

# LIBROS

80

LETRAS LIBRES  
JUNIO 2012

**Roger Bartra**

- LA SOMBRA DEL FUTURO.  
REFLEXIONES  
SOBRE LA TRANSICIÓN MEXICANA

**Jorge Volpi**

- LA TEJEDORA DE SOMBRAS

**Mario Vargas Llosa**

- LA CIVILIZACIÓN DEL  
ESPECTÁCULO

**Frédéric Beigbeder**

- UNA NOVELA FRANCESA

**Lina Meruane**

- SANGRE EN EL OJO

**Francisco Tario**

- AQUÍ ABAJO  
• LA NOCHE

**Samuel Noyola**

- EL CUCHILLO Y LA LUNA

**David Monteagudo**

- BRAÑAGANDA



ENSAYO

## Todo futuro es incierto



**Roger Bartra**  
LA SOMBRA  
DEL FUTURO.  
REFLEXIONES  
SOBRE LA  
TRANSICIÓN  
MEXICANA  
México, FCE, 2012,  
95 pp.

✎ **JOSÉ WOLDENBERG**

Tiene razón Roger Bartra: el futuro no solo es incierto sino escurridizo. Quienes han tratado de modelarlo han llegado a puertos muy diferentes a los que había construido su imaginación. Pero al parecer, como él mismo indica, es imposible no querer otear en el presente los signos del mañana, y lo que hacemos o dejamos de hacer hoy quizá pueda dejar alguna pequeña huella en el porvenir. Ese es el resorte de cualquier proyecto, de cualquier “apuesta” a futuro.

Entiendo, sin embargo, que la principal preocupación de Bartra no es sobre la incertidumbre que de manera natural acompaña a la democracia (¿Quién ganará las elecciones?

¿Cuál será la nueva composición del Congreso? ¿Qué sucederá en los estados, los municipios, los congresos locales?). Esa es una dimensión nueva entre nosotros, acostumbrados a observar justas electorales en las que los ganadores y perdedores estaban predeterminados. No; su incertidumbre es sobre el propio futuro de nuestra germinal democracia.

Dado que la historia está abierta, dado que la legitimidad democrática es nueva en México, dado que existe un malestar creciente con eso que genéricamente llamamos política, dada una vida política “profundamente fragmentada”, ¿qué futuro aparece entre nosotros?, ¿qué imágenes proyecta el presente hacia el porvenir?

Bartra, recuperando a varios autores, subraya un hecho del tamaño de una catedral: en México coexisten planos diferentes superpuestos. “Un abigarrado conjunto de situaciones incongruentes que proceden de épocas diferentes.”

En México hemos sufrido la simultaneidad de planos premodernos, modernos y posmodernos, que se entrecruzan en un espectáculo fascinante. Como dijo Ernst Bloch: “No toda la gente vive en el mismo ahora.” Y por lo tanto no todos imaginan el mismo futuro.

Esa situación fragmenta, crea mundos diferentes, e incluso enfrentados. Ese México diverso ensueña futuros radicalmente distintos porque vive en universos escindidos, polarizados.

Es cierto, como afirma Bartra, que “el mercado ha penetrado en todos los rincones”, que la “urbanización crece con brío”, incluso se podrían enumerar la expansión de los servicios y el crecimiento de la educación y las redes de salud. Pero lo cierto es que la fractura fundamental de la convivencia se encuentra en la profunda desigualdad que cruza de norte a sur a todo el país. No somos un país inte-

grado. México son muchos Méxicos. Y la diversidad no es un problema en sí mismo. Por el contrario, puede ser parte del enorme capital cultural del país. Es la desigualdad la falla tectónica de nuestra no convivencia, de los celos que envuelven y empañan las relaciones sociales, de las incomprendimientos, las desconfianzas y los prejuicios hacia los otros. Es ese caldo de cultivo el que quizá sea el mayor reto para forjar un espacio civilizado, tolerante, inclusivo, en una palabra, democrático.

Bartra se pregunta, siguiendo a Norbert Lechner, por qué da la impresión de que los políticos —y no solo ellos— parecen perdidos en el laberinto forjado por los cambios de las últimas décadas. Y contesta, con el entrañable profesor alemán chileno, que por la falta de mapas mentales. Al parecer, no hemos comprendido y asimilado lo que sucedió y por ello las actuaciones erráticas aparecen y reaparecen a cada momento: “Ni siquiera los principales actores de la transición se percataron plenamente de lo que estaba sucediendo en el país, y mucho menos entendieron que la transición había ocurrido en un contexto mundial nuevo.” Existe un marasmo intelectual. Y el tema de la transición democrática lo ejemplifica de manera estelar. Para algunos solo hay gatopardismo, para otros, la transición está estancada, para otros, México siempre fue una democracia, que se perfeccionaba con el tiempo. Y no sigo ilustrando esa Babel.

Fijo mi posición. La transición democrática mexicana es una etapa del pasado. Sucedió entre 1977 y 1997, fechas entre las cuales se desmontó un sistema de gobierno autoritario y se sentaron las bases para una germinal democracia. Esa transición, esos cambios, fueron los que permitieron la alternancia en el poder ejecutivo, y no a la inversa. Consistió, básicamente, en la construcción de un sistema de partidos competitivo y un sistema electoral capaz de asimilar la voluntad popular depositada en las urnas.

Esas dos piezas faltantes eran lo que impedía que el diseño constitucional de una república democrática, federal y representativa, se hiciera realidad.

Y sin embargo, como bien dice Bartra, ni el mundo político ni el mundo intelectual han sido capaces de reconocer cabalmente ese profundo cambio. “Una gran parte de la intelectualidad cree que la democracia no ha llegado aún, que ha nacido malformada, que es meramente formal...” Esa falta de valoración de lo que ha sucedido es la que no solo genera melancolía por el pasado (¿es un pleonasma?), sino la que impide moverse en el presente. Cierto que nuestra democracia es de baja calidad, que en ocasiones resulta indescifrable, que bajo su manto avanzan los intereses de unos cuantos, que no ha podido dar satisfacción a múltiples demandas y rezagos, pero siguiendo a Roger Bartra creo que “la intelectualidad ha incurrido en una seria irresponsabilidad al no impulsar un orgullo, o al menos un gusto, por el hecho de que el país logró escapar de las redes autoritarias en que se mantuvo preso”.

Bartra se pregunta por las claves que explican el ascenso del PRI, luego que en 2006 sus adversarios y sus pugnas internas lo colocaron en el tercer lugar en las preferencias de los votantes. Y, si mal no entiendo, explora lo que significaron tres fenómenos que aún gravitan sobre la política mexicana. La polarización profunda que desataron los resultados de 2006 entre el PAN y los partidos de izquierda, la espiral de violencia que acompaña como una siniestra sombra nuestra vida social y la corrupción, que parece ser un elemento integrado a la institucionalidad estatal.

Pero antes, un rodeo. Nuestra transición hacia la democracia fue eso, un cambio gradual, en lo fundamental pacífico, fomentado por diversas reformas normativas e institucionales, y no un cataclismo y menos una revolución. Por ello, en

el *script* inexistente de la transición no estaba planteada la desaparición del PRI. Contra una cierta alucinación de la izquierda que ensoñaba con que el PRI no era más que un aparato vacío, que se desbarataría en el momento en el que no obtuviera la presidencia de la república, la transición consistió en hacer del PRI un partido entre otros, precisamente porque su inserción social es indiscutible. (O debería serlo.) De tal suerte que la desembocadura del cambio transformó un partido omnipotente, hegemónico, creado para evitar la competencia y usufructuario retóricamente del discurso revolucionario que veía en otras corrientes políticas a las encarnaciones del Mal, la anti patria, el contra pueblo, en un partido entre otros, que está obligado a vivir y a convivir con expresiones ajenas, y en un marco institucional que fomenta y recrea la pluralidad política. (Sobra decir que sus éxitos y fracasos dependen en buena medida de los que hagan los otros actores políticos y de los cambiantes humores públicos.)

Pero Bartra tiene razón: “El espectacular choque entre Felipe Calderón y López Obrador [en 2006] indirectamente estimuló la recuperación del PRI.” Esa polarización que partió de la política e inundó a la sociedad generó malestar, incertidumbre y heridas que aún siguen abiertas. No me atrevo siquiera a intentar medir las pulsiones de ese amasijo de intereses, pasiones y delirios que llamamos sociedad, pero, en efecto, es probable que la cauda de odios y resentimientos entre izquierdas y derechas, en mucho haya contribuido no solo a situar al PRI como el fiel de la balanza política, sino a que a los ojos de muchos apareciera como un partido serio, institucional, responsable.

“El fortalecimiento el PRI tiene también sus causas en el extraordinario crecimiento de la violencia”, escribe Bartra. La lucha contra el narcotráfico y su estela de crímenes, torturas, secuestros y miedo, han teñido

de sangre no solo a importantes zonas del país, sino al imaginario colectivo que en su “ensueño y en su vigilia”, como diría don Rafael Galván, reproduce escenas dantescas de horror y desasosiego. La violencia ha opacado —sigo a Bartra— la propia transición democrática y su profundo significado y los otros problemas que vive el país. En ese marco de incertidumbre, no son pocos los que ven con buenos ojos el regreso del PRI a la presidencia. Creen o quieren creer, que para el caso es lo mismo, que ese partido sí sabe, o sabrá, contender contra las bandas delincuenciales.

Bartra también desarrolla una idea que me cuesta trabajo compartir. Asegura que existe una cierta añoranza por la corrupción como fórmula para aceitar los engranes del sistema político. Escribe: “habría que meditar si es posible que el retorno del PRI al poder central no es más que... una señal de que el sistema enfermo necesita de la vieja ‘eficacia’ que lubrica con los usos y costumbres de la corrupción los engranajes oxidados del gobierno”. La corrupción, si mal no entiendo, sería una especie de puente entre el entramado autoritario que fue erosionado y no ha desaparecido del todo y la naciente democracia que no acaba por forjar las rutinas institucionales propias de la coexistencia de la pluralidad. Me resulta una proposición perturbadora y que por precaución prefiero dejar a un lado.

Lo cierto, sin embargo, es que estamos inmersos en unas elecciones auténticas. En las cuales y no sin problemas se recrea y compite la diversidad de opciones políticas que existen en el país. Algo que no sucedía hace veinte años. Sin embargo, vuelve a tener razón Bartra: hay que valorar el cambio democrático, pero estamos obligados a pensar en lo que el futuro nos depara. Para ello, el ejercicio que él realizó ayuda a deliberar sobre los obstáculos que hoy se alzan para una eventual consolidación democrática. —

## NOVELA

## Abismos de pasión



Jorge Volpi  
LA TEJEDORA DE  
SOMBRA  
Barcelona, Planeta,  
2012. 275 pp.

✎ DANIEL GASCÓN

En *La tejedora de sombras*, que ha obtenido el Premio Iberoamericano de Narrativa Planeta-Casamérica 2012, Jorge Volpi (ciudad de México, 1968) recrea la tormentosa historia de amor entre la artista y psicoanalista aficionada Christiana Morgan y el psicólogo Henry (Harry) Murray. Volpi ha manejado biografías y los diarios de Morgan, y reproduce algunas de sus ilustraciones en la novela, que arranca con el suicidio de Christiana en 1967 y reconstruye una relación extramatrimonial que se prolongó durante cuarenta y dos años. Cuando se conocieron en Nueva York en 1925, Christiana estaba casada con un veterano de guerra y era amante ocasional del hermano de Murray. Los matrimonios pasaron unas vacaciones en Italia; después, los Morgan siguieron la terapia de Carl Gustav Jung, que dudaba entre su esposa y su amante Toni Wolff mientras sentía una creciente fascinación por Christiana, en quien veía “un reflejo, acaso el más exacto, de la mujer que habitaba su inconsciente”. El amor de Christiana y Harry está lleno de rituales enfermizos, buceos en el inconsciente e impulsos sadomasoquistas. Produce algunas tragedias —otro de los amantes de Morgan se suicida y ella sufre una operación de simpatectomía— y consecuencias inesperadas: Jung utiliza los cuadernos de Christiana para desarrollar una de sus teorías y la pareja elabora el Test de Apercepción Temática.

Volpi ha declarado que le interesó Christiana Morgan por “su ansia de liberación”. El personaje no acepta las

“convenciones burguesas”, se salta las restricciones del matrimonio y durante años no siente el menor afecto por su hijo. Pero parece menos víctima de las circunstancias históricas que de sí misma. Se somete a las interpretaciones de un gurú irracionalista y antisemita como Jung —sobre cuya relación como poco ambigua con el nazismo Juan José Sebreli escribió unas páginas demoledoras en *El olvido de la razón* (Debate, 2007)—, que le dice que es una *femme inspiratrice*: su función es consagrarse a la creatividad de un hombre. Christiana cambia su nombre y el de su amante, construye un panteón y lo puebla de deidades, firma pactos de sangre, cae en el alcoholismo, crea una unión mística con Harry y le escribe: “Quiero ser golpeada, azotada, maltratada. Quiero tus cadenas en mis brazos, tu cigarro en mi rostro. Quiero ser ordenada, pateada, herida [...] Quiero ser tu esclava.” Como símbolo de emancipación es cuando menos discutible.

El procedimiento narrativo —un relato en presente y tercera persona, en el que predomina el punto de vista de Christiana y donde se intercalan episodios anteriores, observaciones de los cuadernos de la protagonista, reproducciones fotográficas y artísticas, y cartas de varios personajes— no logra que la angustia erótica de Morgan y Murray emocione al lector. Los protagonistas son casi inhumanos y otros personajes más difusos, como Josephine o Will, acaban resultando más cautivadores. Los saltos temporales complican innecesariamente una trama de encuentros y desencuentros que atraviesa varios continentes y transcurre sobre un fondo de referencias culturales que van desde la Galería de los Uffizi a la obra de Melville, pasando por Nietzsche, Sibelius o Wagner. Claramente, la novela considera que las visiones de los personajes y la interpretación junguiana son en sí fascinantes, pero fracasa a la hora de transmitirlo.

Uno de los problemas reside en la elección del lenguaje: a Volpi parece preocuparle la riqueza del idioma, pero a veces la inflación alcanza cotas dignas de Weimar. Cuando dos personajes caminan por la playa y se meten en el

agua, “imprimen sus efímeras huellas en la playa y se adentran en la penumbra marina”; Will no lee la prensa, sino que “permanece abismado en el periódico” y al marcharse de una cafetería no deja dinero sobre la mesa, sino que lo “abandona”; o, para decir que llueve: “Semejantes a descargas de metralla, las gotas de lluvia laceran el mar encabritado, cimbran los cristales y azotan sin clemencia el rostro de la recién llegada.” Pese a la labor de documentación, buena parte de los diálogos son inverosímiles. Harry le dice a su amante: “No consigo concentrarme. Empiezo un párrafo lleno de fe, a la mitad de la página retrocedo, me embarga la sensación de que sólo barrunto fruslerías. Entonces recomienzo, pero la convicción inicial se ha desvanecido.” Uno de los amantes de Christiana, pasado de copas y celoso de Harry, le pregunta: “¿Por qué lo amas? ¿Su pene es más grande que el mío?”

Ese lenguaje sobreactuado contribuye a que los únicos momentos de humor del libro sean involuntarios, lo que habitualmente no constituye una buena señal. El narrador nos informa: “Harry se preguntaba si esa noche lograría dormir tranquilo o si Jo le insinuaría, suave e inapelable, su obligación de cumplir con sus deberes maritales.” No es fácil:

Jo se metía en la cama con un camisón apenas translúcido y allí aguardaba su llegada, su sexo tardaba una eternidad en humedecerse y entonces solía ser muy tarde: Harry había perdido todo interés, su miembro apenas se inflamaba, lo introducía con dificultad en la vagina de su esposa y una vez allí se demoraba una eternidad en expulsar unas gotas de semen.

La cosa cambia cuando Jo le cuenta en una carta un sueño erótico que ha tenido con un sureño alto y musculoso: “el relato lo sacudía y al mismo tiempo lo inflamaba”, provocando el “subterráneo crecimiento de su sexo” y facilitando que, tras un frenesí *multitask* de lectura y trabajo manual, “un gran chorro de semen estallara entre sus dedos”.

Esta historia de pasión onírica, decorada con una imaginería ocultista y recalentada, se habría beneficiado de cierta distancia crítica e irónica. Si por regla general los sueños en la ficción son poco interesantes, buena parte de *La tejedora de sombras* tiene el tono de una larga alucinación de pesadilla. —



ENSAYO

## La desacralización de nuestro mundo



Mario Vargas Llosa  
**LA CIVILIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO**  
Madrid, Alfaguara, 2012, 232 pp.

✎ FERNANDO DE SZYSZLO

En el Perú no nos sorprende la identidad entre lo que Vargas Llosa dice y lo que piensa, ni tampoco el coraje con que expresa su pensamiento, aun si —como a menudo ocurre— está en contra de la corriente. Su nuevo ensayo, *La civilización del espectáculo*, es un análisis descarnado de la realidad del siglo XXI. Partiendo de lo que sucede en las artes, Vargas Llosa continúa examinando la situación de la cultura en general y finalmente termina abarcando todos los aspectos del acontecer del mundo contemporáneo. Es un tema que le preocupa desde hace años, como nos lo prueban los textos de su columna sindicada que se publica en el diario *El País* (que entre nosotros aparece simultáneamente en *La República*) y que utiliza en su ensayo para ilustrar algunos temas con más detalle.

Es indudable que el “arte” que hoy nos quieren imponer es un juego en que lo único que sus autores quieren es distraernos con un trabajo vacío e insignificante que realmente no nos demanda más que una mirada distraída y pasajera. Lo más que puede esperar su productor es una sonrisa o una expresión de simulada complicidad. Ya el tiempo en que obras como esas nos

ofendían, nos sonrojaban o nos intrigaban pasó hace muchos años.

El urinario puesto de costado o la Gioconda con bigotes (y un subtítulo obscuro) de Marcel Duchamp sucedieron en 1917; pronto hará un siglo. Ya en el año 1975, Tom Wolfe se extrañaba de que los nuevos cuadros o instalaciones o fotografías retocadas necesitaran explicaciones escritas, que hacen, cuando son expuestas, indispensables a los curadores. Las obras de arte han cesado de comunicarnos directamente algo y necesitamos informaciones o leyendas, al costado, que nos informen de lo que el artista nos quiere decir.

Para André Malraux, una de las funciones del arte es dar a los hombres conciencia de la grandeza que ellos tienen pero que ignoran, y decía también que “el arte no es una religión, pero es una fe y si no es lo sagrado es la negación de lo profano”. Estamos lejos de los divertimentos y juguetes que nos proponen la gran mayoría de los autotitulados artistas contemporáneos.

Dice Vargas Llosa:

La literatura “light”, como el cine “light” o el arte “light”, da la impresión cómoda al lector y al espectador de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia con un mínimo esfuerzo intelectual. De este modo esa cultura que se pretende avanzada y rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autosatisfacción.

Esas producciones anémicas y desheñadas están lejos de los propósitos que siempre tuvieron los creadores al intentar producir una obra de arte. Esta implicaba siempre un compromiso total. “Saber de qué mensaje único soy portador y de cuya suerte debo responder con mi cabeza”, como alguna vez dijo André Breton. Octavio Paz definió en su momento la poesía:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de salvar al mundo, la actividad poética es

revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo, crea otro. Pan de los elegidos, alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje, regreso a la tierra natal...

Conforme avanzamos en el ensayo de Vargas Llosa nos damos cuenta de que los descubrimientos sobre el deterioro de la gravedad con que se enfrentaba la creación artística no eran sino la punta de un iceberg que abarcaba una situación mucho más compleja. En realidad la calidad de la producción en materia de arte, su pérdida de peso, su futilidad, no eran sino el reflejo de lo que pasaba en el sujeto original y las circunstancias en las que él vivía y por ello lo que producía no podía ser diferente. Lo que pensaban sus seguidores que sería un gran salto hacia delante realmente produjo un gran salto hacia atrás.

La música fue perdiendo cada vez más elementos y fue reduciéndose progresivamente hasta consistir solamente en ritmo; volvemos rápidamente al tam-tam primitivo y sustituimos la melodía por un recitativo, en que el volumen en que se produce, apoyado por la percusión, llega a casi reproducir las danzas más primitivas en que no faltan tampoco, como en sus predecesoras, los estimulantes psicodélicos para poder alcanzar toda su violencia.

En pintura volvemos al grafiti y a pretender que no sabemos no dibujar, sino tampoco escribir. En el siglo XIX se decía que el romántico es todo pasión y todo conciencia. La pasión y la conciencia quedaron atrás; ahora de lo que se trata es de olvidar, no sentir, no pensar, alcanzar un estado vecino al que, imagino, produce el consumo de drogas. El problema es que en arte, para lograr expresar cualquier tipo de emoción o sentimiento o idea, por violenta o mental que sea, el artista no solamente debe estar en el torbellino, sino como el mago que lo provoca; debe poder al mismo tiempo controlarlo: todo pasión y todo conciencia.

Por último, han logrado desacralizar el amor. Han conseguido retroceder

hasta conseguir que el amor sea solamente sexo. El erotismo se ha perdido en el camino. Creo que la experiencia amorosa es la única experiencia mística que está al alcance del hombre contemporáneo. Experiencia mística en el sentido de fusión del yo en y con otra cosa. Vemos ahora la experiencia amorosa convertida en un encuentro ocasional, intrascendente, olvidable y que queda reducido a cumplir sin darse cuenta con una función puramente animal. Han conseguido que no solamente el baile, también el amor, se convierta en una calistenia deleznable.

*La civilización del espectáculo* me parece un libro capital. Expresa la alarma que muchos experimentamos por el camino que esta tomando nuestro mundo y es un lúcido, sustentado y brillante llamado de atención. Nuevamente Vargas Llosa señala sin vacilar y con argumentos difíciles de rebatir el peligroso estado en que se encuentra nuestra cultura. Solamente el ser conscientes de que hemos atravesado a lo largo de la historia períodos igualmente oscuros nos impide ser totalmente pesimistas. La cultura nunca podrá ser divertimento, objeto sin aristas para entretener sin inquietar. “La ciencia está hecha para tranquilizar; el arte para turbar”, según Braque. La “literatura es como el fuego”, decía ya en los ahora remotos años sesenta, con apasionada lucidez, Mario Vargas Llosa. —



## NOVELA

## Autobiografía literaria



**Frédéric Beigbeder**  
UNA NOVELA FRANCESA  
trad. Francesc Rovira,  
Barcelona, Anagrama,  
2011, 224 pp.

## GUADALUPE NETTEL

En los últimos tres años, hemos asistido a un fenómeno curioso dentro de la narrativa mundial. Varios novelistas e

incluso poetas, nacidos después del 68, se han inclinado a publicar relatos de corte autobiográfico, incluso *mémoires*, en los que describen la loca década de los setenta. No se trata por supuesto de un género nuevo, ni mucho menos, pero sí de una tendencia curiosa, un asunto generacional que rebasara las fronteras de los países, las culturas y las lenguas.

Para corroborarlo, nos llega desde Francia el libro más reciente de Frédéric Beigbeder, titulado con razón *Una novela francesa*, ya que sus páginas resumen muy brevemente—tanto a nivel nacional como familiar— la historia de Francia en el siglo XX. El libro, galardonado con el premio Renaudot, traza la evolución de las clases más altas de ese país durante tres generaciones. Con una ironía y un *autosarcasmo* adictivos, Beigbeder nos hace recorrer desde la Primera Guerra Mundial, en la que pelearon sus abuelos, hasta la juventud y la madurez de sus padres, para llegar finalmente a la suya y a su experiencia como progenitor.

El intento por reconstituir el pasado surge de una casualidad. A partir de un corto periodo transcurrido en la comisaría del VIII *arrondissement*, primero, y después en el *Dépôt de la Cité*, por consumir cocaína en plena vía pública, Beigbeder se propone establecer un recuento de su vida para explicarse a sí mismo los pasos que, desde su infancia temprana, lo condujeron a ese lugar. Sin embargo, al hacerlo, se da cuenta de que su memoria conserva muy pocos recuerdos y se lo explica, en parte, por los estragos que la droga pudo haber ocasionado en su cerebro. Poco a poco, a partir de la información que posee sobre sus ancestros, las imágenes de su pasado comienzan a presentarse y con ellas la reflexión sobre su identidad, su generación y la forma en que la sociedad se transformó en esos años. Si bien es cierto que el autor contextualiza a sus padres y sus orígenes contando los acontecimientos más relevantes en la vida de estos, el énfasis está puesto sobre todo en los años setenta, década

durante la cual transcurrió su propia infancia: la adopción generalizada del divorcio y de la reconstitución familiar, el sentimiento de culpa de esos padres para con sus hijos y su consecuente intento por resarcirlos, a base de juguetes y vacaciones de lujo. La generación de nuestros padres, nos dice Beigbender, dio prioridad al placer antes que a la responsabilidad, al sexo antes que a la familia y esto último, pero sobre todo la ambigüedad con la que asumían sus decisiones (la madre del autor le informó con un retraso de tres años de su divorcio), tuvo, como es lógico, secuelas en la mentalidad de la generación siguiente. Beigbender llega a esta conclusión: los hijos de las parejas divorciadas y educados con la ideología de los años setenta constituimos una nueva especie en la fauna global. Ni mejor ni peor que las otras, pero sí con características bien reconocibles. Somos: “necesitados que se fingen desenvueltos, rigurosos que pasan por juerguistas, románticos que se hacen los desganados, ultrasensibles que se mueren por aparentar indiferencia, ansiosos que se hacen pasar por rebeldes, hombres elegidos en segunda vuelta”. Para añadir más tarde: “No evolucionamos: la infancia nos define para siempre, puesto que la sociedad nos ha infantilizado de por vida.”

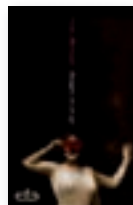
¿Cuál es la alternativa? La novela lo deja muy claro gracias al personaje de Charles, hermano de Frédéric Beigbender, a quien el autor dedica páginas entrañables sobre el vínculo de la fraternidad. Se trata de forjarse a sí mismo como la antítesis de lo que se recibió de los padres. Charles es, entonces, el extremo opuesto: católico militante, empresario, padre ejemplar. Al observar a su hermano con cariñosa extrañeza, el narrador se pregunta: “¿Es más feliz que yo mi hermano monógamo? Constató que la virtud y la fe parecen aportarle más felicidad que a mí mi hedonismo y mi materialismo.” Y concluye: “El verdaderamente subversivo, el único loco, el gran rebelde de la familia es él, desde siempre y yo no lo veía.”

Junto al retrato magistral de la generación que Beigbender establece a lo largo de su libro, el episodio de la cárcel resulta un poco desequilibrado. No nos creemos el sufrimiento del autor ni su miedo a permanecer encerrado indefinidamente. Sin embargo, las reflexiones que se originan, en semejante contexto, acerca de las contradicciones del Estado francés, son interesantes: “Hemos elegido –nos dice el autor– un presidente de la República que se pasa el tiempo liberando prisioneros en el extranjero y encerrando en mazmorras a la gente de su país.”

Situado entre los autores más vendidos en el panorama de las letras francesas, seguido por millones de lectores y despreciado por los círculos más esnob y exigentes, Beigbender reflexiona en este mismo relato acerca de sus novelas anteriores y del proceso de escritura que implicó este nuevo libro, calificado por varios críticos como su mejor novela, y sobre el hecho de desnudarse en una autobiografía. *Una novela francesa*, nos confía aquí, constituye una suerte de parteaguas respecto de su obra anterior: “[Antes] he descrito un hombre que no soy yo, el hombre que me habría gustado ser, el seductor arrogante que hacía fantasear al pijo reprimido que llevo dentro. Creía que la sinceridad era aburrida. Es la primera vez que intento liberar a alguien mucho más encerrado.” Y sugiere con mucha pertinencia: “Me gustaría que este libro se leyera como si fuese el primero.” La novela tiene, sin embargo, varias cosas en común con sus libros anteriores: una facilidad asombrosa para atrapar al lector, un estilo ligero y veloz y un innegable sentido del humor. Atención, entonces: si el lector, prejuiciado por sus libros anteriores o por su fama de autor controvertido, decide descartar esta novela, se estará perdiendo de un libro sincero e inteligente, un libro que, sin duda alguna, vale la pena leer. —

## NOVELA

### Poeta ciega



Lina Meruane  
**SANGRE EN EL OJO**  
Buenos Aires, Eterna  
Cadencia, 2012, 172  
pp.

#### —RAFAEL LEMUS

Miren: entre los escombros de la imaginación romántica yace el mito del poeta ciego. Uno de esos ciegos descansa, legendariamente, a la entrada de la literatura. Otro, argentino pero no por ello menos improbable, se ubica donde terminan (o se bifurcan) muchos de los senderos literarios. Entre ambos se suceden, con distintos grados de lucidez y ceguera, las vidas y las obras de, por lo menos, Dante y Milton y Joyce. Al final, apenas si podría juzgarse al despistado que dijera que la literatura occidental es, de algún modo, una saga de sabios que, incapaces de atender los detalles del mundo material, vislumbran una realidad más honda. Porque ese es el poder que cierto romanticismo ha conferido a los escritores invidentes: una potente mirada interior, la apenas envidiable habilidad de ignorar las apariencias y atender esa supuesta verdad –universal e inmutable– que se oculta debajo de las cosas. Porque también eso: el bardo ciego no expresa la suerte de unos cuantos individuos contingentes sino, en teoría, una inmanente condición humana. Usando una frase de Borges: dicta páginas que son todo para todos los hombres.

La narradora y protagonista de *Sangre en el ojo* –la estupenda novela de Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970)– es ciega pero no, por fortuna, profeta ni presume de traspasar el velo de las apariencias. Antes que inscribirse en un fabuloso clan de ciegos, se obstina en afirmar su particularidad: tiene un nombre propio, Lina Meruane; vive en un escenario concreto, la Nueva York actual, y no es precisamente la voz de

la tribu, entre otras cosas porque escribe en español en un ámbito más bien anglosajón. Aparte: en lugar de infligirse a sí misma la ceguera, como se cuenta que hizo Milton, la recibe de pronto, una noche cualquiera; y en vez de razonar que le fue deparada por el azar o el destino con un fin preciso, como a veces declaraba Borges, la combate y vaga por hospitales. Como ya apuntó Álvaro Enrigue en una nota sobre la novela (*El Universal*, 31 de marzo de 2012), no hay aquí esa ceguera metafórica a la que nos ha acostumbrado cierta literatura. A decir verdad, nada en esta obra parece desprenderse del mundo material y ofrecerse, ya vaporoso, como elemento alegórico. La protagonista, antes que desatender las superficies, se pega a ellas y, para paliar la pérdida de la vista, afila sus demás sentidos: piensa con las manos, escucha los gestos de los otros, se demora en las texturas de lo real. Todo lo que sucede en el libro sucede, además, a unos cuantos metros de ella y todas las facultades intelectuales de esta —su imaginación, su memoria— se concentran en

discernir lo más inmediato. Esto es lo que hay: voces, superficies, el rumor de unos zapatos raspados contra una alfombra, el olor a pretzel de Madison y la 37, un clamor de pájaros electrocutados en los cables de luz. Eso. Todo eso.

“Nadie —escribió Jorge Fernández Granados— habita la absoluta oscuridad como nadie habita la absoluta luz (esas dos alegorías de lo absoluto): todos ven, a su manera y cada uno bajo cierta mirada, los matices innumerables de una trama.” Quién sabe qué vea la protagonista de *Sangre en el ojo* pero algo es seguro: se mueve en un entorno que, mal que bien, advierte. El mundo no desaparece nada más así: persisten su ruido y su furia pero, también, sombras, contrastes, retazos de luz. Persisten, además, imágenes del mundo en la imaginación y la memoria de la narradora: formas con que ella colma el vacío, recuerdos que la guían trabajosamente por Harlem y, más tarde, cuando viaja de vuelta a casa de sus padres, por Santiago de Chile. Ahora: no desaparece el mundo pero sí, y súbitamente, su pretendido orden. Así de sencillo: un día uno pierde un sentido y de golpe todo se torna violento e inestable. Los espacios se animan: “La casa estaba viva, empuñaba sus pomos y afilaba sus fierros mientras yo insistía en arrimarme a esquinas que habían dejado de estar en su lugar.” La trama del tiempo se desfigura: “Y qué es una hora más o media hora menos cuando no hay nada por delante.” Las palabras dejan de realizar su gastado truco —fingir que son la cosa que enuncian— y se revelan como lo que son: signos vacíos, arbitrarios. “La palabra amanecer no evocó nada. Nada que semejara un amanecer. Y pensé que se quedarían las palabras y sus ritmos pero no los paisajes, no los colores ni las caras.”

¿Cómo decir eso? ¿Cómo narrar ese mundo informe con unos signos que se obstinan en hacer ver a quien los atiende? ¿Cómo contar ese desorden con un instrumento, la novela, que se empeña en imponerle un estilo al mundo y en trazar toscas relaciones de causa y efecto entre los hechos? Felizmente, Meruane no intenta reproducir la experiencia fisi-

ca de la ceguera —su narradora no cuenta la historia en presente, mientras padece lo que describe, sino tiempo después, quién sabe qué tan tarde, quién sabe si recuperada o no la vista. Felizmente, tampoco actúa como si no hubiera más remedio que esquivar los desafíos que el tema de la ceguera supone y producir una novela correcta y ordinaria. Por el contrario: todo en estas páginas se resiste a construir una novela así de bien portada. Hay que ver la prosa: frases tajadas en los primeros capítulos, párrafos agujereados después, un constante escepticismo ante la lengua. Hay que ver la trama colocada a la mitad: una historia de amor que es, en realidad, una vacilante relación de poder en la que la mujer ciega y el hombre que la guía, o es guiado, se intercambian continuamente los roles del amo y el sirviente. Hay que ver, desde luego, ese necio rechazo de la narradora a reinstaurar un orden y a atar otra vez unas cosas con otras. Mejor así: todo descompuesto y dislocado. Que se sepa: el orden del mundo, cualquier orden, es precario. Un parpadeo y todo puede volverse otra cosa. —

## NARRATIVA

### Zonas extraterrenas



**Francisco Tario**  
**AQUÍ ABAJO**  
pról. Ricardo Bernal,  
México, Conaculta,  
2011, 174 pp.



**LA NOCHE**  
pról. Alejandro Toledo,  
Girona, Atalanta,  
2012, 284 pp.

### GENEY BELTRÁN FÉLIX

Mucho se pregunta, el asombrado lector, por qué del errático destino editorial de Francisco Tario (México,

Antologías

Antologías

Antología

La ciudad federal. México,  
1824-1827; 1874-1884

Novedad editorial

**EL COLEGIO DE MÉXICO**

<http://libros.colmex.mx>

1911-Madrid, 1977). Sus libros han circulado de manera discontinua, a menudo vistos como ejemplos curiosos de una vertiente fantástica que, se dice, no se ha injertado con familiaridad en la ficción literaria de México. Esta condición de escritor de culto ha dejado en los márgenes el valor de una escritura que, recurriendo a lo macabro y lo fantasmal, busca una ampliación de la realidad aprehensible por la conciencia.

Pero antes una precisión: no todo Tario es fantástico. En 1943, habiendo apenas debutado con los aterradores cuentos de *La noche*, el autor publicó su único libro de corte realista y psicológico: *Aquí abajo*. Esta, su primera novela, ciertamente cojea en su prosa, lastrada por no pocos adjetivos de más y lugares comunes que viran hacia lo grandilocuente (“La melancolía más profunda lo invadió”) y lo sentencioso (“De pie, por los siglos de los siglos, el misterio se mantenía en pie”), fallas de un narrador que acaso teme no dejar clara, con la mera descripción, lo pavoroso de los hechos. Pero, con todo y esas imperfecciones, la novela es inquietante: la voz en tercera persona, fincada en el discurso indirecto libre, focaliza la narración, con persuasiva movilidad, en la psique de los personajes y no se censura al zambullirse en situaciones drásticas: la violencia de los sueños, el sexo casi animal, la blasfemia y, sobre todo, una forma de náusea cuasiexistencialista. El membrete de libro menos favorecido que los adeptos de Tario le han colocado a *Aquí abajo* puede tener que ver con la presencia de un realismo, si bien bastante mórbido, nunca trasgredido en su verosimilitud, al lado de una invasiva manifestación de lo siniestro, a través de “guiños oníricos” —como los llama Ricardo Bernal—, “trallazos de una realidad terrible solo vislumbrada en estados de exaltación” por los personajes, para quienes el pasillo de una casa parece “una fosa” y la mirada de una mujer conoce “una especie de transfiguración súbita, semejante a la del místico que cree descubrir a Dios sentado sobre cualquier mueble”. Este

choque entre el pacto realista y una imaginería de lo extraterreno es de alto riesgo: *Aquí abajo* pareciera hacer desventajosos malabares para quedar bien con el Dios de Zola y el Diablo de Villiers de l’Isle-Adam.

Antonino, el protagonista, vive en la ciudad de México en los años 1940, inserto en la rutina de la paternidad, el matrimonio y su oficio periodístico. Lo suyo es un estado interior conflictivo: frecuentes ataques de angustia y miedo lo hacen sentir vulnerable e intrascendente y le impiden integrarse a las expectativas de la sociedad. Esa desazón ante una “vida que nadie sabe para qué demonios sirve” llega a dimensiones casi cósmicas cuando Antonino se entera de una traición; advierte entonces la analogía de los seres humanos por encima de nacionalidades y religiones (“Pero un día, un irremediable día sin fecha fija, todos los hombres [...] se pondrían de acuerdo, [...] abrirían las bocas, se levantarían en puntas y lanzarían el grito más espantoso y dilatado de que se tenga memoria”) que lo impele a cometer un acto de violencia.

Así, incluso en su novela realista el autor dejaba ya la impronta de una visión de lo suprarreal tan propia de sus relatos fantásticos. De estos aparece ahora una antología en la editorial Atalanta: *La noche* reúne cuentos del homónimo primer libro de Tario, así como de *Tapioca Inn* (1952) y *Una violeta de más* (1968). En la superficie, la ficción breve de Tario sería vista como el afán recreativo de traer al paisaje literario mexicano espectros ingleses, brumosos jardines y casonas lúgubres. Pero Tario no se limita a un juego epigonal: los fantasmas y los monstruos —las dos categorías de entes de su fabulación, como señala Alejandro Toledo— le permiten traducir la percepción de una realidad más amplia, permeable e inmaterial que la que fija el racionalismo: una diégesis en la que, con dosis iguales de zozobra y humor, se mezclan estados que supondríamos desunidos: el sueño y la vigilia, la vida y la muerte.

Así se podrá argüir que la “rica imaginación” de Tario no es una facultad o una destreza sino una sensibilidad para distinguir lo invisible. Su fantasía se habría de verter en relatos que buscaban, sí, entretener, pero también soliviantar. Su humor no saca sonrisas sino muecas de estupefacción, pues Tario destruye aquello en lo que el lector cree (“¿Nunca, de veras, se te ha ocurrido incendiar tu casa con toda tu familia adentro? ¿Y por qué no lo has hecho?”), pregunta en *Equinoccio*, su breviario filosófico de 1946), y lo que el lector es: un ser risible constreñido por prejuicios, leyes y dogmas que ocultan una certeza: “¡Gran abono el hombre, realmente!”

De su primer tomo de relatos —en que predomina la operación de dotar de voz a animales, fantasmas y objetos, con una prosa de perverso poder sensorial—, esta antología trae las piezas magistrales, como “La noche de Margaret Rose”, “La noche de los cincuenta libros” o “La noche del féretro”. En este, un ataúd de sexo masculino, al ser llevado al velatorio, se pregunta cómo será la mujer que le tocará en suerte para su casamiento, eso que los humanos llaman *entierro*. Pero “un hombre gordo, hinchado, pestilente y rubio” lo espera para convertirse en su pareja por la eternidad, con lo que la narración hace una sátira del matrimonio. También, al invertir el luto de un solitario deceso en la boda de una imprevista pareja, el texto sugiere que féretro y cadáver, vinculados por un ritual de tanto peso, comparten un destino más trascendente que el que la visión antropocéntrica aceptaría: que la vida sensible no acaba con la muerte humana.

El desigual *Tapioca Inn* no está a mi parecer bien representado en esta antología: de él solo viene “La semana escarlata”, prolija relación sobre un hombre que en sueños asesina a gente que muere en el mundo real. En su lugar echo de menos, por ejemplo, “Ciclopropano” o “La polka de los curitas”, historia, esta última, por demás heterodoxa ante la temática



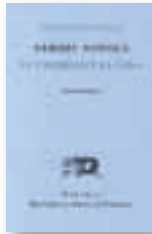
del campo tan presente en el México del medio siglo: los habitantes de un pueblo empiezan a desaparecer misteriosamente, hasta que se descubre que han transmigrado y ahora, felices de la vida, están... ¡en el Tíbet! Ante el templo telúrico de *Al filo del agua* o *El llano en llamas*, Tario bosqueja así, en clave jocosa y con un guiño al budismo, una ruptura con lo que, en el contexto campirano, era considerado lo verosímil.

De *Una violeta de más* destaco en esta antología el relato más extraordinario de cuantos Tario escribió: “Entre tus dedos helados”. Aquí el narrador ha dejado atrás el equívoco visceral y burlesco de su juventud para adentrarse en la melancolía. Al irse a dormir la víspera de un examen, un estudiante vive una historia que involucra un amor incestuoso, un cadáver decapitado y el propio fallecimiento. El texto presenta, con una prosa compleja y de varias capas evocativas, una diégesis en la que no hay fronteras que tranquilicen: la existencia es plena, vívida, absoluta en cualquiera de los estados en los que hay materia.

Así, la narrativa de Tario tiene un influjo disolvente porque, a partir de la exploración de un estado de angustia connatural a la existencia corriente (“Daba terror vivir”, se informa en *Aquí abajo*), coloca a su lector ante la percepción de una realidad más vasta en la que todas las formas de la materia (lo humano, lo animal, lo inanimado) comparten identidad y capacidad sensible, y en la que se dejan atrás los límites de la razón para reconocer esferas superiores de lo existente, cruzando “el puente que nos mantiene en contacto con zonas extraterrenas que de algún modo nos pertenecen”, como dice Tario en una entrevista incluida en esta antología. Solo grandes autores son capaces de propiciar en quien los lee una tan poderosa expansión de su conciencia y su sensibilidad. Por eso Tario está, sin exagerar, a la altura de autores como Nikolai Gogol, Virginia Woolf o Juan Carlos Onetti. —

## POESÍA

## Ascenso y descenso



**Samuel Noyola**  
**EL CUCHILLO  
Y LA LUNA**  
México, El Tucán de  
Virginia/Consejo  
para la Cultura y las  
Artes de Monterrey,  
2011, 226 pp.

## ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

Samuel Noyola (1965) es un personaje sobre el cual abundan leyendas urbanas y escasean testimonios críticos. No es difícil que una obra breve y dispersa sea engullida por el mito de su autor y se difumine en unas pocas anécdotas y exageraciones sobre el inconformismo. Por eso, vale la pena la edición de *El cuchillo y la luna*, que reúne los tres libros publicados por Noyola y permite ponderarlos en conjunto. La compilación ratifica una cosmovisión y un estilo pero, sobre todo, refleja el dilema estético y vital que marca su creación: una poesía que oscila entre la aventura y el orden, es decir, entre el delirante apunte vivencial y el homenaje a la tradición, entre la exasperación del rebelde y la contención del formalista. Con estas contradicciones, se va delineando la figura de un bohemio socarrón, barroco y culterano; de un hombre que lo mismo se mueve en los salones del poder literario que en las entrañas de la periferia urbana; de un poeta que documenta la exaltación, la ansiedad y el desenfreno con formas claras y precisas. Cierto, la intensidad, la disipación y la disolución vivenciales se decantan en la forma y permanecen como un ingrediente subyacente, que brinda una particular profundidad al poema, pero que evita volverlo mero testimonio. Hay celebraciones de la ebriedad, efusiones nocturnas, alborotos y desplantes sintácticos, desvaríos, idioletos, pero en general se trata de una poesía precisa y cerebral, surcada por humor negro, ritmo infalible e imágenes simétricas.

*Nadar sabe mi llama*, el libro con que el escritor debuta, es un testimonio adolescente que combina la espontaneidad y el entusiasmo con una afición por los clásicos. Llama la atención el culterano fervor, la imaginería religiosa y la capacidad de refrescar con el arrebatado y la sorpresa lo que parecería predecible. El libro intenta a ratos una transposición del lenguaje del Siglo de Oro a las calles de la urbe moderna y, pese a cierta tendencia a la sobreadjetivación, la audacia y desenfado para elegir sus temas, la frescura de la mirada y la soltura y conocimiento del oficio resultan seductores.

*Tequila con calavera* es un libro de mucha mayor madurez que no pierde, sin embargo, la lozanía e irreverencia juvenil: juega, por un lado, con imágenes más depuradas, menos intrépidas y extravagantes; por el otro, con una clarísima melodía. Hay poemas largos y momentos de iluminación que surgen con toda naturalidad; paisajes casi surrealistas que se dibujan con ingenio y nitidez. Se trata de una poesía burlesca, libertaria y libertina, hecha con materia y destrezas clásicas.

*Paloma negra productions* es un libro donde la imagen reaparece más trastornada, visionaria y redentora y comienza a perfilarse el exceso como una peculiar y nunca explícita vía mística. Lo más llamativo de esta poesía es que, pese a que sugiere la deriva existencial del autor, jamás cae en la simple autobiografía o la autoconmiseración y sigue siendo una escritura en vigilia que se permite poemas tan hondos y llenos de rigor como “Unreal city”. En lo que se adivina un descenso a los infiernos, su poesía guarda una particular sobriedad y recato y logra conjugar el desvarío con una arquitectura que tiene que ver tanto con la música como con la risa. “Nómada” es un ejemplo de esta mezcla de rigor y locura, de planeación e improvisación, de maestría y contención y dislocación de las palabras y los sentidos.

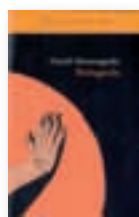
Son muchas las imágenes fecundamente contradictorias que se pueden utilizar para caracterizar una obra y

una figura como la de Noyola: un anarquista metido en los salones, un nómade apegado a la tradición sedentaria, un pirómano afecto al monumento, un místico insospechado que rinde culto al templo de la noche y que, en ciertos instantes prodigiosos, ya no sabe si ha descendido a lo más hondo o ascendido a lo más alto. —



NOVELA

## Los motivos del lobo



David  
Monteagudo  
**BRAÑAGANDA**  
Barcelona, Acantilado,  
2011, 282 pp.

✎ MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

Con solo tres novelas publicadas en su haber (*Fin*, 2009; *Marcos Montes*, 2010, y *Brañaganda*, 2011), aunque admite tener más libros escritos en el cajón, David Monteagudo se ha convertido indudablemente en uno de los portavoces más dignos e interesantes de la narrativa española contemporánea, tan reacia a apartarse de los moldes impuestos por un realismo de varias décadas. Dueño de una vocación literaria firme pero un tanto tardía, ya que confiesa haberla descubierto a los cuarenta años, Monteagudo (Viveiro, 1962) pasa por encima de esos moldes, tomando si acaso unos cuantos elementos, y se sigue de largo hacia la comarca donde habita —siempre móvil, siempre inquieta— la literatura “de género”, ese anfibio dispuesto a vagar con igual soltura por las tierras de la novela policiaca que por las aguas cenagosas de la fantasía y el terror. ¿Y cuáles son los elementos de la literatura realista que Monteagudo adopta no para darles la consabida vuelta de tuerca sino para reajustarlos y reubicarlos en un nuevo contexto? En *Fin*, su debut traducido ya a diversas lenguas, el retrato generacional se

transforma en el marco de una trama apocalíptica que esboza con suma efectividad un mundo en el que campean la desaparición y el pánico ante el exterminio de la especie humana. En *Marcos Montes*, el retrato social se va diluyendo poco a poco como si se tratara de un *pentimento* pobre para evidenciar un cuadro centrado sobre todo en la errancia sobrenatural y la vida después de la muerte. En *Brañaganda*, la más personal de las tres novelas de Monteagudo, el retrato costumbrista cede a los embates de un pincel tan diestro y misterioso como el del padre de Orlando, el narrador, empeñado en pintar la esencia de una chica del pueblo que bautiza el libro: “Era curioso ver cómo la imagen emergía lentamente, cada vez con más relieve —cada vez con más profundidad—, de la superficie del lienzo [...] Ese proceso mágico no era perfectamente gradual, como lo puede ser el revelado de una fotografía, sino que tenía su peculiar ritmo interior y sus aparentes contradicciones.” Unidas por un estilo prolijo aunque no fatigoso, proclive a ver en el paisaje geográfico un reflejo y hasta un correlato del paisaje anímico —*Brañaganda* es un ejemplo estupendo—, las tres novelas de Monteagudo desarrollan un “peculiar ritmo interior” que mantiene al lector en vilo constante. Nos encontramos frente a un autor que maneja con habilidad los mecanismos del suspenso y el *thriller* para adentrarse en ciertos pantanos de la naturaleza humana, un relojero que se inclina por explorar y comprender “la hora de las brujas: la hora imprecisa en la que los objetos, entre dos luces, adquieren perfiles engañosos”.

El dominio de la imprecisión y la oblicuidad, de todo aquello que se dice sin ser necesariamente dicho, gana un fulgor especial en *Brañaganda*, título con el que Monteagudo —avecindado desde hace tiempo en Cataluña— regresa a la Galicia de su infancia. Ese fulgor es similar al que baña una de las escenas nocturnas que el

narrador nos entrega con estremeceadora nitidez lírica: “[Las nubes] se abrieron hechas jirones y apareció en todo su esplendor el redondo rostro de la luna [...] A primera vista la luna parecía bondadosa en su perfecta redondez y su blanco luminoso. Pero una mirada más atenta, más persistente, descubría en su enigmática quietud un aire displicente, y en su cara mal dibujada la expresión congelada y distante de una loca.” Subyugados por una suerte de demencia lunar, los pobladores de Brañaganda —una comunidad de las montañas gallegas a la que nos acerca y de la que nos aleja un vertiginoso ojo literario en deuda con la óptica cinematográfica— deben enfrentar no solo el distanciamiento de los núcleos metropolitanos —una condición que también hace acto de presencia en *Fin*— sino los ataques cada vez más feroces de una bestia legendaria que cobra una insólita realidad: el hombre lobo o *lobisbome*. Con la pericia mostrada en sus novelas anteriores, Monteagudo teje una madeja en la que confluyen el relato de iniciación y el estudio de la alienación rural, la radiografía de las fisuras familiares y la recuperación de la manía licantrópica. De la mano o más bien de la voz de Orlando, el niño que intenta llevar con levedad la carga de su nombre mitológico —hay una alusión directa al *Orlando furioso* de Ariosto—, asistimos a la manifestación de un salvajismo ancestral que empieza cebándose con las mujeres para luego reventar las barreras de género y desatar un reguero de sangre que acentúa su lustre macabro al cabo de la tormenta de nieve que atenaza al pueblo a lo largo de ocho días. Aunque los crímenes ocurren a la intemperie, en sombríos exteriores regidos por un poder noctívago, la intranquilidad se filtra lenta pero segura a los interiores de Brañaganda: a la escuela donde el retrato de Cándida —el amor imposible de Orlando— parece florecer milagrosamente sobre el caballete, a la finca donde el rico hacendado César Besteiro se encierra con todos los

hombres de la población durante una noche que se antoja eterna, al hogar familiar sitiado por la intensa blancura de la Gran Nevada. Patentes asimismo en *Fin* y todavía más en *Marcos Montes*, con sus mineros atrapados en las tinieblas subterráneas y organizados en una peregrinación que hace pensar en *La parábola de los ciegos* de Brueghel, estos ambientes claustrofóbicos constituyen una de las mejores pruebas del vigor narrativo de Monteagudo. Otra prueba es el modo en que la figura del licántropo —a la manera del Kurtz conradiano— sobrevuela la historia entera sin materializarse hasta las últimas páginas de *Brañaganda*, en una memorable escena de bordes alucinatorios en la que el padre de Orlando se rendirá a una visión escalofriante. “No sabes lo que es esta hambre”, farfulla la bestia en la lengua oscura con que batalla por expresar los motivos de su ira. Pero los motivos del lobo, como los motivos de la literatura, no deben ser forzosamente claros, y David Monteagudo es consciente de ello: por eso cierra su novela con un final abierto. Entiende que allí, en ese límite, comienza la verdadera labor del lector. —



## RELECTURA

### Jorge Edwards o el arte de la casi novela

✎ CHRISTOPHER  
DOMÍNGUEZ MICHAEL

#### I. El discurso del método

Es imposible para un lector latinoamericano empezar a hablar de Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931) sin comenzar haciéndolo por *Persona non grata* (1973), principio histórico de su obra, aunque esta, ya para entonces, tuviese una prehistoria: la del cuentista educado en el realismo y en su refutación, la del autor de *El peso de la noche* (1965), una primera novela cuyas obsesiones, sin duda, seguirán apareciendo a lo largo de su vida de escritor. Y empezar por *Persona non grata* no solo

rinde homenaje a la obviedad de que ese libro hizo justa y polémicamente famoso a Edwards, sino que en este, más allá de su naturaleza de denuncia del régimen policíaco establecido en La Habana ante la complacencia, la ceguera o la inocencia de casi toda la intelectualidad latinoamericana, está la poética de Edwards como novelista.

*Persona non grata* es un testimonio autobiográfico, una página de historia, el fragmento de un diario íntimo, pero también pasa por ser una novela. Algunos de quienes redactan las cuartas de forros o solapas de los libros de Edwards, enumeran *Persona non grata* junto a las novelas-novelas (ya me explicaré al respecto, si puedo) de Edwards publicadas después, como *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985), *El origen del mundo* (1996), *El sueño de la historia* (2000) o *El anfitrión* (2001). Ello no se debe solo a que el arte de redactar solapas, uno de los más nobles y difíciles del oficio editorial, haya entrado en decadencia, como todo, sino a un par de cosas más. Una, a la sobrevivencia novelesca del comunismo en Cuba que torna literario el caso Padilla, del cual Edwards fue testigo y protagonista en el año de 1971. A ese solapista imaginario, probablemente imberbe e inadvertente, que da por “novela” uno de los libros más reales que se han escrito entre nosotros, a lo mejor le da igual que la apertura de la Embajada de Chile en Cuba, que hermanaría a las dos formas enfrentadas de hacer el socialismo en América Latina y fue encargada a Edwards por un dubitativo presidente Salvador Allende, haya sido un hecho histórico. Quizá le parecería que fue una oscura fabulación similar a la cuestionada estancia de Marco Polo en China.

Pero ocurre que a Edwards, desde *Persona non grata*, le complace esa ambigüedad entre la realidad y la ficción, disyuntiva afín, pero no igual, a esa “verdad de las mentiras” de la que ha hablado su amigo Mario Vargas Llosa. En una nota a pie de página agregada a la edición de 1982 de *Persona non grata*, Edwards aclara:

este no es un ensayo sobre Cuba, sino un texto literario, que puede inscribirse dentro del género testimonial y autobiográfico. Está más cerca de la novela que de cualquier otra cosa, aun cuando no inventa nada, en el sentido tradicional de la palabra inventar. Solo inventa un modo de contar esta experiencia. Por eso, cuando Carlos Barral, su primer editor, me pidió una frase que definiera el libro, le dije “Una novela política sin ficción”.<sup>1</sup>

El principio de la ficción como principio de verdad que ordena el caos y de la novela como una forma de conocimiento de la realidad que al ejercerse traiciona su naturaleza ficticia aparecerá, desde *Persona non grata*, en casi todos los libros de Edwards, particularmente en dos de los más recientes, *El inútil de la familia* (2004) y *La muerte de Montaigne* (2011). En ambos casos es el propio autor quien impone la duda sobre el género, dejando a su lector en libertad de dar por novela a la novela: en el primer caso ofreciendo lo que parecería ser una biografía novelada de su tío Joaquín Edwards Bello, quien asimismo hizo de sus novelas “autorretratos parciales, aparentes biografías”,<sup>2</sup> y, en el segundo, escribiendo un ensayo novelesco sobre el inventor del ensayo.

Queriendo honrar esa libertad que en Edwards es más orden que aventura, he leído sus “casi novelas” junto a sus novelas-novelas, impidiendo que mi ejemplar de *Persona non grata*, el discurso del que emana su método, se alejase de alguna de mis manos y recurriendo, con liberalidad, al iluminador ensayo monográfico con el que presenta su antología de Machado de Assis (*Machado de Assis*, 2002), que es otra fuente de lo novelesco, como *Adiós poeta* (1990), sus memorias sobre Pablo Neruda. Son algo más que un anecdótico, al grado que el Neruda de Edwards es, al menos para mi gene-

<sup>1</sup> Jorge Edwards, *Persona non grata*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 338.

<sup>2</sup> J. Edwards, *El inútil de la familia*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 101.

ración, el más novelesco, es decir, el más real. O más real, al menos, que el Neruda de Neruda, el de *Confieso que he vivido* (1973) y su secuela.

La duda sistemática sobre el género, la hibridez entre la novela y lo que en los Estados Unidos llaman salvaje y comercialmente *non fiction*, es una característica de nuestra época y la ejerce no solo Edwards sino muchos otros autores, al grado que cabe decir que los ensayos que son novelas y las novelas que pasan por ensayos son parte esencial del estilo de nuestra época. Diré entonces que *Persona non grata* fue uno de los libros que inauguraron ese gran estilo nuestro como una manera de ordenar la realidad mediante la ficción, aparecido poco después (y por primera vez en lengua española) que las novelas de Truman Capote y, sobre todo, las de Norman Mailer, un espíritu cuya afinidad con Edwards daría para una buena disertación académica.

Me importa mucho subrayar que la forma misma de *Persona non grata* es una forma moral y no podía ser de otra manera en un hombre como Edwards, que pertenece al partido de Montaigne, el de los hombres sin partido que toman partido. No es que sea fácil ser un hombre de honor en el curso de las guerras de religión, como la que enfrentó a los protestantes con los católicos durante la vida asediada de Montaigne y la que dividió al siglo xx entre los totalitarismos de izquierda y derecha. Lo ha sido Edwards, como lo fue Montaigne, y en ambos casos, al valor personal, a la templanza, al ejercicio de la tolerancia, se agrega una dificultad mayor: la de compartir algunos de los supuestos filosóficos que dieron origen a los fanatismos en conflicto. Pese a ello, Montaigne se conservó católico y Edwards se mantuvo en la izquierda.

De la relectura de *Persona non grata* me ha confortado muchísimo y sorprendido aun más la ausencia total, en Edwards, de las concesiones habituales a la retórica de la época, con las que muchos de nosotros crecimos y de la cual nos deshicimos, si es que realmente pudimos hacerlo, purgándonos una y

otra vez con tónicos amarguísimos y frecuentemente ineficaces. En *Persona non grata*, en cambio, Castro, los militantes y los dirigentes de la Unidad Popular, el heroico y errático poeta Heberto Padilla y un sinfín de personajes menores aparecen iluminados (es decir, investigados y esclarecidos) por una pátina de verdad superior que limpia de ellos todo lo que sea hojarasca, propaganda, aureola de santidad. Y si se necesitaba de la verdad novelesca para librarse por escrito de la Revolución cubana y de su mitología, más difícil era aún escribir las páginas del epílogo, redactadas en octubre de 1973, sin recurrir tampoco a la retórica de la derrota y del martirio, pues *Persona non grata* culmina enumerando los primeros de los abominables crímenes de la dictadura de Augusto Pinochet. Verdad novelesca la de *Persona non grata* cuya posesión no pudo sino atribuir al dominio, desde entonces, del método de Montaigne.

## II. Piedra, sueño

*Los convidados de piedra* (1978) y *El sueño de la historia* (2000) son el par de novelas-novelas de Edwards más trabajadas y trabajosas. Por novelas-novelas entiendo, simplemente, aquellas en que Edwards renuncia de manera explícita a ejercer (implícitamente, pues el novelista, a riesgo de perturbar su condición, nunca podría hacerlo) la ambigüedad colindante con el ensayo, el testimonio, la autobiografía imaginaria o la biografía novelada.

No en balde *Los convidados de piedra* y *El sueño de la historia* son las novelas en las que Edwards se sintió más en deuda con la literatura de su generación, la del Boom y menos libre, quizá, para internarse en la “casi novela”, para decirlo con Luis Cardoza y Aragón al titular así a su libro sobre Miguel Ángel Asturias. Por el contrario, en este par de libros, Edwards asume la carga de Sísifo del novelista (y muy particularmente del novelista latinoamericano) que implicaba intentar aquello de la novela total, que Vargas Llosa debatió, a cuenta suya y de Gabriel García Márquez, a principios de los años setenta. En el

caso de Edwards, el golpe del 11 de septiembre de 1973, me imagino, lo ponía en una situación particularmente incómoda y ante un reto mayor: intentar y lograr lo imposible: la novela insignia del momento más dramático en la historia chilena y fecha nefasta de toda la historia latinoamericana. De inmediato y otra vez, Edwards puso a prueba el método de Montaigne, utilizado en esta ocasión con el respaldo de la vieja novela psicológica francesa (y señaladamente de Paul Bourget, maestro no solo de Proust sino de Edwards), y prefirió a lo general (la postulación de una historiosofía) la investigación en las vidas individuales de aquellos convocados a ser convidados de piedra, la condición que nos es reservada a casi todos los individuos ante la historia, excepción hecha, en Edwards, de un Heberto Padilla que aparece episódicamente, como lo harían los héroes de la antigüedad, vehículo de una tragedia o de Neruda, a su manera un Virgilio, pero nada menos.

Ningún personaje podía monopolizar la verdad de lo ocurrido después del 11 de septiembre y, por ello, *Los convidados de piedra* es una novela coral que debió de decepcionar a quienes esperaban de todo aquello ver nacer a un héroe positivo o encontrarse con la denuncia del mal absoluto. Por ello, el tiranuelo del que Edwards habría podido enamorarse (recordando la célebre frase de Monterroso respecto a los dictadores de los que suelen o solían enamorarse nuestros novelistas) es una caricatura, el marqués, protagonista, si así puede decirse, de *El museo de cera*.<sup>3</sup>

Edwards ofrece vidas pequeñas si se las ve desde la enormidad del “sueño de la historia”, como los amigos reunidos en *Los convidados de piedra*, burgueses ejerciendo la defensa de su clase, como se diría entonces, o pequeño burgueses traicionándola, como también se decía; todos ellos resultan superados por sus tiempos, esclavizados —uso otra figura

<sup>3</sup> Por esperpéntica, *El museo de cera* comparte el aire de familia con *El secuestro del general* (1973), del ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta (1909-1981), al cual Edwards parece hacerle un guiño en *El anfitrión*.

común a aquella cultura política— por la dialéctica. Son víctimas de un equívoco como el padecido por Edwards en *Persona non grata*. Equívocos que solo multiplicándose endiabladamente se convierten, allá lejos, en historia.

A Edwards, argumentalmente, solo le quedaba entonces, en *Los convidados de piedra*, recurrir a la explicación suprema, la de Freud, aquella a la que nos entregamos todos aquellos horrorizados por la historia e impotentes ante su violencia, y sacó a relucir un “deseo de muerte” que en Chile habría quedado incrustado en la conciencia colectiva de la clase dominante (parte de la cual se convirtió en aprendiz de brujo y apostó contra sí misma a través de la Unidad Popular) desde la guerra civil del año 1891, en medio de la cual se suicidó Balmaceda. Esta explicación genética, la latencia que acaba por dejar de serla y explota, es muy latinoamericana y, en ese sentido, la búsqueda de una clave mítica de 1973 en el pasado es similar a la violación de la india por el conquistador en *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz o, veinte años antes, en *Radiografía de la pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada, a la presentación de la violencia argentina como una marca de fuego que se extiende, sin cesar, tras la batalla de los conquistadores-forajidos contra el vacío pampero, expresión del suyo propio. Para mí, *Los convidados de piedra*, novela-novela de Edwards, es la más ensayística, la más cercana a esa forma tan latinoamericana de ensayar que es la búsqueda, es preciso decirlo, “del origen del mundo”: la matriz, la vagina, la vulva primordial de la que procedemos.

*El sueño de la historia* es una novela tan escrita (y bien escrita) como *Los convidados de piedra*, pero he de confesar, usando a Edwards contra Edwards, que en él prefiero a quien sigue “el ritmo de la memoria [que] suele ser más acelerado que el de la escritura”, según confiesa en *La muerte de Montaigne*. Es decir, me gusta más el Edwards que parece escribir anotando, rápidamente, a lo Stendhal y a lo Rachmaninoff en sus *Études tableaux*, y no aquel que se esfuerza en las grandes

arquitecturas, como la de *El sueño de la historia*, donde recurre, didácticamente, a la historia que se escribe a sí misma en dos planos, el Chile de la Ilustración erigido por su principal arquitecto colonial y sometido al sople milenarista del padre Lacunza junto a un presente, el de los últimos años de la dictadura, a la hora del plebiscito de 1988.

Esa forma proliferante de la imaginación histórica, transhistórica, que tiene su origen en el pliegue manuscrito con que termina y recomienda *Cien años de soledad* y alcanza gran magnitud en *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, encuentra uno de sus colofones churrigueroscos en *El sueño de la historia*, sueño del que Edwards despierta gracias al humor erótico. Más que la canónica Manuelita Fernández de Rebolledo (de ardientes locas de la casa está llena nuestra literatura) prefiero al sufrido narrador/historiador en pleito eterno con su exesposa, género este último apenas entrevistado por Balzac y abundantísimo en los dos siglos que todos aquí hemos vivido, en fin, asunto que tiene en Edwards a uno de sus cronistas privilegiados. Me gusta el historiador decepcionado y a la vez gratificado ante el hijo que tuerce el camino de su educación sentimental y renuncia al destino militante, forjado con el mismo tesón con el que antes se formaba al profesionalista liberal, para irse a Brasil llamado por algún negocio turbio, como lo hiciera antes que él Joaquín Edwards Bello.

### III. El pie en el lienzo

Edwards es, como según él lo fue Machado de Assis, un “narrador incisivo, bromista, culto, muy poco frecuente”<sup>4</sup> en la literatura ibérica e iberoamericana de entonces y de ahora, y ello, esas características, brillan más en las novelas cortas, en *El museo de cera*, en *El origen del mundo*, en *El anfitrión*. La crítica es cosa de preferir y yo prefiero estas últimas tres novelas a sus hermanas mayores en extensión y en complejidad. Esquemático yo mismo, encuentro mejor dibujado al Chile intemporal de la Reacción y de la Tradición, de la revolución y de la

contrarrevolución en *El museo de cera*, un juguete valleinclanesco perfectísimo, que a través de los soliloquios y de las convenciones humanas, demasiado humanas, registradas en *Los convidados de piedra*. Me encantan situaciones supraesperpénticas como la del Marqués de Villa Rica enfrentado a las poetisas modernas, en un trazo que quizá disfrutó Roberto Bolaño, homenajeado en las últimas páginas de *La otra casa* (2006), colección de los ensayos de Edwards sobre escritores chilenos. Antes que el realismo meditabundo, comprometido, de *La mujer imaginaria* (1985), prefiero ese otro juguete fáustico que es *El anfitrión*, drama de un Fausto criollo sometido a los ritos de pasaje de la clandestinidad y despresurizado por esa máquina del tiempo que es el exilio.

La felicidad lograda en *El museo de cera* y *El origen del mundo* se deben, me parece, a la capacidad de Edwards para reproducir, fijándola, una obra de arte en tanto que misterio supremo, que en él, como en el caso de las casi novelas o ensayos novelados, implica la fatalidad de la mimesis. Así como el Marqués de Villa Rica ordena a un escultor reproducir en cera la escena entera en que sorprende a su esposa adúltera con el profesor de piano, en *El origen del mundo* es una foto la que inspirada en el cuadro de Courbet le habría tomado el finado Felipe Díaz a la mujer del doctor Patricio Llanes, quien, súbitamente enfermo de celos, considera la posibilidad de que esta sea uno de los modelos amatorios de un donjuán, para quien, como al amigo de Stendhal citado por Edwards, una vez que la ha poseído, toda mujer le es, instantáneamente, indiferente. Este motivo ya estaba desarrollado en algunos de los cuentos de Edwards reunidos en *Fantasmas de carne y hueso* (1993).

En ambos casos, no está en juego la vida, sino su ordenamiento y simplificación gracias al arte. Figuras de cera, fotografías pornotópicas, memorias literarias, esas son las segundas instancias a las cuales está condenada la creación y ese escepticismo insufla el arte narrativo de Edwards. Estamos condenados, como

4 J. Edwards, *Machado de Assis*, Barcelona, Omega, 2002, p. 45.

los pintores Poussin y Porbus en *La obra maestra desconocida* (1832), de Balzac, a ver solo, del caos de la creación que el viejo Frenhofer quiso registrar, el pie desnudo sobre la tela. En la naturaleza no existe la línea y es al artista, en este caso al de la novela, al que le corresponde fijar, diseñar, dibujar.

*El origen del mundo* es la novela-novela de Edwards que muestra, bajo la dura forma del diamante, el concentrado de su mundo, empezando por la pasión morbosa de dos o tres generaciones por la Revolución rusa y por el comunismo internacional que la siguió, escuelas del carácter que, como la Compañía de Jesús, jamás abandonan a quienes pasaron por ellas, sea cual sea el derrotero político tomado finalmente. A ello le sigue el escenario y la dolencia, la *parisitis* o el *parisianismo* de Edwards (creyente en aquella máxima de un poeta estadounidense que dice que cuando se ha vivido una vez en París ya no se puede volver a vivir feliz en ninguna otra parte, incluido París). Viene después, el exilio como comedia, a través del comedido doctor Llanes y de Felipe Díaz al descubrir “la virulenta novedad del anticomunismo”, pero también gracias al atorrante y chilénísimo matrimonio Morgado, que a tantas buenas parejas del exilio me recuerda. También es *El origen del mundo* un capítulo de esa “filosofía del matrimonio” tan brillantemente expuesta a lo largo de numerosos momentos de la obra de Edwards, al grado de que en esta trama es Silvia, la esposa, sospechosa no solo de amar sino de haber sido amada por Felipe Díaz, la que decide usar la ficción para ordenar el caos. De la religión comunista a la religión del whisky, Felipe Díaz es, también, como Joaquín Edwards Bello, un suicida. Y todo suicida, para Edwards, es un suicida de la *Belle Époque*: la línea de cocaína dejada frente a la biblioteca de la Pléiade.

#### IV. El partido de Montaigne

La obra de Edwards también podría ser leída imponiéndole la cronología que se desprende de los distintos tiempos de Chile a los que se refiere, de tal forma que *El sueño de la historia* sería el siglo XVIII,

*El inútil de la familia* un largo puente que va del XIX al XX pasando por el modernismo y *La casa de Dostoievsky* (2008), un relato puente entre la vanguardia histórica de los años treinta, el grupo Mandrágora hasta, otra vez, el caso Padilla, que sería para Jorge Edwards lo que el hundimiento ya centenario del *Titanic* fue para Edwards Bello.

La dictadura de Pinochet y su desenlace (el atentado de 1986 y el plebiscito rebotando contra el caído Muro de Berlín) puede ser seguida casi cronológicamente a través de *Los convidados de piedra*, *La mujer imaginaria*, *El sueño de la historia* y *El anfitrión*. Y *La casa de Dostoievsky*, que tiene por héroe y anti-héroe a Enrique Lihn, un poeta de la generación de Edwards, nos lleva de nueva cuenta a *Persona non grata*, historia que corre paralela a la de Neruda contada en *Adiós poeta* y que terminaría, por ahora, en la impersonalidad atemporal, por moral, de *La muerte de Montaigne*.

*El inútil de la familia* significa un retorno al Edwards anterior a *Persona non grata* y una parte, solo una parte (la del alcoholismo y la ludopatía) del personaje del tío Joaquín que ya había desarrollado (de manera formidable y sin cobertura biográfico-literaria) en *El peso de la noche*, esa primera novela de Edwards reescrita, no sé en qué medida, en 2000. Pero si el personaje ya existía, en esencia, *El inútil de la familia* juega a ser una biografía novelada y logra ser, gracias a los dos Edwards, al material riquísimo proporcionado por el tío escritor y a la ejecución mesurada del sobrino, también novelista, uno de los mejores libros que he leído sobre el destino de nuestros viejos modernistas a lo largo del siglo XX: d'annunzios criollos y paulmorands latinoamericanos obligados a aclarar, en París, que ser chileno (o mexicano, da igual) no era una enfermedad sino una nacionalidad.

Edwards Bello (1887-1968), retrospectivamente, explica muchas cosas de Jorge Edwards: no solo el cosmopolitismo y la incurable sensación de aislamiento (la “isleñidad” chilena), sino el temple del cronista, del retratista, autobiógrafo de sí mismo. Hube

de interrumpir, por cierto, *El inútil de la familia* para holgar felizmente a lo largo de los tomos de las *Crónicas reunidas*, de Edwards Bello, que la Universidad Diego Portales ha venido publicando. Ello no quiere decir, empero, que *El inútil de la familia* no sufra de cierta hinchazón: la abundante información que Edwards logró reunir de su tío, personaje poco conocido fuera de Chile, a ratos maltrata la novelización cabal del personaje, dejando el libro durante algunos capítulos en biografía a secas, situación remediada por la escena final: el encuentro de Jorge Edwards con el hijo de su tío, empeñado en venderle, al final, no solo los papeles viejos del novelista sino la pistola con que se mató.

Volvemos así, tras darle la vuelta al siglo chileno y al siglo a secas, al método de Montaigne. De *Persona non grata* a *La muerte de Montaigne*, a través de novelas-novelas, falsas novelas, casi novelas, *nivolos*, ensayos novelados y biografías noveladas, Edwards, fascinado ante la vida que no puede sino repetirse, simplificada, como obra de arte, ha logrado ser un hombre sin partido que toma partido. Un güelfo entre los gibelinos y un gibelino entre los güelfos, podría agregarse. Su método, el de Montaigne, desarrollado por primera vez en *Persona non grata*, ha guiado toda la obra de Edwards a partir de las siguientes líneas cuya investigación he tratado de compartir: la ficción permite descubrir la naturaleza moral de los hechos y es la ficción, en el caso privilegiado de Edwards, lo que le permitió vivir, como Montaigne, en una época de fanatismos sin incurrir en el fanatismo. Ello se debe no solo a ciertas virtudes políticas, intelectuales, civiles, sino a la creencia, alimentada en Montaigne y en sus ensayos, de que solo la duda sistemática, la duda militante, nos acerca a la verdad. Y la verdad, para Jorge Edwards, ha sido verdad novelesca, obra de quien ha dedicado su vida a ensayar con la novela. Gracias a él confirmo algo que yo solo sospechaba vagamente: no ha habido manera de ser más fiel a Montaigne, en el siglo XXI, que escribiendo novelas. —