

Y también el primer amor y los celos, lo mismo que vivía y quería escribir; una sincronía que parecía una maldición de *La dimensión desconocida*. El libro que se convirtió naturalmente más en una adicción que en una lectura. Me vi preso entre la necesidad de más droga y el terror de que se acabe el cargamento. Me propuse leer en orden cronológico –a los veinte años– las partes en que el narrador tiene veinte, a los 23 cuando él tiene 23. El orden pierde sentido ahora que tengo 43 años, más de los que el narrador tiene al final de la novela.

Esta forma de leer, o en este caso de evitar leer, es la primera de las herejías proustianas. Con horror, pero también con complicidad, vi cómo mi alumno Sebastián Olivero, autor del genial *Un año en el budismo tibetano*, usaba los tomos de Proust como un complemento espiritual a los libros sagrados de Buda. Con ironía e inteligencia, Alain de Botton también ha extraído del libro una serie de lecciones que pueden mejorar tu vida, o al menos ejercitar tu sensibilidad. Pero *En busca del tiempo perdido* no es una lección para ser mejor o peor persona, sino una novela. Una novela de formación para ser más preciso, que –a diferencia de *Las cuitas del joven Werther* o *La educación sentimental*– lo cuenta todo: sueños, realidades, amor, dinero, viajes, enfermedades, silencios y conversaciones, sin concederle a los hechos ningún privilegio. Rompe así la jerarquía que ubica a las cosas que pasan por sobre la impresión que nos dejan, sobre las ideas que las originan y los sueños que las predicen.

En busca del tiempo perdido, que tiene mucho de ensayo, poema en prosa, memoria y crónica social, es ante todo la apuesta literaria de aliar en un solo texto a la novela burguesa, hija de la Revolución, con la novela psicológica, hija de la corte de Luis XVI. Casar a Balzac con Madame de La Fayette, Flaubert y Madame de Sévigné. Una apuesta que no tenía nada que ver con la confesión autobiográfica, como el propio Proust intenta explicarnos en *Contra Sainte-Beuve*. Al fustigar la obsesión del gran crítico francés por la biografía de los escritores no protege su vida privada, que por lo demás

apenas esconde a la hora de usarla como materia de su obra, sino que nos deja en claro que esa intimidad es también una máscara.

La de Proust es, también, una de las novelas más extrañas y ambiciosas del siglo xx. Sin embargo, leerla como eso que es puede hacernos caer en la segunda herejía proustiana: la herejía universitaria. Esta consiste en mirar el libro como un laberinto textual lleno de claves ocultas. Lectores extraviados del ya extraviado Deleuze, Barthes de maceta, preocupados justamente por buscar lo que el libro no dice. Su lectura se llena, como una cárcel de Piranesi, de trampas y subsuelos. Se quiere que esta sea una obra de vanguardia, cuando lo es justamente por su apego casi obsesivo a la tradición, a los autores del siglo xvii.

Si la primera herejía termina por no ver el bosque, por internarse en sus senderos, la segunda herejía lo sobrevuela como una avioneta esperando que se quemé. Porque es quizá lo que une a las dos herejías: el fetichismo. Autoayuda o libro en clave, confesión o laberinto, los herejes de ambas olvidan que la grandeza de esta novela nace de la manera en que su narrador deja ver la costura de su discurso, de la distancia entre lo que quiere ser y lo que es, entre lo que sospecha y busca. Lo que convierte a *En busca del tiempo perdido* en un clásico del siglo xx está justamente en su carácter radicalmente inacabado. Radicalmente inacabable, también. Un libro que pide que lo complementemos nosotros. Este libro lleno de condes y barones es quizás uno de los más democráticos que existan. Una novela que carece justamente de lo que los que no la leen están seguros de encontrar en ella: ironía sofisticada, orgías de champagne y moralidades tan ambiguas como el sexo de sus personajes.

Es esa promesa infantil, seguida a través de todos los pantanos de la vida adulta, conservada contra el tiempo y sus estragos, las traiciones propias y ajenas, lo que constituye el encanto más imborrable de esta novela que es un hombre, ni Proust, ni el narrador, ni yo, sino una mezcla inédita y original de los tres que solo vive, habla, piensa, tiembla cuando abro las páginas de *En busca del tiempo perdido*. —

PERFIL

EL TIEMPO, AL FIN, A FAVOR DE TERAYAMA

IVÁN DÍAZ SANCHO

Autor de *baiku* y *tanka*, poeta, novelista, ensayista, fotógrafo, guionista de radio, cine y televisión, letrista, analista de carreras de caballos, dramaturgo y cineasta, Terayama Shūji (1935-1983), siempre a contracorriente y ajeno a la barrera de los géneros, dejó a los 47 años un centenar de obras y es una de las figuras más interesantes de la cultura japonesa de posguerra. Sin embargo, exceptuando algunas de sus películas, permanece completamente desconocido para el mundo hispano, quizás debido a su muerte prematura. Se cumple este año el treinta aniversario de su muerte: sirva de excusa para este rescate.

En la resaca de 1968, los zuecos de un japonés resuenan en los adoquines de París. Vuelve de su entrevista con Michel Foucault, a quien admira y ha enojado con su insistencia en llamarlo estructuralista. Cubre sus hombros con una gabardina: en su país lo habrían tomado por yakuza. Detesta los zapatos y los centímetros de madera lo hacen más alto: primer complejo. El padre perdido en la guerra, abatido por la malaria, reaparece en su memoria, en un haiku de su adolescencia: “Calma de invierno: / la tumba de mi padre / posee mi altura” (1952).

Tuvo a la madre para él solo: “Madre e hijo / en su almuerzo frugal / y sopla el viento” (1951). El aire silba en la casa pobre y en los estómagos vacíos. Pero el niño no debió de pasar hambre del todo: primera ficción. Sus tíos regentaban el restaurante Terayama en Misawa, cerca de la base militar americana, y algún compañero de clase lo vio más de una vez con una Coca-Cola en la mano. La madre, además, se ofreció como voluntaria para trabajar en la base americana. Está a tiro de piedra y el estudiante de secundaria la espera todas las noches despierto bajo el tic-tac de un viejo reloj de pared. Primera obsesión: “Yendo a venderlo / el reloj de pared / suena de pronto / debajo de mi brazo / cuando atravieso el yermo” (1959). Pretende venderlo subrepticamente, pues a la espera del



+La vanguardia japonesa salió a la calle con Terayama Shūji.

padre (de superar en estatura a su fantasma) la sucede la espera nocturna de la madre. Pero el reloj parece burlarse de sus propósitos dando la hora en ninguna parte, si bien resulta también reconfortante tenerlo bajo el brazo tras distanciarse de la casa, a la intemperie. La madera vieja mantiene el calor y el olor del hogar abandonado, pero no disminuye la sensación de soledad que expande ante los ojos un vasto yermo: el de su primera y única novela, *Ab, el páramo* (1966), poblada de segundas obsesiones: boxeadores y jazz. El reloj reaparece en *Cien años de soledad* (1982), guion de cine inspirado en la novela de García Márquez, quien no lo autorizó a utilizar el título en la película, estrenada póstumamente, en 1983, como *Adiós al arca* (*Saraba Hakobune*). Fue su adiós: una complicación hepática se lo llevó a los 47 años. En la adolescencia, de los 18 a los 22, estuvo postrado en una cama de hospital por una nefrosis que lo obligaría a medicarse toda la vida y le atacaría finalmente el hígado. Perdió la universidad, pero ganó lecturas: Spengler, Sorel, Marx, Lautréamont, Lorca, Borges, la Guerra Civil española...

En el hospital lo visita Shuntaro Tanikawa, quien le sugiere la radio como alternativa a su carrera trunca. Le hace caso y empieza a escribir radioteatro tras su convalecencia. Rompe esquemas: los primeros compases de *La caza de adultos* (Otonagari), su segundo audiodrama, se transmiten, como *La Guerra de los mundos* (1938) de Orson Welles, como noticias reales que escandalizaron a la audiencia de Fukuoka: los niños, cansados

de la opresión de los adultos, se estaban alzando en armas y fusilaban a sus mayores en lugares públicos, desde donde los periodistas informaban en directo.

Es el tema también de su primera película, *Emperor tomato ketchup*, de 1971. De estilo documental y rozando los límites de la pornografía infantil, muestra una distopía en la que los niños se rebelan contra el poder de los adultos, se alzan en armas, exterminan a los hombres y prostituyen a las mujeres, creando una nueva dictadura. El dilema quedaba planteado: ¿qué sucedería cuando los niños crecieran? Debían ser exterminados, en una paradoja irresoluble donde la revolución nunca es posible y está condenada a repetirse en su forma más violenta y totalitaria. La película refleja la voluntad transgresora de Terayama, pero puede interpretarse como una lectura, en clave de fracaso, de las protestas universitarias niponas de 1968 a 1970, que se sumaban a las manifestaciones contra el Tratado de Cooperación y Seguridad entre Japón y Estados Unidos, iniciadas entre 1959 y 1960 y que duraron hasta 1970, año de euforia por la Exposición Universal en Osaka y año del suicidio de Yukio Mishima, que impresionó a Terayama. Fue su rival en muchos sentidos (a Mishima no le caía bien), pero llegó a envidiar su muerte, por contraste con la que a él le esperaba.

Terayama siempre criticó la politización de dichos movimientos (el Partido Comunista lo acusó de trotskista). Abogaba por un cambio radical, desde los fundamentos, que pasaba,

en su caso, por revolucionar la esencia misma del teatro y alejarse tanto de las convenciones burguesas del teatro realista y modernista como del teatro de compromiso brechtiano. Para eso creó en 1967 el grupo teatral Tenjo Sajiki (*Los niños del paraíso*: título de la película de Marcel Carné de 1945), que revolucionó la escena japonesa y coincidió con la vanguardia mundial extrema del momento, casi toda inspirada por Artaud: Grotowski, Kantor, Peter Brook, Albee; el Grupo Pánico y The Living Theatre. Tenjo Sajiki fue la primera compañía japonesa en hacer giras internacionales, desde el templo del teatro underground, La MaMa de Nueva York, hasta el reconocido Festival de Nancy en Francia.

¿Y el adolescente que esperaba bajo los relojes? La historia retrocede. La madre que no llega es trasladada a otra base militar, en Fukuoka, al otro extremo de Japón. Segundo complejo (ya definitivo): el niño abandonado. “A veces como un niño sin madre” (1969), el espiritual negro transformado en canción generacional por Terayama, se vuelve un hit en la voz de la cantante Carmen Maki. Shūji se traslada a la ciudad de Aomori, con otros tíos que esta vez regentan un cine. El amor edípico se vuelve resentimiento. Segunda ficción: la madre muerta. “También la madre / se hizo tierra en la loma / de aquel sepulcro / difícil de dejar / donde recojo un fruto” (1952). Fruto de ficciones: el niño abandonado en la oscuridad de un cine donde se perfilan las fantasías del futuro dramaturgo y director. Niebla de *Casablanca*, el recuerdo de la guerra que le arrancó a su padre y una tercera obsesión de cine negro: los fósforos. “Froto el cerillo / y, en un instante apenas, / niebla en el mar: / ¿hay acaso una patria / por la cual arrojar?” (1959). Ese tanka incendiario, cuya cerilla se expandirá en la niebla de obras de la madurez, figura hoy en los libros de texto de la secundaria.

Pero la madre retorna y lo sigue tratando como a un niño. Se opone a su matrimonio y Shūji escapa de casa. En 1963 escribe con rencor el ensayo *Recomendación para fugarse de casa*. Es ya el Terayama gurú. No pocos jóvenes siguen al pie de la letra sus enseñanzas. Abandonan a sus padres para encontrarse con él en las instalaciones

de Tenjo Sajiki, en Tokio. Los atiende, les consigue trabajo, el grupo crece... Y algunos descubren la impostura: Terayama sigue y seguirá viviendo con su madre.

¿Qué se puede esperar de un autor que renegó del texto en *Tiremos los libros y salgamos a la calle* (libro de 1967, película de 1971) y dejó más de cien obras escritas? Están aún por descubrirlo. —

LO CRUCIAL DE LO COTIDIANO

NOTAS SOBRE COCINA CALLEJERA

ALONSO RUVALCABA

Durante el siglo pasado la cocina callejera y la llamada alta cocina vivieron en una severa escisión. Los restaurantes se desentendían de la calle y la calle no aspiraba a las supuestas alturas del restaurante. El comensal participaba tanto como el chef de ese distinguido: en la calle podía pedir tres de buche pero en el restaurante *nunca* habría aceptado un suadero. La escisión expresaba una discriminación y una lucha de clases. La cocina callejera se asumía como humildemente mexicana; la otra aspiraba al mundo —a lo francés, a lo italiano, a lo “internacional”—. La cocina de la calle era la del jodido, el chido, el alburero: *nosotros los pobres*. La cocina del restaurante era la del político, el *pipirisanáis*, el mamón: *ustedes los ricos*. Nomás hay que ver películas como *Acá las tortas* (1951) o *Tacos al carbón* (1971) para constatarlo.

Con el fin de siglo las cosas fueron cambiando. Va un ejemplo: en 1997 La Taberna del León (un restaurante de lo que entendíamos entonces por Alta Cocina, así con mayúsculas) incluyó en su carta unas tostadas de tinga. Tal vez el hecho de que estaban realmente sabrosas atenuaba la sensación de incomodidad: ¿qué hacen unas tostadas de tinga sobre estos manteles larguísimos, servidas con este vino millonario por un mesero de traje y corbatín? Fue un pequeño paso para ese restaurante pero un gran salto para la glotonería chilanga.

(Algo habla del cambio de nuestras costumbres, el hecho de que La



+Food trucks: gastronomía andante.

Taberna del León, con todo y sus tostadas de tinga, nos parezca en 2013 un restaurante estacionado en el pasado: un lugar a la antigüita.)

Tostadas, salpicón, carnitas... Poco a poco el tajo fue cerrándose, y la cocina callejera entró al restaurante, donde ha tomado una de sus funciones clave: servir de inspiración. Uno de los platillos emblemáticos del restaurante Paxia, por ejemplo, ha sido una torta ahogada de carnitas de ternera. El año pasado Pujol (lo que entendemos actualmente por Alta Cocina con mayúsculas) tenía un menú degustación elaborado únicamente con tacos. El extremo tal vez es Callejero, restaurante del enólogo Hugo D'Acosta, en la Condesa: *todos* sus platos están inspirados en las calles de Baja California, Oaxaca y Aguascalientes. Lejos ya de la vieja escisión, la cocina callejera ha servido para renovar el restaurante de altos vuelos.

Y viceversa. La cocina callejera gana gracias a la contribución de chefs de notable oficio. Los nuevos camioncitos de comida no solo sirven para la cotidiana alimentación del empleado: también para la exploración personal de algunos cocineros. Luis Serdio, Rodrigo Chávez y Bernardo Bukantz eran cocineros en el restaurante Biko, mismo que dejaron para poner Primario, un *food truck* donde preparan “antojos de autor”. (Las comillas son literales.) El mejor restaurante que ha abierto en la ciudad de México en 2013 se llama Barra Vieja. Entre otros platos memorables

hay una tostada de atún con queso de lechón, una de erizo con atún y un taco de camarón encamisado en un chile güero. Es del chef Édgar Núñez. Y da la casualidad de que Barra Vieja no se encuentra en un bien inmueble: es un camioncito que se estaciona en dos o tres sitios del Pedregal.

Más: la cocina callejera es una de las formas que tiene la ciudad de expresarse —de ser *ella*—. Como un idiolecto, cada ciudad habla una cocina callejera reconociblemente suya, incluso cuando imita los acentos de otras ciudades. Un ejemplo muy a la mano: el hot dog. Nueva York puede decirlo alargado, hervido, con col; Santiago lo dice con un montón de aguacate en cubitos; Viena, con un chile güero; el Distrito Federal, en medianoche, envuelto en tocino, a la plancha, con pico de gallo. El de la cocina callejera es un lenguaje cambiante, creciente. Descifrarlo es entrar en intimidad con la ciudad. —

RESCATE HISTÓRICO EL CÓDIGO LIEBER

FRANCIS LIEBER

Francis Lieber fue dado por muerto en la Batalla de Waterloo. Sobrevivió a sus heridas, estudió geografía, matemáticas y jurisprudencia. Viajó a Estados Unidos, conoció a Alexis de Tocqueville, fue editor fundador de la *Encyclopædia Americana*, perdió a un hijo en la Guerra Civil estadounidense y se preocupó por el trato justo de prisioneros, soldados y no combatientes. El 24 de abril de 1863, el presidente Lincoln