la obra existe por sí misma. Si algún día todos olvidásemos por arte de magia la figura histórica de Marcel Proust, *En busca...* no perdería un ápice de su legibilidad.

Proust est mort, vive Marcel! Magia simpática, la figura de Proust se diluye y se perpetúa en la misma medida, gracias al hechizo que él mismo procuró. Su ausencia física permitió que la obra adquiriera una vida autónoma, pero también esta se ha enseñoreado de su nombre. Marcel no tuvo el pudor que mostró Proust a la hora de adjudicarse algún protagonismo. Esta es la verdadera grandeza de *En busca del tiempo perdido*: una obra que trasciende al hombre que la creó mientras el nombre de Marcel sigue latiendo entre sus páginas y afirma –aunque no sea verdad–: yo soy este y soy aquel. SSG



Contenido

Directorio

Zeus Munive Rivera
Director General

Liliana García Amaral
Coordinadora administrativa

Rosaura Francisco
Coordinadora web

La Aldea. Edición y Diseño
Edición, corrección y diseño editorial

www.revista360grados.com.mx

Revista 360° Instrucciones para vivir en Puebla; marzo 2026, suplemento **Dossier El Minutero**. Revista de publicación mensual. Editor responsable: Zeus Munive Rivera. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2012-091814274100-102 otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Número del Certificado de Licitud de Título y Contenido 17547. Domicilio de la Publicación: Calle 39 Poniente número 3515 P5 01 colonia Las Ánimas Puebla, Puebla C.P. 72400. Teléfono: 22 29 91 97 06. Impresa por Píncel Digital y/o Jesús Norberto Diego Torres, Priv. 37 Norte, col. Amor, CP 72140, Puebla, Puebla. Distribuidor: Zeus Munive Rivera, Calle 39 Poniente número 3515 P5 01 colonia Las Ánimas, Puebla, Puebla, C.P. 72400. Esta publicación se encuentra inscrita en el Padrón Nacional de Medios de Comunicación que depende de la Secretaría de Gobernación Federal. Revista 360° Instrucciones para vivir en Puebla es una marca registrada. Este ejemplar se terminó de imprimir el 5 de marzo de 2026, con un tiraje de 10 mil ejemplares. Las opiniones expresadas en la revista por los autores o columnistas no reflejan la postura del editor. Los listados y demás datos comerciales son solo de carácter informativo y el editor no asume ninguna responsabilidad respecto de la calidad, confiabilidad, veracidad o cualquiera otra característica de los productos o servicios anunciados. Todos los derechos reservados © 2026. Queda estrictamente prohibida la reproducción de los contenidos sin previa autorización del editor. Para quejas, sugerencias, comentarios y felicitaciones:

 @revista360
 Revista360° Instrucciones para vivir en Puebla
 @revista360grados
 revista360grados@gmail.com

Desde el sueño y el tiempo – p. 2

por VB

Corporalidad, un mecanismo de la escritura – p. 3

por José Luis Dávila Quezada

Cristina Rivera Garza: tiempo, trabajo
y circunstancia – p. 5

por Marco Antonio Cerdio Roussell

Verde *Shanghái* de Cristina Rivera Garza: los arcanos
de la alteridad – p. 7

por Chabelly Segura

Frontera entre la realidad y el delirio: Cristina Rivera
Garza – p. 10

por Claudia Morales Ramírez

Por una ética de la mirada, Rivera Garza – p. 12

por VB

La ausencia de la razón y la lógica en Buñuel
y Carrington – p. 15

por Karen Odette Rodríguez Martínez

El surrealismo o el sueño incomprendido de Breton
retratado por Ray Man – p. 17

por Alexandro Reyes

Marcel Proust, memoria y creación.
En busca del tiempo perdido, Apuntes – p. 20

por Fernando Morales Cruzado

Placeres y trabajos: Los días según Proust
y Hesíodo – p. 24

por Lenin Corona

Una imagen para Marcel – p. 26

por Aldo Báez

Proust ha muerto, viva Marcel – p. 29

por Raúl Aníbal Sánchez