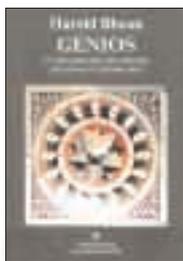


El telón, de Milan Kundera ♦ Safari accidental, de Juan Villoro ♦ La invasión, de Ignacio Solares ♦ Esta luz / Poesía reunida (1947-2004), Cecilia, Reescritura y Atravesando olvido (1947-2002), de Antonio Gamoneda ♦ El gran laberinto, de Fernando Savater ♦ Nuevos salvajismos / La perversión civilizada, El camino del té, de Diego José ♦

# LIBROS

## CRÍTICA LITERARIA

### Mentes brillantes



Harold Bloom, *Genios / Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, trad. Margarita Valencia Vargas, Barcelona, Anagrama, 2005, 940 pp.

A una década de *El canon occidental* (1994), el tratado con el que ganó, más allá de la academia, su popularidad como crítico coronado y garante del gusto, Harold Bloom publica una secuela (o apéndice) de un millar de páginas. En *Genios*, el canonista lanza sobre el mundo de la literatura una mirada donde un dejo de victoria aparece en combinación con cierta condescendencia melancólica. De los años de Clinton a los de Bush II, la batalla por el canon pareciera moralmente ganada: la corrección política se ve eclipsada por la descarada (y muy incorrecta políticamente) actividad publicitaria del neoconservadurismo. Las siguientes escaramuzas, se entiende tras leer *Genios*, serán (y Bloom parece insinuarlo) con la derecha: no se puede dejar el dominio de lo sagrado en manos de

los fundamentalistas cristianos.

Es probable que el dominio de la Escuela del Resentimiento sobre los campus estadounidenses (y sus numerosas sucursales a lo largo del mundo) se extienda todavía por algunas décadas, o al menos durante los pocos años que faltan para que la palabra *modernos* acabe por sonar del todo antigua. La pertinencia de quienes, al estudiar la mediocridad, la estimulan acaso amargue a Bloom. Pero para quienes dejan ir, imperceptiblemente, casi todas las horas de lectura en el canon no resta sino reconocer en el patriarca de Yale a un restaurador de ese orden que indica que la crítica es, esencialmente, el viaje por lo sublime. Bloom ha rescatado ante nuestros ojos la figura, vilipendiada durante un cuarto de siglo, del profesor de literatura como verdadero maestro de las humanidades, y su nombre se sumará a los de E.R. Curtius, Erich Auerbach, Walter Muschg, F.R. Leavis, Harry Levin, Hans Mayer, Albert Béguin. Este reconocimiento no significa adoptar ni servil ni universalmente la noción bloomiana de canon: aquello de dividir la historia de la literatura en una era aristocrática, otra democrática y definir la nuestra sólo como caótica me parece propio de un positivismo un tanto chato. También importa recordar que el canon, como comercialización pedagógica del saber,

no interesa gran cosa a un espíritu más concentrado y agudo como el de George Steiner, y que tampoco ha hecho mella entre los críticos franceses (pienso en Marc Fumaroli), que resistieron heroicamente el asalto de la *teorrea* estructuralista.

*Genios* no es un ensayo sino una enciclopedia, y yo no le recomendaría a nadie que siguiese mi ejemplo, leyéndolo de principio a fin. Es el fichero (o el archivo) de *El canon occidental* y, como les suele ocurrir a las mentes brillantes, a cierta edad es difícil y hasta contraproducente cambiar de ideas y de prejuicios, aunque Bloom (Nueva York, 1930) se conciba a sí mismo como “un crítico empeñado en reducirse”, declaración que sólo expresa buena voluntad. A veces, cuando a Bloom le da por regañarnos, uno querría decirle que, si sus alumnos creen que Hugo von Hofmannsthal es solamente el libretista de Richard Strauss y no el autor de *La carta de Lord Chandos*, pues peor para ellos: ése no es problema que deba preocupar al resto de la humanidad. Con todo, una década de exitoso peregrinaje ha relajado a Bloom, quien en *Genios* se muestra menos ansioso, tras haber descubierto con alivio que hay un mundo más allá de Yale y que, en sitios tan ignotos como Barcelona o Monterrey, hay lectores que llevan el canon en el corazón mucho antes de que él decidiera batallar por él.

Aludiendo a los nombres más comunes de los *sefirot* cabalísticos, Bloom divide *Genios* en diez grupos de diez autores, de grandes escritores o de novelistas o poetas “menores pero de gran estilo”. Siendo muy pobres mis conocimientos de Cábala, diré que la ordenación dada por Bloom a su libro es caprichosa, que responde a las exigencias de su propio genio (o duende, para decirlo con García Lorca) y al lector acaso le habría dado igual un orden alfabético que uno cabalístico. Pero me parece más interesante dudar del énfasis que Bloom pone en que todo lo que lo emociona sea *gnóstico*: si ya lo es, según él, la religión de Estados Unidos, es un poco excesivo que también la “religión de la literatura” resulte ser *gnóstica*. Quedémonos en que Bloom es, o quiere ser, *gnóstico* y que está en su derecho, como lo confiesa, de haber transferido al genio lo que Scholem atribuye a Dios según la Cábala. La lección en el fondo es grave y es hermosa: en la gran literatura no hay secularización.

Antes de proseguir con la reseña debo decir que esta edición española está plagada de erratas, tanto más sorprendentes por el prestigio y la calidad del sello que la edita. Algunas son tan graves como aquella (p. 101) que provoca que Tolstoi tome clases de hebreo con un rabino seis años antes de nacer, y otras reflejan que no hubo cuidado editorial o que se coló a la imprenta una versión defectuosamente corregida. Suena a mal chiste que, en una obra maestra de la crítica literaria, el traductor o el corrector ignoren que el famoso crítico francés del que habla Bloom repetidamente es Sainte-Beuve y no Saint-Beuve como allí dice. Capítulo aparte merece la selección de las citas que Bloom hace en el original y que ya estaban previamente traducidas al español, trabajo que se hizo de manera deficiente, olvidando traducciones canónicas (como la que hizo Cortázar de *Los papeles del Club Picwick*) o utilizando, para las citas bíblicas, no una edición de referencia (como la de Jerusalén o alguna de las viejas traducciones protestantes) sino una “Sagrada Biblia del pueblo católico” impresa en Colombia.

Pasadas estas aduanas el lector tendrá en sus manos un formidable libro de consulta, cuyas entradas dedicadas al genio de la lengua inglesa son probablemente insuperables. Hablando (y cito en desorden) de John Milton, S.T. Coleridge, John Keats, Flannery O'Connor, Wallace Stevens, D.H. Lawrence, James Joyce, William Blake, Jane Austen o Robert Frost, Bloom parece no tener rival por el vuelo intelectual desplegado ni por la pasión de la voz interior que lo anima. Si algo hay memorable en *Genios* es escuchar la voz del crítico como el viejo lector que multiplica su entusiasmo ante cada nuevo lector. Le queda muy bien a Bloom el papel de patriarca: ha sabido elevarse al nivel de Samuel Johnson, su maestro. Alguien dijo que Rilke era el Santa Claus de la tristeza; yo veo a Bloom como el Papá Noel de la crítica. Y abro mis regalos.

Cambiando a otras lenguas, como es previsible, una enciclopedia como *Genios* nos parece menos confiable. Bloom nunca deja de ser el profesor que le habla a sus estudiantes y nunca deja de ser, además, un profesor de Estados Unidos que le habla a los estudiantes de Estados Unidos. Piensa Bloom (aunque sería políticamente incorrecto que lo confesara abiertamente) que la literatura de Estados Unidos es la más importante de la modernidad, y procede en consecuencia, exaltando a Emerson, a Emily Dickinson, a Melville y a Whitman. En cambio, Poe le parece un mal escritor popularizado por aquellos que, por definición, no saben inglés: los franceses. La francofobia de Bloom va más allá de la justa reprobación del logocidio estructuralista, y al presentarse como voluntario para salvar a Emily Brontë de aquellos ¡qué la quieren volver francesa! (p. 396), uno no puede sino pensar que Bloom ha sido víctima de la contaminación ambiental neconservadora.

Pero en el pecado lleva la penitencia: *Genios* prueba una vez más que Bloom no sabe gran cosa de literatura francesa, ni le interesa saberlo. Sus páginas sobre los clásicos franceses inevitables son regulares, y en el caso de Proust recomienda la obra de un colega (en inglés) como la biogra-

fía de referencia, lo cual es absurdo para un aficionado a las biografías de Proust. Algunas de las provocaciones de Bloom son muy finas, como ese elogio de Rimbaud donde desliza la observación de que semejante prodigio no habría hecho tanta mella “en la tradición anglosajona, infinitamente variada y heterodoxa” (p. 582).

En cuanto a los autores iberoamericanos, sólo queda agradecerle a Bloom que durante la última década, además de sus relecturas de Shakespeare, le haya dedicado más tiempo al portugués y al español. En el primer caso, es contagioso su descubrimiento entusiasta de Camões lo mismo que certera su admiración por Eça de Queiroz, Pessoa, Machado de Assis y, *bélas!*, José Saramago. En cuanto al segundo caso, tras pulir la estatua de Cervantes, Bloom explica mejor su excéntrico entusiasmo (ahora sabemos que cabalístico) por Carpentier y rinde los honores que ameritan, apenas, García Lorca y Borges.

Y es natural que para un crítico de *Letras Libres* cobre una importancia relevante lo que Bloom tenga que decir sobre Octavio Paz. Me parece, más aún, que ese capítulo es ciertamente útil para ilustrar el vicio y la virtud de Bloom como canonista. Hay varias afirmaciones que desde la ciudad de México suenan un tanto descabelladas, como aquella que en la página 642 define a Paz, imprecisa o aterradoramente, como un budista tántrico que adora al sol azteca (y a sus sacrificios humanos). Pero la intuición de Bloom para comprender incluso aquello de lo que tiene nociones de segunda mano acaba por imponerse, y el capítulo sobre Paz termina con unas líneas sobre el poeta y su ciudad natal que quizá ningún mexicano habría podido expresar mejor: “No se le hace un favor a un poeta al compararlo con Dante, y Paz –aunque es un artista maravilloso– tampoco saldría bien librado. Pero debo invocar a Dante en este momento para señalar que a pesar de la universalidad de su campo de acción –París, India, Estados Unidos, Japón– Octavio Paz estaba tan apegado a Ciudad de México como el exilado Dante a Florencia. Dante era tan orgulloso que se negó a volver a Florencia si no era en sus

propios términos, y nunca volvió. Paz, alejado del gobierno a causa de los eventos de 1968, descubrió su camino de regreso a casa y merece ser recordado como el genio de su ciudad y de su nación.” (p. 655)

También me emocionaron mucho las palabras de Bloom sobre Freud (“No importa que haya querido ser un Darwin y se haya convertido en un Goethe”, p. 243) lo mismo que aquellas otras dedicadas a genios judíos como Kafka y Celan, donde las dos religiones de Bloom, el judaísmo y la literatura, sean o no definibles como gnosticismo, alcanzan una altura monumental. O esa adorable viñeta que pinta a Isaak Babel entre los cosacos, o el amoroso reconocimiento de la absoluta humanidad de Chéjov, o el retrato de Beckett deteniéndose ante el precipicio de la posmodernidad.

Pero todos tenemos prejuicios y los de Bloom, confesos, se refieren a los escritores que en diversos grados y formas incurrieron en el antisemitismo. En esos casos, quien había sostenido que no existe la historia sino la biografía declara que, tratándose de T.S. Eliot, hay que hacerle caso al poema y no al poeta. Y si la estima de Bloom por Ezra Pound ya era baja en *El canon occidental*, en *Genios* ha acabado por extinguirse, ninguneado por antisemita, de la misma forma en que el profesor de Yale declara que Céline le parece ininteligible y que buena parte de la religiosidad de Dostoievsky debe ser descartada como mera ignorancia de fanático judeófobo.

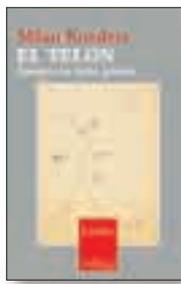
La crítica literaria, decía Oscar Wilde, es la única forma civilizada de autobiografía. Harold Bloom responde a esa frase edificante encarnando, a su vez, la parábola del hombre sabio que abandona la pacífica soledad del claustro y se decide a correr el riesgo de predicar por el mundo un conjunto de verdades. Y que alguien como él, con toda su grandeza y sus no menos notorios defectos, se haya convertido en un *best-seller* me parece uno de los acontecimientos literarios más notables del tránsito entre los siglos XX y XXI; un asterisco a favor de nuestro tiempo, que me deja algunos motivos de optimismo. En todo crítico existe la tentación de es-

cribir una enciclopedia no habiendo encontrado, como dijo Alberto Savinio, una que estuviera redactada a su gusto. Harold Bloom es de los pocos que pueden presumir, tras *Genios*, de haber llevado a cabo esa hazaña. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

ENSAYO

## UNA LIBERTAD OTOÑAL



Milan Kundera, *El telón*, trad. Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 2005, 208 pp.

Para quien haya leído la obra de Kundera —sobre todo el magnífico ensayo *Los testamentos traicionados*—, *El telón* aportará poco, aunque afinará algunas ideas. Quien se pregunte qué ha ocurrido con la evolución de un novelista que aparenta apagarse, luego del deslumbramiento de novelas como *La broma*, *La insoportable levedad del ser* o *La inmortalidad*, quizá encuentre aquí, si no la clave, al menos el testimonio de un autor que, a su manera, pide una forma de comprensión.

Como en *Los testamentos traicionados* y *El arte de la novela*, el autor vuelve a su perspectiva comparada de la novela como arte de la composición. Insiste en el peligro del “despotismo de la *story*”. Su argumento: la prosa novelística permite, como ningún otro género, la entrada de digresiones, y no sólo la articulación de una historia centralizadora a la que se someten las posibilidades de escritura. Una vez más, en la mutación de la novela está su naturaleza permanente. Y esta mutación consiste en la capacidad ensayística del género: la vertiente que encuentra su cantera en la tradición de Europa Oriental.

La entrada de digresiones, además, permite que la vida se presente en toda su riqueza: la capacidad para romper la exigencia de la verosimilitud, entendida en su lado más simple y realista. Esta entrada de otras dimensiones, de los detalles de la vida, es el núcleo del género. Su argumento lo lleva de nuevo a la figura de Cervantes y *El Quijote*: “A Homero no se le ocurre preguntarse si Aquiles o Áyax, después de sus muchos combates cuerpo a cuerpo, aún conservan sus dientes. Para Don Quijote y para Sancho, por el contrario, los dientes son una constante preocupación, dientes que duelen, dientes que faltan.”

Lo que vuelve a hacer Kundera es reivindicar lo cómico de la prosa de la novela. Lo cómico, en la acepción más compleja del término, rompe la unidad de sentido —trágica— de la poética clásica. Pero no hay que confundir los ámbitos. No defiende el simple registro de lo cotidiano, no reivindica una visión periodística o de crónica de la realidad, tampoco el abigarramiento verbal y gratuito de cierto posmodernismo, sino la pertinencia existencial de los detalles, la coherencia de composición y la precisión de pensamiento y prosa. Tampoco justifica las gratuitas y fáciles alusiones metaliterarias de una novela demasiado ensayística. Como señala Guy Scarpetta, Kundera se aleja de la “oposición simétrica” de estas dos tendencias actuales, ambas orientadas a una fácil comercialización. Para sustentar su tesis, revisa en *El telón* una serie de “detalles existenciales” de algunas obras. Su lectura del detalle del burdel en *La educación sentimental* de Flaubert, el suicidio de Ana Karenina o la ambigüedad de los protagonistas de Kenzaburô Oé, resumen su perspectiva y muestran lo mejor de su reflexión. No es el propósito de *El telón* una inmersión en las novedades, sino una relectura contemporánea de la actualidad de ciertos procedimientos narrativos que se pierden de vista cuando se desconoce la tradición de la novela. Otra vez: lo novedoso no siempre es lo moderno. Incluso peor: es una repetición ingenua.

Vuelve Kundera también a la idea del contexto nacional del autor. Mientras en *Los testamentos traicionados* eran Janacek y

Kafka los que corrían el riesgo de ser malentendidos por ubicarlos en su contexto nacional, lejos de la historia de sus respectivas artes, en *El telón* Kundera puntualiza la existencia de un Gran Contexto y de un Pequeño Contexto. Estos contextos no tienen que ver únicamente con los grandes centros culturales, sino con un arte mayor, que supere circuitos de asociación locales (provincianismo de los pequeños y de los grandes). El asunto no es nuevo en su reflexión, pero aquí resulta espinoso para el autor porque le parece imposible escapar de la lectura intencionada que se hace de un escritor a partir de su biografía (el caso del novelista anglojaponés Kazuo Ishiguro, por hacer una comparación fuera del ámbito de los autores de Kundera, podría ser una de las pruebas actuales más contundentes de este fenómeno, al punto que Ishiguro tuvo que desestabilizar la recepción de su obra con una novela de referencias inasibles como *Los inconsolables*). En este sentido, Kundera se lamenta una vez más de la falta de perspectiva humorística en la recepción de su obra. Y algo más: los problemas de recepción siempre forman parte del conflicto de cada artista, el único que puede ver y medir el alcance mayor de la tradición en la que quiere inscribirse. Este conflicto es mucho más evidente en un siglo de largos coletazos de luchas nacionales. Si esto no explica, al menos permite entender la proliferación de ensayos escritos por parte de novelistas de la periferia o ubicados en zonas de frontera, como Coetzee, Quignard o Rushdie.

La idea del contexto pequeño lleva a Kundera a evaluar otro límite, de orden temporal: la preocupación por el sentido de la Historia y su relación con la novela. Aquí es donde *El telón* se convierte en un libro revelador sobre un autor marcado por un periodo concreto de la historia del siglo XX: la revolución comunista, la disolución de las naciones de Europa Oriental y finalmente la caída del muro de Berlín, verdadero telón de fondo de la narrativa de Kundera. Pero su revelación se produce al modo específico del ensayo de un escritor: con el testimonio de una lectura y experiencia vitales que permiten

entender la evolución de su trabajo. Es como si Kundera se diera cuenta con urgencia de que los lectores vuelven a la misma pregunta ingenua: una vez que ha desaparecido el mundo histórico sobre el que versaba (o del que dependía) el mundo de su obra, ¿sobre qué escribe el novelista? ¿Qué sentido tienen sus referencias, que se remiten a elementos históricos que ya no resuenan en los nuevos lectores? ¿Qué son ahora la Guerra Fría, la delación y la pérdida de humor en la revolución comunista? La respuesta de Kundera va en un sentido diferente: advierte el error en la pregunta. Sus novelas no dependen de manera excluyente —o mejor dicho: sus referencias no son simples anécdotas— de un determinado momento de la Historia. A esta reorientación de la pregunta se dirigen los esfuerzos del ensayista. Es indudable que el cambio histórico afecta la recepción de cualquier obra de arte, y la sumerge en un limbo indefinible del que no sabemos cuándo saldrá, si es que llega a salir. Kundera nos alerta respecto a lo que considera su propia vía: su novelística se inscribe en otra historia, la historia del arte. Concretamente: la historia del arte de la novela.

Los ensayos de Kundera han tendido los puentes paralelos entre su propia obra y una historia de gran contexto, más amplia que la de su biografía personal. Sus referencias —siempre intensas al gran contexto de Rabelais, Sterne, Diderot, Kafka, Broch, Musil, y al contexto, digamos, cercano de Gombrowicz, Rushdie, Oé (ahora incluso de Alejo Carpentier)— abren una comprensión mayor de su forma novelística: “El arte no es un orfeón que espolea a la Historia en su marcha. Está ahí para crear su propia historia. Lo que quedará un día de Europa no es su historia repetitiva, que, en sí misma, no representa valor alguno. Lo único que tiene alguna posibilidad de quedar es la historia de las artes.” Kundera enfatiza que gracias a esa historia de la forma novelística su arte narrativo tiene sentido. Residente en Francia desde hace décadas, Kundera abandonó el checo por el francés con la publicación de sus últimas novelas —*La lentitud*, *La identidad*, *La igno-*

*rancia*— y sus ensayos.

Acostumbrados como tiene a sus lectores a la matización de determinadas palabras en su lengua original, resulta una divertida provocación o paradoja cuando dice que para juzgar una novela —no un poema— podemos prescindir de su lengua original: “Nadie comprendió mejor a Rabelais que un ruso: Bajtin; a Dostoyevski, que un francés: André Gide; a Ibsen, que un irlandés: G.B. Shaw; a James Joyce, que un austriaco: Hermann Broch [...] ¿Quiero decir con eso que, para juzgar una novela, podemos prescindir del conocimiento de su lengua original? Pues sí, ¡es exactamente lo que quiero decir!” Curiosa paradoja, siendo precisamente Kundera quien ha argumentado como nadie, en *Los testamentos traicionados*, los peligros de la interpretación nefasta de Kafka por las libertades que se tomaron sus traductores. Pero incluso esta *boutade*, que turba el esnobismo de los lectores y críticos de traducciones, está orientada a enfatizar que el verdadero arte de la novela no son únicamente la lengua y la corrección estilística, sino su creatividad compositiva. Y para extremar su conclusión, dice no sólo que le parece prescindible recurrir a una traducción, sino que rechaza a destajo los simples “traslados” de una novela al cine gracias a la utilización “descompuesta” del argumento.

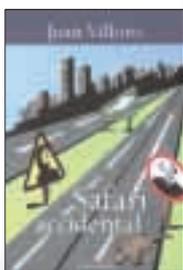
Siguiendo esta lectura, lo que transmite *El telón* es la devoción del mismo Kundera a sus principios poéticos. Sólo que en esa reivindicación de la autonomía del arte de la novela, es decir, su derecho a integrarse a una suprahistoria (la novelística), parece que el escritor está haciendo a un lado el aparente declive que ha tenido la recepción de la última parte de su obra; ésta no ha llegado a las cotas de las grandes novelas escritas en checo. Aquí es donde el ensayo vibra de manera subterránea. Dije que pide una forma diferente de comprensión porque, a lo mejor, el lector que ha seguido la evolución del novelista no puede entender los giros que éste experimenta, eso que llama la libertad otoñal del artista. A modo de espejos, Kundera recurre a otros casos, como cuando revisa la tendenciosa lectura que se

hizo de Cioran en el momento de su muerte, por la ocasional y remota filiación fascista del escritor rumano cuando fue joven. Esta mala lectura tergiversaba el valor de una obra que nada tenía que ver con esos comienzos “impuros”. Más interesante es lo que señala sobre Picasso, cuando éste, anciano, marginado, se da cuenta de que sólo en ese momento descubre una nueva forma de libertad. “No es fácil para un joven artista innovador —dice Kundera— seducir a un público y hacerse querer. Pero cuando, más tarde, inspirado por su libertad otoñal, transforme una vez más su estilo y abandone la imagen que se hacían de él, el público dudará en seguirle.” Y cita a Fellini, y a Beethoven. Y no estaría de más citarse a sí mismo. El verdadero tema de *El telón* no son los novelistas de quienes habla, sino él mismo. Éste es el logro de un ensayo heredero del postulado de Montaigne: Kundera habla con una escéptica lucidez sobre su propia experiencia de novelista. Es él quien rasga el telón de la primera gran etapa de su obra, escrita en checo, y de la incertidumbre de la segunda, escrita en francés. Quizá sean otros los llamados a reconocerla. Quizá Kundera promete lo que está por venir. Mientras tanto, el telón rasgado deja entrever una zona de transición. —

— LEONARDO VALENCIA

## CRÓNICA

### EL VIAJE DEL ORNITORRINCO



Juan Villoro, *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz, 260 pp.

Francis Scott Fitzgerald definió así el oficio de escribir: “Los autores tenemos

dos o tres experiencias conmovedoras en nuestras vidas, experiencias tan asombrosas que no nos parece, en el momento, que nadie más ha sido atrapado por ellas, ni machacado y deslumbrado, y asombrado y golpeado y roto y rescatado e iluminado y recompensado y humillado nunca antes de esa misma forma.” En clave menos irónica, Fitzgerald acierta al menos en una idea: sentarse a escribir sobre algo requiere que estemos muy interesados en hacerlo, en el tema, los detalles, el personaje, la imagen, la musicalidad. Que se nos vaya la vida en ello. De otra manera el esfuerzo no valdría la pena y el lector lo percibiría desde las primeras páginas. La mayoría de los libros son abandonados por eso en la página once.

Digo esto porque el día que recibí *Safari accidental* de Juan Villoro pensé ingenuamente que leería las primeras dos o tres crónicas y me iría a dormir para continuar con la lectura al siguiente día. Lo terminé esa misma noche. Así es la desigual relación entre escritores y lectores: lo que al autor le lleva años de dolores de espalda al lector le toma una noche despacharlo. Uno de los secretos de *Safari accidental* es que parece una reunión de crónicas separadas, pero no lo es. Es un libro del “arte del hecho” que lleva sumergida una memoria personal. Por debajo de los encuentros con Mick Jagger, El Fígón o la ciudad de Berlín corre la voz de Juan Villoro, que va tejiendo sin que nos demos cuenta una memoria de eventos, conclusiones sobre la vida, y opiniones, filias y fobias; desde su despreocupada existencia en el México post-68, el del Libro Negro y las fichas de la policía política contra su papá, hasta sus conversaciones con Martin Amis y ese melancólico Salman Rushdie que sabe que será abducido en Tequila, Jalisco, por un helicóptero de Scotland Yard. La novela sumergida en las crónicas es más accidental que cacería: cómo el niño que hablaba a Radio Éxitos para votar para que pasaran el *Sergeant Pepper's* completo, con el tiempo, entrevistó a Yoko Ono; cómo el desentendido preadolescente de doce años que medio entendió que los disidentes políticos iban a Lecumberri terminó siendo el lúcido

cronista del EZLN; y, en fin, cómo el aficionado al fútbol terminó discutiendo de táctica en una mesa de café con el director de la selección nacional. Por supuesto no existe el cómo. Para Villoro es el azar. Todo embona en la literatura aunque nada lo haga en la vida. Y entre el safari—sacar la escopeta de la mirada a la caza de personajes y hechos—y lo accidental—que te apasione lo suficiente como para escribirlo—, lo que queda es la crónica personal que se distancia y acerca como convenga al ejercicio de seducción que es escribir para publicar esa misma semana, con las obsesiones de las que hablaba Scott Fitzgerald que rompen y humillan pero recompensan y asombran, todo a la vez. El azar en Juan Villoro se asimila al viaje mismo.

*Breve intento (fallido) por definir lo villoresco* “Uno de los misterios de lo ‘real’—escribió Villoro en su anterior libro de crónicas, *Los once de la tribu*— es que ocurre lejos. El mecanismo emocional de los autores resulta siempre esquizofrénico. Para alejarse de la soledad del que escribe ficción, el autor se hace cronista y va a la selva, al estudio de grabación, a una cita secreta”. Al contrario de Arturo Pérez Reverte, que huyó de las bombas para hacer novelas, Juan Villoro huye de cada una de sus novelas y cuentos para ir a lo que está lejos, lo que signifique un viaje donde las maletas siempre se pierden. De hecho, la certeza de que se van a perder es lo que lo mueve al viaje. Sin equipaje, se lleva a sí mismo y de esa manera un apasionado retrato de Berlín a lo largo de dos décadas incluye una escena alucinante de Villoro buscando a su madre perdida dentro de un museo ya cerrado en que exhiben las piezas del origen, las de la cuna de la civilización. De la misma forma una crónica sobre la costumbre de comer chile se presta a la teoría: “La pedagogía del ardor avanza hasta la graduación en que un discípulo ya no sabe si le gusta lo que le pica o le pica lo que le gusta.” Y, para insistir en la idea de que el residuo de algo es importante, compara la vida con un aguacate: con el hueso dentro se conserva mejor. Lo villoresco es precisamente ese

estilo literario que encuentra en el confeti que escupía el subcomandante Marcos el detalle que lo revela como iracundo.

Villoro confiesa: “Me hice cronista gracias a las narraciones que Ángel Fernández hacía de los partidos de fútbol. Por ejemplo, en los Mundiales salía el equipo de la URSS y Ángel Fernández decía: ‘Ésta es la escuadra de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, con camiseta roja, y con las letras CCCP en la espalda. Y ustedes se preguntarán que quiere decir la CCCP. Es Cucurrucú paloma.’” Lo villoresco parte de esta premisa, pero mezclado con una referencia a Elías Canetti. La magia está hecha: no es el paraguas y la máquina de coser en la mesa de operaciones de los surrealistas, sino una versión pop de la misma. El momento en que una discusión sobre la guerra de Iraq se encuentra, de frente, con un papatzul.

*La crónica como VTP (“Viaje Todo Publicado”)* Villoro es un cronista globalizado: lo mismo habla de las computadoras Apple que de Bono. Lo mexicano se afianza como certeza de relajo, pasión por el dolor, y celebración de la derrota. A diferencia de Carlos Monsiváis, que es el decodificador de lo mexicano —lo popular, lo no oficial, el desciframiento puntual de nuestros códigos modernos, llamados también movimientos de la sociedad civil—, Juan Villoro descifra a México en relación con la modernidad, no necesariamente social, sino siempre viajera. Sus temas están en proceso de legitimación vía la palabra escrita: la risa, el cómic, el rock, los escritores que son *pop stars*. Hay un afán de modernidad en todo cronista: la actualidad como el presente del autor. Villoro descifra de igual forma otras modernidades: la de Berlín oriental, La Habana, Chiapas o Disney World. A todas llega como un testigo que platica, piensa, escribe y toma un avión de vuelta.

Villoro, al igual que Monsiváis, siempre está en tránsito entre Zacatecas y Praga, Nurío y Barcelona, con la diferencia de que su escritura abarca el viaje. La crónica en Monsiváis es una minuciosa labor de ciudadanía crítica que lee la realidad mexicana hasta cuando está en Tokio;

Villoro hace del tránsito su patria, mezcla de lugares, memorias, percepciones, teorías. Por su pertenencia generacional, es necesariamente un autor en el que las fronteras nacionales se distienden hacia todo lo que la mirada del viajero abarca.

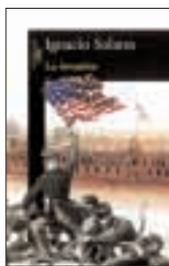
En *Safari accidental* hay una patria construida donde Augusto Monterroso es vecino de Peter Gabriel y, juntos, comen mole. Es el nómada con la mirada lista desde que el avión aterriza. El tema es el del pasajero: el viaje como azar, el viaje como punto de llegada.

Paul Bowles escribió que viajar era una forma de la muerte. Se refería al trasplante de un ser a un contexto siempre exótico donde es necesario reinventarse y descifrar el nuevo entorno. Para Villoro aun la memoria es un trasplante. Si en *Palmeras de la brisa rápida* —una de las mejores crónicas de viaje publicadas el siglo pasado— confronta la memoria histórica y personal con el viaje, en *Safari accidental* lleva el ornitorrinco en la maleta. En su prólogo al libro y parafraseando la idea de Alfonso Reyes de que el ensayo es un centauro, Villoro define la crónica como un ornitorrinco. Creo que, antes que el género, el ornitorrinco es el propio autor que viaja atravesado por la prosa, la poesía, la comedia, la cita y el aforismo. Y ese equipaje se abre en medio del aeropuerto global. —

— FABRIZIO MEJÍA MADRID

## NOVELA

### CASA TOMADA



Ignacio Solares, *La invasión*, México, Alfaguara, 2005, 298 pp.

Hacia 1827, Lucas Alamán, ministro de Relaciones del gobierno del presidente Guadalupe Victoria, creó la Comi-

sión de Límites para buscar algo que desde aquel entonces ya se antojaba imposible: definir la frontera entre nuestro país y Estados Unidos. El encargado de dirigir la expedición fue Manuel Mier y Terán, entonces ministro de Guerra. La expedición haría un censo de los pueblos indígenas de Tejas y Nuevo México, daría cuenta de los asentamientos estadounidenses en aquellos vastos territorios; haría un recuento de la flora, fauna y otras riquezas y, a iniciativa de Mier y Terán, astrónomo e ingeniero, observaría el tránsito de las lunas de Júpiter. El pasado y el futuro de aquellos territorios están condensados en el viaje de la Comisión de Límites: desde las impresionantes riquezas naturales hasta la exploración espacial, pasando, por supuesto, por los preparativos de una invasión largamente anunciada y escasamente resistida.

Las fronteras nunca pudieron definirse y Mier y Terán, después de ver los enormes y ricos asentamientos de los estadounidenses en aquellas tierras, terminó atravesándose el corazón con su propia espada en un acto que auguraba la pérdida de la mayor parte de nuestro territorio.

Valga la mención de este trágico episodio nacional para enmarcar *La invasión*, la novela más reciente de Ignacio Solares, que se ubica quince años después de la muerte de Mier y Terán, en el trágico año de 1847, cuando las hordas estadounidenses invadieron nuestro país.

La literatura histórica ha tenido un dilatado y necesario resurgimiento en la literatura mexicana, sobre todo a partir de la monumental *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Cabe mencionar también el ensayo histórico *Vida de Fray Servando*, de Christopher Domínguez Michael, un intento por ir en busca de uno de los personajes más enigmáticos de nuestra historia, y una meditación sobre los orígenes de nuestra conciencia nacional, así como las dos últimas novelas de Enrique Serna: *El seductor de la Patria* y *Ángeles del abismo*.

*La invasión*, de Ignacio Solares, sortea el difícil escollo al que se enfrenta todo novelista al evadir el retrato de persona-

jes históricos y elegir una estrategia narrativa muy distinta. Los eventos se suceden en una atmósfera onírica evidente. Si la vida es sueño, parece decirnos Solares, la Historia es una pesadilla. Es en ese espacio simbólico donde se desarrollan los eventos novelescos de *La invasión*.

La grotesca imagen de la bandera estadounidense ondeando en el Zócalo abre como un símbolo ominoso la trama de la novela. En ese ambiente de siniestra “casa tomada”, Solares desovilla diversas historias paralelas: un triángulo amoroso trágico y desesperado; una ciudad en ruinas; un sacerdote, el padre Jarauta —histórico cabecilla guerrillero contra los invasores, y eco de figuras como Hidalgo, Morelos, Fray Servando—, que busca alzarse en rebeldía; Abelardo, su protagonista, el insomne, obsesionado por desenterrar de su memoria lo vivido durante la invasión estadounidense gracias al recuerdo de su mentor, el doctor Urruchúa, y sobre todo gracias a su paciente esposa, Magdalena, que funciona como una suerte de Sherezada en el relato.

El drama fundamental en la novela es casi detectivesco, ya que se centra en el angustioso proceso de reconstrucción de un evento traumático a un tiempo personal y colectivo. *La invasión* tiene dos núcleos narrativos que se reflejan uno en el otro: si la intervención estadounidense nos ubica en el plano diacrónico de la historia del país (en este sentido, el recurso de los epígrafes al inicio de cada capítulo resulta muy eficaz), el triángulo amoroso que vive Abelardo se sitúa en un nivel sincrónico, el de las emociones y los deseos. En ese juego de espejos entre el naufragio personal y el desastre colectivo, entre las pulsiones individuales y la irrupción de lo histórico, se encuentra la verdadera tensión de la novela: invasión militar, humillante y terrible; invasión personal no menos trágica, pero íntima y secreta. Si el padre Jarauta encarna la rebeldía cristiana frente a la injusticia, Abelardo en cambio se conduce con un escepticismo derivado de la impotencia ante lo inevitable y se refugia en sus propias obsesiones pasionales. Jarauta y Abelardo no son figuras antagónicas sino complementa-

rias. Los dos son personajes reales y plausibles: no encontramos en *La invasión* autómatas entresacados del museo de cera de la Historia Nacional, sino seres humanos de carne y hueso, impulsados por ideas, deseos y, sobre todo, por pasiones.

Solares sabe que toda novela histórica se refiere al menos a dos épocas: la era que busca reconstruir y el momento en que ha sido escrita. Las descripciones de los mendigos que recorren una ciudad saqueada por las tropas enemigas resultan no sólo precisas históricamente, sino también se erigen como metáforas del presente. La barbarie de las tropas estadounidenses de mediados del siglo XIX no es muy distinta de la que hemos visto en Vietnam y más recientemente, y por partida doble, en las Guerras del Golfo Pérsico. *La invasión* de Ignacio Solares es un recordatorio no sólo para nuestro país, sino también para nuestros vecinos del norte. Al escribir sobre la invasión estadounidense a México, Solares ha puesto el dedo en la llaga, porque nos recuerda la profunda ilegitimidad histórica del Estado estadounidense como defensor del llamado mundo libre.

*La invasión* continúa el camino de otras novelas históricas de su autor, como *Madero, el otro* o *La noche de Angeles*, que se adentran en el territorio de la Revolución Mexicana. Además es una vuelta de tuerca a las obsesiones fundamentales de su autor y se sitúa a medio camino entre sus dos grandes temas: la historia y el sueño. El enigma del tiempo, que explorara Solares desde el punto de vista de lo fantástico en *El espía del aire*, también está presente aquí. El drama de Abelardo es el de la búsqueda de un recuerdo reprimido, encerrado en una burbuja del tiempo, al que sólo es posible acceder por medio de la escritura. Doble arqueología: ir en busca del pasado para comprender la identidad personal y colectiva. La invasión estadounidense aparece en la novela de Solares como una suerte de pesadilla, de ahí que la narración tenga esa original atmósfera onírica donde se entrecruzan el sueño y la historia.

Como en *No hay tal lugar*, la novela anterior de Solares, encontramos en la re-

beldía espiritual del padre Jarauta algo del padre Ketelsen. Pero *La invasión* no es historia, es antes que nada literatura. Sus personajes no son símbolos ni encarnaciones: viven el drama de sus existencias atrapados en un presente histórico siempre relativo al que a menudo resulta imposible encontrar algún sentido.

*La invasión* sitúa a Solares en un puesto privilegiado de la narrativa mexicana actual. Sus personajes transcurren en el tiempo y buscan el sentido de su drama personal y colectivo. El narrador, al visitar sus vidas, encuentra ese orden necesario que nos recuerda la traza que dejamos en el tiempo, y también nos permite atisbar, de manera privilegiada y merced a la imaginación, nuestra precaria y efímera eternidad. —

— MAURICIO MOLINA

## POESÍA

### **GAMONEDA: LA ESCASEZ Y LA NECESIDAD**

Antonio Gamoneda, *Esta Luz / Poesía Reunida (1947-2004)*, Epílogo de Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004, 683 pp.

— *Cecilia*, Taro de Tahiche (Las Palmas, Canarias), Fundación César Manrique, 2004, 76 pp., (Col. “Peñola Blanca”).

— *Reescritura*, Madrid, Abada Editores, 2004, 80 pp., (cd con la voz del poeta), (Col. “Voces”).

— *Atravesando olvido (1947-2002) / Antología personal*, pról. Eduardo Milán, México, Edit. Aldus, 2004, 227 pp.

La necesidad obliga a que surja lo indispensable. La poesía de Antonio Gamoneda, prácticamente desconocida, ignorada o ninguneada hasta hace muy poco, según el caso, se ha colocado en un lugar central de la escritura en español. Para los interrogadores del canon debe de ser interesante, y a la vez divertido, mostrar el modo tan rotundo y a la vez casi súbito en que su obra descuadró las pacientes genealogías académicas de la

poesía española del siglo XX hechas en la península, y ha obligado a una reestructuración de todo su caudal, incluyendo en él voces que iban quedando al margen y que ahora se vuelven necesarias y definitivas. Pero quizás más interesante es el hecho de que su obra poética y su beligerancia crítica han reincorporado al ancho curso poético de la lengua la poesía escrita en España, dándole una legitimidad y un vigor que, por decir lo menos, se estaba diluyendo y que era cada vez más difícil argumentar frente a detractores absolutos o ideólogos culturales.

Antonio Gamoneda abre *Cecilia*, su último libro de poemas, con una cita de José Lezama Lima que podría pasar perfectamente por un verso suyo: “La luz es el primer animal visible de lo invisible.” El origen produce sorpresa, pues nada haría suponer una afinidad entre la pirotecnia de Lezama y el ascetismo de Gamoneda. Nada, a menos que reconozcamos, a pesar de lo diferente de sus respectivos universos poéticos, la necesidad aplastante de la que surge la poesía de cada uno. Una característica de Gamoneda es su inquietante capacidad para extraer del común mercado del lenguaje, sea a partir de un poema o de un texto médico, aquello que es imprescindible suyo. Esas pocas palabras heredadas de Lezama muestran a su vez la reducción última del universo poético de Gamoneda: la cercanía entre el mundo mineral y el mundo biológico, la identificación de la luz con lo que palpita, de lo que es imposible mostrar con lo que se hace presente.

*Esta Luz* recoge y reorganiza la poesía escrita por Antonio Gamoneda de 1947 a 2004, e incorpora también sus traducciones del poeta comunista turco Nazim Hikmet, de los espirituales negros, de Mallamé y de Trakl, en un recorrido que muestra la sintonía y potencia de las distintas voces con las que ha ido coincidiendo a lo largo de su vida y que, al final, forman una sola unidad de fuerza. Ejemplo de esto son su “Notas para un diccionario apócrifo”, tomado de diversos autores médicos y de alguna manera extracto de su *Libro de los venenos*, no incluido aquí. No la secuencia, sino la exposición simultá-

nea de sus traducciones poéticas y rastreos médicos es la mejor muestra de una consistencia escritural que ha ido, hacia adelante y también hacia atrás, construyendo una obra cada vez más central dentro de la poesía en español.

Sus poemas son fotografías exactas de la miseria y lo inmisericorde, y de una voluntad de vida que florece a pesar de la opresión y en la opresión, con una hábil capacidad para unir ternura y descarnar en una sola imagen. Pocos han sido capaces de destilar de tal modo, y al mismo tiempo de representar con tal exactitud y fidelidad, la realidad de la posguerra española, de exponerla y dejarla sin disculpa ni argumentación. La contumaz sobrevivencia del testigo extrae una voz poética que no abandona nunca la percusión continua y sorda que desde la infancia marcó y continuó persiguiendo la vida de los individuos en la España franquista, y que de muchos modos y en muchos casos se ha tratado de suavizar. No hay perdón posible en estos poemas para aquellos que rompieron la posibilidad de disfrute de un niño, de un adolescente, de un joven, de un adulto y de un viejo. La continuidad de esta experiencia en la poesía de Gamoneda, el rigor para no dejar nunca de perseguir esos brotes metálicos de vida, la hacen su más poderoso testimonio, y sus poemas no permiten el menor escapismo. La vida y la obra están tan destiladas que forman una continuidad a palo seco. Su paisaje es constreñido y localizado. Vibra en los límites entre la ciudad y el campo. En el bosque hallamos “las flores cándidas y venenosas de los extrarradios”, y en los mercados de la ciudad “grasa y fulgor sobre los mostradores sangrientos”. Es un lenguaje de una densidad elemental, estricto y parco como la realidad vivida. En ese sentido, la inclusión del último libro de Gamoneda, *Cecilia*, que se publica también en una bellísima edición individual, es esplendorosa, pues en él Gamoneda se permite una esperanza que antes sólo surgía de la escasez. *Cecilia* no es un libro que se salga de la densidad poética de su obra anterior, sino que, desdoblándola, aparece como la culminación de una expe-

riencia vital y poética, el aliento posible.

Su obra, al aparecer reunida y reescrita, es un bloque sólido y al mismo tiempo un súbito relámpago. De los “Primeros poemas” a “Cecilia” hay una consistencia indesarmable y un desarrollo que parece casi meditado. “Mis lágrimas entran en la luz. / Miro a mi amor: es una / avecilla desnuda, negra, fría”, dice en uno de sus primeros poemas, y se responde, seis décadas más tarde y en un mismo arco: “Estaba ciego en la lucidez pero tú has hecho girar la locura. / Todo es visión, todo está libre de sentido.” Las palabras clave que él escoge (mentira, pérdida) al resonar unas con otras se explican y resuelven. La fuerza de este entrechocar de significaciones extrae de su experiencia personal, y de la historia y la tierra en la que ha tenido lugar, unas palabras que se vuelven objetos de uso común y testimonio irrefutable. La apremiante necesidad de cada imagen alcanzada no deja espacio para ninguna fácil aceptación. Aquí no cabe nada que no sea exacto, y por eso lo que hay es un dolor infinito y una continua exposición de la miseria vivida. Cualquier juego ligero que vele por un momento o que sentimentalice esa crueldad se convertiría en payasada. Si a la poesía de Gamoneda nos atuviéramos, no pasaría inadvertida la miseria moral de muchas actitudes posteriores, y se vería con absoluta nitidez su cariz imperdonable en el pasado e inadmisibles ahora.

Más que un poeta español, es un poeta del río Bernesga y de los límites entre urbe y campo en la ciudad de León. Esa pertenencia extrema está conectada con una experiencia humana profunda, en donde la poesía es lugar común de todos, independientemente de lenguas, culturas y tradiciones literarias, y en donde los actos humanos son herencia también común y responsabilidad compartida. Los poemas de Gamoneda, como los de Seamus Heaney sobre el “Dublín vikingo”, que no hablan de una posible esencia irlandesa sino de una vivencia local que nos incluye en su realidad brutal y extrema, son perfectamente *traducibles*: “mis palabras lamen/ los muelles adoquinados, van de caza, ligeras como sanda-

lias / sobre el suelo remachado de cráneos”, dice Heaney. Del mismo modo, Gamoneda recupera las cadenas de presos que en la posguerra: “En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada.” Si el testimonio es histórico, la experiencia es ya nuestra y la vergüenza compartida. Somos nosotros los que sentimos, con el niño que en el balcón “bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro”, eso que “un niño nunca debió ver”, y que Gamoneda persiguió hasta que su reescritura pudo recuperarlo totalmente.

Las sucesivas “tachaduras”, como él las llama, de sus poemas le han dado a su obra una continuidad que no se percibiría de la misma forma si no los hubiera tocado. Habría en cambio una sucesión escalonada, desde unos orígenes muy incorporados en la tradición métrica española, hasta alcanzar un lenguaje cada vez más elemental. Esto se ve claramente en los sonetos, imposibles de corregir o tachar pues su estricta estructura no sólo moldea sino incluso imbuía el aliento poético de Gamoneda. Si los tocaba se derrum-

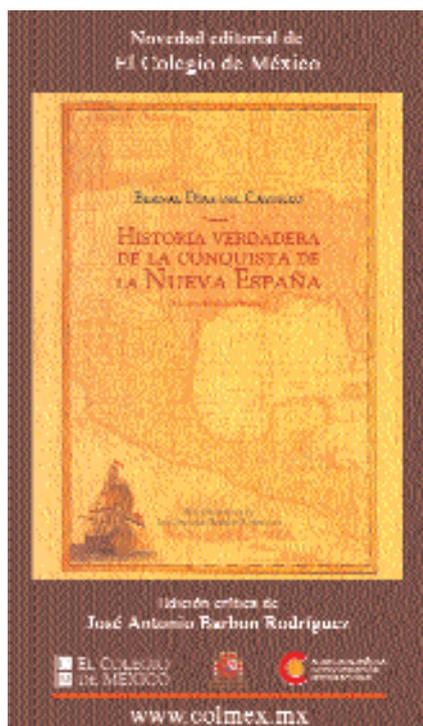
baban: “El fracaso estuvo servido cuando me encontré con una música cerrada. Hace cincuentaymás años yo escribí sonetos. He querido reescribir alguno, pero no: lo único posible eran correcciones,” dice en *Reescritura*. Si en muchos poetas las revisiones de los poemas de juventud provocan una desnaturalización de su poesía, en el caso de Gamoneda sucede lo contrario, pues los poemas reconvertidos no traicionan las cosas de las que antes hablaba sino que las exponen en toda su crudeza. Esto se ve claramente en las versiones originales incluidas en el apéndice de su poesía reunida, y de manera concentrada en *Reescritura*, que incorpora, junto con un CD grabado por el propio autor, las tachaduras de poemas anteriores, en los que Gamoneda ha “interrogado, ‘presionado’, lo que quedaba del poema hasta *hacerlo cantar otra vez*”.

*Atravesando olvido*, la edición mexicana de su antología personal, es una muy buena introducción al universo poético de Gamoneda, pues además de la selección de poemas incluye dos anexos: “Una conversación con Antonio Gamoneda” de Ildefonso Rodríguez y un ensayo del propio poeta, “Poesía, existencia, muerte”. Estos dos textos están llenos de elementos que ayudan al lector a comprender mejor la búsqueda poética de Gamoneda. Sin embargo, de ambos se echa de menos su referencia, aunque el primero está tomado del libro colectivo *Antonio Gamoneda*, publicado por Calambur en 1993. Es una pena también que el “Prólogo” de Eduardo Milán no haya tratado de situar un poco más en contexto tanto la obra como la trayectoria personal, pues la densidad alcanzada por su poesía agradece lo que el mismo Gamoneda llama “su novela”, es decir, la narración histórica y biográfica de la que surgen sus poemas.

La lectura del “Epílogo” a *Esta luz* de Miguel Casado ayuda en mucho a paliar esta carencia. Casado estudia con meticulosidad y energía la relación de los referentes poéticos de Gamoneda con respecto a su experiencia biográfica, y muestra cómo es el alimento primero de su construcción imaginativa. Todo lo que

se dice en sus versos parte de un conocimiento elemental. *Esta luz* es un título escueto. Pero lo que recoge se carga de sentido continuamente, diferentemente, como si su bujía fuera mínima e inagotable, débil pero constante. Lo mismo pasa con muchas otras palabras de su estricto vocabulario, como lo que arde, o como el frío. Gamoneda señala en su conversación con Ildefonso Rodríguez que en sus poemas “hay una tensión con la que se procura que las palabras adquieran gradaciones simbólicas”. Pero se trata de un simbolismo especial: se simbolizan a sí mismas. “Las cucharas, yo quiero que te engañen, que te parezcan un símbolo y, después, caigas en la cuenta de que eran unas cucharas que estaban metidas en mi vida.” La relación entre vida y obra que hay en estos poemas de primer golpe abstractos, la materialidad contundente que incorporan, los hace, al final de la experiencia de su lectura, aterradora y dolorosamente tangibles. *Esta luz* del título no es otra que la del matadero, pero también la de la cuerda de presos rumbo al Hostal de San Marcos, y simultánea y sucesivamente, la del amigo, la de la amante, de la nieta. La luz quema y calienta.

Al introducirse en su biografía, casi lo primero que aparece es que Gamoneda aprendió a leer en el único libro que había en su casa, casa de pobre en la posguerra española. Era un libro de poemas escrito por el padre, que también era poeta. Allí aprendió a la vez las letras, la música y el verso. Triple legado de la palabra lengua, de la carnalidad lengua, de la historia lengua. Como si el padre, muerto cuando él tenía un año, lo acunara en los brazos de sus versos. Ese aprendizaje, todo lo contrario de profuso, es la marca de su escritura. En pocos versos hacia adentro aprendió. Desde ese adentro ha dado voz a la sordidez y el frío y el dolor que se vivió en España durante muchos años de una manera incontestable, pero también al amor que lo cobijó. Al sacar esa realidad a la luz de un lenguaje insustituible, la ha hecho patrimonio de todos, y su lectura es nuestra responsabilidad, tanto poética como humana. Quedarse a la mitad de su lectura es un



empobrecimiento perdonable, pero empobrecimiento al fin. —

— PEDRO SERRANO

## AVENTURAS

# PEDAGOGÍA CIUDADANA

Fernando Savater, *El gran laberinto*, Barcelona, Ariel, 2005, 331 pp.

El resistente amenazado por ETA, el divulgador de los principios de la oposición al nacionalismo, el prolífico articulista muy para adultos, el teórico de la moral y profesor de ética, el lector de Cioran, el defensor del libre consumo de drogas, metido en el género juvenil? Por qué no. A veces cuesta recordarlo, con todo lo que ha ocurrido en su vida y su obra desde entonces, pero fue Fernando Savater el que en 1983 provocó un notable revuelo en el siempre aburrido medio cultural español con *La infancia recuperada*, ese ensayo canónico sobre el género aventuresco que es, sobre todo, una reivindicación del placer lector original, ese placer de los primeros años y de los segundos, ingenuo, desprejuiciado y lúdico, que evocan siempre los lectores de Stevenson, de Conan Doyle, de Dumas.

*El gran laberinto* es, en efecto, un libro para jóvenes y un libro de aventuras. En el estadio local se desarrolla un partido de fútbol nada ortodoxo. Decenas de jugadores que corren a cuatro patas persiguen simultáneamente decenas de balones. Cada vez que un aficionado festeja un gol con un grito, alguna fuerza extraña lo proyecta hacia la cancha, donde desaparece todo su cuerpo salvo su cabeza, que se convierte en un nuevo balón. Lo peor de este espectáculo medio *gore* es quizá su efecto en el público: de modo inexplicable, nadie se decide a abandonar las tribunas. Nadie, para ser precisos, salvo cuatro niños con cabezas bien amuebladas que no sucumben a la magia lobotomizante de este Coliseo actualizado y se dan a la tarea de rescatar a sus padres, tan cautivados por el espectáculo como el resto de la población. Para ello tendrán

que superar una serie de pruebas, hasta ocho, en las cuales toparán con una variada galería de personajes, reales o literarios, de esos que, con alguna excepción, conforman el mapa emocional del lector puro, duro y prematuro: el Golem, el monstruo de Frankenstein, el Quijote, Shanti Andía, Oscar Wilde, Otelo, Shylock y Leonardo o, entre los menos habituales pero también entre los más significativos, Jan Patočka, aquel checo discípulo de Husserl que luchó contra la dictadura comunista hasta que la policía lo torturó a muerte en alguna celda.

Y es que en este libro el Savater de siempre es reconocible en sus homenajes y aficiones literarias, pero también, no menos evidentemente, en su vocación libertaria y pedagógica. Aunque en general sorteja la obviedad concientizadora —algún desbarrancamiento se descubre por ahí, cosa seguramente inevitable cuando se escribe para menores—, *El gran laberinto* abunda en reflexiones y parábolas sobre los totalitarismos, sobre la manipulación de las masas —la hipnosis colectiva del estadio es un ejemplo más que claro— o sobre la oligofrenia y la vileza inherentes a todo nacionalismo. Estamos ante el exitoso Savater de *Ética para Amador* y *Política para Amador*, ante la figura cabalmente liberal que supo convertir una suerte de carta a su hijo en una vasta y compleja pero nítida lección de pensamiento democrático y decencia cívica. En otras palabras, ante el conocido lector de Cervantes que Savater también es, y que en estas páginas apela al Quijote, primerísima encarnación del espíritu libertario español, para transmitir el mensaje central del libro —nada hay de peyorativo en el término— con una cita que no resultará sorprendente a los lectores referidos. Ya se sabe: “Pues la libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos...”

Aunque la trama propiamente aventuresca no desmerece, lo mejor de este libro se produce mientras el autor se mantiene en el registro de la, llamémosla así, pedagogía ciudadana. Tan lejos del conservadurismo ortodoxo que siempre ha combatido como de su versión posmoder-

na más hipocritona, la “corrección política”, Savater se atreve lo mismo a desmitificar a los emblemas de la izquierda, con el Che a la cabeza, que a tocar sin atisbos de drama ni censura el tema de la homosexualidad entre los niños. Ocurre que si el mensaje de *El gran laberinto* se condensa en el párrafo del Quijote, su espíritu parece encontrarse en la herencia del pensamiento ilustrado, del que Savater ha sido siempre un admirador confeso, aunque crítico. No se trata sólo de la presencia de D’Alembert y Diderot en una de las historias, como aliados de los protagonistas. Se revela a lo largo de este libro una clara voluntad, en definitiva filoilustrada, de enfrentar con valentía todos los temas, sobre la idea también muy savateriana de que no todas las ideas son respetables, pero todas merecen ser discutidas.

Hay en *El gran laberinto*, en suma, una huella profunda de Voltaire, otro perseguido, otro filósofo que supo echar mano del cuento y la fábula para comunicar principios morales o políticos, otro emblema de la incorrección política pero a la vez de la tolerancia y, sobre todo, otro tema recurrente de Savater, que ha escrito en abundancia sobre él. Ahí están el prólogo a las *Cartas filosóficas* o su novela epistolar *El jardín de las dudas*.

Libro que ofrece varios planos de lectura, a ratos verdaderamente sofisticado, ambicioso, muy savateriano y, sobre todo, valiente en sus apuestas, *El gran laberinto* merece incluso que pasemos por alto la diatriba contra el fútbol que le da inicio. —

— JULIO PATÁN

## ENSAYO - NOVELA

# EXTRAVAGANCIA ES DESAFÍO

Diego José, *Nuevos salvajismos / La perversion civilizada*, México, Conaculta - Cecut, 2005, 77 pp.

Diego José, *El camino del té*, México, Random House - Mondadori, 2005, 102 pp.

Diego José (ciudad de México, 1973) ha decidido andar de modo raro y



**¡NO TE QUEDES  
FUERA DEL  
JUEGO!**

**INSCRÍBETE AL PADRÓN  
ELECTORAL EN  
CUALQUIER MÓDULO  
DE TU ENTIDAD**

**¡No olvides llevar una  
identificación oficial y un  
comprobante de domicilio  
desde tu primera visita!**

**¡La fecha límite para  
inscribirte es el  
15 de enero de 2006!**

**Con tu Credencial para Votar,  
vive la democracia**



**15 AÑOS**  
Viviendo la democracia

Para mayores informes  
llama al 01-800-433-2000  
[www.lfe.org.mx](http://www.lfe.org.mx)

solitario. La extravagancia de su obra tiene el eco de algunas premisas del *Arte poética* de Horacio: escribe en torno al mareo contemporáneo para “recrear instruyendo”.

El autor —premios nacionales de poesía “Carlos Pellicer” por *Cantos para esparcir la semilla* (2000) y “Efraín Huerta” por *Volverás al odio* (2003) y Premio “Abigael Bohórquez” por *Nuevos salvajismos* (2005)— ejerce la comprensión del mundo por medio de la palabra: “Sólo a través del lenguaje se conservará la cultura, y la literatura es determinante para su continuación”. Asume: “Escribí a la manera de los viejos folletines de ideas, cuya finalidad era más la divulgación que el estudio erudito; a la tradición que nació con estos panfletos liberales debemos una rica reflexión histórica que tanto contribuyó al pensamiento moderno” (*Nuevos salvajismos*).

En estos ensayos, Diego José sopesa el engaño de los medios de comunicación, creadores de realidades tramposas; la condición de aburrimiento que permea la vida actual, reflejada en el delirio del *chat* y las identidades anónimas; la cruz, el éxito y la descarnada competitividad; además de un asunto tan cotidiano como la comida rápida, pues “se contraponen a dos principios de la cultura de los alimentos: el nutricional y el convivial”. En *Nuevos salvajismos*, las reiteraciones se refieren a la insatisfacción, la incertidumbre, a lo indeterminado o la enclenque educación en nuestros días.

Además de este libro, Diego José ha puesto en las mesas de novedades una novela: *El camino del té*, en donde cuenta la historia de un samurái, “el Hombre”, que pinta a Tiam, su esclava. La seducción entre ambos persiste sin que el deseo sea consumado, ya que el guerrero ha sido educado para dominar sus impulsos.

Las acciones de los personajes se deben a la conciencia de la fugacidad de la vida y el dominio del apetito, considerado el yugo del crecimiento espiritual. Las imágenes remedan la sencillez del haikú y secundan las sentencias del narrador. Diego José alude al budismo: “En

la arboleda sobresalen algunas piedras dormidas en su antiguo sueño mineral, dispuestas por el azar para la conjunción de los elementos, estas piedras representan la impermanencia del instante” o “Todo hombre debe basar su vida en el dominio de sí, porque finalmente es lo único que posee”. La prosa en *El camino del té* lleva un ritmo lento, sin peripecias; la tensión de la trama se sostiene tersamente de la contemplación mutua de los personajes. Las pequeñeces están a disposición del lector: el pliegue de una tela, la palidez del té, las hojas de los árboles del jardín y la delicadeza de los objetos.

Mientras las novelas recientes versan sobre conflictos fronterizos, narraciones intimistas, hechos noticiosos o curiosidades históricas europeas, Diego José extiende sus convicciones poéticas hacia el ensayo y la narrativa. Quizá la singularidad de su obra parte de esa distinción vocacional: su poética escudriña el binomio hombre-existencia, enfatizando el reclamo de la realidad inmediata y el dolor que representa —fuera del vértigo del mercado editorial y lejos del espíritu cinematográfico que caracteriza la generalidad de la nueva literatura, ya más bien parte de la industria del entretenimiento.

En el contexto actual, Diego José enfrenta el riesgo de ser considerado adoctrinador. Los preceptos y sistemas de pensamiento, por una parte, y el simple acto reflexivo, por otra, saben amargos y pueden implicar incomodidad en los lectores. Las palabras que ha elegido forman el revés de la mirada común contemporánea: “Seguir el camino del té / es convertirse en agua, / [...] y no estar apegado a nada. / [...] enseña a los amantes / el sendero de la armonía, / la sencillez y la quietud / seguir el camino del té / es alcanzar el infinito”.

Diego José elige la mezcla horaciana de lo útil con lo agradable. Los apegos de Tiam y la contención del Hombre son dispuestos para compartirse con un comensal de comida rápida. En eso consiste su desafiante extravagancia. —

— DANIELA TARAZONA VELUTINI