

LIBROS

70

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2011

**Carlos Elizondo
Mayer-Serra**

• POR ESO ESTAMOS COMO ESTAMOS.
LA ECONOMÍA POLÍTICA DE UN
CRECIMIENTO MEDIOCRE

Jorge Edwards

• LA MUERTE DE MONTAIGNE

Antonio Ortuño

• ÁNIMA

Nadia Villafuerte

• POR EL LADO SALVAJE

Frédéric Beigbeder

• WINDOWS ON THE WORLD

Jonathan Safran Foer

• TAN FUERTE, TAN CERCA

John Updike

• TERRORISTA

Mohsin Hamid

• EL FUNDAMENTALISTA RETICENTE

Bruno H. Piché

• ROBINSON ANTE EL ABISMO.
RECuento DE ISLAS

Adriana Malvido

• EL JOVEN OROZCO.
CARTAS DE AMOR A UNA NIÑA

Marina Gasparini

• LABERINTO VENECIANO

Andrés Trapiello

• LAS ARMAS Y LAS LETRAS.
LITERATURA Y GUERRA CIVIL
(1936-1939)

ENSAYO

Las coartadas de la mediocridad



**Carlos Elizondo
Mayer-Serra**
POR ESO ESTAMOS
COMO ESTAMOS. LA
ECONOMÍA POLÍTICA
DE UN CRECIMIENTO
MEDIOCRE
México, Debate,
2011, 368 pp.

por **JESÚS SILVA-HERZOG**

MÁRQUEZ

La energía del Estado es indispensable para la vigencia de los derechos. Lo anticipó Hobbes, lo aceptaba Locke, lo entendieron bien los federalistas en Estados Unidos. Sin un poder común, los derechos son palabras, las libertades declaraciones. En México, los primeros liberales no lo aprendieron de esos libros sino de la experiencia. José María Luis Mora se percató de que el liberalismo aquí, antes que restringir al Estado, tenía que fundarlo, fincarlo como una palanca para los derechos. Si había que combatir al

régimen de los privilegios, era indispensable emplear la palanca del poder público. Carlos Elizondo Mayer-Serra ha publicado un libro que continúa esa vieja indagación sobre el vínculo entre el poder y los derechos, el Estado frente a los privilegios.

Carlos Elizondo explora las razones de nuestro estancamiento. Armado de estudios de la OCDE, de reportes del Banco Mundial, de un arsenal de piezas académicas, pero también de la anécdota y la observación imaginativa, expone los nudos de nuestra mediocridad: barreras a la competencia, instituciones atrancadas, árbitros escualidos, ventajas certificadas por ley. Tal vez su libro sea el intento de apropiarse de un insulto. Darle la vuelta a la descalificación común para convertirla en prenda de orgullo. “Neoliberal” es la ofensa más común en el debate político. De izquierda a derecha, del PAN al PRD pasando por el PRI, todos coinciden en que el neoliberalismo es un cáncer. Ser neoliberal es ser el malnacido que no entiende de la historia, un dogmático que desconoce la realidad, un usurero que está dispuesto a convertir las pirámides en un centro comercial. Elizondo advierte desde las primeras páginas del libro que nuestro problema no es que sobre liberalismo, sino que falta. Tuvimos privatización pero no saltamos a la competencia; tenemos democracia pero nuestra legalidad está agujereada. Después de todo, decir liberalismo es decir, antes que cualquier otra cosa: Estado eficaz.

A México no lo maldice su origen. No es lo que somos sino lo que hemos hecho lo que nos impide crecer acelerada y sostenidamente. Mientras Jorge G. Castañeda regresa a la literatura de la identidad en su libro reciente, Carlos Elizondo destaca el impacto de las instituciones. Dejemos al alma mexicana en paz. Hablemos de nuestras decisiones, de nuestras reglas. La gran competencia en el mundo contemporáneo no es por los recursos de la naturaleza sino por los artefactos del ingenio institucional. La competencia global, dice, es una competencia por

tener las mejores instituciones. Por ello, la suerte de México no depende de la propiedad de los líquidos del subsuelo sino del complejo de estímulos y castigos que envuelven la actividad política y económica. Para Elizondo las instituciones son la hidráulica esencial del desarrollo: canalizan las energías sociales, reducen la incertidumbre, apuntalan ciertas expectativas, encaminan el conflicto. No se trata de estructuras neutrales sino, por el contrario, de piezas que prefiguran ganadores y perdedores. Las instituciones no son la superación de las diferencias, sino otro momento del conflicto. Ese es el meollo: nuestras instituciones fueron capturadas por un grupo de predilectos bien organizados: los empresarios monopolistas, los grandes sindicatos, las burocracias de los partidos. Las reglas del juego político (las escritas y las otras) les otorgan ventajas descomunales: los colocan por encima de la ley y los resguardan de la amenaza de la competencia.

La mediocridad es conquista de nuestro diseño institucional. Las reglas premian a la sanguijuela rentista, no a la abeja que produce. Si la escuela fracasa es porque fue construida para el sindicato y la burocracia, no para los niños que se sientan en los pupitres. Si la política es sorda es porque está bien pertrechada: mandan las burocracias y no necesitan perder el tiempo rindiendo cuentas. Si la economía apenas crece es porque es sierva de los privilegios. Si festejamos rutinariamente un nuevo récord Guinness es porque nos empeñamos en participar en competencias donde somos los únicos: nos orgullecemos así por preparar el tamal más grande del planeta.

Por eso estamos como estamos. La economía política de un crecimiento mediocre es el mejor libro que podemos leer sobre las zancadillas que nos hemos puesto. Con la ley en la mano, un pie traba al otro. Vestimos los estorbos como herencias culturales, señas de identidad, orgullos ideológicos. Son intereses crudos incrustados en instituciones. Este es un libro sobre dos reformas inconclusas.

En realidad, se trata de dos éxitos que se agotaron. Éxitos que exigían perseverancia terminaron encallando. Al momento de acercarse a los intereses más profundos, el paso reformista se detuvo. Una lenta reforma política terminó por matar al presidencialismo apabullante. Pero el pluralismo que nació de los cambios electorales no dio lugar a una coalición eficaz sino a una democracia torpe que cohabita con una confederación de poderes autoritarios. Las reformas económicas abrieron la economía al mundo, transfirieron propiedades del Estado a particulares pero no fundaron instituciones regulatorias fuertes y negaron la competencia. Algunos creyeron en la magia del voto, otros compraron el paraíso del Primer Mundo como obsequio del Tratado de Libre Comercio. Estas desilusiones simultáneas han llevado a muchos a optar por la nostalgia: unos anhelan la restauración de la presidencia mayoritaria, otros idealizan la economía de tiempos pre-neoliberales. Para Elizondo el camino no está atrás sino afuera. Es democrático y abierto. Y es también relativamente sencillo: aprender de lo que funciona en otras partes. De la historia pueden extraerse lecciones pertinentes pero más vale alimentarse del mundo. Su propuesta (que cae en el tic del decálogo) no es un paquete de complejas recetas económicas, sino un retorno a lo elemental: promover de verdad la competencia, recompensar el mérito, fundar un Estado sólido que asegure derechos universales.

Alexis de Tocqueville habló en su momento de la teoría del interés “bien entendido”. Se refería a la necesidad de embonar los intereses individuales con los bienes públicos. Carlos Elizondo bosqueja en su libro algo así como una teoría del estatismo bien entendido. Necesitamos Estado: un Estado que sea capaz de imponer efectivamente la legalidad, un Estado que tenga la fuerza para combatir los privilegios, un Estado capaz de retomar la senda del reformismo, un Estado que se levante por encima de los intereses parciales,

un Estado que haga efectivos los derechos y exija el cumplimiento de las obligaciones. Solo un Estado fuerte —que no gobierno autoritario— podrá transformar el país de los privilegios en nación de derechos que premia el mérito y se aviva en competencia. —



NOVELA

Montaigne, vivo



Jorge Edwards
LA MUERTE DE MONTAIGNE
México, Tusquets,
2011, 289 pp.

✎ PABLO SOL MORA

Montaigne —no seré el primero que lo diga— es un autor para la madurez. Está bien que se cuente entre las primeras lecturas, irse familiarizando con él, pero no creo que pueda empezar a comprenderse realmente sino hasta cierta edad (situémosla, no tan arbitrariamente, alrededor de la mitad de la vida propuesta por el Salmista y Dante, y recordemos que el Señor de la Montaña tenía treinta y ocho años cuando decidió retirarse a sus dominios y comenzó a planear los *Ensayos*). Es un autor que más que lecturas (que no están de más, sobre todo clásicas, pues de lo contrario se corre el riesgo de desconcertarse a cada paso entre tanto Séneca, Plutarco o Virgilio), exige sobre todo *experiencia*, y remito al último y acaso más magistral de los *Ensayos*, que lleva justamente este título. El verdadero lector de Montaigne se reconoce a sí mismo en sus páginas, advierte que no tiene entre sus manos un libro sino un espejo (lo supo ver bien Pascal, su gran adversario, cuando escribió: “No es en Montaigne, sino en mí, que encuentro todo lo que en él veo”).

Jorge Edwards, que ha escrito este libro sobre el autor de los *Ensayos*, es uno de esos lectores. A los ochenta años se encuentra en una posición inmejorable para hacer el balance de un trato y, diría yo, de una amistad que ha cubierto toda una vida (pues otro rasgo del buen lector de Montaigne es sentirse su amigo, algo que no necesariamente pasa con todos los escritores que admiramos, claro está). Lo ha hecho en esta obra, mezcla afortunada de novela y ensayo, en la que palpita, pues está viva, la sabiduría de la Montaña. Al lector que apenas conoce a Montaigne podrá servirle de estímulo para adentrarse en él, mientras que el viejo conocedor encontrará seguramente una serie de felices coincidencias (los lectores del ensayista, los que verdaderamente lo han incorporado a su ser, forman una cofradía, suerte de *bappy few*, y se reconocen unos a otros, pues Montaigne, en definitiva, no es un mero escritor: es una forma de ver y estar en el mundo). La trama novelesca gira en torno a la relación del maestro con Marie de Gournay, exaltada admiradora que surgió al final de su vida y a la postre editora de los *Ensayos*, y con Enrique III de Navarra, futuro rey de Francia; la ensayística, que personalmente me ha gustado más, gira alrededor de la relación personal de Edwards con Montaigne, aunque ambas están lo bastante imbricadas como para separarlas.

La muerte es uno de los grandes temas de los *Ensayos* y evidentemente de este libro, pero hay que tener cuidado, pues no hay autor menos fúnebre y más amante de la vida que Montaigne, y si se ocupó tanto de ella no fue para regodearse en téticas cavilaciones y lamentos, sino para afrontarla y aceptarla. Cuando se habla de la muerte en los *Ensayos*, siempre se remite (automática y erróneamente) al famoso “Que filosofar es aprender a morir”, uno de los primeros ensayos y la primera embestida al tema. Pero quien solo leyera eso se quedaría con una imagen muy equivocada de la actitud final del

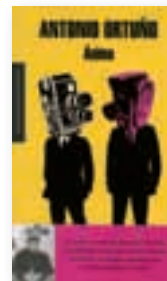
autor. Allí, en medio de una serie de tópicos del estoicismo, Montaigne urge a pensar en la muerte a cada instante, a tenerla siempre presente para que no nos tome por sorpresa; a hacer de la vida, pues, una continua reflexión de la muerte. Conforme pase el tiempo se irá alejando de esa rigidez estoica y al final se burlará abiertamente de ella: “Perturbamos la vida con el cuidado de la muerte y la muerte con el cuidado de la vida” (libro XII, capítulo 3). Hay que tomar conciencia de la fragilidad de la vida y de la inevitabilidad de la muerte, claro, pero una vez hecho esto, vivir con alegría y gozar con todas nuestras fuerzas nuestro ser y el presente. Nada detestaba más Montaigne que los caracteres profesionalmente sombríos: “Odio el espíritu hosco y triste que pasa por encima de los placeres de la vida y se aferra a las desgracias, y se nutre con ellas” (libro V, capítulo 3).

Jorge Edwards posee un temperamento montañesco, reflexivo y jovial, ese que permite disfrutar sabiamente del vivir. Así, tras una visita a la famosa torre donde se escribieron los *Ensayos* (peregrinación que todo devoto de la Montaña debería hacer por lo menos una vez en la vida), escribe: “Leer a un autor predilecto, griego, latino, italiano, francés, en el encierro de estas torres dispersas en el paisaje, escribir, beber de cuando en cuando un vino de la región, eran de las cosas mejores que podían suceder en este mundo, en esta corta vida, en esta vida para la muerte, pero que no tenía por qué pasarse mirando a la muerte a la cara.”

Al término de la obra, Edwards confiesa: “Si pudiera adquirir el sentido natural de la muerte que adquirió Montaigne en sus años finales, hasta me alegraría.” Sobre decirlo, ya lo ha hecho, pero ha adquirido algo más importante que el sentido de la muerte del Señor de la Montaña: ha adquirido y puesto en práctica su sentido de la vida. Este libro es la prueba. ¿*La muerte de Montaigne*? En realidad, no: la vida, siempre la vida, de Montaigne. —

NOVELA

En otra parte



Antonio Ortuño
ÁNIMA
México, Mondadori,
2011, 253 pp.

RAFAEL LEMUS

Lucas. Aparece en escena un escritor, su primera novela bajo el brazo, y los críticos y periodistas dictaminan: irónico, implacable, venenoso. El escritor persiste y asesta pronto una segunda novela que otros críticos y periodistas califican: irónica, implacable, venenosa. Los promotores de tal festival coinciden: el tipo es mordaz. Los editores de tal antología corroboran: su escritura es feroz. El escritor asiente y, ya convencido de su rebeldía, cuelga a la entrada de su cuenta de Twitter una advertencia: “Escritor, opositor de casi todas las causas”.

Hasta aquí no hay nada de qué asustarse: así se construye la imagen de los escritores. Tampoco debe alarmar ni despertar sospechas el que un escritor tenido por sedicioso venda libros, gane elogios y sea invitado a formar parte de antologías y festivales. Al fin y al cabo eso provocan las prácticas transgresoras al interior del campo literario: la animadversión de unos, la simpatía de otros. Lo que puede empezar a resultar extraño es que ese escritor destaque tan poco dentro de los círculos en que se mueve: no enciende los festivales, no sacude las antologías, se pierde y desvanece entre los otros. Lo que resulta ya de plano preocupante y hasta contradictorio es que, a pesar de la mala leche de sus libros, no reciba más que aplausos —como si sus ataques no tocaran ningún nervio, como si su veneno no

hiciera daño, ¿como si su rebeldía fuera solo un montaje?

Ánima es la tercera novela de Antonio Ortuño (Guadalajara, 1976) y es, según se mire, la menos feroz o la más blanda de las tres. Quien busque ahí un ejercicio radical, una obra irónica, implacable y venenosa que confirme la presunta rebeldía de Ortuño, se llevará un buen chasco. Es posible que incluso aquellos que aspiran a leer tan solo lo que la cuarta de forros anuncia, una “sátira negrísima”, se marchen decepcionados. Lo que hay es una novela —otra novela: ni más ni menos— que arrastra una disparatada historia a lo largo de casi doscientos cincuenta páginas.

El narrador es el Gato Vera, un torvo utilero que de la noche a la mañana deviene un director de culto. Los protagonistas son dos cineastas no menos áspers: el Animal Romo, un animador en plastilina que escribe guiones irrealizables y orina piedras “del tamaño de un frijol”, y Arturo Letrán, un remedo de Guillermo del Toro que abandona los bajos fondos del cine mexicano y muda su barriga a California. El resto del reparto es escaso: un crítico, siniestro y arribista, al parecer como todos los críticos, y tres o cuatro actrices y productoras, fáciles y marginales, como todas las mujeres que atraviesan las páginas de Ortuño. El desenlace —hay que acabar de una vez con la sinopsis— tiene lugar en Marsella, durante un festival de cine atestado de mexicanos, y, aunque todo es esperpéntico y hay escándalos y golpizas, la verdad es que uno termina por darle la razón a Alain Robbe-Grillet cuando decía que, detrás de la pantalla, el cine es puro tedio y que “el hecho más importante a la hora de hacer una película es encontrar donde sentarse”.

Si al lector no le interesa la trama, ese es un problema serio: apenas si hay otra cosa. ¿Desatender la anécdota y admirar la atmósfera? Bueno, la ciudad donde ocurre casi toda la novela es, literal y literariamente, un vacío: la ciudad de _____, contra la que el narrador despotrica una y otra vez

sin advertirnos nunca el motivo de su ira. ¿Leer por encima esos episodios sobre zombis y muñecos de plastilina y máscaras de látex y seguir, mejor, la suerte de los personajes secundarios? Tampoco: son solo decorado, mera tramoya, y rara vez se despegan del este-reotipo —el crítico intriga tópicamente en la penumbra y las mujeres ya hacen demasiado luciendo sus “nalgas de diosa nórdica” y sus “senos endurecidos y elásticos, almohadillas de avión”. La defensa, claro, sería que esta obra es ante todo una sátira y que si a veces es elemental y gruesa es porque todos los elementos se someten a ese objetivo: mofarse del mundillo del cine que ella misma levanta. El problema, entonces, es que la sátira apenas si tiene fuerza y tino. Para empezar, ¿de qué se burla? Si uno atiende las bromas, de casi nada: de cineastas enfermos y contrahechos, de cintas ya de por sí ridículas, de figuritas de plástico y estambre. Luego, ¿con qué propósito? Si uno vuelve a la contraportada o se topa con una de las entrevistas realizadas a Ortuño, en teoría para trazar una parábola sobre la creación artística, no solo cinematográfica, y denunciar la podredumbre que la acompaña. Pero, pequeño detalle, el narrador piensa de otro modo y se ceba siempre con los mismos vicios y personajes, con lo que la burla, ay, no crece ni circula por otros campos.

Lo que está más de allá de la trama y el decorado es una voz: la voz con que el Gato Vera maldice y relata. Hay que empezar por aceptar que es poco ordinaria: escapa del medio tono al que nos han acostumbrado otros narradores y estalla, dispara dardos, exagera su enojo. Ahora: si algunos lectores creen reconocer su timbre es porque esta voz es prácticamente la misma que Ortuño empleó en *El buscador de cabezas* (2006) y *Recursos humanos* (2007), sus dos novelas anteriores. Es una y la misma también aquí, a lo largo de todos los folios, incluso cuando el Gato calla y otros personajes hablan o se encargan del relato. Ese es un problema: el ritmo monótono,

la falta de matices, tanto que uno termina por anticipar el instante en que la prosa se agitará y expulsará una ocurrencia. Otro problema: a diferencia de lo que ocurre con, digamos, Fernando Vallejo o Rubem Fonseca, tan extremos a la hora de proferir un insulto como de profesar una devoción, a Ortuño esta prosa rara vez le alcanza para otra cosa que no sea agredir. En sus demás novelas no había motivo para echar de menos aquella habilidad. Aquí lo hay, entre otras cosas porque esta obra, además de una sátira, se pretende una oración fúnebre —un tributo al Animal Romo y al hombre de carne y hueso que sirvió de modelo al personaje. De hecho, en las últimas diez, quince páginas —las mejores del libro— el enojo al fin cede y el Gato, en lugar de ensañarse contra los blancos de siempre, despidió a su amigo y mentor. Es solo entonces cuando uno nota y lamenta todos esos momentos en que el narrador pudo haber afinado el retrato del Animal y en vez de ello prefirió reírse otra vez de lo mismo: la joroba de este, la panza de aquel.

Una diferencia: el humor de este libro es menos fulminante —hay menos aforismos— y más tosco —hay más caricaturas— que el de las otras novelas de Ortuño. Desde el principio se sienta el tono: un humor escatológico y pendenciero que, si me preguntan, debe más a las gracejadas de los hermanos Farrelly que a los satiristas ingleses o a Ibarquengoitia. Buena parte de la novela se dedica a mofarse de los defectos físicos y enfermedades que el autor asigna previa, convenientemente a los personajes. Otra parte, enorme, se gasta en la descripción de distintas expectoraciones: salivazos que caen sobre los restos de comida que otros han escupido, vómitos que vuelan “por los aires” y escurren por el suelo, flemas de todo tipo —“del tamaño de un canario”, “una tonelada de gelatina de color pardo”, “una flema decorada por una suave trama de hilos de sangre que le daba la apariencia de una canica de vidrio”. El humor no

se diversifica ni se afila con el paso de las páginas. Por el contrario: el narrador agota rápido su artillería y ya en la página 169 profiere insultos bastante chatos:

Podría responder esto, Apache:

Que lamento haber mandado cercenarte los testículos en alguna filmación. Error involuntario del joven diletante que fui.

Que lamento que estés de mal humor puesto que los recientes exámenes de hernias rectales practicados a tu madre no resultaron tan delicados como deberían, aunque se debió a las inclinaciones de la paciente, que exigió el uso de un taladro neumático.

Se necesita valor para abrirse paso e intentar llegar al fondo de esta prosa. ¿Qué la prende? ¿Qué la hace estallar y asestar tantos golpes? No, está claro, la siniestra locura que incendió y quemó a Céline o Drieu La Rochelle. No, tampoco, esa misantropía que Bernhard y Vallejo supieron contener y apuntar contra tres o cuatro enemigos capitales. No, siquiera, el lúcido, razonado pesimismo de un Houellebecq o, más acá, un Fadanelli. Al final es como si esta prosa no expresara sensibilidad alguna: como si se tratara solo de un artefacto retórico. En ese sentido, no es difícil develar sus trucos y mecanismos. Aquí, los adjetivos desmesurados. Allá, el tono hiperbólico. En todas partes, esa rara manía de rematar los párrafos, o de amueblar los tiempos muertos, con rebaba escatológica: “Tose; se ahoga con su gargajo.”

¿Hay que decir que *Ánima* es, al final, una novela de lo más inofensiva? Por una parte, no se daña a sí misma. Al revés de otras voces destempladas que acaban por reventar sus propias costuras, la suya no se vuelve contra sí ni atenta contra las convenciones del género en que circula. Por la otra, no amenaza nada que esté más allá de las tapas del libro. Ya se vio que, aunque grita y explota, se ceba contra adversarios irrisorios y baladías. Hay que ver

que, con todo y su bravura, no se bate frontalmente contra ningún discurso (¿qué ideas discute?, ¿qué signos disputa?, ¿a qué causas se opone?) ni toma parte en batalla ideológica alguna. Hay que ver, de paso, que tampoco presenta resistencia a ninguna práctica del negocio editorial y que, al revés, se acomoda bastante bien dentro de los recipientes que se le ofrecen: el género de la novela, el soporte del libro, el sello que la edita, la industria que la publicita, el mercado que la vende.

¿Dónde descansa, entonces, la rebeldía?

Que quede claro: no se trata de venir aquí y desarmar al que es considerado el narrador más rijoso de su generación para decir: ya se ve, no hay manera, no hay tal cosa como una escritura subversiva. Se trata justamente de lo contrario: de desmontar una falsa retórica rebelde para entonces poder afirmar: la rebeldía es posible pero está en otra parte. —



NOVELA

Más allá de la sordidez



Nadia Villafuerte
POR EL LADO SALVAJE
México, Ediciones B,
2011, 402 pp.

✎ **EDUARDO HUCHÍN SOSA**

De principio, admitamos que pocas fórmulas resultan ahora tan atractivas como los fracasos o las epifanías de un puñado de supervivientes. Los mutilados, los sicarios, las mujeres que viven al borde y todos aquellos que representan alguna forma de estridencia, legitiman la complejidad del mundo y nunca dejan de corroborarle al lector la suerte de estar, más o menos, *a salvo*. A primera vista, gracias a su título y a

la oferta de su contraportada, pareciera que *Por el lado salvaje* es un retrato de ese tipo de marginalidad, pero se trata de una apreciación errónea. El debut novelístico de Nadia Villafuerte (Tuxtla Gutiérrez, 1978) evita los regodeos en la abyección, aunque toda ella recorra el volumen, aunque no falten transgresiones, mezquindades, sometimientos consentidos. A pesar de su predilección por los escenarios hostiles del mundo, por los detalles corporales o las declaraciones alarmantes, la autora no se detiene en esos hechos, sino abunda en los infiernos interiores, en aquello que los personajes tienen que decir sobre los hechos. El resultado no es otro que literatura de primera línea.

Los ingredientes son numerosos y podrían alentar la idea de que nos encontramos ante una cronista de la degradación: una adolescente manca que para huir de Chiapas inicia un periplo que la lleva a Honduras y de ahí a un burdel de Tijuana, el biólogo travesti que la saca del país, un fotógrafo italiano tras las imágenes de la guerra en Centroamérica, un reportero que intenta descifrar a un terrorista islámico, un exconvicto y su novia en un auto a doscientos kilómetros por hora. Más que la sordidez, los personajes que Nadia Villafuerte pone en escena tienen en común su condición de prófugos. Y sus tramas contienen altas dosis de azar, porque uno de sus móviles narrativos es saber qué hace alguien que se ha topado, en un momento decisivo de su vida, con el azar.

Villafuerte sorteó, me parece que con talento, las tentaciones de la descripción cruda, el costumbrismo, los clichés fronterizos y la escritura falsamente estilizada. Por fortuna, no es la única autora que lo está haciendo (pienso en sus compañeras de generación Gabriela Torres Olivares e Iris García). La chiapaneca apuesta por eludir los tópicos a través de la introspección psicológica y la reflexión sobre la confiabilidad de los retratos, sobre el valor de lo narrable. Detrás de sus seres extremos, sus escenarios deprimentes, la violencia y el sexo, advierto en esta

novela una discusión sobre la validez de las representaciones. ¿Puede la fotografía —y la escritura— capturar el horror de ciertas realidades o solo será un mero registro que nos consuele de “no haber estado ahí”? ¿Qué nos está permitido observar y qué no: la niñez desnuda, la enfermedad, el dolor de los demás? ¿Es la narrativa también una intrusión en la intimidad ajena, en busca de *algo más* que dé significado a nuestro voyeurismo?

No es casual, por dicho motivo, que varios de los personajes de este libro sean periodistas, gente dedicada a dejar constancia visual y escrita de los sucesos. Las fotografías, ha afirmado Susan Sontag, “confieren importancia a los acontecimientos y los vuelven memorables”. El grupo de reporteros que intenta capturar *la realidad* de la revolución sandinista pero acaba viéndola como espectáculo o la caja de viejas fotografías de guerra que *solo* tendrá valor para una universidad estadounidense ponen el tema en el centro de *Por el lado salvaje*. Aquellas evidencias de la atrocidad terminan sirviendo para explicar la historia, pero también para sustituirla, como indica uno de los personajes.

En una novela donde las imágenes resultan esenciales tampoco es fortuito que aparezcan tantos narradores dando su versión de los sucesos. Cada uno aportando un supuesto autorretrato cuyo mayor mérito es mostrar con la misma claridad —pero igual reserva— a sus intrusos. Todos los personajes siendo “photobombers” de otros personajes, arruinando instantáneas ajenas, pero al mismo tiempo otorgándoles sentido.

Dos aspectos a destacar. Por un lado, los “Cinco retratos para una exposición (Las postales de Bonnie)”, esa serie de relatos cortos dentro de la novela, muestran a Nadia Villafuerte en pleno dominio narrativo: con historias donde en apariencia nada sucede, pero todo está derrumbándose en cámara lenta. Es la estrategia que mejor ha sabido desarrollar, como lo corroboran también los cuentos de *Te*

gusta el látex, cielo? (2008): una suerte de tensión creciente que nunca explota de modo ensordecedor, porque lo peor ya está aconteciendo, así en voz baja. Una pareja de migrantes en un buque carguero, una pedicurista en Shanghái y sus conversaciones con un hombre repentino, la estudiante africana sometida por un rico portugués (protagonistas ambos de una escena tan hermosa como repulsiva). Todos ellos no son solo individuos en lugares equivocados, sino imágenes que, dado el sitio que ocupa el observador como intruso, no conceden más verdad que la conjetura.

Por otro lado, la presencia de un poetastro que se hace llamar *Spiderman* confiere a la novela uno de sus personajes más interesantes a la vez que un estremecedor testimonio, no exento de humor, de la relación entre una madre enferma de cáncer y el hijo responsable de cuidarla. Es a través de este escritor aficionado a hacer pintas en las paredes donde Nadia Villafuerte logra una voz originalísima, que nunca abandona el lirismo, pero tampoco su precisión al momento de describir los malestares del cuerpo, las decepciones familiares y las contradicciones internas de aquellas palabras que ya imaginábamos en desuso, como “amor” o “candidez”. Además, *Spiderman* resume en una de sus frases el que quizá sea el plan narrativo de la autora: “Lo importante no es el final, tampoco el principio, ni siquiera lo ocurrido en el itinerario, sino que los personajes de una historia se salgan del trayecto.”

Acudiendo de nuevo a Sontag, “la mirada y el acopio de los fragmentos de la mirada nunca pueden completarse”. *Por el lado salvaje* está construida con esa convicción fotográfica, en su forma puntillosa de secuenciar las versiones de una historia, pero también en el cuestionamiento de si la narración o la fotografía pueden superar el mero empeño de la representación. Finalmente, toca a la adolescente manca de esta trama descubrir dicha verdad: verlo todo es no comprender nada. —

NOVELA

9/11 o la aceleración de la historia



Frédéric Beigbeder
WINDOWS ON THE WORLD
trad. Encarna Castejón, Barcelona, Anagrama, 2003, 314 pp.



Jonathan Safran Foer
TAN FUERTE, TAN CERCA
trad. Toni Hill, Barcelona, Lumen, 2005, 424 pp.



John Updike
TERRORISTA
trad. Jaume Bonfill, Barcelona, Tusquets, 2007, 330 pp.



Mohsin Hamid
EL FUNDAMENTALISTA RETICENTE
trad. Juan de Sola Llovet, Barcelona, Tusquets, 2008, 190 pp.

✎ **CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ**

MICHAEL

“¿Dónde estabas el 11 de septiembre de 2001?” La pregunta es fácil de responder: minutos después de que el primer avión secuestrado por los terroristas islámicos se estrellara contra una de

las torres gemelas del World Trade Center todos estábamos, en calidad de testigos del acontecimiento universal por antonomasia, frente a la televisión. Ese género de pregunta se popularizó hace casi medio siglo, en 1963, cuando se inició lo que podríamos llamar la Edad Mediática con el asesinato del presidente Kennedy, uno de los primeros acontecimientos en verdad universalizados por la televisión.

“Globalización es televisión”, dice el francés Frédéric Beigbeder en *Windows on the World* (2003), una de las novelas que reseño buscando la huella dejada por el 9/11 en la literatura contemporánea. Cabría repetir, antes de empezar, algunos de los tópicos recurrentes, incontrovertibles. La actual civilización planetaria, interconectada en tiempo real es, pesadilla o no, la materialización del “sueño americano” emanado de la televisión, a la vez fuego nuevo y luz del hogar. Símbolo y sustancia de la experiencia estadounidense, la televisión presupone el resto de las experiencias audiovisuales. De todos los profetas del siglo, se dice, los más iluminados resultaron ser Marshall McLuhan por la “aldea global” y Guy Debord por la “sociedad del espectáculo”. Es fácil, qué duda cabe, hacer la publicidad del siglo XXI con ese par de conceptos, adaptándolos. Por ello es hasta cierto punto natural, filosóficamente positivo, que el acontecimiento ejemplar haya sido televisado en directo desde la capital del mundo, ratificando que la sociedad del espectáculo es la esencia de la aldea global, o al revés. Nunca un forajido había corrido con tanta suerte como Bin Laden, finalmente ultimado en 2011 en una ciudad de la provincia pakistaní por las fuerzas especiales del ejército de la república imperial. Así terminó su década.

Comparto mi propio repaso: la solitaria potencia mundial reaccionó erráticamente al desafío, blindó sus fronteras evitando hasta el momento un segundo ataque terrorista, convirtió sus aeropuertos en puertos de control casi penitenciarios, desató dos guerras

impopulares y de resultado incierto. Una, en Iraq, impuso en el antiguo dominio de Sadam Husein una democracia, desatando una guerra civil en la cual, pese a que la gran mayoría de las víctimas civiles lo han sido de las facciones terroristas en conflicto, la responsabilidad le ha sido endosada, por provocar la furia fundamentalista, a la potencia ocupante. En Afganistán, el horrendo régimen talibán que alojaba a Al-Qaeda fue expulsado hacia el interior de un país recóndito que disfruta triturando invasores. Incierta, también, resultó ser para el liberalismo la primera década del siglo: al faltar a sus obligaciones morales con el programa de la Ilustración, autorizando ilegalidades y torturas en la base de Guantánamo y en los presidios iraquíes, el gobierno de Bush II tiró por la borda mucha de la simpatía (no era tanta y duró pocos días) que sintió el resto del mundo por las víctimas del 9/11. Pero en 2008, los neoconservadores perdieron las elecciones presidenciales frente a un demócrata afroamericano con orígenes musulmanes y esa nueva demostración de la originalidad democrática de los Estados Unidos acalló mucha de la indignación, incluido el temor de que la política antiterrorista socavara las libertades públicas. Y junto a la recesión económica, se conmemora la destrucción del WTC con una novedad: a lo largo de 2011 las rebeliones han recorrido el mundo árabe, supuestamente incapacitado para la democracia liberal, destronando, juzgando o acorralando sátrapas, califas, bajás y presidentes vitalicios. Aunque han atacado en Madrid, Londres y Bali, Al-Qaeda y sus clones están atrincherados en la periferia. No estamos en el fin de la historia sino en los primeros tiempos, propiamente universales, de la sociedad abierta.

L'accélération de l'histoire, ese horror metafísico a un siglo XX que producía más historia de la que podía procesar, ha sido particularmente dura de roer para el público europeo y sus intelectuales. El 9/11, al llevar, aunque fuese

episódicamente, la guerra al territorio continental de los Estados Unidos, borrando de la faz de la tierra a esa supuesta meca del capitalismo que eran las Torres Gemelas y alcanzando, con uno de los aviones en manos de los suicidas, el Pentágono, acabó por desplazar, en el ánimo de los símbolos, el eje de la historia universal hacia los Estados Unidos. Es materia de discusión larga y erudita si esa mudanza comenzó en 1776, en 1945 o si dio de sí, solemnísima, en 1989, pero es evidente que el desplazamiento de esa masa histórica terminó del todo en 2001. El siglo XXI ya no será europeo.

Cronista de esa tensión, Beigbeder (Neuilly-sur-Seine, 1965) registra una explicación en broma de lo que es Francia de parte de Carthew Yorston a sus dos hijos con los que morirá minutos después la mañana del 11 de septiembre. Francia, les dice el papá, es un pequeño país europeo que ayudó a los Estados Unidos en su guerra de independencia y al cual, por gratitud, los estadounidenses libraron de Hitler. El *Windows on the World* que da título en inglés a la novela fue un restaurante situado en la torre norte y Beigbeder, que coloca allí a sus tres víctimas, lo contrasta con *Le Ciel de Paris*, sitio afín ubicado en el piso 56 de la Torre Montparnasse. El autor, desde allí y un año después, combina su vivencia con la narración de la hora y media que pasaron antes de morir Carthew Yorston y sus hijos David y Jarry, de seis y nueve años. Fue una idea un tanto facilona, periodística en el mal sentido de la palabra, escoger esa perspectiva. Pero los resultados ofrecidos por Beigbeder no son del todo malos, aunque se acercan más a la crónica intelectual que a la novela.

Beigbeder es un escritor ajeno a la fobia antiestadounidense, tan propia de Francia, que ha llegado a ser una insólita segunda naturaleza en una de las pocas naciones que nunca han estado en guerra con los Estados Unidos. Hijo de ejecutivos

diplomados en Harvard, Beigbeder (o su álgter ego) parece conocer bien la república imperial. *Windows on the World* se asume como un seguimiento de la tradición del viaje francés (real o imaginario) por los Estados Unidos. El género se ha ido alejando de esa admiración crítica inaugurada por Tocqueville, convirtiéndose, para los escritores franceses de derecha y de izquierda, de Céline a Sartre, en la oportunidad del pico de oro, casi obligatoria, para denunciar todo aquello que les parece, generalmente en el ojo ajeno, detestable de la modernidad, del dinero, de la masificación, del racismo, de la injusticia social y de la prepotencia imperialista.

Beigbeder cita, compungido, el siguiente párrafo, que no proviene de ninguno de los ideólogos fundamentalistas islámicos hoy bien estudiados en Occidente por haber nutrido a Bin Laden, sino de *À rebours* (1884), de J.-K. Huysmans. En esta novela, biblia del decadentismo, el esteta Des Esseintes condena a la burguesía universal que se ha apoderado de París con la siguiente parrafada apocalíptica: “Era el gran presidio de Norteamérica transportado a nuestro continente; jera al fin la inmensa, la profunda, la inconmensurable grosería del financiero y del arribista brillante, como un sol abyecto, sobre la ciudad idólatra que, de bruces, eyaculaba cánticos impuros ante el impío tabernáculo de los bancos! ¡Ah, derrúmbate, sociedad! ¡Muere ya, viejo mundo!”, gritó Des Esseintes, indignado por la ignominia del espectáculo que estaba imaginando...” (p. 72).

Jean Baudrillard exaltó el ataque a las Torres Gemelas como la obra maestra de la simulación global, el *happening* supremo que exhibió, con sus propios medios tecnológicos y ante sus pantallas, a la pecadora megalópolis del dinero. Beigbeder no necesita citar al teórico posmodernista y lamenta, en ese cuaderno de notas y minutarario estricto que es *Windows on the World*, la culminación del delirio de Des Esseintes en 2001. Pero Beigbeder

comparte, con la ya antañona tradición antiestadounidense, a la vez refinadísima y populista, del pensamiento francés, la convicción de que aquello que se derrumbó en Manhattan fue “un castillo de tarjetas de crédito”, el impío tabernáculo de los bancos abominado por Huysmans.

Leyendo *Windows on the World*, lo mismo que otras novelas como *Tan fuerte, tan cerca* (2005), de Jonathan Safran Foer (1977), un washingtoniano enamorado de Nueva York, o *El fundamentalista reticente* (2007), de Mohsin Hamid, un pakistaní desengañado de los Estados Unidos, se concluye que sus personajes, por más simpatía humana que los novelistas les tengan (y vaya que se la tienen Beigbeder y Foer), no son víctimas del todo inocentes. Y no es que estén contagiadas del pecado original, de la caída en la historia. Quienes mueren en el WTC parecen ser corresponsables de su destino, servidores burocráticos del imperio que, al trabajar en uno de sus templos, califican como bajas civiles de un ejército. Eligieron el lugar equivocado. La hora equivocada, la eligió Bin Laden.

Carthew Yorston es un agente inmobiliario cuarentón, hijo del *baby boom*. *White people* en su expresión más pura, como lo es, en otra variedad, el padre del niño protagonista de *Tan fuerte, tan cerca*, muerto también en las Torres Gemelas. Carthew descubre allí la puridad de su condición y su agonía, narrada por Beigbeder minuto a minuto hasta el desplome de la torre norte que lo impulsa a saltar al vacío con uno de sus hijos vivo y el otro muerto, está teñida de esa angustia. Indiferente a la historia, beneficiario de la *pax americana*, al fin ha sido alcanzado por *l'accélération* y, durante los primeros minutos del ataque, a Beigbeder se le ocurre que imite a Roberto Benigni en *La vida es bella*, haciendo creer a sus hijos que aquello es un simulacro contra incendios, otro recurso propio del inagotable parque temático que los Estados Unidos son, muy a su pesar, para el escritor

francés. En abono de esa estilización extrema, de esa exclusión categórica de la muerte física, de esa asepsia, como destino de sus ciudadanos, tanto Beigbeder como Foer lamentan, a través de sus héroes, que el puritanismo (soy yo quien ofrece esa palabra) haya privado a las víctimas del 9/11 de ser cadáveres dislocados, chamuscados. Se decidió que las grandes cadenas de televisión no los mostrarán. Oskar Schell, el niño genio de Foer, necesita cerrar –diríase a la manera psicoanalítica– la muerte de su padre figurándose su cadáver y busca las imágenes sin censura en páginas webs de otros países. No le basta con saber que haya saltado al vacío. No lo quiere licuado en el aire.

También la de Foer es una novela construida, como la de Beigbeder, desde una perspectiva aérea. Estas dos novelas (*El hombre del salto*, de Don DeLillo, no la he leído) giran en torno a quienes se arrojaron como animales despavoridos y no en caída libre, aclara Beigbeder. Destruídas las Torres Gemelas, el Empire State Building volvió a ser el rascacielos más alto de Nueva York. Allí sube Oskar, junto con su anciano amigo Mr. Black, para ver desde arriba la ciudad a la que le exige, le suplica, una respuesta por la muerte de su padre, un joyero, y desde lo alto no encuentra que los seres humanos semejen hormigas, sino que Nueva York solo es una maqueta a escala de Nueva York. Con esas tautologías, resultado de la investigación literaria en la mente de un sabelotodo de nueve años, nativo de la red, a la vez abandonado y chiqueadísimo, está escrita *Tan fuerte, tan cerca*, una novela muy criticada por melosa, cursi, pero que a mí, por razones literarias ajenas a esta reseña, me conmovió.

Novela-*gadget*, excedida en recursos gráficos que incluyen fotografías, estampas, dibujitos, códigos a descifrar, subrayados impresos en color, páginas en blanco, tipografías ilegibles, *Tan fuerte, tan cerca* presenta a Oskar escuchando los mensajes de despedida que su padre alcanza a

dejar en la grabadora antes de morir. Después descubre que su padre le legó un sobre con una llave que dice BLACK. La novela contará la historia del niño localizando a todos los Black del directorio telefónico en busca de la cerradura que le corresponda a esa llave enigmática, lo cual le permite al heroecito recorrer la isla y conquistarla, y al novelista escribir una oda de amor, whitmaniana y twainesca, por Nueva York, por su arquitectura uterina, su variedad humana, su libertad amenazada. Esos son los elementos clave en el duelo de un niño llamado Oskar en explícito homenaje a *El tambor de bojalata* (1959) y que, como el personaje de Günter Grass, no crecerá jamás. Esa atrofia del crecimiento se debe, en la novela de Grass, a la fatal indigestión histórica de Alemania y, en la de Foer, a la desesperación por impedir que termine la larguísima infancia de los Estados Unidos. Uno no crece por exceso de maldad, el otro merced a la bondad utópica del “sueño americano”.

La caída de las Torres Gemelas, para el vegetariano Foer, es otra oportunidad histórica de saldar cuentas con el viejo mundo. Su primera novela (*Todo está iluminado*, 2002) contaba la búsqueda, en Ucrania, de la viejita que salvó a su abuelo judío de los nazis; *Tan fuerte, tan cerca* le permite hacer un paralelo entre el 9/11 y los bombardeos aliados de Dresden, esenciales en la novela familiar de los Schell, los abuelos de Oskar. A mí me asombra esa recalcitrante ostentación de inocencia: no importa que los padres fundadores sean los maestros de los revolucionarios de 1789, ni la Guerra de Secesión que anuncia la belicosidad del siglo xx, ni las dos guerras mundiales cuyo desenlace decidieron Wilson y Roosevelt, ni la victoria en la Guerra Fría, todo ello pareciera no contar para Foer. Contra lo que decía la prensa ante la oposición de los alemanes y de los franceses a la segunda guerra de Iraq en 2003, pareciera que los kantianos, congelados en el sueño de la paz absoluta, son los

estadounidenses, mientras que en la imaginación de Europa reina Hobbes, productor serial de historia. Solo el 9/11, según Foer, le ha permitido a los Estados Unidos dejar de ser un “pueblo sin historia”.

Los atentados de septiembre también están en el centro de *El fundamentalista reticente*, la sobria novela corta de Hamid, nacido en Lahore en 1971. Como en el caso de Beigbeder, la novela tiene mucho, al parecer, de autobiográfica. El libro, narrado a través de un tenso monólogo, cuenta la historia de una decepción, la de Changez, un graduado de Princeton que se adueña del techo del mundo como analista de una consultoría financiera. Todo va bien, muy bien, hasta el 9/11, que, sin afectarlo directamente, resquebraja su integración: quedan atrás los éxitos en el campus, el noviazgo con una próspera (y a la postre loca) muchacha estadounidense, su irresistible ascenso en Wall Street. Como diría Beigbeder, todo aquel “castillo de tarjetas de crédito” se derrumba. Changez se sorprende, como muchos de los habitantes del planeta, disfrutando en silencio de que la desgracia les haya tocado al fin a los intocables y todopoderosos estadounidenses, sus hospitalarios anfitriones. Changez, como muchos otros que no eran ni fundamentalistas ni antiestadounidenses consuetudinarios y sin embargo creyeron que el 9/11 ponía fin a una irregularidad ahistórica, se siente culpable por lo que siente. Muy culpable: estudiante de élite, de los Estados Unidos ha recibido un futuro entero inimaginable desde su Pakistán natal.

Un viaje al austral Chile para realizar una cirugía financiera que destruirá fríamente a una vieja editorial literaria lo enfrenta, cerca de la casa de Pablo Neruda en el puerto de Valparaíso, a un editor de temple nerudiano —la víctima de la liquidación encargada a Changez— que percibirá la crisis de conciencia en la que se debate el pakistaní. Basta que el chileno le diga que es un “jeníza-

ro”, es decir, un soldado reclutado por el imperio desde la infancia en el combate de su propia civilización, para que el narrador y protagonista de *El fundamentalista reticente* arme el rompecabezas, mande al diablo a la consultora, pierda su visa de trabajo, abandone Nueva York y regrese a Lahore como un modesto profesor universitario de reciente profesión fundamentalista, ávido de contar su vida de jenízaro y cómo renunció a ella. Si Changez se convirtió en terrorista o solo en agitador antiestadounidense, es algo que Hamid deja pendiente en su novela. Nunca se sabe si el desconocido al cual Changez le cuenta su vida en un cafetín del barrio de Anarkali es solo un escucha ocasional o el agente antiterrorista que habrá de ultimarle.

A un lector latinoamericano podrá parecerle esquemático el desenlace, en las antípodas del drama sufrido por Changez, pese a que Hamid solo sugiere las cosas con una aceptable dosis de ambigüedad, elegante y estirado como nada más pueden serlo los letrados angloíndios o anglopakistaníes. Importa, en *El fundamentalista reticente*, la manera en que el 9/11 desata una onda expansiva que reacomoda a la historia. Deben de ser muchos quienes, en el mundo árabe sobre todo, como Changez, no volvieron a ser los mismos tras los atentados de aquel día, volviendo real lo que era latente: el tino de Bin Laden fue, más que geopolítico e histórico, psicológico, la resolución violenta de un trauma que permitió odiar sin paliativos a los Estados Unidos, de manera brutal, sin necesidad de cuestionarse, como en el caso de Beigbeder, la negra historia de odio anticrematístico y hasta antisemita de la literatura francesa, o de sufrir, tal cual le ocurre a Foer, del horror al vacío que significó, para los judíos europeos, mudarse de la historia a la no historia.

He dejado al gran John Updike (1932–2009) para el final. *Terrorista* fue su última novela y no le fue bien con ella. La trama, en efecto, es un tanto

inverosímil. Ahmad tiene dieciocho años, vive cerca de Nueva York, hijo de una enfermera con pretensiones de pintora abstracta y de un padre ausente, un fugaz estudiante egipcio. Ahmad se convierte, casi desde la infancia, en fiel discípulo del imán del vecindario, quien recluta jóvenes para una red terrorista dispuesta a repetir el 9/11. Ante la tolerancia de su madre, el joven islamista desprecia el mundo prostituido y hedonista que lo rodea y bien pronto llega recomendado a una compañía mueblera de la cual son propietarios los libaneses Chehab, padre e hijo. El padre es un viejo inmigrante agradecido con los Estados Unidos. El hijo aparenta ser, además de un tipo simpático sabihondo en la biografía militar del general Washington, el contacto de una célula que convence sin gran dificultad al joven Ahmad de convertirse en un terrorista suicida destinado a estallar, conduciendo el camión de la empresa, uno de los túneles de acceso a Manhattan. Al final, el plan se frustra, no solo debido a que Chehab hijo es un agente encubierto de la CIA, sino gracias a la intervención providencial de Jack Levy, un judío incrédulo que era asesor escolar del candidato a suicida y estaba al tanto de su proclividad fanática. Además, Jack Levy se acostaba con Teresa, la inadvertente mamá de Ahmad. Y, por si fuera poco, de lo que va ocurrir —estamos en los años posteriores al 9/11— se entera la tía de Ahmad, que trabaja en Washington con el jefe de la seguridad interior del gobierno.

Así resumida, la novela no calificaría como guión ni para una serie B sobre la amenaza terrorista. Pero, por lo que tiene de teatro de cámara, de tragicomedia con final feliz, *Terrorista* es la mejor de las novelas que leí durante el verano sobre el 9/11, no solo por el encanto desplegado por un escritor que domina hasta sus defectos, sino porque Ahmad es el único personaje en verdad novelesco en esta tribu que he reunido. Los tres Yorston son marionetas de *l'accélération*

de *l'histoire* que no puede sino inquietar a un escritor francés, tanto más obsesionado en la medida en que desea revisar su tradición. El niño de Foer, por más que me seduzca, no deja de ser una maquinista productora de sentido y de efectos especiales, demasiado polimorfo para ser perverso. Y el altivo Changez es un ideólogo, tiene esa belleza repulsiva tan propia de los conversos: su vida, su decepción, su elección de la fe como refugio del santón en el desierto, podría ser la del mismísimo Bin Laden. Es demasiado ejemplar; no me resulta lo suficientemente humano para ser novelesco.

A Updike —y a Foer también— lo cuestionaron mucho por violar unas leyes del realismo cuya exigencia de cumplimiento, por los críticos estadounidenses, dice mucho del imperio de la serie televisiva sobre la novela. Un terrorista islámico, dijeron los críticos, no puede ser tan inocente, tan banal, tan escasamente fanático en realidad, como lo es el Ahmad de Updike. A mí, en cambio, la trama mal ajustada de *Terrorista* me pareció secundaria frente al poderío de su adolescente casi pobre que detesta el mundo ultramercantil que lo rodea simplemente porque le es inaccesible, mientras que el imán y el falso reclutador le ofrecen un horizonte, el paraíso del mártir al cual puede llegar sin hacer otra cosa que conducir en línea recta, llegar al corazón del túnel y apretar el botón rojo de la carga explosiva. El nihilismo padecido por Ahmad me parece más aterrador, como lector de novelas, que la angustiada crónica minuto a minuto de Beigbeder, y más emocionante que la hiperactivamente infantil diseñada por Foer. Se siente un soplo de realidad novelesca cuando Updike penetra en la selva escolar donde vive Ahmad, al retratar el suburbio donde camina el joven o la cama donde Jack y Teresa hacen el amor. A la hora de describir la primera experiencia erótica de Ahmad, Updike logró terminar su carrera de novelista con un retrato de adolescente digno de la literatura que los

inventó, la de Huckleberry Finn. Al final, inverosímilmente, Jack, el judío incrédulo, el cincuentón fracasado, el marido malcogido de una obesa, el hombre superfluo a la manera rusa, logra subirse al camión tripulado por Ahmad. Empieza a hablarle de cualquier cosa, fingiendo indiferencia ante la explosión inminente, sustituyendo al padre ausente. Al final, en un homenaje, quizá, a *Los justos* (1949), de Albert Camus, aquella obra de teatro en que los terroristas dejan ir a un dignatario del zarismo para no asesinar a los niños inocentes que lo acompañan, lo que impide que Ahmad active la carga letal es la sonrisa insistente y pegajosa de los niños negros que van en el coche de enfrente y lo miran a través de la ventana trasera. Ahmad se distrae y su posteridad como terrorista se esfuma.

En fin: me alejo de estas cuatro novelas con la incredulidad de quien descubre que hay héroes capaces de renovar una y otra vez su inocencia ante la aceleración de la historia. Es como si el personaje estelar de aquel 11 de septiembre de 2001 en Nueva York fuera un eterno príncipe Rasselas saliendo del valle feliz para enfrentarse a la violenta miseria del mundo. —



ENSAYO

Todos somos Crusoe



Bruno H. Piché
ROBINSON ANTE
EL ABISMO.
RECUESTO DE ISLAS
México,
DGE Equilibrista/UNAM,
2010, 147 pp.

✎ JULIO TRUJILLO

John Donne escribió famosamente que ningún hombre es una isla. Casi cuatrocientos años después, Carlo Ginzburg apuntaló la sentencia

llevándola un poco más allá: ninguna isla es una isla. Finalmente, Mark Zuckerberg hizo una rotunda demostración de aquellas aseveraciones al crear Facebook.

Pero las islas existen, y la soledad es probablemente más nítida cuando se recorta contra la multitud. Todo hombre a su manera es una isla, una isla es una isla y Facebook, como un archipiélago, es en estricto sentido una agrupación de soledades.

Robinson ante el abismo. Recuento de islas, de Bruno H. Piché, es el testimonio de una depurada obsesión por esas porciones de tierra rodeadas de agua por todas partes que son, a su vez, la metáfora perfecta de la soledad.

Cuando el náufrago Crusoe llega a tierra, descubre que todos sus compañeros han muerto y hace este recuento: “nunca los volví a ver ni a tener ninguna señal de ellos, salvo por tres de sus sombreros, una gorra y dos zapatos que no eran pares”. En esa última frase (“two shoes that were not fellows”) me parece que se destila con gran concentración la imagen del aislamiento más estricto. Y, no obstante, Crusoe se las arregla para poblar su soledad. Bruno H. Piché supo articular su obsesión como quien reúne pares de zapatos: en sus andanzas (es viajero empedernido) y en sus lecturas fue coleccionando islas que dieran cabal cuenta no solo de su predilección por aquella metáfora, sino de su propia condición de individuo que insiste en refutar el apotegma de Donne.

Mitad florilegio y mitad crónica de un periplo vital por ciudades y libros, *Robinson ante el abismo* es un libro sin género preciso que no hubiera desdeñado un W. G. Sebald. Pero al final todo tiende a la autobiografía, y sabemos —como él lo sabe y propone— que los paseos que H. Piché nos comparte con una prosa bien temperada terminan por configurar, en parte, su propio rostro. Son muchos los ingredientes

que componen el retablo, tantos que agradecemos la bibliografía básica que aparece al final del libro: Aira, Auden, Ballard, Cabrera Infante, Cioran, Coetzee, Deleuze, Ferlinghetti, Huxley, Lawrence, Merwin, Magris, Pacheco, Perea, Pessoa, Piñera, Revueltas, Simic, Stevenson, Vila-Matas y Yeats son solo algunos de los autores en que H. Piché se apoya para establecer su propia escritura. En efecto, el coro de voces calla puntualmente para que figure el solista: “no pretendo hablar como el viejo que no soy, no todavía, sino como cualquiera a quien previsiblemente las primeras cuentas adultas le empezaron a arrojar puros saldos rojos, antes del cumplimiento del destino en el que todos íntimamente nos soñamos alguna vez como promesa”. Hay una especie de resignada elegancia en estas líneas que permea a todo lo largo del libro y que hace trascender el simple “recuento”. El “cazador de ínsulas y archipiélagos” es en realidad un pausado perseguidor de sí mismo que probablemente no ignora que jamás se alcanzará, pues la completitud de ese rostro, su acabado final equivale a la inutilidad de la escritura.

Su caso no es único, por supuesto: todos somos un poco Crusoe. “Queda claro que al náufrago lo encarnamos todos en algún momento, en tanto que la figura superior de la isla a la postre nos sigue resultando imposible. Náufragos sin isla, eso somos en esencia.” La distinción entre el personaje y su contexto es importante: acaso la soledad más aguda es la que se da en las megalópolis y ya no hay parcela de tierra o concreto que podamos llamar nuestra, solamente nuestra. Esta paradójica nostalgia de la isla nos enfrenta con nosotros mismos, y es entonces cuando la metáfora, literalmente, toma cuerpo. “Se me ha anunciado que mañana, / a las siete y seis minutos de la tarde, / me convertiré en una isla, / isla como

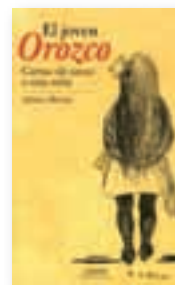
suelen ser las islas”, dice Virgilio Piñera en un poema que no es “La isla en peso” sino sencillamente “Isla”. Todo náufrago necesita una isla y, si esta no aparece por ningún lado, habrá que encarnarla.

He hablado de elegancia, pues la prosa de este libro es elegante, y de resignación, pues el autor no pretende que sus archipiélagos se unan en una súbita e inverosímil masa continental. Tampoco pretende alcanzarse, pero sí hacerse acompañar, de vez en cuando, en su persecución. Todos queremos eso. H. Piché lo dice con sentencioso humor: “Hay tres temas: el amor, la muerte y las islas. [...] Yo me ocupo de las islas, que son mejores que los hombres, pero no que las mujeres.” ¿Y cuando una mujer aparece en la isla? Parecería ser el escenario ideal para el náufrago, pero ya Bioy nos ha enseñado, en *La invención de Morel*, que esa mujer puede ser el simulacro de una mujer... Entre que sí y que no, siempre están la amistad y los libros, y yo podría combinar ambos perfectamente llevándome un ejemplar de *Robinson ante el abismo* a mi propia isla desierta. —



EPISTOLARIO

El sueño perfecto



Adriana Malvido
EL JOVEN OROZCO.
CARTAS DE AMOR
A UNA NIÑA
México, Lumen/
Proceso, 2010,
420 pp.

✎ ARNOLDO KRAUS

Hacia el final del libro, Adriana Malvido comenta: “Cuando terminé, el mayor misterio seguía sin resolverse: ¿en realidad, por qué nunca viajó el pintor a Sombrerete para

ver a Refugio si la deseaba tanto?” La autora encuentra la respuesta en Amos Oz: “El único modo de mantener un sueño perfecto es no realizarlo jamás.”

Oz tiene (prácticamente) razón. Los sueños perfectos no existen. Si existiesen, ni Freud, ni los divanes, ni el amor o el desamor, ni algunos episodios de la literatura tendrían lugar. Malvido, en cambio, yerra un poco. Su fino bisturí logró desentrañar algunos recovecos de los sueños de José Clemente Orozco y de Refugio, su amada. En *El joven Orozco. Cartas de amor a una niña*, los sueños nunca acaban: el deseo del pintor y de la autora son insaciables.

Mirar y escarbar hacia atrás tiene ventajas. Quien lo hace interpreta de acuerdo a la idea que se forja tras estudiar lugares y personas pasadas. Ese escrutinio exige concatenar hechos, desmenuzar documentos, hurgar recintos y explorar lo que dicen y callan libros y periódicos. Para tender ese tipo de puentes se requiere imaginación y audacia.

La sagacidad de Malvido consistió en tejer la urdimbre de *El joven Orozco* a partir de 465 cartas inéditas de un Orozco de veintiséis años dirigidas a Refugio Castillo, una niña de apenas doce. La correspondencia se extendió entre 1909 y 1921 —lamentablemente, las misivas de Refugio se extraviaron. Orozco, profundamente enamorado, le escribió “prácticamente todas las noches”.

Malvido leyó las cartas en su diván, reconstruyó el tiempo e imaginó las respuestas de Refugio. El libro diseña un capítulo de la biografía del gran muralista que había permanecido hasta ahora desconocido: su amor por una niña. Malvido entreteje la historia de una pasión en el contexto histórico del México revolucionario. Los acontecimientos sociales, políticos y artísticos, así como incontables viñetas de la vida y el quehacer cotidiano de la ciudad de México durante la Revolución, se entremezclan con las cartas de

Orozco, quien se convierte en una suerte de cronista. Escribe sobre el transporte y las calles y la cultura, habla acerca de sus “caricaturas políticas”, de huelgas y del teatro, de San Carlos y de un sinfín de detalles cuyo *leitmotiv* es siempre Refugio: esa mujer receptora de un amor peculiar, cuya vena jamás decayó a lo largo del tiempo que se mantuvo viva la correspondencia.

Orozco reflexiona sobre la realidad de su México, mezclándola con su pasión por Refugio. Demoniza el ámbito académico: “Mi escuela es tan chistosa que ni el secretario ni el director saben cuándo abren las clases... voy a trabajar de muy distinta manera y a tratar de ya no necesitar después de la escuela.” Retrata Coyoacán, bálsamo magnífico en la vida del pintor: “Tengo verdadero alboroto por plantar muchos rosales; el tiempo de plantarlos es enero, cuando baja la savia... Aquí en Coyoacán hay tanta variedad de rosas que ni te imaginas.” Sabe burlarse: “Después entró el director de la escuela, un barrigonzote que pesa 349,500 kilogramos (cuando lo maten dizque se van a surtir de manteca todas las tocinerías de México).” Habla de la Revolución: “México estaba horrible durante la Revolución, no había trenes, ni luz, ni comercio... en los primeros días había tantos cadáveres en descomposición que tuvieron que quemarlos en plena calle como si fueran basura.”

Las cartas exaltan su amor por Cuca, su Cuquita. “¿Quieres mi vida como ofrenda de amor? ¡Me la quito enseguida, te lo juro!”; “Vivo recordándote y acariciándote con la imaginación, vivo de recuerdos tuyos alimentando la vaga esperanza de volverte a ver aunque no sea sino para caer muerto a tus pies”; “Hoy, como el primer día, te amo con un poder infinito. Dime, ¿tú también me amas como el primer día, cuando anhelosamente se buscaban nuestros ojos y nuestros corazones?”; “Amor

mío, desde ayer que recibí tu bendita imagen no he hecho otra cosa que estarte contemplando y llevando a mis labios la pequeñita imagen de mi vida misma”...

Orozco era muy afecto al género epistolario. En 1987, Editorial Era publicó *Cartas a Margarita*, su esposa. En la correspondencia con Refugio, el pintor se entrega, se desnuda. Las cartas no están fechadas. Malvido ordena y desmenuza algunas facetas del artista-artista, del artista-humano y del artista enamorado. Estas cartas recuerdan el “amor verdadero”. El pintor enamorado invierte el tiempo necesario para expresar sus emociones. Las cartas son un *collage*: palabras con dibujos en blanco y negro, imágenes a color y viñetas “donde quepan”; pinta a Refugio con sus cinco gallinas y su perro “Gordito”. Orozco se vierte por completo, escribe para contar su amor y alimentar su deseo. La correspondencia lo humaniza.

Gracias a Malvido, *El joven Orozco* invita a soñar cuando vemos cómo se tejen y destejen sus pasiones más íntimas. Como si fuera una novela, nos cuenta la vida de México y la larga vida de un amor epistolar. Los dibujos, hasta ahora también inéditos, embellecen el libro.

Pero Refugio no fue solo musa. Fue necesidad y obsesión. Todos los estados de ánimo —emoción, tristeza, dolor, melancolía, humor— concurren en las cartas. La autora se internó en ellas y las concatenó con elegancia. Quizás por eso se atreve a pensar y a escribir lo que Refugio sentía, o incluso, a convertirse en una suerte de Cuca. Tocada por la belleza de las cartas, Malvido se desdobra. En ocasiones narra, atrapada por la pasión epistolar, como Adriana; en ocasiones responde, arropada por la imaginación, como Cuca. En *El joven Orozco*, Malvido tiñe el amor de Orozco gracias a los sueños de Refugio. Quizá Orozco nunca se apersonó en Sombbrero para no liquidar su sueño. —

ENSAYO

El país de las palabras



Marina Gasparini
LABERINTO
VENECIANO
Barcelona, Candaya,
2011, 126 pp.

✎ MIGUEL GOMES

En un libro insustituible, *Prospects of power*, John Snyder sostiene que el ensayo, tal como lo conocemos desde Montaigne, suele convertirse en vehículo de una religión laica en que el hablante blasfema con un irónico *Soy el que Soy*: lo crucial del género es que posibilita un desafiante “ejercicio de la voz”. El Borges de *Historia de la noche*, con un parecer similar, había sentenciado que Montaigne merece nuestra memoria por haber sido el “inventor de la intimidad”. La certidumbre compartida en ambos casos es que el *Soy* característico del ensayo clásico se revela más como personaje que como persona —palabra que se despoja del individuo para reclamar su frágil verbalidad.

Desde una intimidad cuidadosamente inventada, sin aspavientos confesionales e indisociable del lenguaje, nos habla el personaje-autor que Marina Gasparini ha creado en su *Laberinto veneciano*. La cuestión del género resulta desde el principio insoslayable porque no sería demasiado extraño suponer equivocadamente en el libro una vaga filiación a la literatura de viajes, hoy favorecida por los avatares de la mundialización. Los desplazamientos geográficos en la prosa de Gasparini, sin embargo, se anulan o neutralizan desde la imagen rectora del título, motivo central de varias

secciones: la filotopía extrema de sus ensayos nos invita, de hecho, a la inmovilidad trascendente, a la firme contemplación intelectual y afectiva de un lugar elevado a suma de experiencias transpersonales, donde los viajes dejan de ser físicos. “Una noche de verano caminaba por calles que no sabía adónde me conducirían”, advierte la primera línea del primer capítulo, y pronto nos enteraremos de que la ruta seguida está más en los meandros del yo que en la ciudad casi personificada cuyo laborioso retrato leemos: “A la mañana siguiente deambulé infructuosamente buscando las calles por las que había caminado. Venecia de nuevo me dejaba con el silencio en que nosume la conciencia del misterio.” Pese a lo anterior, no todo se esfuma en la indeterminación, porque un sistema se delinea, despejada la suma de perplejidades temporales gracias a la paradoja que el espacio plantea: “Meses después, una penumbra fuera del tiempo acompañada de un sigilo sin aliento me permitieron reconocer el lugar ante el que había reclinado la cabeza en repetido gesto. Era el laberinto. El mío.”

La clave está en unas líneas de María Zambrano de inmediateo recordadas: “Venecia es para mí un enigma que se deja ver, un laberinto que se aparece y que no hay que esforzarse por buscar, porque si se lo busca no se encuentra jamás.” Venecia es el nombre geográfico que da Gasparini a una región del decir y la conciencia; su mapa introspectivo se traza en ensayos donde convergen múltiples discursos acerca de la ciudad o producidos en ella, sean literarios (el exilio de Brodsky en Venecia, cap. IX), mitográficos (Orfeo, cap. XI) o inspirados por la música (*Parsifal en Venecia* de Sinopoli, cap. I) y, especialmente, las artes plásticas (las *Cárceles* de Piranesi, el *Desollamiento de Marsias* de Tiziano, caps. II y III). Laberinto, en fin, de la cultura occidental diseñado por la interacción,

aunque erudita siempre sensual, de una voz y una ciudad.

Imprescindibles son los pasajes dedicados al problema del “origen” (cap. VIII): en ellos, más allá de la aparente abstracción, el vértigo del pensamiento y sus redes culturales nos depara un inesperado aterrizaje en lo concreto. El rumor perseverante del agua que bate contra las piedras del canal de la Giudecca suscita en la voz ensayística una marea de asociaciones etimológicas (*perseverare*), religiosas (conexiones entre persistencia en el deber y la *pietas*, según Kerényi), literarias (Lezama y el destino estético) que desembocan en las históricas y autobiográficas: la curiosa coincidencia que hace que alguien nacido en Venezuela, como es el caso de Gasparini, se resida en el Véneto, cuna familiar, pero también origen onomástico, simbólico, de la tierra apenas dejada atrás, porque “en el nombre de mi país natal, la nostalgia de un país distante deja escuchar sus ecos. Venezuela fue bautizada en el recuerdo de Venecia. Bastaron unos palafitos construidos sobre el agua para que Amerigo Vespucci recordara a la ciudad que como una visión se presenta a nuestros ojos cubierta de mármoles blancos y rosados. Mucho de imaginación y un tanto de añoranza hubo en la evocación”. De esa manera, la nostalgia del navegante se vuelve análoga a la de la escritora y, por otra parte, el espacio que se descubre, gracias a un velado quiasmo, se transforma en hecho de escritura: el libro mismo que tenemos en nuestras manos, cuya Venecia ocupa el lugar del país perdido, invertida la situación del origen. Lo que para Vespucci era simulacro se reafirma como el objeto extraviado, anhelado y definitivo del que brota la creación. Un producto literario que una mirada superficial consideraría simplemente cosmopolita, exotista o, acaso, ejemplo de la pregonada fluidez de la *aldea global*, nos da la

sorpresa de un arraigo tan vigoroso como oblicuo en un discurso de nación: “La tierra de los orígenes suele ser la nostalgia que da nombre a lo nuevo.” Conviene destacar, no obstante, que los arraigos entrevistados en *Laberinto veneciano* se fundan en el acto de *imaginar* y el de *nombrar*, es decir, en el poder del lenguaje.

Que un fenómeno así ocurra en estos momentos de la historia, cuando ha empezado a articularse una literatura diaspórica venezolana como resultado de las convulsiones internas del país a lo largo de la década de los noventa y en lo que va del nuevo siglo, no es casual: Gasparini se suma a un grupo de autores de talla entre los que figuran Gustavo Guerrero, Juan Carlos Méndez Guédez, Gustavo Valle y Luis Pérez Oramas. Para ellos la nación sigue siendo un *enigma que se deja ver* y que, a veces, se manifiesta trágicamente. —



ENSAYO

La Tercera España



Andrés Trapiello
LAS ARMAS Y LAS
LETRAS. LITERATURA
Y GUERRA CIVIL
(1936-1939)
Barcelona, Destino,
2010, 350 pp.

INOCENCIO REYES RUIZ

La primera edición de *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, el mejor libro escrito sobre la Guerra Civil española, apareció en 1994. Tras una reedición en 2002, volvió a aparecer en Ediciones Destino en mayo de 2010, y para julio de ese año ya iba en la cuarta reimpresión. En el prólogo a la edición de 2010 el autor reafirma su tesis de 1994: “La literatura no estuvo casi nunca a la altura del momento

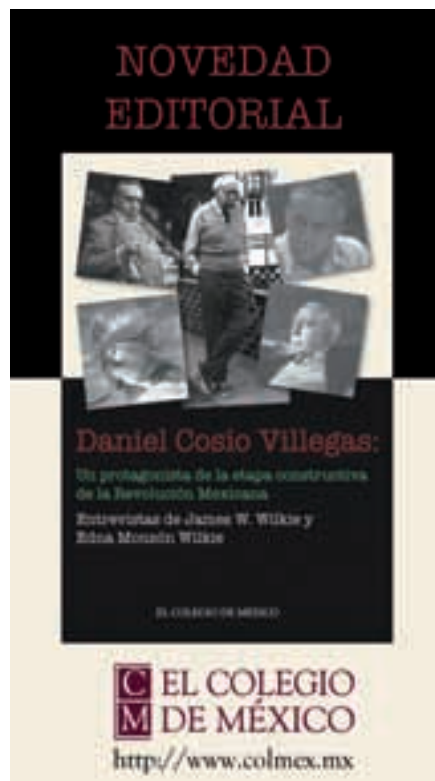
histórico, porque casi nada ni nadie lo estuvieron tampoco.” Ya en el primera edición, Andrés Trapiello había propuesto la necesidad de repensar los lugares comunes, a propósito de un título de Murlane Michelena: *El arte de repensar los lugares comunes*, y de otro de Mario Verdaguier, *Un intelectual y su carcoma*, ambos con una misma mirada: “La obligación moral del escritor de transitar todos los caminos de la literatura, incluidos aquellos interceptados por un ‘prohibido el paso’”. Trapiello cita al efecto a Unamuno: “Repensar los lugares comunes es el mejor modo de librarse de su maleficio.” Se puede agregar que repensar los lugares comunes también puede servir para acercarse a su beneficio.

Como pensaban Unamuno y Machado, nunca existieron las dos Españas, y la tesis que Trapiello desarrolla en su vastísima obra es el rescate de la Tercera España. Queda claro que dos minorías radicales y poderosas llevaron al matadero a varias e inmensas minorías. El libro es un recorrido por la crispación de la inteligencia española que hacia 1931 reunía tres grandes generaciones de escritores y artistas: la de 1898, la de 1914-1927 y la que estaba emergiendo en el curso de la Segunda República y que durante la Guerra Civil fue el reflejo más fiel del drama español. Estamos ante el Siglo de Plata de la literatura española. Y, sin embargo, no estuvieron a la altura de ese tiempo compartido.

Los casos que demuestran la tesis de Trapiello son palabras y armas reunidas en un mismo radicalismo. Cita a María Zambrano: “La inteligencia tenía que ser también combatiente. La inteligencia vistió ese traje sencillo de la guerra, ese uniforme espontáneo del ejército popular. Todavía hay quien se extraña. Pero convendría recordarles que en los días del nacimiento de la razón, cuando en Grecia, con maravillosa y fragante intuición, se quiso representar a la diosa de la sabiduría, Palas Atenea, se la vistió con casco, lanza y escudo. La razón nació armada, combatiente.” De acuerdo, pero entonces vale decir que

la razón se movía más cómodamente en la lucidez de Clara Campoamor que en el uniforme miliciano de María Zambrano. Trapiello recuerda el célebre chisme que circuló por el Madrid de 1936: que María Zambrano había encañonado a Ortega para obligarlo a firmar un manifiesto. Bergamín, Soledad Ortega (hija del filósofo y testigo del hecho) y la propia María Zambrano negaron que tal cosa hubiera ocurrido; pero —remata Trapiello— el chisme cobra actualmente cierta verisimilitud; no hubo una pistola real sino simbólica: un grito exigente.

El drama de la Guerra Civil española es el drama del ultimátum, el oscuro destino del callejón sin salida, el acorralamiento. En un corral, reforzadas y elevadas las trancas, en medio de los aúllidos de un grupo de vaqueros o caballerangos, el animal se transforma en una fiera: pelea, se arrebuja, relincha, cocea, bufa... lo que sigue es matar o ser muerto.



Y ganó la muerte. Los vivos a la Muerte provenían de los dos radicalismos que arrastraron a la mayor parte de la población y la condujeron a un callejón sin salida: matar antes que te maten. No había solamente dos Españas. Había, si se me permite el neologismo clasificatorio, tres categorías generales llamadas Españas: los guerreros (en la algará, diría José Moreno Villa, matando y muriendo), los garrudos (en la retaguardia, enchaquetados con guerra y pistola al cinto, en tribunales de venganza sumarísima, en la propaganda) y los guerreados: medio millón de muertos. Unos sabían qué se peleaba y para qué, pero la mayoría fue asesinada porque sí, porque era la guerra; bastaba un gesto sospechoso, una corbata, un modo de caminar, un tipo de zapatos, una palabra... todos eran sospechosos (lo eran acaso de modo similar a como le ocurrió a un sospechoso ruso de la época del terror estalinista: al no encontrarse causa suficiente para condenarlo, fue sentenciado a muerte con la "irrefutable" prueba de que tenía una risa contrarrevolucionaria). En esas tres categorías podemos encontrar una

variedad inmensa de combinaciones que la mala historia ha reducido a dos: republicanos y fascistas. Escribe Trapiello que ni todos los republicanos eran republicanos ni todos los fascistas eran fascistas. Pero el mundo español fue acorralado con tal fuerza que para 1935 aquello era un callejón minado y sin salida. El que levantaba la mano para salir era un traidor. Lo expresó tal cual el veleidoso Baroja, citado por Andrés Trapiello: "Ya no se permite la neutralidad ni el deporte intelectual." Trapiello lo interpreta en su cruel trasfondo: "o fascistas para conquistar el mundo o comunistas para someterlo. Se había acabado el tiempo para poder vivirlo..."

A finales de 1937 el mundo se desmoronaba. 1937 fue, dicho con el tono cabalístico de José Moreno Villa en su *Vida en claro*, el año del fin del mundo: el fascismo y el nazismo las estaban ganando todas; las potencias democráticas (Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos) fingían, la primera, una mezcla de indiferencia y cautela expectante; o se desentendía, la segunda, de un compromiso inelu-

dible con el vecino que antes les había auxiliado; o dejaba pasar, la tercera, la desenfadada histeria anticomunista del consorcio periodístico de Hearst. España estaba sola; solos estaban los republicanos y más solos estaban los que no encajaban en ninguna de las decenas de categorías que forzaron a la población española, con matanzas de derechas y *paseos* de izquierdas, a elegir el rojo o el blanco, la República o el fascismo, la democracia o la monarquía, el comunismo o la civilización cristiana, el liberalismo o el conservadurismo.

El drama de España tiene varios desenlaces y una misma fatalidad: la razón y la democracia fueron las primeras exiliadas. Escribir y publicar son privilegios de unos pocos. El escritor, el literato, el artista, el periodista, el científico y el intelectual son responsables de lo que dicen y escriben. Deben rendir cuentas. Es un lugar común para repensar, tanto para librarnos de su maleficio como para esclarecer su beneficio. La responsabilidad intelectual no es un capítulo cerrado. —

EDUCAL
librerías con arte

Los libros que no encuentras los tenemos aquí

Arte • Historia • Literatura • Filosofía • Ciencias Sociales
Lengua • Ciencias • Tecnología • Música • Cine

94 librerías en todo el país, la cadena más grande de México

Síguenos en @LibreríasEducal y en /LibreríasEducal

Compra en línea y encuentra nuestro directorio de librerías en:
www.educal.com.mx

