

LIBROS

72

LETRAS LIBRES
MARZO 2015

Javier Cercas
• EL IMPOSTOR

Guadalupe Nettel
• DESPUÉS DEL INVIERNO

Gabriel Orozco
• MATERIA ESCRITA

Yolanda Pantin
• PAÍS. POESÍA REUNIDA (1981-2011)

Enrique Serna
• LA DOBLE VIDA DE JESÚS

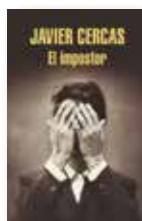
Varios autores
• VIVIR Y MORIR EN USA. LOS
MEJORES CUENTOS POLICÍACOS
DE AKASHIC NOIR

**Aurelio Asiain (edición,
selección y prólogo)**
• JAPÓN EN OCTAVIO PAZ



NOVELA

La mentira



Javier Cercas
EL IMPOSTOR
México, Random House,
2014, 426 pp.

✎ **FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ**
“Si la literatura solo sirve de adorno, a la mierda con la literatura.” Lo dice el narrador de *El impostor*, la última novela de Javier Cercas (Ibahernando, Cáceres, 1962). Lo dice para justificar que su libro pretenda salvar a Enric Marco, el gran mentiroso, el gigantesco manipulador. Salvar del oprobio. “La verdad es que llegó un momento en que lo que sentí por él fue afecto, a ratos una especie de admiración que ni yo mismo sabía explicarme, y que me perturbaba.” Salvar a Marco. ¿Salvar al mentiroso para que la literatura no solo sirva de adorno? Cercas interroga a quienes trataron con él: “Todos le queríamos. Era encantador, muy generoso, muy cariñoso, contaba historias estupendas.” A

tres personas que reunió para saber de Marco les preguntó qué tipo de hombre era: “Los tres gritaron al unísono: ¡extraordinario!” Salvar al que miente.

El narrador de *El impostor* se llama Javier Cercas, así como Truman Capote se llama el narrador de *A sangre fría* y Emmanuel Carrère el de *El adversario*. Los tres eligieron la primera persona para narrar sus historias. Para lograr una mayor inmediatez, sin duda, pero también para involucrar al lector en la ambigüedad de su investigación, literaria y moral. En el caso de Carrère y Cercas, de enfrentarse a hombres que deliberadamente decidieron mentir. Que laboriosamente forjaron una máscara sofisticada detrás de la cual se encontraba un hombre banal. Hombres huecos que construyeron un personaje para enfrentarse al mundo, como el Jean-Claude Romand de Carrère; o para seducir a todos, como el Enric Marco de Javier Cercas.

Investigaciones literarias para asomarse al corazón ambiguo de la conducta. En este caso, de una conducta universal: la mentira. Ha existido en todos los tiempos y en todos los lugares. Hay mentiras históricas, mentiras familiares y la morralla de la mentira individual y cotidiana, “todos somos quienes no somos”. La máscara que usamos todos los días es una mentira educada, cortés. No podemos vivir sin mentir, el hombre es un animal que miente. Pero la razón la rechaza. Para Montaigne “constituye una falta de respeto y en el fondo una forma de violencia”, mientras que para Kant la prohibición de mentir no admite excepciones. Lo cierto, como señaló Eliot, es que los seres humanos no podemos soportar demasiada realidad.

Luego de darle vueltas por años, Javier Cercas se impuso la encomienda de escribir un libro sobre un gran mentiroso, Enric Marco, que durante mucho tiempo se hizo pasar por un deportado en un campo de concentración nazi, que llegó a presidir la asociación de deportados españoles

a Alemania, un hombre que engañó a todos, ¿para qué? Para huir de su normalidad. Para inventarse una nueva vida.

Lo hizo Javier Cercas tomando en cuenta *A sangre fría* y *El adversario*: la suya es una novela escrita como respuesta y reto a este par de títulos. La de Capote intenta desentrañar, y acaso lo logra, la naturaleza profunda del mal, hecho de resentimiento, odio y estupidez. Pero la novela frente a la cual escribe Cercas es *El adversario* (1999) de Carrère, historia real de Jean-Claude Romand, que mató a sus padres, a su esposa y a sus hijos para evitar que lo vieran despojado de la ardua ficción con la que se inventó una vida. Durante años se fingió estudiante modelo y luego médico brillante y alto funcionario internacional de salud. Todo era falso. Pasaba el tiempo en cafeterías, caminando por el bosque, sin hacer otra cosa que tejer los hilos de su enorme ficción, sostenida financieramente por pequeños fraudes a familiares y amigos. Hilos en los que finalmente quedó atrapado. Antes de enfrentar la mirada de reproche de sus cercanos, decidió matarlos. Para contar su novela sin ficción sobre un mentiroso y asesino, Carrère optó por la primera persona y, situado ahí, hizo partícipe al lector de sus dudas y descubrimientos.

Cercas, frente a otro gran mentiroso, y con la novela de Carrère como horizonte literario a superar, se decidió también por una novela sin ficción. En primer lugar, por la obviedad de que se trata de dos diferentes tipos de mentiroso. Las mentiras de Romand desembocaron en un crimen. Enric Marco, en la novela de Cercas, no mató a nadie, solo mintió. Los medios le sirvieron para difundir aparatosamente su vida de ficción: un casi infantil combatiente contra el fascismo, un guerrillero anarquista contra el franquismo, un exiliado político, una víctima del nazismo. Un héroe, en suma, de la libertad. Un completo engaño. En segundo

término, en *El impostor* Cercas adoptó el mismo procedimiento que Carrère porque pensó –deduzco– que podía ir más lejos en su indagación literaria y moral sobre la mentira. Finalmente, la mentira de Enric Marco no solo era la mentira de un individuo, representaba también la mentira de una época (la de la “recuperación de la memoria histórica”) y de un país (la España posfranquista.) Más aún, la mentira, consideró Cercas, es parte de la literatura, es lo que da vida a la imaginación y es, además, un tópico literario, porque la mentira de Marco, dice Cercas, guarda semejanza y paralelo con la de don Quijote. Como Alonso Quijano que cambia de vida y se convierte en un caballero andante, Enric Marco se inventó un pasado y transformó su vida y la de sus oyentes.

La mentira es, para Cercas, responsabilidad individual, pero también social, histórica y literaria. A medida que Cercas va deshojando (“La piel de la cebolla” se titula la primera parte del libro) la personalidad ficticia de Enric Marco, y lo va dejando desnudo, va también, en sentido contrario, colocando con sus diversas interpretaciones nuevas capas. Marco miente pero lo hace en un momento de España en el que todo el mundo trataba de reinventar su pasado. Todos, de izquierda y derecha, querían demostrar que habían sido demócratas desde siempre y opositores secretos del franquismo. Todo el mundo tenía cosas que ocultar. Ese era el contexto de las mentiras de Marco. El auge de sus apariciones en los medios se dio en un tiempo en el que la expiación del pasado cobró la forma de una verdadera “industria de la memoria”. En España, dice Cercas, “la gente estaba deseando escuchar las mentiras que el campeón de la memoria tenía que contar”.

Cercas se propuso entender –que no justificar– a Marco. Concluyó con lo obvio: el mentiroso miente porque, en palabras de Marco, “quería que me quisiesen, que me quisiesen y me admirasen”. Un narciso. Cercas

quiere entenderlo. Lo acusa, lo investiga, da voz a sus mayores detractores. Es un vil mentiroso, concluye Cercas, un pícaro a lo grande. Una tarde, después de que el escritor quitara varias capas a la cebolla a base de mostrarle documentos que demostraban sus mentiras, Enric Marco se dejó caer en su silla, puso su cabeza entre las manos, levantó el rostro compungido y le dijo: “Por favor, déjame algo.” Cercas se muestra al principio cansado “de esta sarta de mentiras”, pero a medida que va conociendo al personaje este lo va seduciendo. ¿Es *El impostor* el libro que Enric Marco quería que Javier Cercas escribiera, es su amanuense? ¿O es el libro de cómo Cercas intentó entender a un mentiroso para al final de cuentas quererlo salvar, porque si la literatura no sirve para salvar a un hombre, por más errores que haya cometido, entonces cuál es su papel?, ¿un adorno?

Cercas construye su novela únicamente con dos personajes: Enric el gesticulador, y Javier Cercas, narrador y “novelista”. *El impostor* es de hecho un largo diálogo entre el campeón de las mentiras y el novelista inventor de ficciones. Este diálogo implícito se vuelve explícito en una conversación imaginaria entre Marco y Cercas, en la que pirandellianamente su personaje lo acusa: “usted se benefició –le dice a Cercas– tanto como yo de eso que se llama la industria de la memoria. Y usted es tan responsable de ello como yo. Tan responsable o más”. En el único capítulo en el que Cercas inventa un diálogo, Marco le dice al novelista: “A usted lo premiaron convirtiéndolo en un escritor reconocido mientras que a mí me castigaron convirtiéndome en un apestado”, para rematar con un “la verdad es que usted soy yo”. “Usted soy yo”, le dice su personaje al narrador. Un gran mentiroso.

Cercas ha de sentirse satisfecho. Tomó una forma dada: la novela sin ficción en primera persona. Exprimió a fondo a un gran personaje, un mentiroso genial, que le sirvió para explorar la mentira desde un punto de

vista moral, social, histórico y literario. Escribió una novela (una mentira que busca decir la verdad) sobre un mentiroso que mintió con la verdad. Escribió Cercas la novela de alguien que se construyó una máscara a su gusto y la vistió durante años con algo más profundo que la mera convicción. Pero también escribió la novela de un novelista que se cree a su vez un impostor. Por eso la primera persona del singular. Yo, Cercas, soy tan mentiroso como Marco, y veo su mentira y mi mentira de frente. “Usted soy yo”, le dice Marco. Usted, le dice Javier Cercas a su lector: usted también es un impostor. —



NOVELA

“La Nettel”



Guadalupe Nettel
DESPUÉS
DEL INVIERNO
Barcelona, Anagrama,
2014, 272 pp.

de VALERIA LUISELLI

1. El panorama

Empezar por decir que en México existen instituciones como el Colegio Nacional, que desde 1943 ha admitido a ochenta miembros, entre los cuales solo tres han sido mujeres. Y anotar que, entre estas, no hay ninguna escritora. Decir que es práctica común, todavía hoy, hablar de “escritura femenina” o “mujer cerebral” —y usar esos términos de por sí vacuos de forma condescendiente o peyorativa. Pensar que en México términos como esos son publicables; y que no dan pudor a quienes los espetan, a pesar de la pena ajena que producen en quienes los leen. Recordar, también, que a Tina Modotti le decían “La Perlotti”, a Josefina Vicens “La Peque”, y que Elena Poniatowska es “La Poni”. Qué

tiernas, qué lindas: qué incómodas son nuestras intelectuales.

De la Nettel (ciudad de México, 1973) se ha dicho antes que es demasiado cerebral, a pesar de que desde un punto de vista más o menos consuetudinario, no es posible escribir con otro órgano que no sea el cerebro. Pero supongo que muchos esperarían de la Nettel que fuera nuestra Lupita; que la Abenshushan se terminara ya por Dios de aplacar: ¡Shushanita!; que la Jufresita no fuera tan lista; que la Gerberita no fuera tan talentosa, tan mevalmadres. Con inteligencia, la Nettel y estas otras se van colocando en el margen de las “jóvenes raras” —única forma, quizá, de sobrevivir a la estulticia de quienes todavía piensan la literatura en términos de género; de quienes la obligan a una a empezar una reseña en *Letras Libres* con una discusión tan rancia y obvia —como del México de Vasconcelos.

2. La escritora

Pero no solo se ha dicho eso de la Nettel. Se han dicho muchas cosas y muy buenas, y su trabajo ha acumulado el prestigio que merece (más recientemente, por esta novela, obtuvo el Premio Herralde). Es una escritora que se resiste a la clasificación fácil, y la variedad y calidad constantes de su trabajo le han ganado lo único que realmente necesita un escritor o una escritora: libertad para seguir escribiendo lo que le viene en gana. Libre de complejos, libre de filosofías programáticas, libre de modas, libre de ideologías castrantes, libre de la necesidad de complacer, Nettel se ha convertido en un ejemplo del rostro más luminoso de la literatura latinoamericana contemporánea.

A mí me cuesta leer a Nettel desde la distancia que tal vez tomaría un crítico profesional. La leo con curiosidad. La leo con admiración. Trato de aprender de su libertad y desparpajo. Me gusta la pulcra seriedad de su dicción, siempre en contrapunto con la desfachatez del espíritu de su prosa. Envidio la naturalidad con que

dispone del lenguaje; su resistencia a la ornamentación y el artificio; y el temple casi estoico con que dispensa un conocimiento profundo y penetrante de la naturaleza humana.

En esta novela, además, leo a una Nettel con un oído mucho más agudo que nunca y con un control sintáctico impecable. Hay que leer esta frase, por ejemplo, más de una vez y en voz alta para entender a cabalidad sus aciertos: “Al principio Facundo se mantuvo tan imperturbable como antes, pero la edad no perdona a nadie y también acabó sumándose a la paja del sábado en la tarde, aunque de manera mucho menos pudorosa: en vez de introducir la mano por la portañuela como yo, se sacaba la pinga, un miembro ancho y pesado como sus pies, y, en el silencio de la incipiente noche, eyaculaba salpicando con alarde las baldosas del patio o el muro a través del cual veíamos a Regla desnudarse.”

3. La novela

Después del invierno es una novela escrita a dos voces: la de una estudiante mexicana radicada en París y la de un editor cubano afincado en Nueva York. Como suele ocurrir con las buenas novelas, esta no se trata de nada en particular. Al igual que en otros libros de Nettel, el tablero en que se despliega la trama de *Después del invierno* —su propia *république mondiale des lettres*— es el territorio difuso en que se superponen ciudades latinoamericanas, europeas y, en este caso, estadounidenses. Pero más que un trasfondo geográfico, las ciudades de la novela —Oaxaca y La Habana, pero sobre todo París y Nueva York— son espacios interiorizados con los que sus personajes tienen que bregar. No son tanto espacios en donde se desarrolla la vida, sino una condición impuesta a ella. En ese sentido, y tal vez solo en ese sentido, *Después del invierno* se suma a la ya larga tradición de novelas sobre la extraterritorialidad latinoamericana, que empieza en épocas de Altamirano, tiene su esplendor en las crónicas de Darío, su decadencia *chic*

en el Boom, sus flores raras en Pitol, su muerte en Bolaño y su fantasmagoría en la generación globalizada de Bogotá 39. Nada nuevo.

¿Nada nuevo? Tal vez sí. El verdadero epicentro de *Después del invierno*, tanto a nivel concreto como metafórico, es un cementerio. La narradora vive frente al Père-Lachaise y, a medida que avanza la novela, el cementerio se va apoderando de ella, hasta que termina pasando sus días enteros entre las tumbas. “La ciudad es un inmenso cementerio”, dice en algún momento. La aseveración es sobre París, pero sirve también de metáfora para pensar el territorio en que se escriben y se inscriben tantas novelas latinoamericanas: siempre encima de nuestros muertos.

Tenemos, como cultura literaria, una relación tal vez demasiado difícil con la tradición; una manera de pensarnos a nosotros mismos siempre adentro de sus constelaciones problemáticas, siempre en relación a sus pesados astros muertos. El narrador masculino de Nettel representa el lado más bien cursi de esa relación con la tradición. Al igual que la narradora femenina, tiene una inclinación por los cementerios y las tumbas. Su afición, sin embargo, tiene más que ver con el turismo necrológico: “no le interesaban los muertos sino el culto a los escritores”, dice de él con cierta displicencia la narradora. Es con esta delicada toma de distancia como Nettel logra dar un paso con respecto al mundo que se plantea la novela: se sabe sin remedio adentro del panteón al que se circunscribe, pero le incomoda, lo trata de ver de lejos, y, tal vez, amablemente, lo desprecia.

Sus dos narradores son “exiliados” –trasplantes voluntarios– en un momento en que las diásporas latinoamericanas tienen más de evasión que de subversión. Sus narradores son, en ese sentido, fantasmas de otra época, abrevando de cauces secos, reviviendo una historia ya enterrada. Nettel no suele tratar a sus personajes con crueldad gratuita –no es el tipo de

escritora que se piensa más inteligente que ellos– pero en el cruce de perspectivas de sus dos narradores se logra vislumbrar un fastidio sincero con la tentación de imaginarnos a nosotros mismos como extranjeros perpetuos: extranjeros en un país, en una familia, en una casa, en el cuerpo en que nacimos.

En términos formales, el mayor logro de la novela es el acercamiento paulatino y paciente de dos vidas –las de sus dos narradores– que, en cuanto se tocan, se empiezan a desmoronar. En la primera mitad de la novela Nettel traza con suma delicadeza las dos personalidades que narran la historia –tan sólidas, peculiares y llenas de mañas que a ratos parecen solo vidas novelescas o vidas noveladas– para luego deconstruirlas y, en su deconstrucción, humanizarlas. Lo que en una primera mitad del libro nos parece una variación sobre el tema tan netteliano de “los raros”, “los excéntricos” y “los outsiders”, en la segunda mitad se revela como un universo tal vez mucho más cercano a nuestra normalidad ramplona. Lo que logra tan bien y con tanto sigilo la Nettel es ejecutar esa manipulación de la distancia emocional entre el lector y el libro, hasta hacerlos estamparse uno contra el otro, mientras el lector andaba distraído presenciando el progresivo acercamiento entre los narradores de la historia. Las últimas cincuenta o sesenta páginas de la novela, brillantemente escritas, son un descenso vertiginoso y trepidante hacia el único final posible: lo que viene después del invierno. —



DIARIO DE TRABAJO

La vida privada de las cosas



Gabriel Orozco
MATERIA ESCRITA
México, Era, 2014,
242 pp.

JUAN VILLORO

Poeta de los objetos, Francis Ponge escribió notables “meditaciones sin esfuerzo” sobre el placer de abrir una puerta o las plumas en reposo que guarda un edredón. En “El atavío de las cosas” se ocupa del tenue disfraz que mejora los materiales con “juegos de soplos”, con el vaho, el viento o las nubes que dejan una huella, apenas visible pero significativa, en la solidez del mundo. “Amen la compañía de estos mosquitos”, dice en elogio de la niebla de insectos que filtra la realidad y permite verla de otro modo.

La variadísima aventura de Gabriel Orozco (Xalapa, 1962) se rige por un principio semejante. Ha atrapado el rastro de la respiración sobre un piano, las ondas en un charco de agua, la repentina constelación que integran las basuras, la inadvertida poesía de los objetos. En su travesía por el dibujo, el diseño, el ensamblaje, la fotografía y la escultura, no se ha servido de mapas, pero sí de una bitácora de viaje. *Materia escrita* ofrece un resumen de los copiosos apuntes en los que dialoga con los instrumentos de su oficio. Aunque menciona las ciudades que visita, el recorrido es ajeno a las peripecias del traslado o las imágenes de tarjeta postal. El artista viaja de una piedra a otra, de una mancha a un pozo de luz.

Franz Werfel escribió: “Tranquilos objetos, que en una hora plena, he acariciado como fieras mansas.” Orozco

busca la “hora plena” en que un calce-tín cuelga como un fruto o una pelota ponchada se convierte en movimiento inerte. Influído por Werfel, Jifí Wolker comenta: “Amo los objetos, compañeros taciturnos, porque todos tratan con ellos como si no estuvieran vivos.” Aunque escribe en la Praga del Golem y los autómatas, Wolker no pretende que los materiales se animen como en un cuento de hadas; registra la mirada, el hálito que despierta en ellos una identidad oculta, la vida que ya tienen.

En su cacería sutil, Orozco presta atención a lo que parece desecho o desperdicio, el desgaste o la intervención que permiten ver una cosa como otra. A propósito de una de sus piezas, escribe: “El coche ya no es un coche. Es la ilusión de un coche.” En esa estética, un color, una semilla o una moneda son por igual estímulos plásticos.

El arte no es para Orozco un sustantivo sino un verbo que define una acción, un proceso sin meta establecida: “Trabajo mejor cuando los motivos de mis actos son un misterio, cuando yo mismo desconozco los motivos de mis actos. Cuando preveo en el resultado que yo habré desaparecido.” El artista se borra para que el espectador participe, transformando la obra en experiencia: “Un libro cerrado no es arte”, advierte.

Reflexión sobre los sentidos (“el color es un desconfiable sistema de atracción. Se requiere la comprobación del tacto y el olfato”), inventario de texturas, catálogo de fluidos, polvos, arenas y secreciones, juego de asociaciones libres donde la saliva se relaciona con Hieronymus Bosch, *Materia escrita* es una elegía a las posibilidades de “lo infinitamente pequeño”, para usar la expresión de Josep Pla.

La única convención del diarista consiste en escribir conforme al calendario. A partir de fechas, Orozco relata su trato con los materiales. En sus páginas, la realidad semeja un taller que no acaba de fraguar sus piezas. Lo significativo es que al hablar de pulidas superficies o líquidos que se

escapan de la mano, traza un mapa alterno de lo real. De tanto ver y tocar una naranja, da con una teoría de la circulación universal: “Las frutas son un medio de transporte. Contenedores de semillas para la reproducción y la supervivencia. Para el movimiento y desplazamiento de la especie. Producción y medios de transporte: frutos públicos.”

Hay pocas alusiones literarias en el libro, pero una se reitera. *Materia escrita* es, entre otras muchas cosas, una peculiar lectura de Jorge Luis Borges. Un enemigo jurado de las vanguardias brinda estímulo a un artista conceptual. En sus *Crónicas de Bustos Domecq*, escritas en compañía de Adolfo Bioy Casares, Borges hizo la desternillante parodia de los espíritus enfermos de novedad. Al mismo tiempo, como ha señalado Graciela Speranza en su brillante libro de ensayos *Fuera de campo*, también concibió textos como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” que guardan insólita similitud con obras de Marcel Duchamp. Al copiar la obra de Cervantes, Menard logra un texto idéntico y al mismo tiempo diferente, pues ocurre en otra época y, por tanto, se lee de otra manera. Su esfuerzo puede ser visto como un idiotismo o una genialidad. En forma parecida, Duchamp le pinta bigotes a una reproducción de la Mona Lisa, luego los borra y obtiene un retrato idéntico al original, pero también distinto, pues ahora es una Mona Lisa “afeitada”.

Admirador del modo clásico, Borges dominó las formas canónicas del cuento y el soneto, pero las trabajó con desafiante ironía, señalando que no es el autor sino el intérprete quien decide la suerte de la historia. Orozco transcribe pasajes borgianos como señas de orientación: el escritor ciego, inventor de laberintos, contribuye a la travesía de un sonámbulo voluntario que quiere entender el universo a tientas.

Concebido como un álbum de estampas sueltas, *Materia escrita* estimula a ser leído al azar, saltando de un lado a otro. En el Renacimiento, la

Eneida se abría en una página cualquiera para jugar a las “suertes de Virgilio”; así el poema narrativo se convertía en oráculo, libro de adivinaciones, improvisado *I Ching*. Leer de ese modo a Orozco refuerza su poética accidental. Al presentar el libro en la FIL de Guadalajara, lo abrí en forma aleatoria y di con esta miniatura cuántica sobre el todo: “Fruta: masas de agua tejida. Burbujas de agua contenidas por una red de tejidos que al final conforman la cáscara que contiene. Corteza y semen. Explosión contenida. El crecimiento expansivo de una naranja [...] Implosión. Explosión hacia la semilla. Contención. Implosión hacia el infinito interno. Hoyo negro. *All. Todo. Tutti.*”

Esta celebración de la materia ocurre en la era virtual y sus espectros. Un trasfondo ético, e incluso político, respalda la llamada de atención hacia lo real: “La escultura contemporánea (como objeto) debería estar tan cerca como sea posible de un estado de cadáver [...] Encontrar un cuerpo muerto tras un tecnoataque es una demostración de que la realidad todavía existe.”

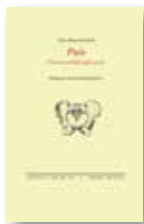
El arte entendido como resto brinda una prueba pericial de la permanencia de las cosas. Pero no se trata de algo quieto. Lo importante de una pieza es el camino para llegar a ella y el itinerario que le asignará el espectador (el cadáver deviene fantasma, símbolo, memoria viva).

Como Ulises Carrión en su escritura visual o Robert Filliou en su *Historia susurrada del arte*, Orozco no se interesa en presentar un logro artístico definitivo, sino en lo que *puede ser* poético. Su escritura avanza sin afán de conclusiones, hacia un punto más allá del libro.

Materia escrita es una cantera de lo posible donde los objetos se convierten en ideas. Lo más significativo es que puede servir de cantera a cualquier otro artista. En su infinita red de conexiones, esta obra impar recuerda que el mundo es más sugerente que el arte, pero solo lo sabemos gracias al arte. —

POESÍA

El pasado no está nunca terminado



Yolanda Pantin
PAÍS. POESÍA REUNIDA
(1981-2011)
Edición al cuidado de
Antonio López Ortega
Valencia, Pre-Textos,
2014, 910 pp.

✎ GUSTAVO GUERRERO

Una de las principales virtudes de *País* es la de ofrecer a la vez un exhaustivo recorrido por la obra poética de Yolanda Pantin (Caracas, 1954) y un conjunto de referencias indispensables para entender la evolución de la poesía venezolana en las tres últimas décadas. Lo uno no va aquí sin lo otro, como un signo fehaciente de la fuerte representatividad de una poeta en cuyos versos se han ido reconociendo, con los años, las inquietudes, los logros y los fracasos del lenguaje de la tribu, esa suma de particularismos y sensibilidades que le dan forma y sentido a una tradición.

La de Pantin no es, sin embargo, una trayectoria consensual ni ecléctica. Su nombre empieza a sonar a principios de los años ochenta junto al de otros jóvenes caraqueños que, a través de un polémico y encendido manifiesto, se dan a conocer como el grupo Tráfico. En una república literaria dominada entonces por la alta modernidad de figuras como la de Rafael Cadenas (1930), Guillermo Sucre (1933) y Eugenio Montejo (1938-2008), por citar solo a los autores internacionalmente más conocidos, Tráfico irrumpe con un discurso crítico que señala un relevo generacional y, en muchos aspectos, el fin de una época. Un dato importante para entender este movimiento es que su líder, Armando Rojas Guardia (1949), hijo del poeta Pablo Rojas Guardia (1909-1978), se había formado en Nicaragua y había

regresado a Venezuela desde el país centroamericano, trayendo consigo el evangelio libertario del padre Cardenal y el credo poético de su coloquialismo o conversacionalismo. Ambos subtextos resultan esenciales a la hora de interpretar la trama de poesía y política que se teje en el manifiesto de Tráfico, así como también la posición de ruptura que Pantin y los demás miembros del grupo adoptan ante una producción poética nacional que consideran esencialista y elitista, tan alejada de las reales circunstancias históricas del país como del habla o las hablas de la sociedad venezolana.

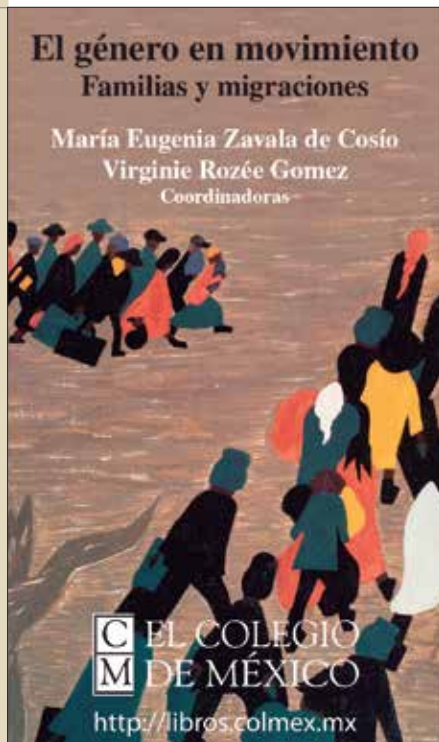
Ya se ha escrito mucho sobre lo justificado o injustificable de aquel diagnóstico y no creo que el espacio de una reseña tan breve sea el lugar para plantear una nueva discusión del tema. Baste señalar que los primeros libros de Pantin se escriben al calor de una ruptura que, a todo lo largo de la década de los ochenta, va a ir acompañando a la creciente crisis del proyecto moderno venezolano en los ámbitos más diversos. Pues no solo la poesía entra en una fase de dudas y cuestionamientos sino también el modelo económico desarrollista, el esquema de legitimidad política que lo sustentaba y la definición misma de la cultura nacional y del lugar que ocupaba en el gran relato del universalismo moderno (y en su teoría especulativa de la literatura y el arte). Títulos como *Correo del corazón* (1985), *La canción fría* (1989), *Poemas del escritor* (1989) y *Los bajos sentimientos* (1993), todos incluidos en la presente edición, pueden ser leídos, desde esta perspectiva histórica, como factores y productos de una crisis a la que se enfrentan y que a su vez los marca. Cada uno de ellos encarna además una instancia en el proceso de apertura de esta poesía y, en general, de la poesía venezolana contemporánea a una corriente global de reivindicación de las diferencias, trátese de la cuestión del género y lo femenino, de la recuperación de una cierta sentimentalidad vinculada a las culturas mediáticas y populares, o de la

redefinición del papel del intelectual, el escritor y el poeta más allá o más acá de la ciudad letrada.

Existe, sin embargo, otra manera de leer la historia en la poesía de Yolanda Pantin, que va cobrando cuerpo en libros como *Poemas huérfanos* (2002), *La épica del padre* (2002) y, en especial, en *País* (2007), el poemario que no por casualidad le da título a este volumen. Nuestra poeta utiliza en él varios epígrafes que toma de la poesía de Jorge Luis Borges –“No soy yo quien te engendra. Son los muertos”– o de Ósip Mandelstam –“¿Qué es lo que mi familia quería decir? No lo sé”–; pero sobre todo, en una sección principalísima, echa mano de la célebre imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee y cita la descripción que Walter Benjamin hace de él en sus tesis sobre la historia de 1940. Una vez que se descubre dicha referencia –“El ángel de la historia ha de tener ese aspecto”–, resulta difícil no leer en los versos y en las prosas de *País* una visión del relato histórico como ilusorio encadenamiento de una serie de episodios que, en el fondo, constituyen una única y prolongada catástrofe, el vasto montón de ruinas que el tiempo va dejando a nuestros pies. Pantin nos hace escuchar un coro de voces que proceden de los momentos y los rincones más diversos de su historia personal y de nuestra historia colectiva, de sus recuerdos de familia y de nuestras gestas patrias, como si quisiera pintarnos y hacernos oír aquellas escenas que el ángel contempla y escucha impotente, con los ojos desorbitados y la boca entreabierta. La enunciación de la poeta es aquí como la traducción de aquello que el ángel no atina a decir y que nos conmueve por lo que, con su silencio, calla, a saber: el deber de memoria para con todos los que han sido víctimas de la gran catástrofe, del devenir histórico de nuestras formas de civilización y nuestras ideas de progreso, un deber de memoria que permite afirmar que el pasado no está nunca terminado sino que permanece abierto y que en

él reposan aún las semillas de otro presente y otro porvenir.

Se entenderá que sugerir esto en una Venezuela agitada por los discursos de una revolución bolivariana que, tratando de reescribir la historia, quisiera empujarla, como al ángel, hacia un futuro indefinido, no es solo un acto de valentía sino de lucidez y hasta de optimismo. Pantin ilumina, con cada instante de su poesía, todo el tiempo, todo nuestro tiempo, y lo sitúa en una perspectiva crítica de la que no escapan las promesas de los siglos XIX y XX, ni las más recientes del XXI. Así nos recuerda que también la civilización, las revoluciones y las ideas de progreso acaban siendo negadas muchas veces por las transformaciones que promueven, como bien lo saben los poetas que han pagado a menudo un altísimo precio por consignar un testimonio de la regresión y la barbarie modernas, la espesa sombra de nuestras utopías históricas. Algunos de los mejores poemas de Yolanda Pantin, como podrá comprobarlo el lector de *País*, están escritos con esa tinta negra. —



NOVELA

La Pasión según Serna



Enrique Serna
LA DOBLE VIDA
DE JESÚS
México, Alfaguara, 2014,
344 pp.

DAVID MIKLOS

Jesús Pastrana es un político mexicano bueno. Es decir: una rareza. Incorruptible y honesto, Jesús tiene una carrera pública impoluta en el ayuntamiento de Cuernavaca, tanto así que se ha ganado el apodo de “el sacristán”. En apariencia inmune a la tentación del dispendio sin ton ni son del erario, Jesús es el caballo negro del partido para el que milita: de pronto, la posibilidad de convertirse en alcalde de la ciudad se comienza a transformar en una realidad, pese a los embates sin tregua de sus enemigos políticos y de otras fuerzas de poder que, encabezadas por un par de capos del narco que se disputan la plaza, tienen tomada a Cuernavaca por literal asalto. Más allá de su sólida trayectoria pública, la vida de Jesús tiene una fisura cada vez más grande en su ámbito privado. A la par de sus accidentadas conquistas políticas, su existencia personal comienza a salir del apretado capullo en el que nuestro personaje ha sufrido u ocultado la peculiar metamorfosis que hará trizas su vida familiar, hasta que Jesús, por así decirlo, acaba convertido en un hombre nuevo.

Lo anterior es la síntesis cautelosa de *La doble vida de Jesús*, entrega más reciente de Enrique Serna (ciudad de México, 1959), una suerte de novela de formación tardía, educación sentimental subversiva y sátira política a la vez, amalgama de una realidad

mexicana que, Daniel Sada dixit, en su verdad parece mentira. Si bien el hilo conductor de la narración es la transformación, más aún, la culminación de la vida privada de Jesús, hay en la obra de Serna una ambición por mostrar, íntegros, los vericuetos del ámbito público en su colisión y coincidencia con el crimen organizado.

Así pues, *La doble vida de Jesús* ocurre en una Cuernavaca que bien podría ser todo ese México destrozado por la corrupción y la violencia, territorio en perenne disputa por una tríada de partidos políticos y fuerzas del mal (es decir: narcos) escindidas en un par de capos dominantes. O bien: todo cabe en 344 páginas sabiéndolo acomodar, y Serna ha desplegado un mural de prosa que responde a los estímulos todos del tratamiento mediático de la inasible y enloquecida realidad nacional.

Estructurada a través de los altibajos de su trama, *La doble vida de Jesús* está vertida en una serie de episodios animados por un sinfín de vueltas de tuerca, revelaciones y sorpresas que no dan tregua al lector, sometido a una especie de novela del barroco emocional. Apenas pensamos que a Jesús va a pasarle algo bueno, le ocurre algo malo; y viceversa. En su tránsito de síndico a candidato a la alcaldía de Cuernavaca, nuestro personaje se irá adentrando en la red de un poder que no conoce moral y que, sin decir agua va, lo somete y busca, digamos, deglutirlo y sacarle de encima esa pupa de bondad y buen gobierno.

Hay, por ejemplo, un guapo candidato a la alcaldía que está a punto de casarse con una artista de televisión, la piedra más evidente en el camino político de Jesús, aunque, claro está, no es la única. Luego, por un peculiar azar, nuestro personaje acaba emparentado con uno de los dos narcos que se pelean Cuernavaca. Finalmente, un portafolios repleto de dólares aparece en la oficina de “el sacristán” y pronto

se convierte en un foco rojo que atenta contra su incorruptibilidad.

El mayor de los secretos de Jesús, sin embargo, no se puede revelar en una reseña sin echar por la borda la gracia de la novela de Serna, y este quizá sea uno de sus problemas de fondo. *La doble vida de Jesús* depende, constantemente, de una especie de *Deus ex machina* desbordado, luego indomable, y la línea de vida de su protagonista, a ratos suelta y a otros tensa, luego se diluye ante la avalancha de eventos y explicaciones de la narcopolítica en la que se encuentra estirada.

Más allá de este problema, Serna consigue mantener al lector siempre en vilo: *La doble vida de Jesús* no deja de fluir, su maquinaria está todo el tiempo bien lubricada por las virtudes de un narrador que conoce bien su dominio. Gran escritor del sexo, Serna sabe colocar aquí y allá escenas a la vez picantes y eróticas que funcionan como una suerte de mas-tique y le dan solidez a la estructura total de la novela.

Finalmente, es apreciable la ilusión que hace Serna de todos los lugares comunes de la política nacional en la era del narco, esa verdad histórica que ocurre tan solo en la esfera del poder y en los medios que, sin mayor mediación crítica o interpretativa, la replican o la escupen. Tal vez el logro de nuestro autor es hacer la sátira de lo evidente, es decir, de aquello que da más risa por pena que por gracia: *La doble vida de Jesús* es, tal cual, un fresco del momento mexicano, verdad aparte.

A manera de colofón, es una pena que la novela de Serna se publicara antes de que la realidad le diera un buen embate a la ficción: en plena y delirante carrera hacia las elecciones de mitad de sexenio, el Partido Social Demócrata de Cuernavaca postuló al futbolista Cuauhtémoc Blanco como precandidato a la alcaldía de la ciudad. Este hecho, también, habría cabido en las páginas de *La doble vida de Jesús* sabiéndolo acomodar. —



CUENTO

El noir en la era hipster



Varios autores
VIVIR Y MORIR EN USA.
LOS MEJORES
CUENTOS POLICIACOS
DE AKASHIC NOIR
Selección y prólogo de
Johnny Temple
México, Océano, 2014,
560 pp.

J. M. SERVÍN

Es indudable que la literatura “negra” en México es de las más gustadas, si no la que más. El apasionado romance entre lectores y escritores del género policiaco y negro ha hecho a un lado, como a un molesto chaperón, cualquier valoración pomposa sobre si es o no un género menor. Tan es así que *Vivir y morir en USA*, colección de 32 relatos negros y policiacos, ha sido traducida por otros tantos escritores mexicanos, que en ciertos casos ni siquiera practican el género pero gozan de las mejores credenciales en su oficio. Etiquetados en la contraportada como “algunos de los más relevantes escritores mexicanos nacidos después de 1968”, entre ese compacto grupo de narradores, me atrevo a sospechar, hay quien por lo bajo minimiza el género negro y policiaco o de plano no le interesa, pero chamba es chamba, promoción es promoción y mis especulaciones no son tema de esta reseña. Habría que hacer un paréntesis para mencionar que nada ha hecho más daño a los autores mexicanos de unos años a la fecha que las campañas publicitarias para prestigiarlos con calzador con frases como las que aparecen en la contraportada del libro. Cuando un puñado de escritores son promocionados en bloque, como es el caso de los autores y sus traductores en esta colección, se da por descontado que todos comparten el mismo nivel de calidad. Nada más falso, como en una suerte de juego de

espejos, en ciertos casos hay una distancia clara entre los prestigios inflados y los ganados a pulso.

En México es común palpar una atmósfera de magnanimidad hacia los autores que escriben policiaco de parte de su contraparte “seria”, insuflada por premios y categorizaciones pomposas. El impacto que produce la literatura negra a nivel de lectores y ventas ha producido en años recientes un fenómeno curioso de culto masivo que no ha pasado inadvertido para las editoriales. El problema, insisto, es cuando una literatura se convierte en “subgénero” por la falta de oficio de los escritores e incapacidad de superar sus propios clichés y fórmulas narrativas.

Vivir y morir en USA reúne una larga serie de relatos criminales en diferentes ciudades estadounidenses. Para Johnny Temple, editor de este libro para Akashic Noir, la idea fue “publicar una antología de ficción organizada a partir de los barrios, y representar a cada uno de ellos por medio de un autor distinto [...] buscábamos una gran diversidad de estilos, así que nos concentramos en el género noir en su sentido más amplio: relatos de luchas trágicas sin posibilidad de ser ganadas, personajes caídos sin el menor asomo de redención”. Esta guía de lectura se complementa con lo que el gran editor de noir y policiaco Otto Penzler, en una ambiciosa y disfrutable antología editada por él y James Ellroy, *The best American noir of the century* (Mariner, 2010), nos señala para entender las diferencias entre policiaco y noir: “Las obras negras, sean películas, novelas o relatos cortos son existencialistas, pesimistas; historias sobre gente, incluyendo (o especialmente) a los protagonistas, quienes están seriamente destruidos y son moralmente cuestionables. El tono es por lo general desolado y nihilista, con personajes cuya codicia, lujuria, celos y enajenación los llevan en una caída en espiral en tanto que sus planes y esquemas inevitablemente fallan.”

Las historias y personajes de esta bien cuidada colección de *Vivir y*

morir en USA nos dan una nueva clave para entender al individuo urbano del siglo XXI (al menos en Estados Unidos): solipsista, desapegado de todo, de mentalidad infantiloides, violento, sin sentido del humor, propenso a las adicciones, erotizado pero desapasionado; siniestro y en casi todos los casos su móvil para delinquir no es el dinero ni la codicia, sino una morbosa atracción por infligir dolor a los otros. Si todo esto es cierto, la literatura *noir* y policiaca son el folclor del hombre común contemporáneo. Del *homo urbanis*, aquel que experimenta sus derrotas cotidianas arriba de un vagón del metro, cuando conduce en medio del tráfico a su trabajo o en busca de un empleo, o liga en bares oscuros y malolientes. Por esto mismo, la literatura negra se ha convertido en la más auténtica de los últimos ochenta años (otra sería la de ciencia ficción), pues no solo no busca respuestas a la vida, sino que las niega. El hombre es depredador y autodestructivo. Punto.

No digo nada nuevo, pero no está demás tenerlo en mente pues en México prolifera una literatura que no distingue el *noir* del “policiaco” e insiste en un personaje principal —que invariablemente la hace de detective improvisado o es periodista— que persigue un crimen (y hasta lo resuelve, algo por demás inverosímil en este país) y tiende a ser bonachón, dipsómano y cachondo. Ha sustituido la lupa y la pipa por sus amplios conocimientos en música, licores o arquitectura, en vez de un Watson con el cual disertar, no se resiste a las citas cultas y tiene una amante, secretaria o compañera que invariablemente está “muy buena”.

En *Vivir y morir en USA* se respira un aire de distancia con respecto a las atmósferas y escenarios de los relatos. Bien escritos pero buena parte de ellos sin vida, como mandados a hacer en serie por una franquicia de *noir* exprés. Para ser una sociedad que venera el delito y la astucia criminal, y los vuelve incluso objeto de consumo a través de las artes y cultura populares, el libro funciona como un compendio

del relato negro en una sociedad globalizada y políticamente correcta.

Las mejores narraciones están contadas desde la omnisciencia y en todos los casos por autores de reconocida efectividad: Don Winslow, George Pelecanos, Michael Connelly, Dennis Lehane, Lee Child o Lawrence Block.

En general, todos los autores seleccionados saben narrar, crear tensión, enganchar, pero su prosa no es perturbadora, no provoca sacudimientos emocionales ni ansia por leer más de cada uno de ellos (excepto, en lo personal, en el caso de Winslow y Pelecanos). Como en cualquier relato, puede estar escrito bien, mal o regular; todos los autores manejan muy bien las claves del género, pero eso no los exenta en muchos casos de ser predecibles y de copiar argumentos, atmósferas y estilos de los maestros del género (Ellroy, entre ellos).

El *noir* en la era *bipster*: una literatura negra donde hay más oficio que pasión. Si alguien busca contundencia y autenticidad, que mire para otro lado. —



COMPILACIÓN

Otras posibilidades de ser



Aurelio Asiain
(edición, selección y prólogo)
JAPÓN EN
OCTAVIO PAZ
México, FCE, 2014,
346 pp.

✎CRISTINA RASCÓN

Indagar la otredad a través de *Japón en Octavio Paz* es fabricar un mapa lector por detrás de sus ensayos, poemas, traducciones y cartas en relación a ese país, así como los testimonios y entrevistas que nos aportan una visión cercana y original sobre su obra y personalidad. Aurelio Asiain (ciudad de México, 1960) nos brinda en este volumen, con tono de historiador, una

resolución de enigmas casi detectivesca. Su prólogo —que bien podría ser un libro en sí mismo— ahonda en ese primer contacto entre Paz y la poesía de Tablada. Es ahí donde el poeta encuentra un primer llamado hacia el haiku que dirige su curiosidad al territorio literario de Japón. Pero Asiain no se conforma con esa sola imagen: va más atrás hasta hacer un recorrido por el jardín japonés del abuelo, la correspondencia que Paz mantuvo durante su primera estancia en Japón —poco afortunada, dicho sea de paso, debido a la burocracia mexicana—, la influencia de Tablada, los comentarios sobre el proceso de traducción de *Sendas de Oku*, la práctica en Europa del renga internacional, y finaliza con la recepción de la obra paciana por parte de diversos pensadores.

El libro se encuentra estructurado de una manera similar. En la primera mitad del volumen aparecen compiladas de forma exhaustiva no solo la obra poética y ensayística de Paz relacionada con la literatura japonesa, sino también la traducción completa de *Sendas de Oku*, así como de otros poemas japoneses publicados en *Versiones y diversiones*. La segunda reúne, por un lado, entrevistas realizadas a Paz por parte de críticos, escritores y traductores japoneses (que particularmente tratan temas de literatura japonesa, como el teatro Nō, el haiku y el renga) y, por el otro, una amplia correspondencia. Cierra el libro una peculiar e interesantísima sección de “Comentarios y testimonios”, donde el orientalista Donald Keene, el poeta Makoto Ōoka, varios traductores de Paz y el poeta Paul-Henri Giraud aportan su perspectiva sobre quién fue (es) Octavio Paz para los lectores en Japón y el mundo. De este modo, el libro da un acertado giro y aborda también la importancia que para Japón tuvo Octavio Paz. Este renovado juego de espejos se lo debemos a la labor de investigación histórica de Asiain, a su búsqueda, compilación y en algunos casos traducción de diversas conferencias, publicaciones y simposios.

No es una preocupación menor hablar de la portada de libro, una pintura del siglo XVIII de Yosa Buson, propiedad del Museo de Arte Itsuo en la ciudad de Ōsaka. La ilustración esboza a un hombre dentro de una choza. A un lado, un jardín con entrada de paja enmarca un árbol, mecido por el viento. El hombre asoma por la ventana, a la usanza de Bashō y otros poetas japoneses que buscaron en el viaje y las posadas del camino los detalles del *mono no aware* (el sentimiento de las cosas, según la interpretación de Paz). El *mono no aware* significa también el poner atención al instante en cada una de las breves imágenes que nos rodean, un concepto importante para los escritores japoneses. Si de habitar se trata, se habita la choza pero también se habita el mundo de afuera, al avistar por la ventana.

Dice Paz: “El Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es (¿fue?) otra visión del mundo,

distinta a la nuestra pero no mejor ni peor: no un espejo sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser.” Asiain considera que esta frase ilustra insuperablemente lo que fue Japón para Paz. Será por esa mirada que en la sección de testimonios dirá Donald Keene que Paz era a la vez “muy mexicano y muy cosmopolita”, mientras que Hayashiya y Takemura comentan que Paz comprendió muy bien a la cultura japonesa y al haiku, pero que al reconstruir en sus versiones la arquitectura de la traducción exploró también una recreación: un mirar hacia afuera. En la escritura del haiku en español Paz exploró universos no sensoriales sino de intelecto, como en: “Esto que digo / son apenas tres líneas / choza de sílabas.” La morada de Bashō, Buson, Mishima y Zeami, la choza del país nipón, se yergue en la senda de la obra de Paz y la lectura de este libro nos aluza en qué

puntos coincide o no el pensamiento japonés con el poeta, para revelarnos el habitar de un país en un hombre y viceversa.

Un libro fundamental para comprender la obra de Paz, su sensibilidad y su búsqueda poética. Nos ofrece la materia prima para llegar como lectores a comprender mejor la arquitectura de sus planteamientos, la semilla de sus reflexiones y su actitud frente a cuestiones literarias, políticas y estéticas. Para académicos, críticos y traductores, la lectura de la última sección apuntará especialmente hacia otras miradas sobre su obra. Asiain ha sabido compilar un mapa interno pero también de perspectiva internacional. Su investigación incluye voces que observan al poeta y su obra desde otro canon. También quien selecciona y posiciona elementos en este tipo de volúmenes sigue su *mono no aware*, su propia curiosidad sobre otras posibilidades de ser. —

EL ARTE DE LA MEMORIA

Encuentra todos los títulos de los fondos editoriales del INAH en nuestra librería virtual

www.educal.com.mx

EDUCAL la experiencia de leer

#ElArtedelaMemoria

Consulta nuestras promociones, compra y descarga en línea en www.educal.com.mx



Educational



@LibreriasEducational