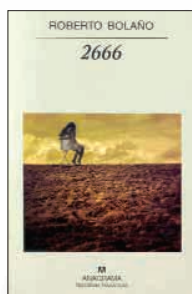


2666, de Roberto Bolaño ♦ *Las diez mil cosas*, de Eduardo Hurtado ♦ *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya ♦ *El viento ligero en Parma*, de Enrique Vila-Matas ♦ *Historia universal de la destrucción de libros / De las tablillas sumerias a la guerra de Iraq*, de Fernando Báez ♦ *Luis Terrazas*, de Héctor Chávez Barrón ♦ *Del Natural*, de W.S. Sebald ♦ *Absurdos*, de Antonio Di Benedetto ♦ *El cuerpo*, de Hanif Kureishi ♦

LIBROS

NOVELA

La literatura y el mal



Roberto Bolaño, *2666*, obra compuesta de cinco novelas: *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes* y *La parte de Archiboldi*, Barcelona, Anagrama, 2004, 1,125 pp.

Si apareciera un nuevo Kafka, decía el señor Bubis riéndose pero con los ojos entristecidos, yo me echaría a temblar.

—ROBERTO BOLAÑO, *2666*, p. 1,011

Roberto Bolaño fue, en la más antigua y legendaria acepción del término, un poeta. No todos los grandes novelistas devienen poetas en ese sentido, transformándose, como a Bolaño le ocurrió, en ese hombre que reúne a la tribu dispersa y, al convocarla, le manifiesta una nueva relación de los hechos, un relato entero que modifica el origen y el sentido, si lo hay, de esa aventura humana a la que se confía una comunidad de escuchas, de lectores. En una década, que habría de ser

la última de su vida, Bolaño creó toda una literatura, donde sus modestos versos, sus cuentos conjeturales y sus a menudo perfectas novelas cortas, sólo son los hospitalarios refugios dispuestos en la ruta de ascensión hacia esa doble cima donde están *Los detectives salvajes* (1998) y *2666*, libro póstumo dispuesto de cinco novelas en un solo tomo. Una vez en las cumbres, como el profesor Lidenbrock y sus socios ante el cráter del volcán Sneffels de Islandia, el lector deberá descender hacia el centro de la tierra.

No es un dato menor que Bolaño haya muerto a los cincuenta años de edad en 2003: estamos ante una obra cerrada. Joseph Brodsky —otro gran escritor precozmente fallecido y que, al contrario que Bolaño, desconfiaba de la capacidad de la prosa para contener la poesía— dejó unas líneas que no puedo sino citar: “Por alguna razón, la expresión *la muerte de un poeta* suena siempre de manera más concreta que *vida de poeta*, quizá porque *vida y poeta*, como palabras, son casi sinónimas en su positiva vaguedad, en tanto que *muerte* —incluso como palabra— es aproximadamente tan definida como la propia producción de un poeta, es decir, un poema, cuyo rasgo principal es su último verso. Sea lo que fuere una obra de arte,

propende a su final, que contribuye a su forma y niega la resurrección. Después del último verso de un poema no hay nada, salvo la crítica literaria. Así pues, cuando leemos a un poeta participamos de su muerte o de la muerte de sus obras.”

En ese punto podemos introducirnos al primer círculo descendente de *2006*, *La parte de los críticos*: cuatro profesores emprenden la búsqueda de Beno von Archiboldi, novelista alemán cuyo prestigio internacional se ve acrecentado por una desaparición de varias décadas, ausencia física que priva su obra del respaldo mediático, político o moral que su figura pública debería otorgarle. *La parte de los críticos* es una burla elegante, mediante una narración sin pausa, de la rutina comercial y académica de la República Mundial de las Letras, de sus ritos y coloquios, de sus extenuantes traslados aéreos, del mercado editorial y de quienes viven para alimentarlo o derruirlo. Esa cacería llevará al cuarteto de críticos —a su vez entreverados erótica y profesionalmente entre sí— a Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez, sitio que Bolaño ha colocado como punto ciego del universo.

Quien haya leído a Bolaño se reencontrará con una versión, sofisticada y cosmopolita, de la materia que da vida a

Los detectives salvajes: la confianza casi mágica depositada por el narrador chileno en el grupo, la camarilla juvenil, esa comunidad literaria *on the road* que hace del viaje sentimental su primera educación, la decisiva. Los profesores, empero, no están solos. En tanto que administradores de la vanidad literaria, deberán confrontarse, noche a noche y de hotel en hotel, con la rutinaria presencia de lo onírico, de esa otra voz que a través de los sueños los previene de la futilidad de su empresa. Y el mismo Beno von Archimboldi, un *barbarus germanicus* del que en ese momento poco sabemos, es (y así lo corroboraremos en la quinta novela) más que la presa que los críticos quisieran levantar como trofeo: un detective salvaje elevado a la *n* potencia. Si los infrarrealistas mexicanos que inspiraron al primer Bolaño no eran simpáticos (ni buenos escritores), como tampoco fueron una u otra cosa los licántropos o los hidrófobos del romanticismo francés de los que Mario Praz se burlaba, poco importa, pues lo que de ellos queda es la majestad del grupo literario concebido como banda de forajidos y escuela de iniciación. De igual forma, Beno von Archimboldi representa a un personaje que la literatura del siglo XX había intuido (pienso en Jean Cocteau, en Roger Vailland, en René Daumal) pero sólo en Bolaño ha alcanzado a presentarse de cuerpo entero: el vanguardista como héroe clásico.

La parte de Amalfitano, segunda novela, deja atrás el elogio de la comunidad para hacer el retrato de un solitario, un profesor chileno abandonado en Santa Teresa no tanto a la merced de Dios, sino a las voces nocturnas de Schopenhauer y a los salvajes crímenes contra las mujeres cometidos en la frontera mexicana con Estados Unidos. Amalfitano, en una de las numerosas imágenes memorables que pueblan *2666*, cuelga al viento, en el tendedero de la ropa mojada, un ejemplar de *El testamento geométrico* de Rafael Dieste. Ese gesto —en la más propiamente chilena de las cinco novelas— me dice mucho. El culto a la velocidad cinematográfica y al cine negro en Huidobro, los antipoemas de Nicanor Parra, las fábulas pánicas de Ale-

xandro Jodorowski, el poema instantáneo en Enrique Lihn, y otros precedentes menos prestigiosos, permitieron que Bolaño proyectase, como ningún otro escritor latinoamericano contemporáneo, a la vanguardia como clasicismo y a los vanguardistas como relevos de Ulises, de Jasón y de los argonautas, de Eneas.

Pero esta segunda novela está dispuesta esencialmente para que Amalfitano y su hija nos introduzcan en la atmósfera de irrealidad y sevicia de Santa Teresa, que se irá volviendo de una lectura casi intolerable en *La parte de los crímenes*. Antes, *La parte de Fate* es el homenaje que Bolaño rinde a la decisiva influencia de la cultura estadounidense en su formación, a través de las figuras fronterizas del periodista negro, del predicador, del imposible militante del Partido Comunista en Brooklyn y del hervidero, tan profundamente estadounidense, de las teorías de la conspiración. Otra vez Bolaño es excepcional: ningún otro escritor latinoamericano (y acaso sólo Corman McCarthy entre los estadounidenses) ha entendido la densidad simbólica de la frontera como él. El dibujo numinoso y sangriento que Bolaño hace de Santa Teresa condena el trabajo de tantos narradores mexicanos (y hasta españoles) sobre la frontera a ser, en el mejor de los casos, periodismo y en el peor, folclorismo de la miseria. Lo mismo ocurre, como veremos, con todos aquellos que intentaron parodiar la literatura alemana y vienesa de entreguerras. La aparición de un gran escritor impone que otros renunciemos a la palabra. De esa implacable selección natural está hecha la literatura.

Artaud creyó que México era el pulmón místico del planeta. Bolaño cree que en la caverna del feminicidio mexicano se esconde el pavoroso secreto del mundo. Apoyado en el precedente moral de *Huesos en el desierto* (2002), de Sergio González Rodríguez, Bolaño dedica *La parte de los crímenes* a una monomaniaca decodificación de los crímenes de Santa Teresa. Yo no creía posible que se pudiese hacer literatura de tanto horror y, al hacerlo, conservar al mismo tiempo el honor de las víctimas y el honor de la literatura,

encarando uno de los problemas morales menos transitables de la creación artística. Si los crímenes se deben a la difuminación del asesinato serial o a la multiplicación del rito satánico, eso ya es cosa que, en *2666*, depende de las estrategias novelescas que Bolaño utiliza.

A Santa Teresa fue a dar Beno von Archimboldi, y en su búsqueda, un cuarteto de críticos. Llegados a la cuarta novela, tras haber escuchado los testimonios del solitario Amalfitano y del gregario periodista Oscar Fate, tenemos en *La parte de los crímenes* algo más que una apocalíptica novela negra: un retrato brutal de México, que deja de ser ese jardín de Paul Valéry en el que Bolaño observa perdidos a los escritores chilangos, para convertirse en Santa Teresa / Ciudad Juárez, en la última frontera de muchos mundos, como si en ese punto ciego terminasen la sociedad industrial, la religión de los cristianos, la Ilustración y su aura, y un largo y abusivo etcétera que apenas ilustra la fuerza escatológica de Bolaño, escritor a veces difícil de leer, porque no es común encontrar en un solo libro, juntas, la literatura y la verdad, como soñó Goethe.

La parte de Archimboldi, última de las novelas que componen *2666*, comienza semejando una parodia de Robert Walser, parece transformarse en la novela que uno supondría fue a escribir Beno von Archimboldi en Santa Teresa y termina por solucionar —sin descalificar las intuiciones del lector— el enigma de la identidad del novelista. En *La parte de Archimboldi* Bolaño nos lleva de la mano —como si fuera necesario, como si otros grandes escritores no lo hubiesen hecho ya— por los mataderos del siglo XX. Bolaño tiene en cuenta, empero, que su lector sabe mucho (tanto como él) sobre los crímenes del bolchevismo o la ocupación nazi de la Unión Soviética, y sobre todo conoce (ese lector ideal) la manera en que los artistas europeos han pintado los horrores de la guerra. Pero sirviéndose del expresionismo, a través del cuaderno de Ansky (otra novela dentro de la novela), dibujando a lo Grosz e interpeándonos demoníacamente, como si el alma de Gólgol lo tomase por instantes, el genio de Bolaño se

impone gracias a que nuestro conocimiento de la materia manipulada siempre será sorpresivamente inferior al que *2666* ofrece, como si esta novela total aspirase a ser el libro bisagra entre dos siglos. Yo creo que lo es. Y formaba parte de una cierta lógica histórica occidental que su autor fuese un latinoamericano.

Los teóricos de la posmodernidad detestan las grandes narrativas literarias y les será difícil clasificar *2666*, una novela póstuma y probablemente no del todo conclusa. Si acaso en las últimas páginas, cuando sabemos quién es verdaderamente Benó von Archimboldi y por qué ha viajado a Santa Teresa, son perceptibles varios párrafos inseguros o algún salto temporal un tanto brusco, como cuando se nos informa que el héroe navega en la red desde una computadora portátil, y páginas después leemos que, dado que el escritor no leía periódicos ni escuchaba la radio, se enteró de la caída del muro de Berlín gracias a la viuda de su editor, la provocativa señora Bubis. Pero, de no ser por minucias de ese tipo, incluso saldría sobrando la nota editorial de Ignacio Echevarría sobre el estado de los textos a la muerte de Bolaño.

“Toda poesía en cualquiera de sus múltiples disciplinas”, dice Bolaño en *2666*, “estaba contenida o podía estar contenida en una novela.”

Sólo mediante la poesía, tal cual la concebía el bajo romanticismo alemán, pudo Roberto Bolaño (1953-2003) escribir *2666*, una novela cuyo escenario es el universo entero, es decir, el tiempo de la literatura tal cual la concibió el siglo XX. Y si el escenario es el mundo como universo concentracionario, el tema es, otra vez, las relaciones entre la literatura y el mal, ese tráfigo infernal abundante en treguas, rendiciones, intercambios de prisioneros. Y siendo el motivo de *2666* la literatura y el mal, Benó von Archimboldi, su protagonista, encarna el mito del escritor como ese antihéroe, nihilista sólo en apariencia, actor que puede devolverle al mundo el orden de la *pansofía*, esa secreta oxigenación subterránea que anhelaba Novalis. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

POESÍA

EL GOZO DE LA MIRADA ESTOICA



Eduardo Hurtado, *Las diez mil cosas*, México, Era, 2004, 125 pp.

Las diez mil cosas, el reciente libro de poemas de Eduardo Hurtado (nacido en 1950 en la ciudad de México), tiene cuatro apartados o secciones: “El huésped desconocido”, “Como un agua que corre”, “Última fe” y “Reescrituras”. Comienza con un epígrafe que nos informa de modo telegráfico que los chinos llaman al mundo “las diez mil cosas” y termina con reelaboraciones o reescrituras de autores del Lejano Oriente (Shinkichi Takahashi, Li Po) y de ese Occidente más o menos excéntrico que es el Portugal de Fernando Pessoa. En la geografía externa del libro, empero, tienen más importancia la ciudad de Campeche y la capital mexicana; la geografía interior es muy diferente pero tiene con aquella lazos que se anudan estrechamente.

Libro breve y compacto, no recoge en sus páginas, desde luego, diez mil cosas, motivos, imágenes o poemas; pero a la luz de su minúsculo epígrafe informativo y chino nos vemos orillados a pensar que su tema no es otro que el mundo, y que en sus páginas se encierra, en cifra o por alusión, lo que puede llamarse una poética visión “microcósmica”. Un microcosmos, cualquiera que se nos ocurra, tiene o debería tener las características ya mencionadas de este libro: brevedad, compacidad. El sintagma titular, entonces, lo emparenta con obras venerables de la tradición clásica como el poema cosmogónico *De la naturaleza de las cosas*, de Lu-

crecio, o la *Teogonía* de Hesíodo, por un lado, y con la tradición literaria y filosófica “microcósmica” estudiada, con su sabiduría habitual, por Francisco Rico en *El pequeño mundo del hombre*, por el otro. Lo emparenta, digo; no que esas obras sean por fuerza algún tipo de “fuentes” de los poemas de Eduardo Hurtado.

Los epígrafes de las secciones son de procedencia diversa: Roberto Calasso, Gonzalo Rojas, Eugenio Montejó, Hsueh Feng, Roberto Juarroz, Gilles Deleuze, Luis Cardoza y Aragón. Es decir, cuatro poetas latinoamericanos, dos ensayistas europeos y otro nombre de poeta chino. Al principio del libro, en el tercer poema (“La muerte de mi padre”, páginas 20 a 23), hay un ensayo poético a partir del célebre canto elegíaco de Jorge Manrique —anunciado por el epígrafe—, y una glosa personal de esa pieza del canon español de fines del siglo XV, explícita en los últimos cuatro versos: “Llevo el alma despierta / y los sesos atentos / a los embates épicos del mar, / al río de la vida”. Ese llevar el propio espíritu atento y despierto es efecto de la muerte del padre (el “dechado”) del poeta. A ese poema-elegía lo preceden y lo siguen composiciones sobre cosas y objetos, acerca del ámbito familiar y amistoso, en torno a las “imperfecciones del amor”. En menos de cincuenta páginas, el libro de Hurtado hace calas y exploraciones en los grandes temas del corazón y del universo; no es el menor de sus méritos esa visión abarcadora, pero la empresa resulta aún más atractiva por el tono, como en sordina, con el que el autor los aborda. La correspondencia ha sido buscada y conseguida por el poeta: no hay disparidad entre la amplitud de los temas y las modulaciones formales —en las que aparecen continuamente versos clásicos bien medidos— con las que Hurtado va tocando aquéllos.

La aparición de *Las diez mil cosas* está muy cerca en el tiempo de la publicación en 2001 de la obra reunida de Hurtado con el sello de la Universidad Nacional, titulada *Sol de nadie* (poemas de 1973 a 1997), y de un libro de ensayos, *Este decir y no decir*, que Aldus dio a conocer en 2003. En ese marco, el nuevo libro hurtadiano

parece inaugurar una nueva etapa en el trabajo de este poeta: poco después de una compilación o corte de caja como *Sol de nadie* y el mismo año en el que Hurtado nos ofreció algunas de sus ideas en un puñado de ensayos diáfanos. En Canadá, además, se publicará este 2005 una antología que lleva el título de *Bajo esta luz y aquí*, con el sello de *Écrits des Forges*.

La poesía microcósmica y neoclásica de Hurtado está como esmaltada por los acentos de un oído muy fino y una mirada sabia y estoica. La multitud de los objetos no lo desconcierta ni lo aturde; podría identificarse, conjeturo, con estas palabras del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade: “Las cosas de mi mundo [...] viven, palpitan y nos ayudan a comprender la vida” (en *Mi vida en poemas*). El paso de la primera persona del singular a la primera del plural en esta declaración tiende un puente con los demás: con el mundo; es la vía de acceso a las presencias, gráficas de significaciones, que el poeta desentraña, descodifica y recrea en sus poemas. *Las diez mil cosas* concierta la construcción sentimental de esa comunicación mundana con un sabor al mismo tiempo mexicano—Hurtado es un lector atento y cuidadoso de su tradición dis-

tante y próxima—y personal; de ahí surge, como de un generoso venero, la originalidad de sus textos, de cada uno de sus versos, de sus imágenes, sus evocaciones y su meditativa nostalgia. Todo lo demás es literatura. Gracias a libros como éste la noción de “poesía lírica” se renueva y afirma. —

— DAVID HUERTA

NOVELA

EL OTRO SOBREVIVIENTE

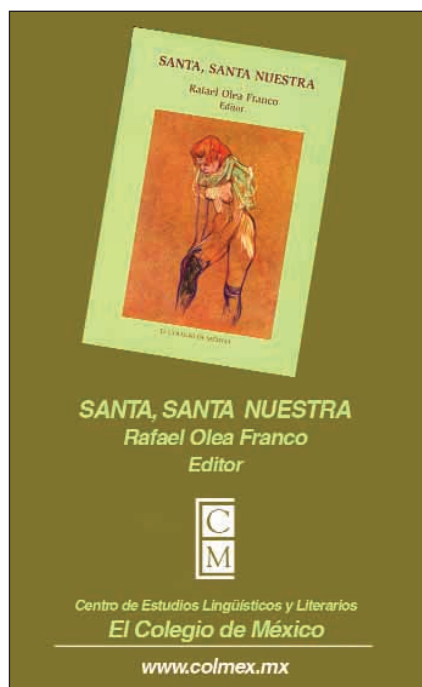
Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*, México, Tusquets, 2004, 155 pp.

Cabría pensar que en su nueva novela Horacio Castellanos ha vuelto a confrontar a sus lectores con una realidad imbecil y grosera: la guerra civil en El Salvador y sus amargas secuelas, el miedo, la crueldad, la violencia. Después de todo, a lo largo de dos décadas y media Castellanos se ha dedicado a vapulear a la historia centroamericana. Lo suyo, es cierto, se parece mucho a un ejercicio de expiación de la memoria inmediata y todavía más a un ajuste de cuentas. No guarda, por supuesto, misericordia para el ejército, los grupos paramilitares, el clero, las clases altas y los dirigentes políticos, pero —hace falta decirlo— tampoco para la izquierda, los líderes guerrilleros y los intelectuales. Su actitud es tan poco caritativa que puede ofrecerse como un lúcido contrapunto a las versiones edificantes del pasado reciente que ha producido la normalidad democrática en El Salvador.

Es cierto: Castellanos ha vuelto a confrontar a sus lectores con una realidad imbecil y grosera. Como en *Donde no estén ustedes* (2003), *El arma en el hombre* (2001) y *El asco*. Thomas Bernhard en *San Salvador* (1997), *Insensatez* provoca una incomodidad adictiva e instantánea. No hemos terminado de leer la segunda página y ya estamos en el corazón de las tinieblas. El protagonista y narrador repasa el testimonio de un kaqchiquel, sobreviviente y testigo de la muerte a machetazos de su esposa y sus cuatro hijos a manos de un grupo de soldados. Como siempre, Castellanos

procede tomándonos por sorpresa. La barbarie se yergue ante nosotros sin preámbulos ni frases propedéuticas: “Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije, cavilando, morbos, tratando de imaginar lo que pudo ser el despertar de ese indígena, a quien habían dejado por muerto entre los trozos de carne de sus hijos y su mujer...” Hay más, mucho más, y aún más atroz. Pero no se trata de presentar una denuncia; somos huéspedes de una novela. Se trata, sobre todo, de cómo la lectura de ése y otros testimonios va convirtiendo al protagonista y narrador en otra víctima de la barbarie. Una anécdota sencilla es lo único que Castellanos necesita: basta con crear a un personaje que ha recibido el encargo, en un país centroamericano que se parece mucho a Guatemala, de revisar las mil cien cuartillas de un informe en el que confluyen las voces de quienes sobrevivieron al exterminio. Mientras leemos *Insensatez*, observamos a un hombre desgarrado que lee y padece la experiencia de la rabia y el desasosiego en el acto de la lectura. Las recreaciones de los crímenes y las ejecuciones son tan desgarradoras, cruentas y, sobre todo, verosímiles que uno no puede menos que pensar que en alguna ocasión Castellanos cumplió una tarea semejante a la del protagonista y narrador. Con todo, la narración también se da tiempo para seguir las correrías éticas y sexuales de ese personaje, una suerte de Virgilio metido a corrector, propenso a la tristeza y a la desconfianza, dispuesto a ganar al menos una batalla contra el olvido.

Pero *Insensatez* no se resuelve en su argumento simple y llano. Una energía poderosa recorre la novela de principio a fin y esa energía se concentra en una pregunta ineludible: ¿cómo expresar el sadismo, el horror del genocidio y de la bestialidad calculada sin renunciar a un lenguaje que sea la manifestación de la vida? En efecto: ¿es posible crear o encontrar una gramática que contenga el alfabeto ominoso de la deshumanización del hombre y a la vez los signos de la solidaridad y la belleza? Hacia el final de sus días, Hermann Broch admitió con pesar que la riqueza y



la veracidad del lenguaje son insuficientes para dar cuenta del sufrimiento humano y el empuje triunfante de la violencia. *Insensatez* parece rebatir este juicio desolador. “Se queda triste su ropa”, “Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo”, “Tanto en sufrimiento que hemos sufrido tanto con ellos”, “Mis hijos dicen: mamá, mi pobre papá dónde habrá quedado, tal vez pasa el sol sobre sus huesos, tal vez pasa la lluvia y el aire, ¿dónde estará?”, “Herido es duro quedar pero muerto es tranquilo”: éstas y decenas más de frases con la misma o aun mayor intensidad poética cobran vida ante los ojos lectores del protagonista y narrador, acosándolo en el sueño y en la vigilia, recordándole a cada momento que a veces la belleza puede ser hija de la monstruosidad. Llegamos así a la auténtica realidad con la que Horacio Castellanos quiere confrontarnos, una realidad que sólo le rinde cuentas al misterio del lenguaje. “Somos la lengua en que escribimos”, ha dicho Horacio Castellanos. “Mis particularidades geográficas, históricas y privadas son esenciales, pero más esencial aún es la lengua en que escribo. Soy un escritor en lengua castellana; es la definición que me gusta. Y la incorporación de mis particularidades a esta lengua universal es uno de mis retos; el otro es que la voluntad de libertad con que ficciono a partir de mi memoria corresponde a una voluntad de libertad en el manejo del lenguaje.” Como suele ocurrir en la narrativa que se siente responsable ante las palabras, la novela de Castellanos no es sólo una bien aceitada pieza verbal sino un acto de reivindicación del individuo y la dignidad humana.

Por otra parte, resulta necesario atender al destino de la trama. El protagonista que describe Castellanos comparte el dolor de los sobrevivientes, y por eso se siente a menudo fuera de sitio, descolocado. Tiene razón al exhibir una conducta paranoica: el ejército vigila cada uno de sus actos. Que al final lo encontremos emocionalmente devastado, con el recuerdo aún fresco de las casualidades que intervinieron para salvarle el pellejo, ahora a merced del frío europeo y obligado a recordar “los testimonios de pesadilla

tantas veces leídos” no tiene nada de extraño cuando volvemos al inicio de la novela y repasamos la frase “Yo no estoy completo de la mente”. Cerramos el libro y entonces el viento de la congoja sopla sobre nosotros, doblemente heridos por las palabras de otro sobreviviente. —

— ROBERTO PLIEGO

ARTÍCULOS

FRAGILIDAD QUE SEDUCE



Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, México, Editorial Sexto Piso, 2004, 192 pp.

En una entrevista postrera, Witold Gombrowicz afirma: “Se compra un *Diario* porque su autor es célebre, y yo escribía el mío para hacerme célebre...”

La declaración, rebosante de autoironía, es, al mismo tiempo, puntillosamente honesta y cierta. Aun siendo ésta una ambivalencia singular, la encontraríamos sin dificultad en el libro de cuentos *Recuerdos inventados* o, por citar otro ejemplo, en la novela *París no se acaba nunca*, en boca de su protagonista y narrador. Quiero decir que las palabras de Gombrowicz nos podrían recordar alguna de las máscaras literarias de Enrique Vila-Matas o a Enrique Vila-Matas mismo. Precisamente en el primer escrito de la colección de artículos *El viento ligero en Parma*, el autor se ocupa de Gombrowicz: expone la fascinación que por su figura y sus declaraciones a la prensa tuvo antes que por sus libros, los cuales, confiesa, leyó algo tarde.

“La sorpresa fue grande cuando [...] leí el primer volumen de *Diarios* y vi con gran asombro que no se parecía en nada, pero es que en nada, a lo que yo escribía. Du-

rante años había estado copiándole imaginariamente y eso me había servido para, sin saberlo, crearme un estilo propio...”

El hecho de que la declaración de Gombrowicz me halla sonado a Vila-Matas no contradice la noción del segundo respecto a no parecerse, como autor, al primero. Sin duda yo apuntaba a cercanías espirituales, actitudes afines, más que a convergencias en la escritura. Como quiera que sea, Vila-Matas concluye así: “Queriendo parecerme a él, había acabado por parecerme a mí mismo.”

A su vez, Gombrowicz, varado un cuarto de siglo en Argentina, se solía considerar el opuesto de Borges, su contrario. “Él se halla enraizado en la literatura, y yo en la vida”, explicaba. Dado el incesante flujo de citas literarias, la recurrencia de los nombres favoritos de Magris, Sterne, Walser, Pitol, Fitzgerald, Pessoa, Tabucchi, Capote y Sebald, más la aparición continua de otros tantos autores de las proveniencias más diversas, Perec, Canetti, Rulfo, Beckett o Kafka, uno pensaría que ese lugar opuesto al de Gombrowicz le correspondería hoy a Vila-Matas. Pero resulta que no. A pesar de la enorme carga referencial y la gravitación permanente de la literatura y lo literario, en Vila-Matas respiran simultáneamente otras tesis, o, como él mismo explica en el sexto escrito de su libro, refiriéndose a otros autores que le son cercanos (pero igualmente otorgándonos claves de su propio trabajo): “... una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco [...] libros que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal.”

Extravagante y literario a la cuarta potencia, su erudición es tan elocuente, las citas son tan articuladas y orgánicas que funcionan como discurso poético, y así el flujo del texto no deja de asemejarse a un soliloquio, el de un ventrílocuo, si se quiere (recuérdese al personaje de *Una casa para siempre*), pero soliloquio al fin. Me parece que una constante en la escritura de Vila-Matas, ya sea en sus novelas o en cualquiera otra de sus vertientes, es la ex-

posición de la propia fragilidad. Y creo que en ello, al margen de la precisión y lucidez y hermosura de su lenguaje, ha encontrado un arte de seducir y conmover. Por supuesto, la joroba del narrador de *Bartleby y Cía* delata una indulgencia melodramática, pero se trata de un guiño, un detalle más de humor con el que el autor se va enroscando en la vida del lector, tornándose su cómplice. Pero existen otras jorobas más sutiles: la parálisis creativa del joven Montano; los afanes ridículos de aquel otro *alter-ego* del autor por parecerse a *Papa Hemingway*, sus desatinos como novelista en ciernes, refugiado en la buhardilla de Marguerite Duras; el lirismo extraviado del español Tenorio en Veracruz; las penurias de aquel espía que tiene un hijo anómalo, quien “de una manera infinitamente seria, se ríe”, y tantísimos otros personajes alrevesados, complejos y de nacimiento extravagantes, sí, pero curiosamente llegando a través de su condición impar a una humanidad exhibida en lo quintaesencial, en lo vulnerable o adolorido.

Auténtico, fiel a sí mismo a riesgo de ser monacorde o reiterativo, el Enrique Vila-Matas de las colecciones de crónicas, reseñas y ensayos como *El traje de los domingos*, *Para acabar con los números redondos* o este *El viento ligero en Parma* es asombrosamente cercano al que nos conduce por las sendas de la narrativa de ficción. Más allá de compartir elementos por voluntad expresa del autor, por ese afán de que *el tapiz se dispare en muchas direcciones*, la prosa narrativa de Vila-Matas y el ensayo se confunden porque hay un mismo pulso y una misma vocación para lo confesional—encubierto o no—y lo reflexivo, así como una vertiginosidad de eventos, ya se trate del viajero que busca la Cartuja en Parma, y no la encuentra, o aquel hombre que tenía once hijos, dos gatos, un perro, tres peces, dos conejos y un loro.

Vila-Matas publica en periódicos, revistas, aborda temas de aparente ligereza, de actualidad obligada, de brevedad obligada, pero, como Eliot habría querido, los textos apuntan a lo universal y transparente, desligados de la fecha de

caducidad del asunto reseñado, con trascendencia propia. Un crítico que asume la primera persona pero evita con rigor la autocomplacencia. (Si acaso, se complace en fustigarse a sí mismo.)

Bajo la forma de una conferencia nos hace la confesión de que su vocación literaria viene de admirarse con Mastroianni en *La Noche* de Antonioni, desempeñando el papel de escritor y teniendo como mujer a Jeanne Moreau; en otro texto, describiendo calles de Barcelona se encuentra con Vicente Rojo, pintor y diseñador de tantas portadas de libros entrañables; en una nota necrológica logra establecer el reclamo de todo vivo: “¿por qué me exigen que cumpla con un papel establecido?”; en otras más aborda de nuevo el *Tristram Shandy*, la ficción de Pitol, los viajes y el cine, sobre todo el italiano. Y de nuevo sus fragilidades: el pánico a hablar en público, los malentendidos trágicos y los desasosiegos subsecuentes, las fisuras de la vida diaria.

A cada página, Enrique Vila-Matas nos ofrece pruebas renovadas de su amor desbordado por la literatura, pero que también—dejemos atrás dicotomías forzadas—se traducen en amor por la vida misma, amor contagioso. (Quizás lo único que este hombre quiso, por buen gusto, fue evitar el entusiasmo, ser un entusiasta. Para contagiar vida optó por eso que le imputa el crítico J.A. Masoliver, la *extravagancia*.) —

— CLAUDIO ISAAC

HISTORIA

HISTORIA DE LA INFAMIA

Fernando Báez, *Historia universal de la destrucción de libros / De las tablillas sumerias a la guerra de Iraq*, Barcelona, Editorial Destino, 2004, 387 pp.

Fue en el año 925 cuando los hunos irrumpieron en la biblioteca benedictina de Saint Gall con el afán de robar los metales preciosos y destruirla. No encontraron libro alguno en esa, la biblioteca más famosa de la región. Tampoco supieron que aquella monja insignificante, con

apariencia de eremita, a quien habían vejado y asesinado, había tenido una visión la noche anterior. Gracias a su diligencia, Wilborada salvó los ejemplares de la hecatombe, y desde entonces los amantes de los libros la tienen por patrona. Clemente II la proclamó santa el año 1047.

La *Historia universal de la destrucción de libros* de Fernando Báez se suma a la lista de obras que han reseñado estas infamias de la historia. Corrijo: no se suma, compendia las anteriores, las sintetiza, y aun las supera.

Puede hablarse del libro desde hace unos 5,300 años. “Los signos [de las tablillas] llegaron a ser entendidos no sólo como signos sino como sonidos. La escritura se tornó más abstracta y hacia el 2000 a.C. los escribas dotaron a cada signo de una complejidad tal que redujo su número.” Esto parece innegable, aunque exista sólo evidencia indirecta, pues las tablillas más antiguas pueden fecharse entre los años 4100 y 3300 a.C. Esas primeras tablillas sumerias fueron destruidas en guerras, recicladas o desintegradas por el agua y el tiempo. Báez apuesta por un inicio sincrónico de la civilización, la escritura y el libro, e incluso de su destrucción.

La escritura se desarrolló por dos derroteros, siempre trenzados: el de los materiales y el de los signos. De las tablillas de barro se pasó, primero, al papiro, y después al pergamino. Las *Etimologías* de san Isidoro recuperan la dignidad de Menfis como el lugar donde se inventó el papiro. Fueron largos los siglos del prestigio que los egipcios, primero, y los griegos, más tarde, otorgaron a este material. La primera destrucción oficial de libros censurados o rechazados fue de pergaminos. Se achaca la culpa al faraón Akhenatón, por el deseo de consolidar su personal religión monoteísta. Como venganza, sus sucesores, enemistados con esos propósitos, borraron su rostro de las rocas.

En la Grecia clásica se desarrollaron las primeras ediciones críticas, se inventaron los signos de puntuación, aparecieron los primeros bibliotecarios profesionales, el trabajo editorial, los reconocimientos a autores clásicos, los arcaísmos, las falsificaciones, las más antiguas biografías, los

primeros coleccionistas (Estrabón de Amasia, según se sabe), las directrices para el régimen de las bibliotecas, e incluso se recuerda un asesinato dentro de una biblioteca —el de Apelicón de Teos, quien comprara a los sucesores de Neleo las obras acroamáticas de Aristóteles.

El Imperio Bizantino incorporó el uso del papel, ideado en China. Lo llevaron a Grecia y a Constantinopla los árabes, durante semanas y meses a lomos de caballo. Desde entonces, la industria ha mejorado las cualidades del papel, y hoy se reconoce el papel finlandés como el de mejor calidad. Recientemente la tecnología ha amenazado, una vez más, el sentido convencional de libro. Bill Gates ha querido borrar todos los libros impresos en papel, para relegarlos a la arqueología y los museos o, al menos, a los coleccionistas y anticuarios. En julio del 2000 se lanzó el primer *e-book*; las innovaciones no se detendrán por ningún flanco: muchos autores publican *online* y en *blogs*, la industria mejora los dispositivos electrónicos portátiles y, desde finales de abril del año pasado, se puede tener hasta quinientos libros en el nuevo LIBRIÉ, una biblioteca de bolsillo.

La obra de Báez se contorsiona entre paradojas: la censura, la destrucción deliberada y el olvido son inseparables compañeros de la educación y la investigación científica y tecnológica. ¿Escribir más para leer menos?

Shi Huandi (Shi Juan Ti) fue un humanista en el sentido fuerte de la palabra: unificó su país, ideó un abecedario, construyó la Gran Muralla, y fue el primero en organizar una destrucción masiva de libros. El cristianismo también se ha distinguido por la censura —en todos los tonos posibles— de obras científicas y artísticas. Los musulmanes han destruido muchos volúmenes; probablemente sean ellos los responsables de la desaparición de la Biblioteca de Alejandría. Los gobiernos tienen una caterva de culpas similares, desde la moderna Inglaterra hasta las recentísimas campañas militares en Iraq.

La idea de eliminar la identidad cultural como el primer paso para borrar de

la faz de la tierra a un pueblo es un diabólico acierto: las razones ciegas, fanáticas, casi fundamentalistas, conmocionan el ambiente democrático moderno. Goebbels diseñó las hogueras de 1933, y las alimentó con las páginas de Mann, Remarque, Brecht, Barbusse, Musil, Zola, Zweig, Marx, Sinclair Lewis, Proust, London, Wells, Kafka y Hemingway, y hasta de Einstein. Los serbios, bajo los órdenes del general Mladic, bombardearon durante tres días enteros la Biblioteca Nacional de Sarajevo, con el deseo de eliminar todos los rastros de un pueblo al que pretendían acabar. Si cualquier destrucción de libros es siniestra, las últimas intimidan aún más.

¿Qué se pretende al destruir un libro? Báez señala las coordenadas de la respuesta más satisfactoria. Estos parámetros se vislumbran mejor entre los regímenes dictatoriales y totalitarios. Hitler, gran lector de Schopenhauer y de Nietzsche, jamás se opuso a las piras literarias. Mao orquestó la Revolución Cultural bajo el auspicio de renovar el país y de purificarlo de las infecciosas enfermedades occidentales: “ninguna construcción sin destrucción.” Y Hussein, otro lector voraz, novelista incluso, controló el flujo de libros a su antojo.

Ésas son las directrices. Matar a un enemigo puede ser suficiente para quitarse un problema de encima. Pero si se pretende instaurar un orden nuevo, matar a los enemigos no basta, aunque sea imprescindible: es preciso devastar las ideas, y éstas se aprenden en los libros. Aniquilar un libro borra las amenazas larvadas, sea para el orden político, religioso, filosófico, económico o sexual establecido, o en proceso de instalación. Como el ave fénix, el nuevo sistema nacerá de las cenizas del antiguo régimen. La receta es tan antigua como la escritura misma; ya el himno sumerio a Iishbierra establecía como baremo de un ataque: “Sobre la orden de Enlil de reducir a ruinas el país [...] le había fijado como destino aniquilar su cultura.” (p. 30)

La *Historia universal de la destrucción de libros* cumple con el cometido de llamar la atención sobre los biblioclastas, y so-

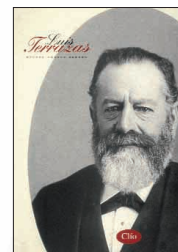
bre los libricidios perpetrados desde la aparición de la escritura. Lo logra de una manera ejemplar. Abunda en citas, en anécdotas, en buenas y pésimas noticias, en erudición. Ofrece una bibliografía vasta y multilingüe; sus más de quinientas cincuenta notas jamás distraen al lector si no es para enriquecerlo. Quedan muchas cosas entre cendales, como los escritores réprobos de sus propias obras, los libros bomba, o los gusanos, las aduanas, las inundaciones y naufragios, así como los ignorantes y los perversos, la humedad paulatina, la negligencia, los accidentes o el descuido. La *Historia* no parece ofrecer tregua alguna; leer esta historia es mirar los ojos de la infamia.

Tras 5,300 años de literatura escrita, comprobamos nuestra incapacidad para valorarla. Con su tino vocacional escribió alguna vez Thomas Carlyle: “La Historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.” Sólo habríamos de temer que algún dios desee incendiar uno de estos días el libro de Carlyle. —

— ENRIQUE G DE LA G

BIOGRAFÍA

LUIS TERRAZAS: LOS ROSTROS DE UN FUNDADOR



Héctor Chávez Barron, *Luis Terrazas*, pról. Enrique Krauze, México, Editorial Clío, 2004, 222 pp.

Hay rostros que, más allá de sus trazos fisionómicos y de su estructura física, son una biografía. Son claramente su consecuencia, pero son algo más: guardan fuerzas aún no del todo manifiestas, una actitud sin fecha y lugar precisos de

origen y destino. El de Luis Terrazas es uno de esos rostros, y la biografía que late en sus surcos y en su severa apostura en buena parte es la de una vasta zona del país en el siglo XIX y los años más cruentos de la Revolución. Como es normal, la vida de aquel hombre de Chihuahua ha sido explorada y reconstruida en intentos varios, y es seguro que ahora, en la obra paciente y equilibrada de Héctor Chávez Barron, tales tentativas han conseguido su mayor fortuna.

Chávez Barron, él mismo chihuahuense, ha sido cautivado por una presencia perenne en la vida de su estado natal. Sabe que, en un sentido importante, su vida misma, en tanto oriundo de aquella tierra, se cruza desde sus comienzos con las gestas terraceras. Don Luis, como se sabe, fue una suerte de hombre orquesta, y los instrumentos con que interpretó las obras que él mismo compuso tuvieron que romper el silencio del desierto y apagar el estrépito de una beligerancia que desplegó armas y reyertas políticas. El biógrafo plantea el escenario: Chihuahua se tendía en la geografía mexicana como un territorio aparte, casi como un accidente, algo ajeno a lo sustancial. Males del centralismo que ha arrastrado el país desde su origen: fuera del centro, todo es un surtidor. Del centro parten las grandes decisiones; en la periferia nace la riqueza de la nación y surgen los problemas que los gobernantes problema habrán de resolver. Una de las lecciones del libro de Chávez Barron consiste en mostrar la gran distancia que hay entre el dicho y los hechos: ¿cómo solucionarían el poder central, por ejemplo, la larguísima ristra de irrupciones indias en la tierra chihuahuense? Si se pensara que Chihuahua habría llegado tarde al curso de la historia nacional, se estaría pensando en una historia nacional trunca, que sería vista además con miopía. La historia chihuahuense es a la vez un símbolo y un caudal de acontecimientos que, sin exageración, están en el centro mismo de la vida del país.

Es claro el juego de contrastes: en gran medida lo distante tiene que bastarse solo, más allá de las vanas promesas liberales orientadas en contra del centralismo. Luis

Terrazas, intuitivo e inteligente (no siempre coinciden ambos atributos), cae en la cuenta de que la desventaja originaria brinda posibilidades concretas de avance, si se ponen en juego el empeño personal, la imaginación y la audacia. Se forja a sí mismo, justamente a la manera en que lo hace su terruño. Torna propicio lo adverso, hace florecer la tierra seca. Vive en los límites y tiene delante de sí la ocasión de fundar un centro nuevo y activísimo. No tiene que ir lejos a buscarlo: está en su propio rostro.

En aquellos límites, en la historia mexicana se desplegó durante un trecho del siglo pasado la tentación separatista. Acosados por los apaches, en cuya tierra no era fácil amarlos, los norteños se las arreglaron para sacar provecho de su distancia del poder central y de los pocos recursos que de él obtenían, metidos en una agitada vida política particular y que decía a las claras la pertenencia del Estado a la República; una vida llena de idas y retornos, de apariciones y resurrecciones, de fines efímeros y de recomienzos sin fin. Chávez Barron cuenta cómo la vida de Luis Terrazas se va templando en diversos frentes, en los años de formación (los propios y los de la entidad y el país). Aquellos frentes incluyen la vida en la milicia y, de manera fundamental, en la política. Contra lo que podría pensarse en la superficie, la biografía de Terrazas, según la ha trazado con fidelidad el autor, no incurre en los dobleces habituales, en las trampas que caracterizarían la "política a la mexicana". Tampoco el chihuahuense fue, ni en la política ni como empresario, un hombre que confundiera el gran poder o su búsqueda con el abuso. Entrevió y llegó a fundar una suerte de modernidad que, ya más allá de su biografía, si no ha terminado de fructificar es a causa de los adversarios contra los que él luchó: el centralismo que termina ahorcando a la democracia, y la desorganización como fuente de conflictos e inoperancia. Liberal, Terrazas hizo de su naturaleza fundadora la fuente de una riqueza sin par, entonces y posiblemente ahora.

Los aspectos públicos, con ser de lo más atractivo en este rostro de caminos sin fin,

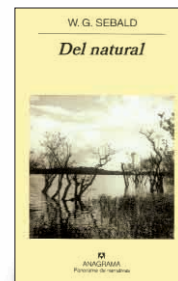
están lejos de agotar el registro puntual que ha emprendido Chávez Barron. En esta línea, el autor despliega con la mayor claridad una de sus virtudes mayores: la de la objetividad, como ejercicio (probablemente nada fácil) de un freno continuo para no aventurar, no ir más allá de los hechos comprobados, aun cuando, por ejemplo máximo, llame la atención especialmente cómo se componen las familias del poder, tan a menudo extendiendo los primeros vínculos mediante matrimonios en los que se reiteran los apellidos. El rostro de Don Luis Terrazas tiene las líneas del liberal y el aristócrata, el político y el terrateniente non, el visionario y el cariñoso hombre de familia.

Entre las numerosas prendas de este nuevo biógrafo descuella sin duda la de su prosa, tan equilibrada, tan ponderada, tan severamente elegante como la exposición toda de la biografía: como el rostro de Luis Terrazas. —

— JUAN JOSÉ REYES

POESÍA

LA NOCHE OSCURA DE LA HISTORIA



W.G. Sebald, *Del natural*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2004, 112 pp.

Para un lector ya acostumbrado al muy reciente magisterio narrativo de W.G. Sebald (1944-2001), podría resultar una mera curiosidad bibliográfica la reciente aparición de su largo poema *Del natural*. Pero *Del natural*, contra toda sospecha, constituye su primer libro publicado —es decir, un par de años anterior al lanzamiento de *Vértigo* (1990), su primera obra

en prosa. Asimismo, no deja de ser revelador que su último volumen publicado en vida, *For Years Now* (*Por años ya*, 2001), también esté formado de poemas. Así, la narrativa capital de Sebald debe mirarse a la luz de su claro origen, esa breve e intensa obra poética que, inexplicablemente, ha tenido que esperar hasta ahora su conocimiento.

Si “la palabra poética es –en palabras de José Ángel Valente– un triunfo de la memoria”, los libros de Sebald constituyen, en prosa o verso, uno de los más resonantes triunfos de la memoria literaria en la Europa contemporánea. Ellos representan, además, un personalísimo corte de caja a ciertos dilemas adoptados por la literatura en lengua germana de la segunda posguerra (Paul Celan, Günther Grass, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzensberger o Thomas Bernhard): la ambigüedad o la victoria pírrica del progreso humano; el impacto simbólico y social del Holocausto; la crítica de la reconstrucción moral y geográfica de los países devastados (Alemania e Inglaterra para Sebald), y, desde luego, la pertinencia de una memoria fehaciente del horror –diríase un patrimonio de la culpa histórica.

El último dilema –la consolidación de una memoria que, ante el dolor del mundo, accede a una naturaleza anestésica antes que estética– sostiene de manera ejemplar el complejo literario del austriaco. En sus títulos más conocidos, a través de archivos fotográficos personales intercalados con una prosa que muta indistintamente en crónica de viajes, narración, ensayo, disertación filosófica, biografía o autobiografía, Sebald logra, además, fascinantes adiciones a los modelos del paseo literario que, desde Thoreau o Walser, parecían entrañar tan sólo el puro placer de un circunloquio sostenido por la imaginación y el paladeo verbales, y no la divagación de los discursos a fuerza de exhibir su íntima relación con el presente incierto que los gesta y reúne –y con la sombra ominosa de un pasado que la escritura, a caballo entre lo memorístico y lo ficcional, busca esclarecer.

Pero la verosimilitud que aporta la pre-

sencia de aquellas imágenes, aunada al intercambio de muy diversos géneros prosísticos, está lejos de ser la materia compositiva de *Del natural*. Si Sebald prescinde aun de los recursos mencionados, se debe a que este libro es el gran semillero de su poética de madurez; aunque ya se perfilan la habitual elegancia retórica y esa erudición que, para serlo a plenitud, echa mano de la digresión, *Del natural* logra, por primera vez, la acabada y peculiar composición de personajes exiliados del mundo, al límite de su razón, tan característica de las obras en prosa. Si en la primera parte, “Como la nieve en los Alpes”, los pasajes autobiográficos del pintor Matthias Grünewald son trazados celosa y finamente a partir de los demonios del deseo (“También la desgracia de los santos / es su sexo, la terrible / separación de los sexos que Grünewald / sintió en su propia carne”), en la segunda parte, “Y si me quedara junto al mar más remoto”, el enigmático destino del botánico Georg Wilhelm Steller, compañero de expedición de Vitus Bering rumbo a Norteamérica, es casi visto como su antítesis: una vida no exenta de pretextos para la fabulación y el heroísmo, pero carente de revelación. (“Al morir pierden los astros / en el cuerpo su cualidad, su tipo, su sustancia / y su esencia, piensa Steller, el médico, / lo que ha muerto no vive ya. / ¿Qué significa eso, la *physica*, se pregunta, qué / el *iusiurandum Hippocraticis*, qué significa la cirugía, qué el arte / y la razón cuando la vida / se desmorona y el médico no tiene ya / poder ni medios?”) Sin embargo, entre ambos personajes se ubica nuestro autor, difuminado por la extrañeza –y, ¿por qué no decirlo?, una especie de delectación intelectual– que le ocasiona la tragedia pública del otro histórico. “Así, es mejor pensar que Grünewald y Steller –escribe J.M. Coetzee a propósito de *Del natural*– son *personae*, máscaras que le permiten a Sebald proyectar en el pasado un tipo de personaje incómodo con el mundo, de hecho exiliado de él, que puede ser él mismo pero que, según le parece, tiene una cierta genealogía que sus lecturas e investigaciones pueden revelar.”

La tercera y última parte, “La noche

oscura hace una incursión”, al tiempo que la más autobiográfica de este “poema rudimentario” –el término, exacto y riguroso, fue acuñado por su propio autor–, es la más sintética y lograda de todas. El lector familiarizado con el prosista Sebald podrá reconocer aquí su contrapunto usual entre la escrupulosa observación de la obra de arte (en este caso, “La batalla de Alejandro”, el cuadro portentoso de Albrecht Altdorfer) y la del espectador que la contempla, sobrevivientes ambos de su tiempo, del hombre y de sí mismos; entre la errancia de la Historia y la del viajero que la atestigua; entre la idolatría por la naturaleza y el paganismo insípido de las ciudades. En “La noche oscura hace una incursión”, pues, el verso tantas veces arbitrario de Sebald encuentra el tono justo que poseen (o heredarán, más bien) sus obras posteriores: el infinito y solitario horror del “yo”, como sugiere Coetzee, que anhela –y tantas veces lo consigue– un infinito coro de otredad.

“...si veo ante mí la nervadura / de mi vida pasada, en una imagen, / pienso siempre / que tiene algo que ver con la verdad”, escribe Sebald en la espléndida versión al español de Miguel Sáenz, traductor y biógrafo de su mutuamente admirado Bernhard. La entrañable verdad del canto de una “vida pasada, en una imagen”, motor y síntoma de la poesía, late en las páginas de *Del natural* con la misma gracia, originalidad e intuición del austriaco en el presente perpetuo –el eterno retorno– de su prosa. –

– HERNÁN BRAVO VARELA

CUENTO

EL MORADOR DE UN ESTILO

Antonio Di Benedetto, *Absurdos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, 290 pp.

Cuando pase la confusión, cuando aprendamos a leer, estaremos en condiciones de reconocer a los maestros. Mientras tanto no queda más que esperar. Seamos pacientes. Dejemos que ceda el encandilamiento provocado por las

sagas tropicales. O no: hagamos exactamente lo contrario. Desviemos los reflectores. Busquemos libros que nos in-terpelen. Convirtamos la lectura en una conspiración.

La rapidez con la que se ha establecido el canon moderno de la narrativa en nuestra lengua es cuando menos sospechosa. No doy los nombres que lo conforman pues el lector los tiene ya en mente. ¿Cómo llegaron ahí? ¿Quién decidió su inclusión? La brevedad de la respuesta es elocuente: el mercado. Algún día se escribirá la crónica de estos tiempos singulares en los que la crítica, los escritores y las amas de casa compartieron libros de cabecera.

A veces hay, a pesar de todo, motivos de sonrisa. Uno de ellos: el impulso que ha llevado a la editorial Adriana Hidalgo a poner nuevamente en circulación los libros de uno de los narradores mayores de la literatura hispánica del siglo XX: Antonio Di Benedetto (1922-1986). Creador de una prosa soberana, animada por una música personal, el autor argentino publicó, además de tres novelas de primer orden —*Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969)—, una serie de fulgurantes relatos breves donde la escritura crea una sucesión de intensidades.

Publicado originalmente en 1978, *Absurdos* —su quinto volumen de prosas narrativas— contiene tres o cuatro de los mejores cuentos del idioma. Hay en ellos, sobre todo, una preocupación formal: la búsqueda de la emoción contenida. Pero también una sutil indagación: el testimonio de la incapacidad del sujeto para salir airoso en su contienda contra el Universo. Di Benedetto heredó de Kafka, su maestro más notable, el gusto por la alegoría y la creencia en un núcleo esencial, indestructible, que nos lleva a persistir absurdamente, a aferrarnos a la existencia aún en los momentos en que más valdría librarnos de ella. Los relatos de *Absurdos* están atravesados por esa mezcla de exigencia formal y tensión existencial.

En un hallazgo propio de los grandes narradores, Di Benedetto vio en la pampa argentina el escenario ideal para poner en funcionamiento historias donde el pro-

tagonista central es, sin excepción, la soledad cósmica del hombre. Recreó una zona, un paisaje, pero nunca con afán arqueológico. Incorporó coloquialismos y arcaísmos, pero como cicatrices que enrarecen el tono de la escritura, que suspenden el tiempo histórico. En “Aballay”—el texto mayor de *Absurdos*—, un individuo roído por la culpa decide, luego de oír el sermón de un sacerdote, imitar a los antiguos estilistas: nunca más pisará el suelo, prolongará sus días montado en un caballo. En “Pez”, una minusválida ama- nece acompañada por el cadáver de su marido; aislada en un remoto caserío, quedará expuesta a la sed, al tiempo inclemente, a un perro hambriento... En la nouvelle “Onagros y hombre con renos”, un sujeto y su hijo recorren como penitentes, luego de sobrevivir a una matanza, un interminable páramo donde harán la vida de los hombres prehistóricos. Privados de la alienante seguridad de la rutina, estos personajes ven abrirse, entre ellos y el mundo, un abismo insalvable.

Absurdos nos recuerda que Di Benedetto ocupa un lugar importante entre los más ilustres fabuladores modernos: como ya había hecho en los cuentos de su primer libro, *Mundo animal* (1953), fragua tramas en el reino de las bestias para evidenciar nuestra propia miseria. La tragedia del “Caballo en el salitral”, la presencia de vizcachas y conejos en el “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición”, las aventuras de un gato separado de los hombres en “Felino de Indias” producen una reverberación que siempre nos alude.

Al final, sin embargo, permanece una inquietud: la de haber visitado al morador de un estilo. Si los temas de Di Benedetto no son su patrimonio exclusivo, el aliento desconcertante de su prosa sí lo es. En su escritura hay una respiración, un ritmo distintivo que delimita con claridad las propiedades de la voz. Hay, también, una capacidad de significar con la distribución del texto en la página, una voluntad de decir susurrando, una aversión por la estridencia. La escritura nunca se amolda a las expectativas del lector —el estereotipo ha sido desterrado; por el contrario,

lo enfrenta a una experiencia de fricción, de roce, que no es sino una invitación al placer.

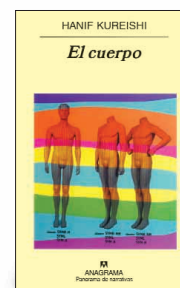
Cuando pase la confusión, estaremos en condiciones de rehacer el canon. No renegaremos de Borges, pero daremos su justo peso a Roberto Arlt y a Macedonio Fernández. Olvidaremos a un puñado de escritores profesionales, de figuras públicas, y hablaremos de Juan Carlos Onetti, de Juan Rulfo, de Antonio Di Benedetto. Hablaremos de literatura. Sabremos leer. Sabremos gozar. Mientras tanto tenemos el recurso de la conspiración.

“Prefiero la noche. Prefiero el silencio”, escribió Di Benedetto. Hagamos caso omiso a sus inclinaciones. —

— NICOLÁS CABRAL

CUENTO

VIEJO NIÑO RICO



Hanif Kureishi, *El cuerpo*, trad. Roberto Frías, Barcelona, Anagrama, 2004, 270 pp.

Si no me engaño, casi nadie ha escrito sobre los siete cuentos que acompañan la novela *El cuerpo* en el nuevo libro de Hanif Kureishi. La contraportada los anuncia como “de los mejores relatos” del escritor, y algunos efectivamente lo son. Dos de ellos: “Escándalo en el árbol” y “Recto”, me parecen hasta memorables, dignos de más que servir de relleno en un volumen donde poco se notan.

En el primero —una anécdota aparatosa y bufa, trivial en apariencia—, todas las preocupaciones habituales de Kureishi aparecen en emblema y, a la vez, las observaciones y digresiones de su protagonista apuntan más lejos: al reconocimiento de una porción de la experiencia que, pese a todos los intentos, sólo puede comenzar

a articularse. El segundo, por su parte, es superior al resto del libro, incluyendo la novela: su Londres de fiestas interminables, accidentes absurdos y parroquianos autodestructivos, ajenos a la vergüenza y a la velocidad de sus adicciones, está descrito desde el punto de vista de un hombre cuya percepción está igualmente distorsionada. Cuanto se vuelve explícito en los otros textos, cuanto se elabora y se elucida, permanece aquí en la sombra: su mundo carísimo, obsesionado con el placer, lleno de temor soterrado, no tiene comentario ni alienta a mirar hacia adentro.

Es comprensible, por otro lado, que *El cuerpo* llame más la atención, pues se relaciona a la vez con dos temas que nos importan desde el origen mismo del lenguaje (la muerte y el envejecimiento), con sus contrarios imposibles (inmortalidad y juventud eterna) y, sobre todo, con el culto actual de la belleza física, a la vez paliativo y símbolo de superioridad social.

La trama resume las fantasías de millones con cuerpos naturales, es decir, defectuosos, sometidos a la acción demolidora del tiempo: Adam, un dramaturgo rico pero ya viejo, lejos de sus comienzos como niño prodigio y de cualesquiera otros, acepta la oferta de un vago y despreocupado Mefistófeles y se hace trasplantar el cerebro, por medio de cirugía secreta y sumamente costosa, a un cuerpo muy bello, muy joven, en cuyo interior proyecta pasar unas vacaciones lejos de su edad.

Lanzado a su vida paralela, y en rea-

lidad muy agradable, en el selecto grupo de los Cuerposnuevos —“una nueva clase, una elite [...] de supercuerpos”—, Adam encuentra no sólo el gusto de ser atractivo, vigoroso y dueño de un hermoso pene, sino también numerosas complicaciones imprevistas. Pero no importan sus descubrimientos esporádicos, sus lubricaciones ni su “caída” en las últimas páginas. Nosotros, los Cuerposviejos que sentimos (o sentiremos) el sobrepeso temblando bajo la ropa hinchada, el crujir de los huesos, la ansiedad por el aliento perdido, no dejamos de ser vistos por Adam y los suyos con una mezcla de condescendencia y odio vengativo, que los lleva a especular sobre formas curiosas de la discriminación —o la solución final: “¿Quién quiere un montón de Cuerposviejos andando por el mundo? Son feos y de costoso mantenimiento. Pronto serán irrelevantes.” Y para llegar a esa conclusión sobre las apetencias de nuestra cultura no hace falta leer a Kureishi: basta encender el televisor, dar una ojeada a las revistas en el puesto, hablar unos pocos minutos con nuestros contemporáneos. O con sus hijos.

Además, hay un problema serio en el escenario de *sci-fi* alrededor de Adam y los “artistas del cuerpo” que lo convierten en galán: si bien el tema de la novela pertenece a la ficción especulativa gracias al *Frankenstein* de Mary Shelley, la mayor parte de las historias sobre el asunto —la que ha dejado huellas en la cultura popular— está en el terreno de lo *camp*, desde “joyas” con títulos como *El cerebro que no*

quería morir (Joseph Green, 1962) hasta parodias deliberadas como las que hay en filmes y relatos de Woody Allen. Y, por desgracia, Kureishi queda más cerca del primer grupo que del segundo.

Las ideas en el texto, desde luego, pueden (deben) plantearse de manera seria y profunda: aunque conozcamos a sus precursores, todos sabemos que la transformación del cuerpo mediante la tecnología ya es parte de la realidad y la clonación no fue inventada por George Lucas. Sin embargo, el tono solemne y sin humor de *El cuerpo* da la impresión de que su autor escribe como si la tradición que continúa —y que todos sus lectores conocen— no existiera. Los personajes están siempre al borde de caer en lugares comunes puestos en ridículo durante el siglo XX: Adam, en efecto, llega a comportarse como el “muchacho inocente” que se mete de cabeza en el peligro, hay una muchacha igualmente ingenua y en problemas, y el villano, un tal Matte, no sólo es de origen un ser deforme y rencoroso (contrahecho y con labio leporino), sino que al cambiarse a un cuerpo más atractivo no se le ocurre nada mejor que soltar largas parrafadas sobre sus maléficos planes y mostrarle a Adam que su miembro es más grande.

Más de una novela *pulp* (pienso al menos en una gema verdadera e inconsecuente: la sátira *Los cerebros plateados* de Fritz Leiber, de 1959), trata de lo mismo con más gracia; Kureishi se levantará, sin duda, de este tropezo. —

— ALBERTO CHIMAL

LETRAS
LIBRES

SUSCRÍBASE

Teléfonos: 55 54 88 10, 55 54 87 97 ■ Fax: 56 58 00 74 ■ e-mail: www.lettraslibres.com