

El loco impuro, de Roberto Calasso ♦ *El congreso de literatura*, de César Aira ♦ *Una historia de amor y oscuridad*, de Amos Oz ♦ *La noche viuda*, de Verónica Volkow ♦ *¿Por qué Dreyfus? / El ensayo de un crimen*, de Nedda G. de Anhalt ♦ *The Right Nation. Conservative Power in America*, de John Micklethwait y Adrian Wooldridge ♦ *Hombre al agua*, de Fabrizio Mejía Madrid ♦ *Ya no pisa la tierra tu rey*, de Cristina Sánchez-Andrade ♦

LIBROS

NOVELA

Cómo despertar a la bella durmiente



Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, Diana-Mondadori, México, 2004, 109 pp.

Rara vez un gran escritor asume públicamente el deseo de emular a otro gran escritor y, en un gesto literario que lo honra, Gabriel García Márquez lleva un cuarto de siglo homenajando a Yasunari Kawabata. Hacia 1980 García Márquez leyó *La casa de las bellas durmientes* (1961) de Kawabata y, como tantos otros lectores sensibles en el planeta, el maestro colombiano quedó impactado por la despiadada y casi alucinante belleza de uno de los relatos eróticos más perturbadores de la literatura universal.

Hasta 1982, fecha de su primer artículo sobre Kawabata, García Márquez no sabía nada de literatura japonesa, según su propia confesión, al grado de afirmar,

en ese mismo texto, que Kawabata se había destripado con un sable ritual, cuando la verdad es que escogió un suicidio antiheroico y abrió el gas del departamento en que murió en 1972. En “El avión de la bella durmiente”, el artículo referido, García Márquez se dijo tan impactado por la literatura nipona, que

durante casi un año no leí otra cosa, y ahora yo también estoy convencido: las novelas japonesas tienen algo en común con las mías. Algo que no podría explicar, que no sentí en la vida del país durante mi única visita al Japón, pero que a mí me parece más que evidente. Sin embargo, la única que me hubiera gustado escribir es *La casa de las bellas durmientes*, de Kawabata, que cuenta la historia de una rara mansión de los suburbios de Kyoto donde los ancianos burgueses pagaban sumas enormes para disfrutar de la forma más refinada del último amor: pasar la noche contemplando a las muchachas más bellas de la ciudad, que yacían desnudas y narcotizadas en la misma cama. No podían despertarlas, ni tocarlas siquiera, aunque tampoco lo intentaban, porque la satisfacción más pura de aquel placer senil era que podían soñar a su lado.” (*Notas de prensa*,

Obra periodística 5, 1961-1984, p.381)

Este artículo se transformó, con el mismo título, en uno de los cuentos menos logrados de *Doce cuentos peregrinos* (1992), donde se conserva la peregrina admiración por una bella dama que duerme al lado del narrador durante una travesía trasatlántica. Si ese primer homenaje en dos tiempos –artículo que deviene cuento– no fue muy afortunado, tampoco, agrega García Márquez, le sirvió de mucho la lección de Kawabata para encontrar “pistas sobre el comportamiento sexual de los ancianos”, materia de la tercera de sus novelas largas, *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Pero desde esos años, García Márquez juguetea con terminar sus días como un viejo novelista japonés. *Memoria de mis putas tristes* sería, en esa lógica, una suerte de testamento.

Una vez que leí *Memoria de mis putas tristes*, ese homenaje pleno que García Márquez le debía a Kawabata, busqué su penúltima novela (*Del amor y otros demonios*, 1994), que no había yo tenido la curiosidad de leer y me encontré con que la sombra de *La casa de las bellas durmientes* también está presente en esa evanescente y tolerable fábula colonialista. Sierva María, enclaustrada en un convento de Cartagena de Indias en el siglo XVIII, es

otra bella durmiente que despierta al amor, ese otro sueño en clave barroca.

En una página notable, decía Jorge Ibarguengoitia que *La regenta*, de Clarín, es una de las novelas mejor amuebladas de la literatura. Esa expresión me vino a la memoria mientras disfrutaba yo de las primeras páginas de *Memoria de mis putas tristes*: todo parece estarse inventando en el instante de la lectura y, a la vez, penetramos en un estrato prehistórico que nos es inmemorialmente propio. Esa combinación de sorpresa y familiaridad sólo se produce ante los escritores verdaderamente grandes. El viejo García Márquez, al ilustrar la delicuescencia del nonagenario que decide festejarse con una adolescente virgen, logra un carácter notable por lo que tiene de ucronía autobiográfica, como si ese solterón empedernido, crítico musical y melómano que ha colocado el sexo venal como el eje de su vida, fuese uno de los destinos potenciales que tentaron al propio escritor. Bien amueblada de humor y piedad está *Memoria de mis putas tristes*, donde, además, es notoria esa decisión retórica que separa al García Márquez de hoy del de hace apenas unos años. De lo mejor de su prosa periodística —contenida y sonora sin ser estridente ni melosa— sacó García Márquez fuerzas de flaqueza para quitarse de encima la polilla de la autoparodia que afeaba *El amor en los tiempos del cólera* y *Del amor y otros demonios*. Como en *Vivir para contarla* —la primera entrega de sus memorias publicada en 2002—, en *Memoria de mis putas tristes* encontramos la plena vigencia de un tercer estilo en García Márquez, una suerte de templada

reacción clasicista contra sus propios excesos barrocos.

Pero lo que debió ser un cuento magistral de treinta páginas se le escapó, en tanto que novela corta, a García Márquez. Tan pronto el sabio de pueblo y decano periodista se adueña de la virgen Delgadina y le pone casa en el burdel, García Márquez se aleja irremediamente de Kawabata, modelo inalcanzable, y entra en otra de sus historias de amor otoñal. No podía ser de otra manera: mientras que los viejos de Kawabata son calculadores y mezquinos, enfermos de hospital cuyo único sosiego es la destilación de una melancolía furiosa, el nonagenario de García Márquez alcanza una segunda adolescencia orquestada por la gracia del amor.

Nada hay de reprochable en que un escritor, ya sea Kawabata, W.B. Yeats o García Márquez —también un poeta en varios de los sentidos del término—, se interne en los misterios cruzados de la senilidad y el erotismo. Pero, decidido a cerrar *Memoria de mis putas tristes* con una máxima edificante —el amor sexual es la fuente de la eterna juventud—, García Márquez recurrió a un inverosímil final feliz, reprochable no por feliz sino por fácil, recurso muy dudoso en un novelista de su experiencia. Tan raro me parece ese ucuse melodramático perpetrado por García Márquez que he llegado a pensar que, apremiado por los piratas, eso fue lo que cambió, para mal y sobre las rodillas, del final de su novela.

La durmiente y casi muda Delgadina, hasta la última página mero objeto de las transacciones entre la matrona del burdel y su nonagenario cliente, resulta tener la última palabra. Sin que medie antecedente o advertencia, el protervo enamorado se entera —al mismo tiempo que el lector y por boca de la matrona— de que la adolescente lo ama. “Esa pobre criatura está lela de amor por ti”, le dice Rosa Cabarcas al noble caballero. Y colorín colorado.

A la vez vírgenes y prostitutas, las bellas durmientes de Kawabata —dice un crítico japonés— representan una forma absoluta de mujer. En García Márquez,

en cambio, la mujer yacente, pasiva y dispuesta es una imagen recurrente que recuerda con mayor precisión a las bellas durmientes de la literatura popular, ánimas a la espera de un despertar carente de misterio, no otra cosa que la vindicación de la armonía.

Hace tiempo escribí que García Márquez era nuestro Homero, frase que me valió varias reconvenciones y algunas preguntas. Tras leer *Memoria de mis putas tristes*, valido mi opinión: no es casual que a García Márquez le reprochemos que se refugie en el cuento de hadas, forma cerrada de literatura, pues de la *Ilíada* a los himnos homéricos, a quien haya inventado una épica no le queda sino sobrevivirse a sí mismo a través de las fantasías elementales.

Mientras miro el gesto arrogante de García Márquez en la segunda de forros de *Memoria de mis putas tristes*, me pregunto si habrá algún escritor en el mundo con ganas de estar en sus zapatos, ser como él, un clásico en vida, el autor de *Cien años de soledad*, a quien medio mundo, merced a la cursilería sudamericana, llama Gabo como si quien reinventó la lengua española fuera el hijo de la portera. También me pregunto, mientras lo imagino cruzándose de brazos ante el fotógrafo, qué tanto infectará la posteridad de García Márquez su cínica obcecación en figurar de cancerbero en la lamentable película del último patriarca del Caribe. Pero de todos los futuros de García Márquez, habiendo leído *Memoria de mis putas tristes*, ninguno me parece tan improbable como aquel en que se sueña como un anciano escritor japonés: encantado o canalla, su universo es esencialmente solar, refractario al teatro de sombras de la contingencia trágica. Quizá él lo sabe y por eso, en éste su libro más reciente, ha clavado, en la puerta de marfil de su literatura, una frase que funciona a manera de divisa dantesca y que, atribuida a Thornton Wilder, que la atribuye a Julio César, acaso arroje alguna luz sobre el destino de Gabriel García Márquez: “Es imposible no terminar siendo como los otros creen que uno es.” —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

www.letraslibres.com

NOVELA

CALASSO, EL ASESINO MISMO



Roberto Calasso, *El loco impuro*, trad. Teresa Ramírez Vadillo, México, Sexto Piso, 2003, 120 pp.

1974; Milán, Italia. Roberto Calasso (Florencia, 1941) es director literario de la casa editora Adelphi. Trabaja en la edición del libro *Memorie di un malato di nervi* de Daniel Paul Schreber. No sabemos en qué época del año, si fue por la mañana o por la tarde, si hacía frío o calor. Suponemos, cuando mucho, que Calasso trabajaba en una oficina del modesto edificio de Adelphi. Una ventana da a la calle; callejón para ser precisos. Del otro lado, se impone a la vista una muda pared de ladrillo. En el interior de la oficina, sobre el escritorio, un abandonado legajo de planas. El joven Calasso, entonces de treinta y tres años, escribe a buen ritmo sobre unas hojas de papel en blanco. Según confesión propia, impresa en la cuarta de forros de la edición mexicana del libro de Schreber (*Memorias de un enfermo de nervios*, Sexto Piso, México, 2003), el primer libro de ficción del impecable Calasso (su camisa es blanca y sus uñas, en esa época, se encuentran perfectamente bien recortadas) fue escrito en una “fiebre” que duró tres semanas, mientras editaba el libro de Schreber. Nunca antes le había sucedido algo así; nunca después volvió a sucederle. Resultado: *El loco impuro*.

No hay que engañarse: el libro de Calasso, su primera “novela”, dista de ser una nota a pie de página escrita ex profeso para el libro de Schreber. Es verdad que sur-

ge a partir de él, y sin la lectura de ese montón de páginas que encubren un informe detallado sobre la salud mental de la sociedad europea en el principio del siglo XX, no se entiende el libro de Calasso (quiero decir: su dimensión completa, su círculo vicioso de referencias cruzadas y enquistadas). Sin embargo, hay que prestar atención a los hechos narrados, y sobre todo a la forma en que estos hechos son narrados, para no perder de vista la génesis de uno de los experimentos más notables con la fusión de géneros que se ha dado en las letras europeas en los últimos tres decenios. (No sólo me refiero a *El loco impuro*, sino a la tríada de libros del que éste forma el primer eslabón: *La ruina de Kasch*, 1983, y *Las bodas de Cadmo* y *Harmonía*, 1988, serían el segundo y el tercero.)

Si bien nosotros ignoramos la fecha, la hora y el clima en que Roberto Calasso comenzó a escribir su libro, y otros datos colaterales como cuáles eran los objetos que componían el mobiliario de su oficina y cuáles los libros que reposaban inquietos en los estantes de sus librerías, Calasso no ha pasado por alto uno solo de estos detalles a la hora de emprender su exégesis creativa sobre el libro y el personaje de Schreber. En el arranque, este deseo de saberlo y explicarlo *todo* parece propio de uno de los ensayistas más meticulosos y desquiciantes que ha conocido la historia de la literatura europea desde los tiempos de Benjamin y Adorno; sin embargo, el estilo y la forma en que funciona la mente del italiano no tienen que ver con los de sus maestros alemanes. Su temperamento policiaco, su linaje enciclopédico detectivesco, dependen en mayor medida de los climas que se van consolidando conforme avanza la investigación, y de las situaciones que su pluma es capaz de recrear. Calasso quiere saberlo todo acerca de su personaje (qué comía, qué pensaba de lo que comía, qué leía, qué ropa vestía, cuál era el color de sus zapatos y la combinación de sus corbatas; de los datos nimios —por lo tanto, los más difíciles de averiguar— a los hábitos mentales generales no hay más que un paso) y esta voracidad narrativa es la que confunde en primera

instancia al lector: narración, ensayo, análisis histórico, pero sobre todo con-texto.

Seguir de cerca la génesis de un libro como el de Schreber, que forma parte de la historia secreta de la literatura a la que Calasso ha dedicado algunos de sus mejores ensayos (Mallarmé, Stirner, Walser, Kraus, Benjamin; Marx y Freud mismos) significa ponerse en el umbral de la Gran Guerra, que habría de cambiar la faz de Europa, acusando esta metamorfosis en su región central. La crisis tuvo una doble causa: por un lado, la radicalización de los nacionalismos en la *Mitteleuropa* y, en consecuencia, la quiebra del Imperio Austro-húngaro, y por el otro la insoportable doble moral de una sociedad jerárquica condenada al fracaso, y la repercusión de este miserable destino en todos los órdenes de la cultura. Son los años posteriores al nacimiento de *El capital* y los previos a la irrupción del psicoanálisis. En esta voraz encrucijada surge la figura de Schreber.

Otros escritores que disolvieron los géneros: Pound (en los primeros *Cantares*, 1919), Joyce (*Ulyses*, 1922). Aunque no los menciona en la lista que elabora en su ensayo “Literatura absoluta” (*La letteratura e gli dèi*, Milán, Adelphi, 2001, p. 145), comparte con ellos, sin reconocerlo acaso, un mismo afán totalizador: fundir los géneros como equivalente de historiar después del albor y cuando no cabe esperanza de acceder a originalidad alguna. Hacer la historia de la cultura, aplicando sobre los hechos cotidianos el análisis mitopoético que sobre los sueños aplicaron en su momento Freud y Jung, abriéndole el paso a una nueva forma de mitología que sirvió a Joyce para la concepción de su personaje central en *Ulyses*. Calasso ha descubierto la veta de su empeño literario absoluto en la mitología griega y en la hindú, así como en las nuevas mitologías que tienen en el conocimiento “preciso” de los malestares del alma la ubicación vigente de los dioses. No resulta descabellado, pues, que en un manicomio alemán se encontrara el oráculo donde se gestó una de las mayores ficciones del siglo XX —la teología de la dominación masiva y la identificación del poder con los instintos básicos y, por lo tanto, sexuales del

hombre. D.P. Schreber, el antihéroe y visionario que entusiasmó a Calasso durante tres semanas en el año de 1974, oía voces. A ese intercambio verbal que se producía en el ámbito exclusivo de sus nervios lo definió como “trato supernatural con lo divino”. Calasso tomó al pie de la letra las confesiones de Schreber, no como caso patológico sino como posibilidad literaria.

El loco impuro es un libro de juventud que no acusa imperfecciones. Al hecho de haber sido escrito de un tirón no se le puede atribuir su coherencia estilística interna, sino, en todo, al cúmulo de lecturas y de pesquisas anteriores que se acrisolaron en sus ciento dieciocho páginas. A esto y a la elegancia y contundencia propias de la pluma de Calasso se debe que el *collage* funcione. Referencias cruzadas, citas superpuestas, elucubraciones y agregados imaginativos de su ronco pecho constituyen una textura uniforme. Esto no es fácil. No es fácil que el pegamento aglutine elementos tan diversos, “como si la literatura fuese una metafísica natural, irreprimible, que no se funda en una cadena de conceptos sino en una entidad heteróclita –trozos de imágenes, asonancias, ritmos, gestos, formas de cualesquier géneros. Y esta última era quizá la palabra decisiva: forma” (“Literatura absoluta”, p. 147).

Todas las piezas coinciden en este rompecabezas a escala. Por una vía o por otra, rutas en ocasiones contradictorias (“Pero más vale cerrar inmediatamente el tema Trieste, porque es una falsa ayuda: Bazlen era un hombre poshistórico, al que ningún marco cultural o ninguna reconstrucción de ambiente conseguiría hacerle justicia” [“Desde un punto vacío”, en *Los cuarenta y nueve escalones*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 53]), Calasso conjetura, persigue como un detective de oficio el logos que se halla oculto en cada uno de los detritos que agujijonean su morbosidad metafísica. La Maquinaria Calasso no sólo se toma la molestia de hacer coincidir punto por punto las piezas de su acertijo mental: también suministra la materia y la forma de que éstas están hechas. Una cultura inmensa es la

única responsable de este crimen atroz, donde nada se ha dejado al azar.

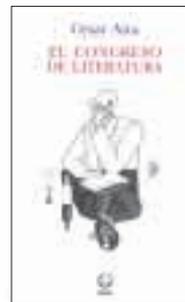
El germen de los libros posteriores de Calasso no está tan oculto en este libro como nos quieren hacer creer sus editores mexicanos (me refiero de nuevo a las levedades de una cuarta de forros, en este caso la del mismo *Loco impuro*). El vínculo –la presencia inagotable de los dioses en la sociedad inagotable de los dioses– es bastante claro. Schreber aporta claves fundamentales a la teoría psicoanalítica de Freud, a un grado tal que el doctor vienés se siente incluso incapaz de reconocerlas. Aquél es por lo tanto piedra de toque en la historia secreta del siglo XX que Calasso se ha inventado en sus libros. Decir que un escritor se ha inventado una mitología personal que contiene el pasado, el presente y el futuro de una “sociedad”, por más imaginaria que ésta sea, no es poca cosa. En una de las páginas medulares de su primer libro, Calasso hace decir a uno de los personajes de este “Gran tapiz”, ideado a costillas de D.P. Schreber: “Es una larga historia, mi Presidente. Como ve yo estoy ligado a la calle, a la ciudad, siempre he sido el *Wanderjude* de las calles de Pompeya. Invité a mis alumnos a vivir conmigo en las cloacas, reí de quien no lograba reconocer la arquitectura del hedor. Pero el pantano, no; una nube de espanto me ha invadido siempre la cabeza, entre las cañas, en el delta del Danubio. La gran Diana no me ha perdonado nunca. Las estatuas que he recogido las he colocado en una vitrina y, no obstante, sabía muy bien que el primer *xoanon* lo entraron las Amazonas en el fango de Efeso. Todo fue un poco así.”

Esta última mención al “*Wanderjude* de las calles de Pompeya” acaso sea una refracción de la propia figura de Calasso en la luna del espejo. Él ha sido uno de los pocos casos manifiestos en la historia de la literatura reciente que han tenido el talento necesario para diferenciar, y ocupar en momentos distintos, los departamentos estancos de la edición, el ensayo y la creación. Desde luego, hay un punto en que estos géneros confluyen y se indisciplinan. –

– GABRIEL BERNAL GRANADOS

NOVELA

UNA NOVELA INFORMAL



César Aira, *El congreso de literatura*, México, Era, 2004, 81 pp.

No puedo disimular mi desconcierto. No estamos frente a una de las poéticas más radicales de la literatura contemporánea o todo ha sido un malentendido. Me cuesta asumir cualquiera de las dos premisas. O, en todo caso, afirmo ambas. ¿Qué leemos cuando leemos a Aira? Lo pregunto porque tan desconcertante como su literatura es la casi unánime admiración que le profesan lectores y críticos. Por lo pronto, no sé si a mí me gusta. Reconozco que tampoco me disgusta. Además da la impresión de que Aira es un individuo bastante simpático. No pasa lo mismo con sus seguidores: producen terror, parecen pertenecer a una cofradía impenetrable y acaso criminal. No me iré por las ramas. Al grano. Tomo, digamos, *El congreso de literatura*. Por momentos me parece estar leyendo páginas de una perfección quimérica. Luego creo estar frente a una *boutade* insufrible. ¿Es eso Aira, un perfecto farsante? Tal vez sí. O probablemente es todo lo contrario: un escritor perfecto. Me explico. Los relatos del argentino no surgen de una meditada estrategia narrativa. Nacen, más bien, de un frenesí de escritura. Es como si sus libros fueran apenas el registro del funcionamiento de una máquina. Glosar sus argumentos es un esfuerzo vano, porque son banales. Pero hagamos el intento. Digamos que *El congreso de literatura* trata de un escritor e inventor. ¿Alguien dijo Roberto

Arlt? Lo siento, el personaje no es Roberto Arlt. Se llama César y es el narrador de la novela. Haré un paréntesis. Llamo novela a este libro por mera pereza. Y porque, finalmente, la palabra ha terminado por referirse a cualquier narración que supere las ochenta páginas. Es decir: no hablo aquí del género inventado por Cervantes y sepultado por Flaubert hace más de un siglo. Después de *Bouvard y Pécuchet* los libros del género, tal como lo concibió Balzac, son mercancías. Pero ése es otro asunto. Lo más conveniente es decir que Aira escribe narraciones de extensión variable, que últimamente no llegan al centenar de páginas. Pero volvamos al relato. Decía que el personaje narrador se llama César, un escritor inventor que, durante un congreso de literatura en Caracas, revela al lector su siniestro plan: poblar el mundo con clones de Carlos Fuentes. El resultado de una trama semejante es, como puede imaginarse, absurdo y, para no ir más lejos, ridículo. El problema con este tipo de afirmaciones es que nada dicen de la escritura airiana, ese continuo "inasimilable e irreductible", como ha escrito, en un ensayo brillante, Graciela Speranza. El asunto es que este argentino de estirpe claramente vanguardista está menos interesado en el resultado de su frenesí que en el proceso que lo origina: "Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!" ("La nueva escritura", aparecido en *La Jornada Semanal* el 12 de abril de 1998). ¿Una literatura procesal? Tal vez. De ahí el aparente desinterés en los aspectos formales de la escritura. Aira, sin embargo, produce una prosa impecable, a veces perfecta. Y ése es su mayor defecto: en ella no existe el menor enfrentamiento con el idioma, la menor fricción. Posee la claridad y la sencillez de los clásicos, aunque la organización de los acontecimientos nada tenga que ver con estructuras razonadas. La crítica fracasa con Aira porque mira desde el lugar incorrecto. Lo cual no quiere

decir que el nacido en la localidad de Coronel Pringles, Provincia de Buenos Aires, en 1949 imponga una nueva manera de leer. Una cosa es lo que pretende y otra lo que consigue: estamos, sí, frente a una de las poéticas más radicales de nuestro tiempo, pero todo ha sido un malentendido. Aira es un escritor dotadísimo, capaz de engendrar un relato a partir de cualquier anécdota nimia, pero la intrascendencia de la mayoría de sus novelas, la pretensión de que las entendamos siempre como parte de un *work in progress* que no llegará a ninguna parte, pone en jaque todo su "proyecto". De otro modo tendríamos que aplaudir una historia en la que, al final, como para salir del paso, Caracas es destruida por un ejército de gigantescos gusanos azules. Tal cual. Digo esto y me arrepiento, porque en el fondo las tramas me importan un bledo. Entonces ¿qué me incomoda de Aira? ¿Acaso no admiro a sus precursores? ¿Acaso no admiro a Raymond Roussel o a Witold Gombrowicz? ¿Acaso no admiro a John Cage o a Marcel Duchamp? En realidad, admiro a César Aira. Me bastan algunas de sus páginas para hacerlo. Por ejemplo, la que da inicio a la segunda parte de *El congreso de literatura*: una deslumbrante puesta en abismo. En sus digresiones, esas fugas del relato que lo disparan hacia la reflexión pura, el argentino tiene pocos, muy pocos rivales. Pero ¿basta con eso? Probablemente no. Estamos frente a una literatura amorfa y por lo tanto inasible. De ahí que resbale, que se nos escape su verdadero sentido (si es que lo tiene). Lo dije antes: un frenesí de escritura. Ésta podría haber generado un copista o un mecanógrafo, pero generó un narrador que a estas alturas ha dado a imprenta más de cincuenta libros. O más de sesenta, cómo saberlo. No hay un plan: las frases se suceden, unas detrás de otras. Lo mismo ocurre con los acontecimientos. La lógica que rige los textos puede definirse con un adjetivo muy argentino: *desopilante*. ¿Improvisación? Sí, pero con una conciencia absoluta de lo que se hace, aunque los resultados sean impredecibles. De este magma informe, de este cúmulo de obras asoman de vez en cuando textos

ESTAMOS MÁS CERCA DE TI...

**...para
ofrecerte
un mejor
servicio**

Ahora
puedes
inscribirte al
Padrón Electoral,
actualizar
o reponer tu
Credencial
para Votar, en
cualquier módulo
de tu entidad.

**Tu Credencial para Votar
es la llave de la democracia.**



**Llama gratis
a IFETEL**

01 800 4 GHI 3 DEF 3 DEF 2000

www.ife.org.mx

memorables. No hay más. En arte, los procedimientos son útiles únicamente para quien los inventa. Después, con su autor, mueren. ¿Qué quedará de Aira? Algunos títulos y el recuerdo de escritor excéntrico. No puedo disimular mi desconcierto. —

— NICOLÁS CABRAL

AUTOBIOGRAFÍA

DELICADEZA CHEJOVIANA

Amos Oz, *Una historia de amor y oscuridad*, trad. Raquel García Lozano, Madrid, Siruela, 2004, 640 pp.

Los muertos familiares han aceptado la invitación de Amos Oz para sentarse a la mesa y tomarse un café mientras revelan por primera vez algunos de sus secretos y hablan de los tiempos que ya se fueron. Vienen de muy lejos y su historia, como la de aquellos que emigraron a Palestina unos años antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, es la historia de un amor no correspondido entre Europa y los judíos: esos fervientes eurófilos, ilustrados y refinados, se movían a sus anchas en una docena de idiomas, admiraban a Chopin, Beethoven, Aristóteles, Byron, Ibsen, Tolstoi, Dostoievski, se veían a sí mismos como depositarios de la alta cultura, los modales sublimes y la nobleza de espíritu, veneraban la tradición con todo y sus demonios y soñaban dormidos y despiertos con vencer el rechazo y la hostilidad de una Europa desdeñosa que no quería admitirlos, aceptarlos, fundirlos en ella.

Una historia de amor y oscuridad no tendría sentido sin su presencia. ¿Por qué escribir una autobiografía si no es para tocar a nuestros antepasados, espiarlos un poco, irrumpir en sus zonas sagradas, forzar las cerraduras de sus habitaciones a media luz, abrirse paso a través de pasajes ocultos, cámaras subterráneas, silencios y palabras camufladas? Hay quienes registran sus memorias para ajustar cuentas con el pasado y blandirlas contra sus adversarios, hay quienes lo hacen para

jactarse de sus glorias o para justificar las miserias y barbaridades de su carácter. Amos Oz ha escrito de su infancia, de su temprana juventud y de sus padres —sobre todo de ellos, aunque también de sus abuelos— dejándose llevar por el único deseo de comprender, con una mezcla poderosa de bondad, compasión y humor, y una necesidad apremiante de interrogar a sus orígenes y no juzgarlos.

Martin Amis ha dicho que en el desarrollo de la novela del siglo XX ha ocurrido un viraje hacia la autobiografía de alto nivel. La mirada se desplaza al interior de uno mismo: en un mundo cada vez más ruidoso y mediatizado, la línea recta que conduce a la experiencia es lo único que puede inspirarnos confianza. El oficio del novelista enseña a utilizar la experiencia a favor de las historias que otra gente lleva dentro. ¿Por qué entonces ocuparse de la propia vida? Porque ese ademán llega a veces con la fuerza imperativa de un orden. “Todas las historias que he escrito son autobiográficas, ninguna es una confesión”, declara Amos Oz siempre que trata de prevenirnos contra la pregunta que suelen hacerse los malos lectores: ¿qué pasó realmente. Es cierto: creemos reconocerlo en el niño que protagoniza *Una pantera en el sótano* y en aquel que en *Soumchi* despierta nuestra simpatía cuando sueña con poner rumbo al corazón de África trepado en una bicicleta; quizá lo entrevemos en los gestos ordenados de Teo en *No digas noche*, y en Fima, ese polemista infatigable de *La tercera condición* al que no le faltan razones para sospechar que existe una luz distinta a la que irradian el dormir y el despertar; y algo nos sugiere, a media voz, sin entrar demasiado en detalles, que es un damnificado de la guerra familiar que presenciamos en *La caja negra*. Pero ese impulso autobiográfico no se expresa con tanta ansiedad, y con tanto dolor, como en *Una historia de amor y oscuridad*.

No cabe hablar de una autobiografía convencional. De hecho, Amos Oz se refiere a ella como una novela. ¿Lo es? Claro que sí, sobre todo porque se rehúsa a darnos algo tangible, algo con los pies en la tierra, eso que abre la boca con im-

paciencia para exigir el dictamen definitivo. Proyectar más de una sombra: “el espacio que el buen lector prefiere labrar durante la lectura de una obra literaria no es el terreno que está entre lo escrito y el escritor sino el que está entre lo escrito y tú mismo.” Proyectar más de una sombra: una figura moviéndose en la oscuridad y tres o cuatro sombras moviéndose a su paso, a varios ritmos y en tonalidades distintas.

Amos Oz empezó a escribir este libro ya que hizo las paces con sus antepasados, una vez que la compasión tocó su punto más alto. Igual que un viento frío y cortante, aunque bello como el soplo de un ángel, un fantasma recorre de principio a fin, ajeno a la tranquilidad y al descanso, estas páginas amorosas y oscuras. Fania Mussman, la madre, se suicidó cuando tenía 39 años; Amos Oz no cumplía aún los trece. El libro entero avanza laboriosamente en círculos, traza una línea hacia delante y luego retrocede, toma caminos que se acercan más a su destino conforme más se alejan, sin echar de menos ese acto rotundo. No estamos preparados para mirar cómo se extingue la belleza melancólica de Fania Mussman; ni lo estamos para mirar la impotencia con la que Arie Klausner, el padre, respondió a ese cansancio interior. “La verdad no la sé, porque de la verdad no hablé con mi padre ni una sola vez. Nunca habló conmigo sobre su infancia, sus amores, el amor en general, sus padres, la muerte de su hermano, su enfermedad, su sufrimiento, el sufrimiento en general. Tampoco sobre la muerte de mi madre hablamos nunca. Ni una palabra”, leemos tratando de encontrar acomodo entre lo escrito y nosotros mismos.

Lo que vino enseguida se ahoga en el dolor. Sabemos que odió a su madre, después a su padre y más tarde a sí mismo. Sabemos que abandonó su apellido paterno y que a los quince años se marchó a un *kibbutz* para renegar también de Jerusalén. Y sabemos que el niño rebosante de luz aprendió por entonces que las palabras necesitan “un absoluto silencio a su alrededor” y que anheló crecer y convertirse en libro. Pero no sabemos qué paso realmente entre sus padres.

¿Qué llevó a Fania Mussman a extinguirse lentamente? ¿Era el egoísmo la falla trágica de Arie Klausner? ¿Sus vidas estaban en otra parte? Dice Amos Oz que todo lo que se oye por la noche puede interpretarse de diversas formas; también lo que se oye de día... y lo que se ve a plena luz del sol. Es una observación chejoviana para un libro chejoviano. A cada miembro de la familia le llega la hora de acabar con el corazón roto. La vida sigue para ellos aunque se sientan desgraciados e infelices. Ni la verdad, ni la justicia, ni la sinceridad prevalecen. ¿Qué hay?: generosidad. Un libro chejoviano: “sí hay que elegir entre mentir y ofender, es conveniente elegir no la verdad sino la delicadeza.” —

— ROBERTO PLIEGO

POESÍA

DEFENDERSE DEL AFUERA

Verónica Volkow, *La noche viuda*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

La aparición de este anómalo e imprevisible libro en la obra de Verónica Volkow nos debería llevar a leerla de otra manera. La imagen que se tiene de ella, cultivada volumen a volumen por sus títulos de poesía, es la de una escritora preocupada por la inteligencia y el concepto, y que sólo se estremece ante ellos.

Por eso la vibración que el lector siente es sobretudo intelectual, se admira ante ese pensar en verso ejercido con una frialdad en la composición digna de Valéry. Pero *La noche viuda* hace pensar que es una estrategia para defenderse de la exterioridad encarnada en el lector. No es raro que esa frialdad sea defensa ni que ésta se presente como rechazo al lector, pero sí lo es que —gracias a *La noche viuda*— se pueda intuir que todo lo que ha escrito nace de la intensidad de una experiencia personal. Lo paradójico es que nunca como en este libro, *La noche viuda*, es mejor y más inteligente escritora.

Desde sus inicios como poeta, a fines de los setentas, con una deslumbrante *La sibila de Cumas*, publicada entonces por el naciente Taller Martín Pescador, y que hoy —como un guiño— cierra *Oro del viento* (Era, 2003), su poesía reunida, llamó la atención de la crítica exigente y de los pocos lectores que tiene el género. Lo hizo sin necesidad de alguna razón externa a sí misma ni con pretensiones de originalidad o de ruptura, ni de vinculación con una teoría en boga o con una reivindicación temática deudora de una militancia (de género, por mencionar la más obvia). *La sibila de Cumas* era un poema-poema, a secas, y así lo ha seguido siendo la escritura lírica de esta autora a lo largo de treinta años. Con rigor, sin estridencia, con continuidad, pero sin prisa por publicar, con una escritura constante, que se mues-

tra plenamente en *Oro del viento*.

Aunque no es estrictamente una poesía reunida ni tampoco una antología personal (tiene rasgos de ambas cosas), sino un libro bien armado en el que se recogen textos publicados anteriormente junto a otros inéditos, con una personalidad que no se exhibe ni se arroja al lector, pero muy segura de sí, su escritura construye el poema como un ente autónomo, autosuficiente, incluso si responde —como sucede a menudo— a un referente expreso (la obra de un pintor, por ejemplo). El texto es redondo: por eso su condición de acabado —de artesanía— resulta una de sus mejores virtudes. Aunque algo en ella lo provoca, se debe resistir el calificarla, incluso si se asume la contradicción implícita en la expresión, como un “escritor profesional”. El verso inicial, ese que —según nos dice el duende— dicta la inspiración, se desarrolla en variaciones que lo hacen evolucionar, caminar hacia el decir, aproximarse al sentido implícito en el primer golpe sonoro, encarnar en una imagen, en un ritmo, en un texto plenamente cumplido.

En *Oro del viento* el lector encontrará, más que una idea de la poesía —aunque la hay—, una práctica. El sentido se da más como acumulación que como arquitectura, lo que permite una mayor dimensión y diversión temática, rehúye lo monócodo y el volumen se puede abrir por cualquier lugar. Ese verso inicial mencio-



nado antes no deslumbra sino que da motivo a lo que viene después, se desenvuelve y se hace poema. Su vinculación con la tradición mexicana —en especial con la obra de Paz— se da de manera natural, no como epigonismo o imitación: no quiere romper con nada, no hay rareza ni extrañamiento, no nombra lo no nombrado sino que ejerce la pertinencia del adjetivo.

Arcanos es una de sus apuestas más arriesgadas, en donde aplica su admirable artesanía a un proyecto que no depende de ella, y que —en cierta forma— la excede. El erotismo frío, la emoción cristalizada, crece en la línea de los grandes poemas reflexivos de la tradición mexicana. Con un aliento inusual, la frialdad del poema es recorrida por una tibieza sintomática. El texto hace de la persona —del yo— un elemento exterior al escritor, una figura, y hasta lo más propio y vivencial se le adjudica a ese yo, no tanto escenográfico sino textual. *Oro del viento* es la pesadez de lo ligero, la levedad de lo concreto. En cambio, en *La noche viuda* la descripción debe ser la inversa.

En los distintos ¿relatos, fragmentos, capítulos? de *La noche viuda*, Verónica Volkow se libra a los flujos que vienen de fuera: el viaje, el tiempo, el abandono, la incompreensión, la soledad, incluso la enfermedad y la muerte como factores externos a una vivencia de la corporalidad —en algún momento la voz narradora habla de que su cuerpo está hecho de palabras. Desde el mismo título en el que el sujeto *noche* y el calificativo *viuda* crean una sinergia que subraya el contenido doloroso de ambos términos, que tienden a intercambiar funciones —*viuda* se vuelve sujeto, *noche* calificativo— para describir una manera absoluta del abandono y de la soledad. Y a diferencia de otras obras suyas, en que se está siempre al borde de la solemnidad, la autora aquí hace gala de gracia y sentido del humor.

Es posible, como ocurrió líneas arriba, que no se sepa cómo calificar genéricamente estos textos y este libro, pero poco importa ante otros elementos del volumen. Por ejemplo, se trata del más “femenino” de los que hasta ahora ha dado a la imprenta, y lo hace de una ma-

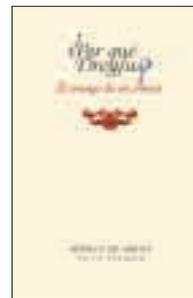
nera anómala al reconocer lo femenino en la alteridad (actitud, por cierto, poco femenina). No hay militancia: de lo que se trata es de dejar hablar a los demonios de la cotidianidad, de la amistad, de la rutina, liberados y dimensionados por la muerte. Al fin y al cabo es un duelo la escritura. Me decidiré por llamarlos cuentos, pero no son cuentos de cuentista sino de poeta, con una conciencia de la forma que les viene del verso. Como el extraordinario “La vela”, que abre el volumen, y que adopta la forma de un diario hasta imponerla como tal, o el final, “Fiesta”, cuyo último párrafo es una formulación estética que preside todo el volumen: “Porque la lógica, me decías, no se parece a Dios, y a éste le aburre una preestablecida música. Dios escribe, decías, con el contraste y el abismo, con lo que aparentemente se tuerce y desperdicia.” Lo importante, más allá de la densidad conceptual, es el “me decías”, subrayado por un segundo “decías”. Que se trate de algo referido por un tercero (más bien habría que decir, un segundo) es lo que le da al texto su intensidad.

Esta interlocución es el elemento clave para diferenciar *La noche viuda* no sólo de otros títulos de la propia autora, sino entre ella y sus compañeros de aventura generacional literaria. Es precisamente lo que viene del otro lo que se puede interiorizar, mientras que en sus poemas se efectuaba un proceso inverso. Incluso algunos tópicos de libros anteriores, como el saber esotérico en *Arcanos*, se ven aquí parodiados, o la seducción masculina. Los “cuentos” se sitúan literariamente antes de la revelación y se evaden de la abstracción gracias a la pertenencia: son suyos en la misma proporción en que los poemas deliberadamente no le pertenecían a ella sino a la escritura. Es cierto que la pertenencia (y no en el sentido de propiedad) sólo puede ser una categoría de juicio en la medida que los textos se proponen como obra autónoma de quien los firma. *La noche viuda* lo consigue con creces, pero sin renunciar a lo personal, y disolviendo allí la frialdad del cristal y liberando la emoción. —

— JOSÉ MARÍA ESPINASA

NOVELA DOCUMENTAL

DE LA CIEGA IDEOLOGÍA



Nedda G. de Anhalt, *¿Por qué Dreyfus? / El ensayo de un crimen*, México, Conaculta, 2003, 369 pp.

Reconocida como crítica, cuentista y cinéfila entusiasta y enteradísima, Nedda G. de Anhalt ha publicado un libro poliédrico de veras excepcional. Se trata de una especie de *A sangre fría* en donde la saña criminal abandona la gratuidad para establecerse en el plano ideológico y, en consecuencia, hacer que el ritmo de la narración tenga una respiración distinta, dilatada, para configurar un amplio mural de puntualísimos registros. Aquel plano ideológico no hace nunca que Nedda G. de Anhalt se aleje de la caracterización de sus personajes; sucede todo lo contrario: los responsables del “ensayo del crimen” y la víctima presunta y sus defensores aparecen en escena de cuerpo entero y con palabra propia, sus vidas se entrecruzan, sus afanes se esconden, chocan, pugnan delante del telón de fondo de la historia. Un fondo ideológico que se extiende por siglos de intolerancia, prejuicios, persecuciones, inmoralidad, mentira, asesinatos.

Ya en la segunda mitad del siglo XX el *affaire* Dreyfus había quedado relegado en la memoria histórica. Bastaron unas décadas para que un caso que había atraído la atención mundial fuera remitido al plano de las referencias nebulosas. Tal vez haya una explicación efectiva de esta pérdida de peso: la historia de Alfred Dreyfus en realidad sería muy poca cosa junto a las atrocidades que ese siglo vio

brotar aquí y allá. La víctima de aquella historia a final de cuentas fue un sobreviviente y si no hubo entonces un *happy end* completo fue sólo porque tercamente la realidad se opone a toda perfección. Pero se necesita ser más que miope para no caer en la cuenta de que el recuerdo de aquel caso, el recuerdo inteligente y vivo, es cada vez más necesario precisamente para impedir que la intolerancia siga siendo útil como máscara y mano criminales.

El intolerante ha de descalificar al otro. Más que de una idea parte de un prejuicio que consiste en una negación trocada en la propia exaltación. Los judíos han sido víctimas seculares de tales descalificaciones que, como puede leerse en este libro, surgen de la circulación de un principio: la carencia de tierra, la falta de una nación. Numerosos franceses han sido víctimas de esta torpeza conceptual. Con arrogancia han creído cancelada la dignidad de los judíos al situarlos en esa zona de nadie encerrada en la idea del “judío errante”. Se trata a todas luces de un mito viejo y no exclusivamente suscrito en Francia. Lo notable es que la falta de un lugar preciso y seguro, de un orden de vida establecido del modo del que lo gozan o padecen otros pueblos, hace que el pueblo judío pueda ser visto como diferente, inferior e indeseable (sucio, leproso, inmoral). Toda virtud se niega ante la falta de un solo territorio básico (no hay que olvidar que Francia, durante los años del caso Dreyfus, mantenía una política expansionista y colonial), de un Estado. Se niega inclusive una de las consecuencias de aquella falta: que el judío (el hombre concreto judío), nacido y formado en un país determinado, se identifique de manera plena como ciudadano de aquel país. De tal suerte que Alfred Dreyfus, por más que su familia tuviera en Francia varias décadas de afincamiento común y corriente, no podría ser en sentido estricto un francés (a lo mucho sería “un francés de segunda”, se diría en México en nuestros días). Nedda G. de Anhalt hace ver extensamente, sobre todo en la reproducción de la correspondencia entre el personaje convicto y su mujer, que Dreyfus era quizás antes que nada un hombre de buena

fe, no solamente incapaz de incurrir en la traición de que se lo acusó sino capaz del todo de pensar que se haría justicia en su caso, es decir que su patria no podía equivocarse. Era un patriota, a diferencia de Walsin-Esterhazy, que habría sido un pillo aventurero y seductor si no hubiera sido un auténtico canalla. Acusado de un crimen (la traición militar), Dreyfus pone en predicamento a toda la comunidad judía gracias a un curioso y falaz círculo vicioso de la ideología: si uno falla, todos fallarán; y todos fallarán por naturaleza, lo que obliga a ver cómo falla cada uno.

La autora repone en circulación el caso, con buen sentido de la oportunidad. Revisa la trayectoria de los personajes (principales y secundarios y periféricos), mira cómo se urde la mentira y cómo se trata de sostener, recuerda casos anteriores (como los de Blois, los de Damasco, la quema de Rafael Levy, el fraudulento fracaso de las tentativas del Canal de

Panamá), traza las causas y las resonancias del escándalo (el papel siniestro de la prensa y de otro lado las reacciones de escritores como Zola y Proust y en México la de Justo Sierra y la muy notable de José Juan Tablada) en un libro ejemplar de historia y de amor a la verdad. —

— JUAN JOSÉ REYES

CIENCIA POLÍTICA

NACIÓN (DE) DERECHA

John Micklethwait y Adrian Wooldridge, *The Right Nation. Conservative Power in America*, Nueva York, The Penguin Press, 2004, 450 pp.

Con las reservas del caso, he aquí un libro esencial para comprender el ascenso del poder conservador en Estados Unidos. Sus autores son el editor de Estados Unidos y el corresponsal en Washington de la revista británica *The*

Centro Cultural Ollin Yoliztli

25 años de
Vida en Movimiento

COMANDO EN JEFE EJERCITO FEDERAL
CULTURA
COMUNIDAD DE TIERRAS Y AGUAS
SECRETARÍA DE CULTURA

Periférico Sur 5141, Isidro Fabela, Tlalpan, Tel. 5606-0016

Economist. El libro tiene, pues, el sello riguroso y también las típicas desviaciones de esta publicación a favor de la derecha y las grandes corporaciones económicas.

Respecto de Iraq canta victoria antes de tiempo. Dice que Estados Unidos se impuso sin incurrir en ninguno de los desastres que el movimiento antiguerra predijo y que perdió a menos de sesenta personas hasta la caída de Saddam. En realidad ha perdido a cerca de mil trescientos soldados, mientras Iraq suma más de cien mil muertes, la mayoría víctimas inocentes. El silencio del libro al respecto resulta bastante siniestro.

No es casual que los autores guarden silencio también sobre el invento de las armas de destrucción masiva. *The Economist* fue la primera revista comercial que lanzó el grito de guerra contra Iraq. Los autores de plano no se miden al proclamar: "Así como la derecha está ganando fuerza en Estados Unidos, Estados Unidos está ganando gran fuerza en el mundo."

¿Ustedes creían que *The Economist* es enemiga del populismo? Lean esto: "La derecha estadounidense ha logrado dominar el arte del populismo, redefiniendo una fuerza tradicionalmente impulsada por el descontento económico y por demagogos de izquierda..." Los autores se van de bruces al proclamar que la juventud estadounidense es cada vez más republicana. La verdad es que más de la mitad de los jóvenes y los adultos jóvenes votaron por Kerry.

The Economist se ha singularizado por su estrecha vigilancia y denuncia a tiempo de los excesos del gasto público en todos los países, pero con los excesos del gobierno de George W. Bush los autores son condescendientes o ingenuos, por decirlo suave. Respecto de las tendencias contra las libertades civiles, el libro sólo alcanza a balbucear que el gobierno y el movimiento que lo apoya tienen "el aspecto de parecer intolerantes".

Dejando de lado éstas y otras afirmaciones tendenciosas, *The Right Nation* es muy recomendable en cuanto que distingue las tendencias sociales e intelectuales que han ido empujando a Estados

Unidos a la derecha. Una es la decadencia de las grandes ciudades, y el éxodo de la clase media y los retirados hacia los suburbios y los estados del sur y el oeste. Este desplazamiento va acompañado de la afirmación de los valores tradicionales frente a la disolución de las costumbres en las urbes.

Es en las regiones rurales donde la derecha tiene sus grandes bases de apoyo. Los autores dedican muy poco espacio a las realidades económicas de este desplazamiento, en particular al subsidio de la vida rural por parte del consumo en las "decadentes ciudades". En vez de eso, dedican largas páginas a lo que llaman "federalismo moral", es decir, la oportunidad de que liberales y conservadores "vivan juntos viviendo aparte", un *apart-beid* estilizado.

El libro narra con solvencia los hitos que han ido configurando el poder de la derecha, desde la "revuelta fiscal" de California a fines de los setenta (antecedente directo de la victoria de Ronald Reagan) y la emergencia de la *supply-side economics*, hasta el militarismo nacionalista, la afirmación del derecho a poseer armas, los variados movimientos evangelistas, la imposición de ideas religiosas en la educación y los grupos de "foco en la familia".

La mejor parte del libro es el relato de la formación del poder intelectual neoconservador, creado por intelectuales originalmente liberales y de izquierda, en reacción a los excesos de sus correligionarios en los sesenta y los setenta. El aporte de esta corriente a la derecha fue haber criticado a la izquierda en el lenguaje de las ciencias sociales, algo inaccesible al discurso emotivo conservador.

Otra corriente neoconservadora, la relacionada con el magisterio de Leo Strauss en la Universidad de Chicago, desacreditó la política exterior liberal al denunciar que la hostilidad de las Naciones Unidas a Israel por la guerra de 1967 debilitaba la posición de Estados Unidos en el Medio Oriente y en el Tercer Mundo. Estados Unidos estaba perdiendo la Guerra Fría por el "síndrome de Vietnam". Esta corriente comenzó a difundir

la doctrina de la "guerra preventiva" desde 1982, cuando Israel destruyó unas instalaciones nucleares en Iraq. El ataque del 11 de septiembre puso esta idea en la oficina oval de la Casa Blanca.

Los autores cuestionan las contradicciones económicas de la derecha en el sentido de que no se puede proclamar la necesidad de un gobierno pequeño y al mismo tiempo exigir un poder militar y una seguridad nacional tan costosos (y subsidios tan altos para las regiones rurales, añadiríamos). Aquí parece haber cierta ingenuidad interesada, pues es fácil ver que los argumentos de la derecha no son racionales, sino que están impulsados por pulsiones de poder autoritario fundadas en la fe.

Los autores admiten que el poder intelectual sigue estando en la izquierda, pero que su horizonte es difuso, a diferencia del poder intelectual de la derecha, que tiene más fuerza porque está más enfocado a objetivos concretos. Si los demócratas ganaran la presidencia, las tendencias conservadoras básicas no se alterarían, aseguran. —

— RAMÓN COTA MEZA

NOVELA

LA CIUDAD EN CUATRO PAREDES

Fabrizio Mejía Madrid, *Hombre al agua*, Joaquín Mortiz, México, 2004, 168 pp.

Estoy en el cuarto de mi madre. Ahora soy yo quien vive aquí. Observo la ciudad desde un balcón. Pienso: la ciudad de México es insoportable. Luego, sin quererlo, matizo: no lo es en palabras, relatada. Hay dos ciudades: la que habito y la que leo. Vivo en ambas. A mí lo que me gustaría es hablar de las cosas que me quedan, despedirme, terminar de morirme de una vez. Pero pienso en otras, en otros personajes. Veo a Bernardo de Balbuena, por ejemplo, fundando la ciudad letrada al mismo tiempo que la otra se construye. Veo a Artemio de Valle Arizpe y a Luis González Obregón, alarmados ante la modernidad naciente, ocultos en una

Colonia toda misterios. Veo a Salvador Novo, sobre todo a Salvador Novo. Desde el balcón, me quito mi bombín y aplaudo: Novo el moderno, Novo el frívolo, Novo el cronista de la única ciudad laudable. Novo, también, que al no comprender ya la ciudad expansiva, se oculta bajo su peluca y se acota, como yo, a cuatro paredes. Veo, finalmente, a Carlos Monsiváis. Regreso, dudoso, el bombín a mi cabeza. La ciudad se desploma y Monsiváis captura la caída. La ciudad grita y Monsiváis interpreta los alaridos. La ciudad se politiza y Monsiváis no la combate. Eso denuncia ahora: Monsiváis ensució de política mi ciudad literaria. Ya lo dije. Aquí está.

Es Fabrizio Mejía Madrid (1967) el descendiente de esta estirpe. Sería el nuevo cronista de la ciudad de existir todavía la ciudad, no este infierno. Es, como consuelo, el cronista de cierto vacío. El Apocalipsis ha ocurrido ya y sólo restan ruinas. Aquello fue la ciudad de México; esto, dos murmullos, millones de cadáveres. Mejía Madrid no se sobresalta ante el cementerio: describe sus restos y sonríe. No se oculta en la cómoda Colonia, en una peluca frívola o en el mito de una sociedad civil todavía viva. Ve el vacío de frente, como yo el tirol cuando bostezo. Ese desencanto, cercano a cierto nihilismo, es lo que vuelve notables sus notas periodísticas. Lo mismo puede decirse de *Hombre al agua*, su primera novela: tiene tanto desencanto como pelusa mi bombín. Hay una ciudad de México destruida y un cronista que no se molesta en levantarla. No existe pena sino amor en su pluma: el damnificado está enamorado de sus ruinas. Aquí le tocó vivir y, por lo tanto, esto le tocó amar. Permítanme leer su novela como un relato amoroso. O no lo hagan. Da lo mismo.

Ésta es, aun con su desaliento, la novela que Monsiváis habría escrito. Desconozco si esto es un elogio o una afrenta: Monsiváis es un Estilo, tan detestable como plausible. Se le quiere o se le odia. Mejía Madrid, es un hecho, lo quiere. Su novela debe demasiado a éste, incluso en el fraseo. Pero *Hombre al agua* no es, en rigor, una novela. Apenas si tiene anécdota: un hombre de treinta años, una ciudad descompuesta, cuatro tiempos y elementos.

El hombre pasea por la ciudad no a la manera de un *flâneur* sino de algo más de feño, un pobre diablo. Sus desventuras son pretexto para mirar hacia otra parte: la ciudad virreinal, las hordas de paracaidistas, el Popocatepetl o los globos de Cantolla. Es un texto maximalista: parte de una anécdota mínima, multiplica las estampas. Es, también, un texto mestizo: combina narrativa, ensayo y crónica. Como periodista, Mejía Madrid es un literato; como novelista, eso y un cronista. Ama la ciudad (como yo esta habitación) y, por lo mismo, no puede pedirle una novela uniforme. Es un texto un tanto caótico, pero así (me dicen) son las pasiones.

No es un libro intachable, como tampoco lo es este cuarto. Tiene numerosas virtudes y algunos defectos. Unas y otros se notan con intensidades semejantes. Tropieza vistosamente, pero acierta del mismo modo y con mayor frecuencia. Cuando atina, lo hace como pocos. En una literatura mediocre, sus excesos se agra-

decen. Exceso principal: su ingenio, su maldito ingenio. Mejía Madrid es el autor más recurrente de la nueva literatura mexicana y, después de Monsiváis, acaso de toda ella. Su imaginación raya con el delirio; su poder de observación, con la demencia. En cada detalle, el absurdo; en el absurdo, múltiples bromas. Sus crónicas están, como esta novela, tapizadas de *gags* y risas sardónicas. Nadie en nuestra literatura, ni siquiera Juan Villoro, tiene su capacidad para armar frases hilarantes. Capacidad ambigua: tanto ingenio es, de pronto, un lastre. Funciona la frase, no el párrafo; el párrafo, no la página. Pero raramente se ceban sus cohetes. Tiene algunos memorables: "Un fracaso es sólo una forma de mirar la propia vida. La otra forma es no mirarla." Eso digo yo, atado mi fracaso.

Tenía mi madre un lamento repetido: "La literatura mexicana no tiene humor. Sólo Jorge Ibargüengoitia ríe." Mi madre estaba desquiciada. Son frecuentes los

La creatividad nos ha llevado a utilizar energía solar para el alumbrado público en los Tuxtlas

La casa está abierta 30 años innovando el conocimiento

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

www.uam.mx

humoristas en la última literatura mexicana y ninguno tan sólido como Mejía Madrid. Compone frases, pero no sólo eso: su humor es su realismo. No agrega un puñado de chistes a la realidad; descubre una realidad ya delirante. El detalle es importante: no pretende hacerse el simpático, lo es sencillamente. Tampoco aspira a ser un provocador. No hay terrorismo sino resignación en su ingenio. Sabe que ningún capitalino puede ser ya sorprendido: que digan lo que quieran de la ciudad, nosotros la hemos destruido.

Observo por última vez las ruinas. Me recluyo. —

— RAFAEL LEMUS

NOVELA

LOS MUROS DEL PARAÍSO

Cristina Sánchez-Andrade, *Ya no pisa la tierra tu rey*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004, 228 pp., Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2004.

La libertad de los individuos, el derecho de cada quien de decidir sus actos y reafirmar su singularidad, estableciendo diferencias respecto a los demás, son conceptos que, de tan sobrados, han devenido dogmas contemporáneos que nadie puede darse el lujo de cuestionar.

Al menos eso es lo que creía este lector, hasta que al abrir una novela se topó con unos personajes extraños: mujeres que no sólo aborrecen la posibilidad de ser libres, soberanas e individuales, sino que incluso están dispuestas a cometer un crimen con tal de permanecer como conjunto anónimo, con su destino a cargo de los demás. Se trata de monjas, es cierto, tan integradas unas a otras dentro de los muros del convento que han perdido toda diferencia para constituirse en “masa”, pero no por eso deja de resultar inquietante que, en cuanto la abadesa les propone que sean ellas mismas, aparezcan en el grupo el desasosiego y la “gana de matar”.

La novela es *Ya no pisa la tierra tu rey*, que se hizo merecedora este año del Premio Sor Juana Inés de la Cruz, otorgado por la

Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Según unas líneas escritas en la solapa, su autora, la española Cristina Sánchez-Andrade, posee “un mundo propio e insólito y un estilo que sorprende”. Aunque no siempre coinciden la experiencia de lectura de un libro y las palabras entusiastas que lo acompañan, en este caso hay que reconocer que la frase es certera: Sánchez-Andrade es una narradora original, cuyo poder de sugestión se apoya en una irreverencia innata, en una voluntad poética muchas veces sombría, que raya en el delirio, y, sobre todo, en un imaginario raro, humorístico, situado en los límites del absurdo y lo grotesco.

Ya no pisa la tierra tu rey es una historia narrada en tono de farsa trágica por la voz colectiva de las religiosas: un “nosotras” riguroso que de antemano elimina cualquier distinción entre las protagonistas. Visten hábitos idénticos, hacen y sienten siempre lo mismo, hablan igual y hasta piensan pensamientos similares. Juntas rezan, comen, juegan, caminan por los pasillos y suben a los altos del convento donde, por el hueco de una ventana clausurada, contemplan el palacio del marqués, don Iñigo de Grandes Rivadavia y Gato, situado enfrente: “... la vida era el relato de una monja. Una monja tuerta que, subida en la última de las ollas amontonadas junto a la ventana del sobrado, nos iba dando cuenta de lo que pasaba por su ojo vivo”. En el palacio los aristócratas gastan su existencia en ocios y holguras; los sirvientes intrigan, pelean, discuten las noticias del mundo con voces que viajan por el aire hasta los oídos de las monjas. Ahí la vida sigue su marcha cotidiana y las cosas suceden como si se tratara de una puesta en escena dedicada a las mujeres.

De este modo, a través de una voz gregaria y de una percepción seccionada nacida del voyeurismo, los lectores nos enteramos de que la diversión del joven marqués consiste en brincar todos los jueves las tapias del convento para meterse entre las piernas de alguna novicia. A las hermanas estos asaltos las divierten, no así a las autoridades eclesiásticas, quienes deciden destinar el recinto a la clausura, privando a las religiosas de la escasa mo-

vilidad que les queda: “En época de clausura, la imaginación es lo que nos salva.”

A partir de esta condena, los cambios se suceden en cascada. La madre del marqués decide casarlo para acabar con su “vicio”. Llega la novia al palacio y trastoca las costumbres. Las monjas delinquen: roban artículos de las dotes y salen del convento en expediciones clandestinas. La abadesa sufre accesos de locura: le ofrece dejarlas libres e intenta convencerlas de que se olviden de ser “masa” para asumir cada una su individualidad.

Los cambios generan conflictos. La libertad prometida es amenaza que aplasta el ánimo. Las religiosas saben que ser independiente significa estar solo, pensar por cuenta propia, arriesgarse a decidir. La sombra de la expulsión del único paraíso que conocen se cierne sobre ellas, y pronto comienzan advertir peligrosos brotes de singularidad en el grupo. La disolución de la grey perfila la psicología de unos personajes memorables que trascienden la voz colectiva para adquirir carácter. Sus extravagancias se acentúan: cavan un pozo que rápido se convierte en túnel, cambian piedras de lugar en el patio, suben y bajan escaleras sin descanso, montan escenas teatrales para imitar a quienes siempre tuvieron personalidad. Como el líder, cuando ya no sirve a nuestros propósitos, se transforma en chivo expiatorio, comienzan a conspirar en contra de la abadesa: hay que deponerla, hay que expulsarla, hay que matarla...

Y esto sucede en una soledad sin Dios y sin rey, en un ámbito fuera del tiempo, en un falansterio espiritual donde los personajes se interrogan, hasta en el más pequeño de sus actos, acerca del sentido de la existencia y recurren para responderse a una filosofía ordinaria, sustraída del saber popular, que en el estilo de Cristina Sánchez-Andrade se tiñe con tonos de aforismo. Todo para que *Ya no pisa la tierra tu rey* se constituya en parábola que pone en tela de juicio muchas de nuestras convicciones más arraigadas, en agria metáfora de la condición humana, en un reflejo del mundo distorsionado por el lenguaje poético. —

— EDUARDO ANTONIO PARRA