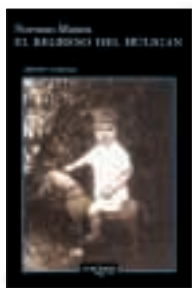


Jorge Cuesta: *la cicatriz en el espejo*, de Francisco Segovia ♦ *Ensayos sobre el desarrollo económico y social de México*, de Santiago Levy ♦ *Estado del tiempo*, de Jorge Ortega ♦ *La fábula de Amatlán*, de Julio Derbez ♦ *La piel muerta*, de David Miklos ♦ *La historia del buen viejo y la bella muchacha*, de Italo Svevo ♦

# LIBROS

## MEMORIAS

### Norman Manea, el eterno extranjero



Norman Manea, *El regreso del búlgano*, Tusquets, Barcelona, 2005, 392 pp.

Conocí a Norman Manea en el otoño de 2003, en el Bard College de Nueva York, lugar al que me había invitado a dar un curso dentro de su cátedra de Cultura europea. Del largo período que viví en Nueva York, los días transcurridos a su lado se han vuelto indelebles en mi memoria. Recuerdo el sentimiento de respeto con el cual me dirigía a nuestro primer encuentro, en un restaurante de Rhinebeck, en las orillas del río Hudson. Manea iba acompañado de su esposa, Cella; yo, de María José. Nos llevó en coche una joven colega italianista, Nina Cannizzaro, a quien me había dirigido quizá con el temor de afrontar directamente a un escritor cuyos libros me habían suscitado gran turbación, y a quien le había tocado el mal de nuestro siglo, lo peor que nuestra Europa hubiera

producido: algo funesto que él había transformado en altísima literatura. Mi comportamiento deferente comenzó a desaparecer durante las clases. Norman introducía el tema del día y después me dejaba hablar libremente, tomando apuntes rápidos, y sólo al término de la clase puntualizaba, sacaba conclusiones y propiciaba la discusión, que gracias a su carácter afable se traducía en una conversación cordial con los estudiantes.

No sé exactamente en qué momento nuestra relación formal se convirtió en amistad, que sin embargo entonces no me atrevía a declararle. Tal vez durante ciertas noches en que iba a cenar con nosotros, a comer pasta italiana en esa casa demasiado grande en medio del bosque que el College había puesto a mi disposición. Quizá fue una tarde de otoño, cuando me pidió que lo acompañara a visitar a tres señoras a las que, dijo, “quería mucho”. Lo seguí. En el parque del campus hay un cementerio minúsculo en donde se sepulta a los profesores que han vivido y fallecido en aquella universidad. Norman retiró con las manos las hojas secas que se habían acumulado sobre tres lápidas dispuestas en la tierra, una al lado de la otra: Irma Brandeis, Hannah Arendt, Mary McCarty. Tal vez fue en el interior de su Casamínima en el campus (que antes había pertenecido a Irma

Brandeis), una tarde en que le revelé que su amado Paul Celan, en los años cincuenta, cuando prácticamente nadie en Europa sabía quién era Pessoa, había traducido algunos poemas suyos que encontró en una revista alemana de la época. O quizá fue durante aquellas tardes en que íbamos a cenar a su casa de Nueva York, en el Upper West Side, y Cella preparaba exquisiteces rumanas, y nos quedábamos charlando hasta muy noche. Probablemente fue un día gélido de invierno en el Lincoln Center, cuando me atreví a hablar de la carnicería de nuestro siglo, del Leviatán totalitario y de sus propios libros. Me pareció que una enorme tristeza lo asaltó, de modo que nos pusimos a hacer payasadas delante de los transeúntes ateridos: él se hizo retratar en una pose de levantador de pesas imaginarias frente al cartel teatral de *A man of no importance*, y a su vez me fotografió en una pose ridícula. Hasta que un día me confió que su amigo Saul Steinberg sostenía que cuando se trata de amigos es necesario declararse la amistad, pues de otra forma ¿qué clase de amigos serían? Y aquel día intercambiamos una solemne declaración de amistad.

\*

Si no fuera amigo de Norman Manea me gustaría serlo sin duda, sobre todo después de leer *El regreso del búlgano*, un libro esplén-

dido al que prefiero referirme como una novela. Lleva como subtítulo *Una vida*, pero no es cierto que se trate sólo de una vida, de un simple trazo autobiográfico. Es también Historia, reflexión filosófica, visión del mundo, viaje al interior del alma humana, alta literatura. Simplificando, diré que es la historia de un doble regreso, de un doble descenso a los infiernos: el viaje real de un “extranjero” de vuelta a la tierra natal después de años de exilio, pero también el regreso memorioso, la revisión de la propia vida. El extranjero es el Norman Manea residente en Nueva York desde hace años, que fue dos veces extranjero en su patria de origen y que aún continúa siéndolo en la ciudad que lo ha acogido tras su fuga de la Rumania de Ceaucescu, depositario de aquella condena de extrañamiento que la Historia ha impuesto al pueblo judío (“Los megáfonos ladraban reiteradamente: extranjero, extraño, anti, impuro y anti. De nuevo resultaba ser indigno para la Patria, de la cual ni siquiera mis antepasados habían sido dignos.”) Extranjero y al mismo tiempo representante de la soledad del artista. (“¿Qué es la soledad del poeta?, se le había preguntado hace más de un siglo, poco después de la guerra, al joven Paul Celan, mi antepasado de Bucovina. Un número de circo no anunciado, había respondido el poeta.”) La soledad del poeta como número de circo: privilegio amargo e insólito que sin embargo le permitió a Manea realizar no sólo un viaje memorioso, sino un viaje por el Tiempo al dictado de su capricho; que le permitió ser, como él mismo se define, “un turista de su posteridad”, y completar, en definitiva, un viaje “en una biografía en la cual ya no existo”, tal como si la cinta del Tiempo se desenrollara frente a él y todo estuviera en el mismo plano, en una suerte de futuro anterior metafísico.

“*Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiner Orte?*” “¿Me reconoces aire, tú que aún estás lleno de lugares que alguna vez fueron míos?” Quizás este verso de Rilke podría ser la provisión para el viaje que afronta el Yo que narra en este libro. Un viaje fundado en la incertidumbre—diría en el temor— de reconocerse y ser

reconocido por un pasado que arde como una brasa en el recuerdo y que el regreso podría reavivar como una llama devoradora. (“¿Evitar la visibilidad como Schlemihl? ¿Sin sombra, sin identidad, aparecer solo en medio de la oscuridad? Entonces, probablemente, dialogaría con naturalidad con los muertos que me reivindicar.”) Al modo de Virgilio, el descenso al Hades comienza, y con él la invocación de los fantasmas y el consecuente diálogo con los muertos. Se trata de los parientes tragados por el campo de concentración nazi al cual pudo sobrevivir el pequeño Norman, y en realidad toda una muchedumbre de personas—tíos, tías, primos, amigos, conocidos—que poblaron aquel pequeño mundo cosmopolita de su Bucovina natal, durante la época de la dictadura fascista de Antonescu, protagonistas de ese mundo judío de la Mitteleuropa que también se deslizan por las novelas de Isaac Bashevis Singer y de Bruno Schultz, pero que en Manea pertenecen a la memoria póstuma, y que poseen la cadencia doliente y fúnebre de *La clase muerta* de Tadeusz Kantor. La memoria póstuma, sin embargo, signada por la Muerte y por lo Irreversible, una vez que recibe la gracia de la poesía, paradójicamente parece superior a la muerte misma, como si de algún modo pudiera anticiparla y volverla vana. Acaso solamente un desconuelo infinito, una mirada que se posa sobre los grandes cementerios bajo la luna, allí donde yace su gente, su familia y su pasado, puede sugerir, a un escritor que tenga la fuerza suficiente, la “duplicación” de aquello que ya ha sido, de meterle una zancadilla al tiempo o hacer cabriolas con él, como si la escritura estuviese animada por un espíritu salvífico, una especie de “Ello” de Groddeck que nada de lo real puede capturar, entre otras cosas porque la realidad que ha vivido Manea, y de la cual ha escapado dos veces, no parece racional.

Así podemos asistir a un “Principio antes del principio” (tal es el título del capítulo) o a un “Pasado como ficción” (es el subtítulo) donde el recuerdo del autor se remonta hasta antes de que él pudiera tener recuerdos, para rememorar el en-

cuentro y el noviazgo de sus padres. Al estilo del filósofo chino que pregunta “¿Qué aspecto tenías antes de que tus padres se conocieran?”, Manea “recuerda” un día de julio de 1932, durante el trayecto que unía dos localidades pequeñas de Bucovina, ese momento en que un joven que será su padre se encuentra, con cierto embarazo, ante una muchacha gentil que será su madre. Y tan nítido es su recuerdo que poco importa si en aquel verano de 1932 él no estaba presente. Ahora está. Ha logrado, como él dice, “subirse a la diligencia que programaba su destino”. Tal vez, más que seguir la suposición del filósofo chino, ha “obedecido” a otro verso de un poeta amado, siempre el Rilke de *Los sonetos a Orfeo*: “Adelántate a toda despedida, como si la hubieras dejado atrás, / como el invierno que se está marchando.”

En este viaje virgiliano la presencia más poderosa no es Anquises, sino la madre. Un espectro que ya se asoma desde el comienzo del libro, cuando el Yo que narra está solo en una calle del Upper West Side de Nueva York, imaginando un viaje a la Rumania poscomunista. Es una mujer vieja vestida de manera humilde, con una bolsa en la mano, un espíritu salido de la nada que se ha concretizado en un mundo que no le pertenece. Uno de los capítulos más memorables dedicados a la figura materna se encuentra en el capítulo “La lengua errante”: es el recuerdo de una noche en que ella, recuperándose en el hospital, empieza a hablar en un extravío lingüístico irrefrenable y sonámbulo, “una suerte de hipnótico desfogue doloroso, en una lengua errante. La voz de un oráculo ancestral exiliado, que arranca a la eternidad un mensaje a ratos morbosos, perverso, a ratos apacible e indulgente: excentricidades de una fonética bárbara, sectaria, que electriza la oscuridad. Se diría un dialecto alemán u holandés, envejecido o endulzado por un languidecimiento patético, con inflexiones eslavas o españolas y de sonoridad bíblica, un cieno lingüístico que ha recogido y transportado consigo afluentes de todo género. La vieja le cuenta a los antepasados y a los vecinos y a ninguno los episodios de la peregrinación: monólogo que se

transforma, cada tanto, en lamentos y trepidaciones en los que no se sabe qué tanto pueda ser broma o herida. ¿La odisea de la peregrinación, el pánico del amor, el mandamiento de la divinidad, el temor del presente? La noche sólo consiente instantáneas codificadas, espasmos indescifrables de lo desconocido.” La lengua errante: la historia del pueblo judío en pocas líneas extraordinarias.

Pero las personas que pertenecieron a la Rumania de Ceaucescu tal vez son fantasmas aun más escalofriantes que los de aquella Clase muerta que sufrió las atrocidades de la Historia: individuos que para sobrevivir cedieron a la delación, al pacto, al consentimiento, o incluso se sepultaron a sí mismos en una muda y desolada resignación. Y al reencontrarlos, todavía vivos, en el viaje real de regreso —donde la tranquilizante figura del presidente del Bard College, el director de orquesta Leon Bolstein, funge de cicerone—, parecen más muertos que los muertos. El libro de Manea es asimismo una denuncia severa a algunos países del Este que, proviniendo de una dictadura, simplemente se han dado un rápido barniz de democracia, como es el caso de la Rumania actual, donde los colaboradores del neurótico *conducator* comunista, o incluso elementos de su policía secreta, hoy formal y democráticamente “renovados”, mantienen en su país afinidades profundas —cuando no vínculos estrechos— con la ideología fascista de la Rumania de Codeanu, de Antonescu, de las Guardias de Hierro, con aquel nacionalismo racista y antijudío que produjo a los húligans subversivos de la época y que, a su vez, fue uno de sus engendros. El húligan es la figura fanática e incondicional de la violencia, concebida por Mircea Eliade y por otros teóricos fascistas que no pocas veces, al emigrar de Rumania antes del régimen comunista, consiguieron rehacerse una virginidad en Occidente, y con los cuales Manea es implacable.

*El regreso del húligan* desmiente a aquellos que querían en Manea a un escritor ajeno a la política, casi ascético, como si él viviera en un mundo esterilizado y distante. Al contrario, se trata de una

novela fuertemente política, pero en el sentido más alto del término: una novela sobre la ética de la política, sobre las razones —o la insensatez— de la Historia. Sobre todo es un gran homenaje a la lengua, el rumano, en la que él tercamente continúa escribiendo después de tantos años de exilio, pues para el tipo de escritor que es, extranjero en cualquier parte, inclusive en la hospitalidad de Estados Unidos, que irónicamente define como “el Paraíso”, la única patria verdadera es la lengua. Un escritor —ésta es la lección— pertenece sólo a sí mismo y a la propia lengua: esa concha de caracol es una morada que la Historia más adversa, la vida más trágica y el exilio más lejano no pueden rasguñar siquiera. —

— ANTONIO TABUCCHI  
*Traducción de Luigi Amara*

## ENSAYO

### JORGE CUESTA O EL MODERNO PROMETEO

Francisco Segovia, *Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo*, México, Ediciones sin nombre - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, 161 pp.

Hijo de la cuentista Inés Arredondo y del poeta Tomás Segovia, Francisco Segovia (ciudad de México, 1958) percibió tempranamente que debía administrar su rica —y no menos asfixiante— herencia no a la manera de los escritores románticos obsesionados por la singularidad del artista, sino como aquellos músicos felizmente resignados a ser un eslabón más en una familia de artesanos. Por ello es el oficio, entendido como dominio de una técnica y como trabajo bien hecho, la característica más notoria de Francisco Segovia. Ese oficio se expresa mejor en sus ensayos que en sus cuentos y poemas, como si la crítica fuese la estancia más apropiada para llevar a cabo ese diálogo con las familias literarias (la propia y las ajenas) que lo caracteriza.

Sin alardear, con los escrúpulos del artesano antes que con la jactancia del heredero de un linaje literario, Francisco

Segovia ha ido publicando, a lo largo de los últimos veinte años, varios libros de ensayos. Algunos de los textos de Francisco Segovia permanecen muy cerca de mi corazón de lector. Es natural que así sea, pues es en la obra de los autores de nuestra propia generación donde encontramos a menudo ese álbum que asocia la educación sentimental con la formación intelectual. En ese orden, entre *Ocho notas* (1984) y *Sobre Escribir* (2002), pasando por *Retrato hablado* (1996) e *Invitación al mito* (2001), he leído notables páginas suyas, como las dedicadas a Elias Canetti, a Cesare Pavese, a la epopeya de Gilgamesh y, en fin, a la historia literaria y a la morfología mitológica de los vampiros y otros monstruos. A esa última clasificación pertenece *Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo*, el más extenso y personal de los ensayos de Francisco Segovia.

Es imposible no insistir en la posteridad reparadora y paradójica de Jorge Cuesta. Si su muerte fue asunto de la nota roja —como lo lamentó Gilberto Owen en 1942—, Cuesta cumplió su centenario con una nueva edición de sus obras completas —la tercera en cuarenta años— y en calidad de centro de una maquinaria académica y bibliográfica que va de lo sublime a lo ridículo, incluyendo toda clase de lecturas políticas, interpretaciones retóricas e indagaciones psicoanalíticas, como si la *cuestología* se hubiese convertido en una aduana indispensable de nuestro saber literario. Y tras *Primero Sueño*, de Sor Juana y *Muerte sin fin*, de Gorostiza, el *Canto a un dios mineral*, de Cuesta, va camino de convertirse en el poema mexicano que mayor atención y ansiedad hermenéutica suscita. A ese extraño poema se lo puede emparentar con Heidegger y los presocráticos, aunque, como el propio Francisco Segovia lo reconoce, las lecturas filosóficas de Cuesta, como las de Gorostiza, se hayan dado esencialmente a través de Ortega y Vasconcelos. Casi todos, en fin, hemos contribuido a edificar el laberinto en donde buscamos a Cuesta, postulado una y otra vez como el primero de nuestros modernos, el inesperado clásico que le otorgó un nuevo sentido a la literatura mexicana.

Francisco Segovia da comienzo a *Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo* recapitulando las aventuras del escritor en el bosque del gusto, partiendo de aquella exclusión de Cuesta de *Poesía en movimiento* (1966) que Octavio Paz se vio obligado a justificar de manera un tanto equívoca. Y apoyándose en los libros previos de Louis Panabière (*Jorge Cuesta: itinerario de una disidencia*, 1983), de Nigel Grant Sylvester (*Vida y obra de Jorge Cuesta*, 1984) y de Alejandro Katz (*Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, 1986), Francisco Segovia recoge y expone varias tesis, que pueden o no gustar, pero que tienen la virtud de ser, en mi opinión, las cuestiones decisivas. Expositor académico en la correcta acepción del término, dotado de una seductora paciencia para desarrollar sus argumentos, Francisco Segovia se pronuncia sobre la predisposición cuestionista a ponernos a jugar al huevo y la gallina con la crítica y la creación, a la tensión asumida y no resuelta entre el canto de Nietzsche y el método de Valéry, a la escritura de una escritura confiada a la crítica antes que al canon, y un no tan largo etcétera que concluye proponiendo que Cuesta, antes que la encarnación de un destino, escenificó un carácter.

Francisco Segovia entiende por *carácter* lo que, según él, define el taoísmo como tal: una condición permanente que aparece ya configurada en el mundo, y no un destino proyectado a la manera judeocristiana, es decir, como resultado de una encarnación cincelada a través de un tiempo que no puede ser sino histórico. A diferencia de otros exégetas, que habíamos tratado de hacer equilibrios circenses entre la cuerda sobre la que Cuesta escribe y el vacío al que se arroja, Francisco Segovia escoge categóricamente. Para él, Cuesta es uno solo, un carácter monista que incluye al poeta hermético, al crítico literario, al moralista público, al escritor maldito y al más triste de los alquimistas, al hombre del rigor mental y al suicida que se mutila, al *cuervo* y al *loco*. Si existen contradicciones en Cuesta, como Francisco Segovia admite, éstas sólo son argumentos destinados a presentar, en toda su armoniosa complejidad, a un monstruo enviado al mundo ya hecho, fatal e im-

perfectible.

En el último cuarto de siglo Cuesta pasó de ser “el único escritor mexicano con leyenda” a convertirse en la contraprueba del canon nacional. A la distancia, como testigo y cómplice de esa mutación, creo que lo sorprendente habría sido que Cuesta, autor de un poema de ardua o imposible interpretación, escritor que nunca publicó un libro en vida y víctima de un suicidio precedido de una automutilación atroz, no hubiese llamado poderosamente nuestra atención. Ese morbo —obra abierta y cuerpo mutilado— alcanza una de sus probables culminaciones en el libro de Francisco Segovia, quien, siendo fiel a sí mismo en aquella parábola que dice que los últimos serán los primeros, coloca la crítica antes de la creación.

Dije arriba que *Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo* pertenece a los ensayos que Francisco Segovia le ha dedicado a los vampiros y otros monstruos: de una manera casi explícita, Cuesta es, para él, la creatura del doctor Frankenstein, un homúnculo que se ha cicatrizado a sí mismo a fuerza de coser pedazos distintos de carne, de piel, de humanidad. Este Cuesta frankensteiniano de Segovia es una estatua (o una figura de cera) de una asombrosa (y teratológica) perfección clasicista, creación tanto más curiosa si se toma en cuenta que ha sido construido, casi únicamente, con materiales románticos. El resultado es desconcertante y al final tenemos un Cuesta nuevamente ajeno al dominio de la historia literaria, un escritor que, si Francisco Segovia tiene razón, pudo haber existido en cualquier pliegue del Occidente posnietzscheano.

Como nos suele ocurrir con frecuencia a los ensayistas, Francisco Segovia acaba por mezclar al personaje y al autor con la metáfora que de su obra ha deducido, combinando a Cuesta con la ficción crítica que él mismo ha dibujado ante el espejo. En ese Frankenstein uno reconoce rasgos legendarios que la tradición ha tornado consustanciales a Cuesta, de la misma forma en que es difícil librar su figura de los chismes y las habladurías que, sin mayor sustento documental, la

asedian. En este libro, la inteligencia crítica aparece salpimentada por ese macabro folklore literario que invariablemente rodea al autor del *Canto a un dios mineral*. Y aunque Francisco Segovia no aceptaría mi distinción —pues atenta adrede contra la esencia de su método—, creo que *Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo*, más que por la recargada imagen teratológica de Cuesta, vale por el lúcido derrotero que Francisco Segovia toma para examinar su poesía.

*Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo*, finalmente, es un libro que funciona gracias a un mecanismo cuya mención es inevitable. Se trata de un diálogo, ni privado ni público, entre Francisco Segovia y su madre, Inés Arredondo, quien en 1982 publicó *Acercamientos a Jorge Cuesta*, uno de los primeros estudios que tomaron en serio al poeta cordobés. Al concluir *Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo*, releí *Acercamiento a Jorge Cuesta*. Aquel libro ella se lo dedicó expresamente a sus hijos: un cuarto de siglo después, Francisco Segovia le devuelve la dedicatoria. Aunque Segovia sólo cita a Arredondo en una ocasión, no deja de ser notorio (y emotivo) que el libro del primero haya sido compuesto como un diálogo familiar, como una conversación a la cual son convocados puntualmente los demonios del hogar y los penates, todo aquello que hace que la literatura sea una tradición, la herencia trasmisible de un puñado de obsesiones perdurables. No puede decirse que Francisco Segovia replique o contradiga la trama propuesta por Inés Arredondo: ha escrito una variación barroca de un tema original propuesto por la generación anterior y escrito por su madre. Ambos libros, redactados en lenguajes tan distintos, quizá sean la misma obra en dos momentos diferentes. La madre y el hijo se han mirado en el espejo y éste les ha devuelto una imagen cierta de sí mismos, aquella que dice que la verdadera realidad humana es la poética. No debe de haber, en la historia de la literatura, muchos otros casos de una confluencia como la ocurrida, ante Jorge Cuesta, entre Inés Arredondo y Francisco Segovia. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## ECONOMÍA

### NOTAS PARA UNA SOCIEDAD EN CRISIS

Santiago Levy (comp.), *Ensayos sobre el desarrollo económico y social de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 765 pp.

Desde que en los años cincuenta de la centuria pasada dos economistas —el francés Gérard Debreu y el estadounidense Lionel Mckenzie— demostraron con la ayuda de las matemáticas más puras la validez de la Teoría de la Mano Invisible formulada por Adam Smith, los postulados de la economía como disciplina social han pasado a ocupar un sitio privilegiado en el contexto de la formulación de las políticas públicas.

Gracias al “Teorema Fundamental de la Economía del Bienestar”, como llamaron Debreu y Mckenzie a su hallazgo, debía entonces reconocerse que en una economía dada son los mercados competitivos los que asignan recursos de la manera más eficiente posible, lo que lleva por otra parte a admitir que el comportamiento racional de los individuos —otro fundamento de la teoría económica— no representa por sí mismo un antídoto contra la ineficiencia y puede conducir incluso a resultados adversos para la colectividad en su conjunto. Un segundo Teorema del Bienestar sugiere que cualquiera que sea la asignación —entre las numerosas que existen— que se pretenda conseguir, ésta siempre podrá alcanzarse si primero se redistribuyen los ingresos del modo apropiado y luego se deja que los mercados competitivos funcionen del modo más libre posible.

En esta lógica de una economía que puede contribuir con la eficiencia —entendida como criterio para medir el bienestar de una sociedad determinada—, que cree en las bondades de una competencia mejorada, en la conveniencia de contratos exigibles, en la implementación de incentivos apropiados y pertinentes, así como en la concentración en la cohe-

rencia y las fuerzas del mercado, puede entenderse el libro *Ensayos sobre el desarrollo económico y social de México*, de Santiago Levy. Compilación de un conjunto de textos —escritos en varios casos en coautoría— sobre políticas económicas y sociales implementadas durante los gobiernos de Carlos Salinas, Ernesto Zedillo y Vicente Fox, el libro conjunta, por un lado, la visión de alguien que ha tomado parte en la instrumentación de algunas de tales políticas y, por otro lado, el punto de vista del investigador que formula sus conclusiones a la luz de las pruebas empíricas y de los postulados de la teoría.

Levy hace un recuento sistemático de los programas —“Progresá” y “Oportunidades”— que se han puesto en marcha en México contra la pobreza durante los últimos años, y evalúa sus alcances con base en los diagnósticos que se elaboraron para instrumentar cada uno. Otro apartado del libro contiene un grupo de ensayos que versan sobre el desafío de la agricultura mexicana y el desarrollo de las regiones de cara al Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Se trata de un grupo de textos que abordan el fenómeno de la protección del Estado mexicano a los productos agrícolas, las distorsiones que ha creado a lo largo de muchos años la existencia de subsidios que acaban por inhibir la necesaria redistribución de los recursos, y los propósitos del “Procampo”, otro programa gubernamental destinado en principio a favorecer a los campesinos, en su calidad de productores rurales. Sin la necesaria inversión en infraestructura productiva —sugiere Levy— nunca será posible estimular el crecimiento de las regiones del país, y sí en cambio retrasar —como lo han hecho los subsidios fiscales o crediticios, que van a dar finalmente a otras manos privadas— su despegue económico.

El libro cierra con otros dos apartados: en uno se aborda el tema de la necesaria reglamentación de la actividad económica que le corresponde efectuar al Estado mexicano para evitar las prácticas monopólicas y oligopólicas en los diversos sectores de la economía, y en el otro se plantean las aristas de una política tri-

butaria y presupuestaria que debe ser verdaderamente redistributiva, a la par de compensatoria, si se quieren obtener resultados equitativos y visibles en el plazo mediano.

Documentado, con un elegante desarrollo de modelos cuantitativos y una base estadística apreciable, el libro de Levy se ubica dentro de una tendencia de la investigación económica que encuadra el desarrollo dentro de las perspectivas de la globalización y de los sistemas mundiales. Frente a una concepción del desarrollo que ha transitado por las visiones que creían encontrarlo en las reconstrucciones posbélicas de Alemania, el despegue de Europa y Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, y en la aparición del “Estado de bienestar” y su correspondiente carga financiera, en años más recientes ha aparecido toda una línea de pensamiento que se aproxima al fenómeno del desarrollo desde otros ángulos.

Así, si bien es cierto que acontecimientos como el *boom* de los tigres orientales, la aparición de los “mercados emergentes” en América Latina, junto con el espectacular despegue de China en el comercio mundial en años recientes son verdaderas experiencias de desarrollo a escala planetaria, la noción de desarrollo ha experimentado un cambio que privilegia el concepto de capital humano. Es posible, según este enfoque sostenido por economistas como Solow (1956), Sen (1960) y Schultz (1980), que a la clásica dicotomía entre “inversión y consumo” se incorpore la correlación entre productividad, educación, salud y alimentación a la hora de plantear el problema de las “compensaciones intertemporales” (menos consumo presente a cambio de beneficios futuros).

El libro de Levy resulta, en ese sentido, un ejercicio claro para México, en el que se atribuye al consumo social (educación, salud, vivienda) un efecto que va más allá de la mera productividad económica y del bienestar inmediato; viene a ser una tentativa también, desde la economía, por encontrar para un país en crisis alternativas políticas que hagan viable su irrenunciable futuro. —

— FRANCISCO PAYRÓ

## POESÍA

# NUBOSIDAD VARIABLE



Jorge Ortega, *Estado del tiempo*, Madrid, Hiperión, 2005, 76 pp.

Cuando algún joven compositor, hartado de las músicas dodecafónicas, seriales o estocásticas de un siglo disonante, se propone volver a la armonía y la tonalidad —en especial, a la legible conmoción— del romanticismo, ¿será posible que recurra a Beethoven sin reparar en Górecki? ¿Podría una resolución estética desatender su dilema, entendida aquélla como el replanteamiento o relectura de una primera solución *original*? Sí. Este compositor podría, en efecto, tomar tan sólo en cuenta el pasado mediato para lanzarse contra el presente absoluto de la música (¿incluido él mismo?). Sin embargo, la ponderación total del precedente (Beethoven) sobre el antecedente (Górecki) crearía un arma cuyos filos se encontrarían tan distantes el uno del otro que apenas podrían herir a su víctima ideal: el aquí y ahora. Así, al estrenar su pieza, nuestro compositor asistiría a un resultado contraproducente: el auditorio, sumido en el confort, podría ignorar que la obra neorromántica pretendía, en realidad, ser una diatriba furibunda contra su tiempo —incluso que fue escrita, de no leer el programa de mano, por un contemporáneo.

Cuando se piensa en una poesía iberoamericana actual que se vincula explícitamente con el barroco español —y, en el caso específico de Jorge Ortega (Mexicali, Baja California, 1972), en una poesía escrita por un joven poeta mexicano bajo la clara advocación de Góngora—, resulta inconcebible, desconcertante al

menos, la ausencia de cualquier soporte crítico y lírico del neobarroco latinoamericano. Última gran lección de la naturaleza inacabada, contrastante y movidiza del lenguaje poético en nuestro continente, el neobarroco también supo definir sus reparos y distancias con respecto del barroco. En otras palabras, el neobarroco ofreció una versión convulsa y “mal escrita” del lugar común de su precedente: el ordenado imperio de una belleza sobrecargada. Dicha versión no sólo es cierta y verosímil porque nunca hubo tal imperio, ni siquiera durante el poderío hispánico de casi todo el siglo XVI, sino porque, a la luz de nuestros días, una poesía con esplendor retórico refleja una falacia doblemente patética: el arte no puede pretender salvarse del desorden restaurando un orden pretérito, mucho menos si ese supuesto orden llegó a reconocer, tarde o temprano, su caos y su fracaso. (¿Qué es, por ejemplo, el *horror vacui* sino la conciencia de un final y un límite para el lenguaje, en apariencia autogestor y autosuficiente, de la poesía barroca?)

*Estado del tiempo* (2005, finalista del XX Premio Hiperión de Poesía), el título más reciente de cuantos integran la ya prolífica obra de Ortega —ocho libros en total, incluido éste—, insiste, como *Ajedrez de polvo* (2003), en la fundación de un barroco doméstico. (Y con “barroco doméstico” quiero decir una lírica cuyos saturados significantes establecen, a manera de filtro y de contraste, cadenas de sentido en torno a las labores, los objetos y los ritos de la cotidianeidad: la descripción de un escritorio; el análisis del ciclo biológico que cumple una planta en la cocina o los árboles del parque y el jardín; la observación del sueño, la duermevela o el sonambulismo; el reporte del clima de un mes, una estación o un año, etcétera.) Dueños de un magistral artesanado en sus formas (falsos romances, lirás blancas) y metros (heptasílabo, endecasílabo o alejandrino), los poemas que integran *Estado del tiempo* son todavía renuentes a cuestionar su tutoría gongorina, aun cuando en algunas de sus páginas parecen asomar la reticencia y la incredulidad

en torno a la perfección geométrica, plástica y sonora del discurso expuesto. Mucho antes que en su óptica minimalista o en su vocabulario —crisol léxico donde conviven la meteorología, la botánica, la ecología, la física, la matemática y, desde luego, la literatura—, la novedad de ciertos poemas de *Estado del tiempo* radica en la ironía con que la voz poética dice lo que sabe y sabe lo que dice, aligerando el peso de una tibia acumulación de imágenes, frases o dicciones. En “Señales en el camino”, Ortega, fiel creyente de la inspiración a través del raciocinio de la imagen poética, reconoce que “Nadie nos llama en sí, nada inusual / sucede alrededor, tan sólo el gesto / de las felicidades transitorias.” O en “Fiestas boreales”, por ejemplo, Ortega escribe que “La noche / es un cristal distante que denuncia / la pequeñez del hombre, su anodina / soberbia de protón huracanado.”

Con todo, para un poeta como Ortega, que ha admitido que “de toda la nómina de autores, es tal vez Góngora quien me ha marcado con mayor relevancia que otros. Eso en lo que respecta a cuestiones de lenguaje y expresión”, la obediencia al maestro apenas si se ha moderado con

IEDF INSTITUTO ELECTORAL DEL DISTRITO FEDERAL

Consulta el Sitio [www.iedf.org.mx](http://www.iedf.org.mx)

Fotografías niño al mar

audiocuento para niños

atlas digital

TRANSPARENCIA Y ACCESO A LA INFORMACIÓN PÚBLICA

una sana dosis de autoescarnio. El sabotaje a sí mismo que Ortega emprende por instantes en esta colección no puede sino ir acompañado de una necesidad, íntima y extrema, de desacralización y desterritorialización. Olvidar la lección, o despojarla de sus imperativos categóricos; volver los pasos, o internarse de noche por la ruta sabida de memoria. Es en ese sentido como Eduardo Milán—tras referirse a la brutalidad y la escatología en la obra de ese gran poeta y teórico del neobarroco, Néstor Perlongher—admite que “el arte poético no puede oficiar como ningún tipo de coartada para olvidar saber lo que sabe”.

No el estado del tiempo del poema como lugar aséptico y autorizado por el poder (un Estado lírico). Sí el estado del tiempo del poema, quizá, como toma reciente de la temperatura de un lenguaje congestionado (una condición lírica). —

— HERNÁN BRAVO VARELA

## FÁBULA

### LA DESERCIÓN DEL PODER

Julio Derbez, *La fábula de Amatlán*, México, Grijalbo, 2005, 205 pp. (“Actualidad”).

Terrible y en más de un sentido insondable, la política mexicana se ha tornado asunto propio de la caricatura, el chacoteo, la parodia. Sus acontecimientos brotan en campos por necesidad lejanos a quienes le sirven de tema y pretexto, de fin presunto y razón de ser: los millones de *mexicanas* y *mexicanos* que pueblan discursos cuya novedad única ha sido su dessembozado propósito de no decir nada (cfr. el “informe” presidencial reciente), nada que pueda ser discutido, puesto en la mesa del debate democrático. Desde ese territorio se pone entre paréntesis lo que tiene que ponerse en la contienda de las ideas (del todo distinta de la del *marketing* electorero en imparable boga), y se explicita el desdén a los ciudadanos, su memoria, sus urgencias, sus esperanzas y sus capacidades libres. A la luz de estos hechos debe nacer la crítica, en la hora

actual una crítica radical que incluya las preguntas por la ausencia de crítica o de su medianía, sus trampas o su torpeza, según sea el caso y según se vea. Con lucidez, el autor de esta versión de la historia política de la actualidad cumple esta tarea. Su fábula es venturosamente opuesta al juego facilón del chiste o del chisme: se despliega, con lograda coherencia, de acuerdo con el orden de los hechos concretos, de los que tiene pleno conocimiento.

Ha hecho bien Derbez al situar su historia en el escenario de una monarquía. Por más que el gobierno en funciones se haya empeñado en reiterar y enfatizar en y por todos los medios la palabra “cambio”, no habría duda, por ejemplo, de que la esposa del gobernante ha cumplido un papel sin falta lamentable de suspirante ante el boato, las glorias y las consabidas clemencias y caridades del poder omnímodo, y el papel de aspirante, alarmante y también penoso, al trono mismo. ¿Alguna diferencia con el poder de un solo partido que gobernó durante setenta años y pico, como no se cansan de recordar el presidente y sus empleados? Derbez plantea el asunto con perspicacia: en el fondo hay que saber cómo es que pudieron llegar tan arriba las ambiciones de la reina Sahag (nombre del personaje en esta historia). Más allá de los rasgos de carácter, de ciertas facultades intuitivas, de una voluntad a prueba de todo de aquella mujer, es necesario pensar aquí en las notas esenciales de su marido, el rey Fish, cuya actitud habría cursado precisamente en sentido inverso a la de su consorte: desde el comienzo de su gestión, luego de triunfar en las elecciones gracias a la confluencia de diversos factores (justamente expuestos en la obra), el presidente se desencantó. Un caso notable: bueno para la bravata y la lucha, el hombre que llegó al poder no está interesado en aquel campo donde el enemigo es ubicuo, multiforme, inaprehensible. Lo que ocurriría, y el libro de Derbez lo pone en evidencia con gracia bastante, es que la política mexicana habría llegado a un nivel de empobrecimiento de veras de excepción. Al recordar el autor aquel

episodio de opereta/rock de Elton John (bien llamado en el libro *El Tontón*) en el Castillo de Chapultepec, el lector no desmemoriado es remitido a la intención presidencial de hacer de Los Pinos una especie de Casa Blanca con servicio turístico; al registrar alguno de los dislates culturales del presidente, Derbez lleva a la evocación no sólo de los muchos en que aquel personaje ha incurrido, sino de su proclividad a la improvisación, a un “me basto solo” que diría a las claras, a mi juicio, algo que está en la base del fracaso sexenal: la idea, por llamarla así, de que si los anteriores políticos pudieron partir el queso durante un periodo tan dilatado, por qué no yo y mis compañeros de ruta, presuntos hombres y mujeres de bien, educados en el trajín democrático, o en el tecnocrático ejercicio de medidas eficaces sin remedio.

Pero no sólo es la pareja real la que es puesta en crisis bajo la mirada nada complaciente de un autor de pluma bien afilada, que manifiestamente evoca a Augusto Monterroso y a Jorge Ibergüengoitia. Aparecen por aquí otros personajes singulares, como uno que quizá sabía demasiado (encargado de los asuntos del exterior), otro que representaría la figura en ascenso de Felipe Calderón, o como los representantes de las otras fuerzas políticas, uno soso hasta el fastidio, otro aguerrido, uno más atrapado en las redes del poder no perdido del todo. En el fondo todo se encamina al final explícito: la política mexicana, así como está, se dirige hacia un muro o un desfiladero. —

— JUAN JOSÉ REYES

## NOVELA

### UNA RAREZA

David Miklos, *La piel muerta*, México, Tusquets, 2005, 85 pp.

Nada tan equívoco como las etiquetas —escapulario de los reseñistas y Babel de los lectores. Al escribir que *La piel muerta*, primera novela de David Miklos, es un texto atmosférico, una prosa rasurada al borde mismo del telegrama y cargada de tensión lírica, se incurre en

una paradoja: el primero que nunca leería algo así descrito es quien firma esta nota. Algunos calificativos son elogios homicidas, que transmiten al lector un código secreto: *atmosférico* significa soporífero; *matizado*, débil; *delicado* quiere decir que uno se duerme en la página doce. Y *poético* es la puntilla. Equivale a colocarle al volumen un cintillo que proclame: “Perded toda esperanza al abrir mis páginas.”

Este libro puede ser descrito así y sin embargo se deja leer, y bien. Su esteticismo nunca es su propia caricatura. La habilidad de su autor para la elección de las palabras no equivale al purismo histérico. Su propensión al lirismo (un lirismo de contenciones y no de efusiones), su uso de diálogos que rondan lo simbólico, no incurren en la solemnidad ni el aburrimiento, pecados mayores en la cosmogonía de un narrador. La pequeña novela de Miklos (83 cuartillas de alto puntaje) dista de ser ejemplo de neovanguardismo pretencioso. No pretende: realiza. No es un *experimento* (tétrica palabra para escritores con ambiciones de envenenador), sino un organismo.

Inútil esbozar la trama anecdótica de un libro que no plantea una historia, sino que ofrece un paseo —a veces asombroso— por episodios escultóricos, que se recorre como un paraje. Inútil también preocuparse por los devenires de los personajes, cuyas sucesivas voces son una sola voz que los narra a todos, y cuyas vidas resultan entrelazadas fibra por fibra, hasta hacerlos indistinguibles del sitio que los alberga.

Hay un lugar, Puerto Trinidad, de donde el mar se retiró y dejó sólo el casco de un crucero abandonado. Hay dos facciones espectrales de fundadores del lugar, lánguidos y al borde de la extinción, referencias quedas a tragedias familiares que se evocan como leyendas, y seres definidos por un destello de piel que asoma bajo el cabello y por sobre el abrigo. Hay un pudor expresivo que hace pensar en Kafka, pero también evocaciones encaramadas la una en los hombros de la otra, capas geológicas de narrativa que recuerdan el romanticismo

fantasmal de Mervyn Peake o los pérfidos dibujos de Escher.

*La piel muerta* es una rareza. No es un libro que se inscriba en las filas de las estéticas en pugna en nuestra actual narrativa —verbigracia, no afligen sus páginas parrafadas de caló norteño o referencias enciclopédicas a los tremebundos nazis— ni que se preste al entusiasmo de los epígonos.

Tan reconcentrada es su prosa que resulta al menos curioso que inaugure una estética, en lugar de clausurarla. Imposible predecir si David Miklos persistirá en su camino sin asfixiarse en el poco oxígeno verbal que se concede, o sin hacer estallar antes el trémulo equilibrio logrado en este libro. Por lo pronto, *La piel muerta* es una apuesta inusual. Es un libro que propone una ruta de rigores y sortea los diferentes peligros del camino. Y es una lectura paradójicamente atractiva para quienes eludimos lo *atmosférico*, lo *delicado* y lo *poético*. No *está* en una categoría u otra: simplemente *es*. —

— ANTONIO ORTUÑO

#### NOVELA

## ENTRE LOS PLIEGUES DEL ALMA (DISPENSEN LA FIGURA)

Italo Svevo, *La historia del buen viejo y la bella muchacha*, trad. Mercedes Corral, Barcelona, Cuadernos del Acantilado, 2004, 100 pp.

“No hay unanimidad tan perfecta como la del silencio.” Con esta frase se refería Italo Svevo a la indiferencia de la crítica respecto a sus dos primeras novelas, *Una vida* y *Senectud*. La tercera novela de Svevo, *La conciencia de Zeno*, corrió con distinta suerte gracias a una circunstancia accidental: en 1907, Svevo solicitó a la Berlitz School de Trieste un profesor particular para perfeccionar su inglés. El hombre que acudió a este llamado fue James Joyce, quien de manera atípica —ya que el joven irlandés, aún abriéndose

¿Acaso tus lentes...

...Te molestan y te los quitas con frecuencia?

...Te ocasionan cansancio visual?

...Te causan dolor de cabeza por utilizar la computadora?

...Provocan que te talles los ojos con frecuencia, sin saber por qué?

Olvidate de eso.  
Ya hay una solución

## NUEVAS LENTES DE ALTA DEFINICIÓN

Tecnología Espacial  
para tus ojos.



Para todas  
las edades.

Para todas las  
graduaciones.

augenopticos.com

 **AUGEN**  
Visión para lograr tus sueños



paso, estaba obsesionado con su propia carrera y difícilmente se salía de la ruta de su egocentrismo— se afanó, tras intimar con su alumno y leer *Zeno*, a promocionarla intensamente, con lo que logró despertar la atención de Valéry Larbaud y Eugenio Montale, escritores influyentes en la Europa de esa época. A partir de estos apoyos, surge la revaloración de Svevo y su obra en el mapa literario.

Italo Svevo era en realidad el seudónimo de Ettore Schmitz, un empresario audaz dedicado a fabricar pintura anticorrosiva para barcos. Tal vez pertenecía más a la esfera de los negocios que a la de las letras, pero esa condición le dio mundo y una rica perspectiva humana. Sin duda esto acabó aportando a su original visión de escritor, nutrida de fuentes tan diversas como las tradiciones bávara, italiana y judía, así como ciertas nociones técnicas y tendencias científicas de avanzada, como el psicoanálisis. Schmitz llegó a ser traductor de Freud, y el legado de éste queda patente tanto en pasajes oníricos de sus libros como en la sexualidad oculta de sus personajes, o bien en la mecánica general de sus observaciones psicológicas.

En su célebre biografía sobre Joyce, Richard Ellmann consigna un diálogo entre el dublinés y el triestino donde el primero concluye así: “Psicoanálisis... si es necesario, quedémonos en la confesión...”

Alrededor de 1900, tras su falta total de éxito literario, Schmitz había dejado prácticamente de escribir, pero la voz de Svevo ya estaba definida y su prosa ya contenía algunos de los atributos esenciales de la escritura moderna, que en esos años venía germinando a través de Proust, Musil o Joyce mismo.

Los escritos de Svevo se guían por un sutil sesgo mental que tiende a concentrar y poetizar. Como querría Platón, este aliento poético va acompañado de un leve tono humorístico: “Hasta dentro del sueño el señor Aghios seguía con sus reflexiones. Pensó: *Pues no estoy solo, porque mi libertad va conmigo. Lo único molesto es ese bolsillo del pecho, que se me clava*” (“Corto viaje sentimental”).

La concisión de Svevo no sólo nos deja estos momentos de ensueño fascinante. También produce, a lo largo de toda su obra, frases rotundas y memorables. Es posible que esta capacidad sintética y el atractivo de su prosa decantada adquieran más eficacia en *La historia del buen viejo y la bella muchacha*, un cuento que se alarga sin perder ritmo y se convierte, casi, en una novela corta. En este relato entendemos lo que Stanislaus Joyce juzga como “el temperamento maduro, objetivo y apacible de Svevo”. En el fluir de la historia aparecen momentos cercanos al arrebato y el paroxismo, pero la narración siempre encuentra equilibrio y templanza, tal como parece encontrarlos también el protagonista, a quien le da por descargar su conciencia escribiendo un libro basado en su experiencia, pero no una traslación de ésta a la ficción, sino un tratado moral. Así, la trayectoria del buen viejo casi ilustra lo que en su ensayo sobre la escritura confesional J.M. Coetzee llama “la secuencia de transgresión, confesión, penitencia y absolución”. “La absolución —añade Coetzee— es la meta indiscutible de toda confesión, sa-

cramental o secular.” (*Doubling the point*, 1992.)

El viejo de esta historia seduce a una joven y bella muchacha. Pronto sus excesos lo enferman y deja de verla. Pero ella regresa bajo la forma del remordimiento. Nos dice Svevo: “En el fondo el remordimiento no es más que el resultado de una determinada forma de verse al espejo. Y él se vio mísero y pequeño.”

Svevo deja expuesto a su personaje en todas sus contradicciones, nunca lo justifica, pero a menudo lo explica: “Los viejos son un poco como los cocodrilos, que no cambian fácilmente de dirección...”

El título de esta nota es una frase de Irene Paz, del libro *Amor de viejo*, escrito en 1874: “... entre los pliegues del alma (disculpe usted la figura)...” De Chaucer a Paz (Ireneo), de Boccaccio pasando por Goethe hasta Schnitzler, Mann (Heinrich) o Nabokov, de Villon a Machado de Assis o a Junichiro Tanizaki y a Yasunari Kawabata —junto con la novela de García Márquez que tributa a *La casa de las bellas durmientes*—, el tema del viejo y la joven es tan común que en cada una de las variantes debemos poner especial atención a los matices, más que a la historia misma, que resulta, se sobreentiende, un lugar común.

En el citado *Amor de viejo*, ya existe un elemento de distancia crítica y un juego humorístico de acotaciones parafrásticas que no dejan de relacionarlo con Diderot o Sterne, y con esa tradición de la literatura que se observa a sí misma, en la que el sarcasmo sale a relucir repetidamente. Esa tradición viva que ha apasionado por igual al otro Italo Calvino y Milan Kundera en sus vertientes teóricas.

“Cuando los viejos aman pasan siempre por la paternidad y cada abrazo suyo tiene el acre sabor del incesto”, nos dice Svevo. A final de cuentas, lo más preciado del libro, su virtud particular, es la gran capacidad para la sentencia, lírica y sarcástica a un tiempo, siempre cargada de un trasfondo misterioso. —

— CLAUDIO ISAAC

