

LIBROS



> Gerardo Deniz

• **Erdera**

> GERARDO DENIZ

• **Paul Groussac. Un estrategia intelectual**

> PAULA BRUNO

• **Cartas cruzadas**

> ARNALDO ORFILA Y OCTAVIO PAZ

• **El Estado en busca del ciudadano. Un ensayo sobre el proceso político mexicano contemporáneo**

> LORENZO MEYER

• **Sentimiento de culpa/ Relatos de la imaginación y la realidad**

> VICENTE LENERO

• **Libro de los pasajes**

> WALTER BENJAMIN

• **Las puertas del reino**

> HÉCTOR TOLEDANO

• **La pandilla cósmica**

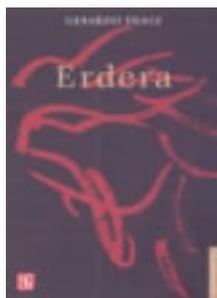
> SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

• **Tokio Blues**

> HARUKI MURAKAMI

POESÍA

La era de *Erdera*



Gerardo Deniz
Erdera
México,
Fondo de Cultura
Económica,
2005, 727 pp

I.

Comienzo con una confesión: he practicado el culto a la obra de Gerardo Deniz —es decir, la he leído al sesgo de la lectura misma— de modo resueltamente clandestino, al margen de sus numerosos adeptos y al margen

1 El volumen reúne poemas de toda la obra de Gerardo Deniz: *Adrede* (Joaquín Mortiz, 1970, y Conaculta, Lecturas Mexicanas, 1998); *Gatuperio* (FCE, Letras Mexicanas, 1978, y Conaculta, Lecturas Mexicanas, 1988); *Enroque* (FCE, Letras Mexicanas, 1986); *Picos pardos* (Vuelta, 1987); *Grosso modo* (FCE, Letras Mexicanas, 1988); *Mundonuevos* (El Tucán de Virginia, 1991); *Amor y oxidante* (Vuelta, 1991); *Op. cit.* (UAM, Margen de poesía, 1992); *Ton y son* (Conaculta, 1996); *Letritus* (Taller Ditoria, 1996); ... (Taller Ditoria-Museo Amparo-Fundación Amparo 2000); *Cubiertos de una piel* (Taller Ditoria, 2002); *Semifusos* (Taller Ditoria, 2004), y *Cuatronarices* (Ediciones Sin Nombre, 2005). Según mis pesquisas, “erdera” significa “lengua distinta de la vasca (a menudo referida al castellano)...”

de cualquier exégesis que me saque de mi perplejidad y me despoje de la sensación pasajera, casi mística, de que he podido atravesar esa superficie de palabras sin que importe entenderla de principio a fin, pues por una especie de marometa conceptual la incompreensión acaba por constituir la parte esencial de la claridad. Suena enredado, lo sé; como una de esas fatigosas dialécticas en que dar en el blanco significa, por lo general, ganar a cambio de perder. Sin embargo, no veo de qué forma aproximarse salvo con paradojas a una obra que tiende a utilizarlas de asidero y de muro de contención. Ante sus acertijos —algunos de cuyos desenlaces se desentrañan, parece ser, gracias a un complejo y exhaustivo fichero bibliográfico² no me queda más que oponer mi propio desconocimiento: al igual que el gato de la infancia de Deniz en el poema autobiográfico “Verano de 1942”, yo también sé no saber, y por ahora, ya terminado *Erdera*, recalco e,

2 “Fichas, fichas, la mejor manera de poseer el mundo —el auténtico, el propio— al alcance de la mano. El mundo entero, el planeta íntegro...” (*Visitas guiadas, 36 poemas comentados por su autor*, México, Gatuperio Ediciones, 2000. Las citas en prosa que utilizo a lo largo de mi nota provienen de este libro imprescindible.)

incluso, reivindico esta ignorancia. Sólo así puedo calcular su dimensión, hacerle un hueco para que ocupe el espacio que le corresponde, siempre a contrapelo, con el recurso elegante y melancólico de una ironía corrosiva que disuelve a la duda misma, por ingenua, la pobre. De lo contrario, tendría que fingir que si anduve a ciegas por esas páginas fue porque decidí, travesía y vanidosamente, por un barroquismo muy personalizado, no encender la luz. A estas alturas, tal falacia equivaldría, moralina aparte, a una forma de usurpación. Aunque sea por pura inercia, prefiero entonces adoptar el punto de vista de aquel gato: entre la ataraxia y la incredulidad por instinto.

2.

“¿Quién manda a nadie leer a GD?”, reclama Deniz. El campo está minado desde un inicio. Las advertencias contra las trampas de la poesía aparecen con tal constancia a lo largo de su obra que uno se pregunta si no serán como curarse en salud: “Tengo conciencia de no escribir poemas auténticos sino, a lo sumo, parodias vergonzosas del género arduo y sutil, exquisito y multiforme, conocido como poesía.” Supongamos que es cierto: “eso” que hace Deniz no es poesía verdadera, sino una serie de “textos” que aluden al género mediante negaciones y diatribas contra sus ritos habituales,

su “neocursilería”.³ Entonces, por un rigor tan arbitrario como su condena, el espacio de excepción que abre el entrecomillado tendría que extenderse, según las anotaciones de mi entusiasmo subjetivo (y nada medular), a varios otros “poetas” predilectos: Rimbaud, Laforgue, Apollinaire, Vallejo, Eliot y, en especial, Pound, que han escrito a contracorriente de los usos y costumbres de la poesía—por ejemplo, la militancia por un régimen perenne, hermoso de sencillez—y han intentado desechar los lastres de una sensibilidad literaria que dicta escenarios de manera automática, con lirismo y vocabulario ya incluidos. Deniz en “Ignorancia”: “Cómo será que a mis / tíos y tías los poetas / les ocurre lo que relatan / y viven para contarlo.”

Tomarse en serio tiene, a la larga, consecuencias hasta estéticas; no hacerlo también. Con las advertencias se desliza la impresión de que se está jugando a postergar la perfección. “Al fin y al cabo—se disculpa Deniz en “Tolerancia”—mi poesía no aborda grandes asuntos.” Sobreviene entonces un diluvio de poemas, o “no-poemas”, incomparables (el adjetivo no podría ser más preciso) y un escollo, pues son tantas las cortapisas que imponen el ingenio, la sorna y el autoescarnio—erigidos, extrañamente, en autoridades— que el simple elogio se convierte en un problema teórico: cómo se admira una obra sin soltar las riendas de la inteligencia en su versión más socarrona, que a ratos descalifica a la lectura misma, sobre todo su embeleso, y que transformaría en sarcasmo cualquier homenaje; cómo se vence la fe subrepticia del escéptico. Tal vez tomándole el pelo con la maestría de sus argumentos: al pie de la letra; desmintiéndolo con el bulto milagroso de sus propias creaciones. Y yo, al menos, con una certidumbre *a posteriori*: en mi lectura de *Erdera*—cuyas 727 páginas fui devorando con avidez, como la trama intrigante de una historia en clave que no termina de contarse— me topé con atributos fundamentales, al borde de

³ Término de amplio espectro; Deniz lo emplea reiteradamente. Si comprendo bien, todo menos los gatos y el sentido común es susceptible de neocursilería.

la pasión, del poema siempre en jaque, del sentimiento trágico, incluso de las bromas: “Por mi parte / puedo escribir bonito, pero no me nace... / En breve, no me da la gana” (“Copertino”).

Las categorías son de doble filo: sentimentalmente intelectuales y viceversa, aunque resulte forzado; las lecciones son múltiples, pero hay que aprenderlas con un guiño al dispositivo que las anula, casi a escondidas del autor: si Deniz supiera que en la balanza final su poesía cobra un peso completo tendría que reestructurar su vía negativa. Sin embargo, ¿para qué? Hay una suerte de noche oscura en su ascenso hacia aquella coherencia tan brutal que se asemeja al caos: la pura realidad. Simularla cuesta lo mismo que una revelación; al menos el esfuerzo ya representa una purga de esos cotos de luminosidad que sólo hablan de sí mismos, poema tras poema. Deniz pisotea las luces habituales, no porque sean falsas (él aceptaría, sospecho, los trucos con alarde de trucos) sino porque pretenden ser verdaderas a pesar de los datos que demuestran que, junto a los meros hechos, su destello empieza a lucir trillado, primitivo.

Lo excepcional, no obstante, es que una poesía tan llena de información se metamorfosee en misterio; que lo empecinadamente concreto se torne esotérico. La densidad es tal que uno puede confundirla con una retahíla de metáforas culteranas; las más arduas serían, claro, las fórmulas químicas que una y otra vez, entre versos, sacan de quicio al poema (por no hablar del lector incauto): aun el lirismo moderado tiene prejuicios contra tanta exactitud. El dilema, por lo demás, no se resuelve: difícilmente conoce uno lo que conoce Deniz. El mundo—“la materia vil o no”, como la califica él— está por todas partes en *Erdera*. ¿Por qué entonces da la impresión de ser recóndito, oscuro, íntimo? Como si fuera carne de otro poema. La respuesta es una dolorosa perogrullada: uno (o más bien, yo) nunca sabrá lo suficiente para descifrar los códigos. En consecuencia, el poder de los poemas se multiplica. “Vámonos

a equivocar de otras maneras”, sugiere Deniz en “Cultura”. Desentrañar la hermenéutica deniziana requeriría de reglas diferentes: por ejemplo, averiguar por qué se fueron ocultando las evidencias.

Pero no bastaría con eso: cualquier definición o dilucidación de Deniz se opone, casi por naturaleza, a la siguiente.⁴ La lectura de *Erdera* lo demuestra: hay de todo, incluyendo un origen simbolista. El riesgo es caer en la hipérbole. Aun así lo corro: podría asegurar que este volumen de poemas lúcidos, juguetones, conmovedores, eruditos, lexicológicos, amorosos, sexuales, procaces, “animaleros”, complejos, brillantes, chistosos, tristes, aleccionadores, cala tan hondo que constituye un auténtico parteaguas: un antes y un después. Leerlo, releerlo, estropear el instructivo complaciente que nos permite hollar los mismos surcos, como si nada.

Déjalos
perder la peluca, vilanos, en una
nube de simientes insignificantes
y bonitas para mollejas crédulas;
qué es la experiencia, si no
maneras de conllevar la policía,
de hacer el té (la música,
el arte—dijo el maestro Hilarión
Eslava— de combinar los sonidos
con el tiempo);
pero la red no puede al agua: lo
que suben los tornos con cautela
huele a pescado, hermano; será
literatura. La lluvia, mientras
tanto,
crepitación en hojas frescas ante
las puertas del mundo,
anegando el asiento cálido aún de
la hermosura
cuando esa vez, aquel apego, estos
destiemplos, tendidos boca arriba,
ponen los ojos en blanco y sienten en
el ombligo una pululación contenta
—es lluvia. —

[fragmento de “Épodo”]

- TEDI LÓPEZ MILLS

⁴ “Ojo al parche—escribe Deniz—: no estoy dispuesto a que me tilden de papanatas antipoético. Yo también hago metáforas resplandecientes cuando me da la gana.”

ENSAYO

El ancestro



Paula Bruno
Paul Groussac.
Un estratega
intelectual
Buenos Aires,
Fondo de Cultura
Económica,
2005, 259 pp.

Si la posteridad suele ser caprichosa y escritores famosísimos han visto su buen nombre arrastrado por el paso del tiempo, hay otros autores condenados a penar eternamente en el purgatorio de los ancestros, como ocurre en el notable caso de Paul Groussac (Tolosa, Francia, 1848-Buenos Aires, 1929). Ésta es la historia de un cultivado aventurero francés que en 1866 desembarca en la Argentina y en esa tierra, que él juzga yerma, inventa o crea buena parte de la literatura argentina, escribiendo, en un español que aspira a ser canónico, una bibliografía que abarca no sólo la poesía, el cuento y la novela sino el tratado histórico, la crónica de viaje y la biografía de los prohombres de su nuevo país, con el cual mantendrá una relación oscilante entre los celos amantísimos y la atribulada responsabilidad del padre de familia. Dada la hora de la extinción del patriarca, los escritores argentinos empiezan a preguntarse si Groussac “durará”, es decir, que si la anomalía un tanto extemporánea implícita en ese fundador será sancionada por la fama póstuma. Entre los jóvenes escritores convocados a sincerarse en la cabecera del finado, aparece, a sus treinta años, Jorge Luis Borges, quien, antes que resolver el caso de Groussac, lo eleva a la categoría de misterio: desde entonces todo gran escritor inventa a sus ancestros.

Borges, sin garantizarle la posteri-

dad a Groussac, al menos pospone la llegada al olvido de su maestro y lo convierte en metáfora de su propio destino: uno y otro, ciegos, llegarán a ser directores de la Biblioteca Nacional en la calle México. Y por si faltase, entre las diez mil interpretaciones posibles de “Pierre Menard, autor del Quijote” al menos hay una, famosamente divulgada por Ricardo Piglia, que afirma que Pierre Menard es un trasunto humorístico de Paul Groussac, autor de *Une énigme littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda* (1903), libro cuya falsa erudición no resistió la severa censura de don Marcelino Menéndez Pelayo. A estas alturas Groussac, tal cual aparece desde *Discusión* (1932), bien podría ser un personaje de la obra de su discípulo: de hecho, en la última biografía de Borges, la firmada por Edwin Williamson, no aparece en el índice onomástico el nombre del ancestro franco-argentino.

¿Quién fue entonces Groussac? La monografía que Paula Bruno le dedica abre varias puertas. La más transitable sería aquella que presenta a Groussac, el escritor latino-americano en la exacta acepción de la palabra, como un hombre sufridamente enamorado de su hermosa creación, el Pigmalión de la cultura argentina. De haberse quedado en París, Groussac habría sido apenas uno más de los catagintas, mitad periodistas literarios y mitad poetas, cuyos retratos trazó Guy de Maupassant. Una y otra vez, leemos en *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, el francés intentó repartir equitativamente su lealtad entre sus dos patrias pero la frivolidad de París, esa eterna estación mundana, lo desengañaba, pues había ligado su suerte a lo incompleto, al destino por cumplirse de un mundo austral cuya barbarie excitaba a los civilizadores.

Sin dejar de ser un literato de segundo orden, Groussac apostó a la eficacia de su olfato político y a la nobleza de sus empeños pedagógicos, atributos que le permitieron —en Buenos Aires y en Tucumán, provincia de la que se apaisanó— disfrutar de una gloria legítima como bibliotecario,

historiador, erudito, editor y crítico. No es tarea menor figurar entre esa clase de pioneros y de alguna forma Groussac es el Dr. Livingstone de la literatura argentina.

“El francés”, como lo llamaban sus contemporáneos, fue ese hombre representativo de la mutación, en el último cuarto del siglo XIX, entre la épica cainita cantada por Domingo Faustino Sarmiento y aquella otra, más europea que Europa, que podría llamarse, con alguna exageración, “la Argentina de Groussac”. Es difícil discernir si fue el cosmopolitismo latente de la cultura argentina lo que permitió la inserción del francés o si esa disposición se debió al influjo de Groussac. Tiempo después, convidado a la oración fúnebre, Alfonso Reyes recortó, en la figura de Groussac, la figura ejemplar para definir la segunda naturaleza de tantos escritores latinoamericanos: el desarraigo, ese “descastamiento [que] es como una caída, hijo ciego de la gravedad. La conciliación de ambientes, el equilibrio superior que asciende desde la pequeña verdad de campanario hasta la verdad universal...” (Reyes, *Obras completas*, IV)

En el año de 1885, el de la muerte de Victor Hugo, Groussac se hace cargo de la dirección de la Biblioteca Nacional y desde allí ejercerá, durante 44 años, como el conservador de la tradición literaria firmemente establecida contra los entusiasmos que, provocados por las novedades del siglo, él juzga perniciosos. Nadie tenía mayor autoridad que Groussac para llamar a capítulo a Rubén Darío contra la imitación servil de Francia y prevenirlo, en particular, de su apetito por la fruta emponzoñada de Verlaine. Las curaciones que Groussac propone para la lengua española, parapetado tras el estandarte de Sainte-Beuve y de la *Revue Des Deux Mondes*, acaban por concordar con los resultados de la revolución modernista. No sin ampararse previamente como crítico del aniquilamiento y la rigidez de su lengua adoptiva, tocó a Groussac defender la integridad del castellano (y pasar por casticista) contra aquella comezón provocada por “el idioma de

los argentinos”.

La severidad casi homicida con la que despachaba de la Biblioteca Nacional a los imberbes principiantes que lo atosigaban con poemitas y novelones y la arrogante superioridad de europeo utilizada para criticar a las figuras criollas, hicieron de Groussac una buena vara para templar el carácter literario de los argentinos. Tras las difundidas frases lapidarias dirigidas contra Sarmiento (“la mitad de un genio”) o contra Ricardo Rojas, por una *Historia de la literatura argentina* que fue la “copiosa historia de lo que nunca existió”, el francés, como todos los verdaderos críticos literarios, al hacerse temer, lograba ser amado. Y cuando le llegó el turno a los modernistas y señaladamente a Leopoldo Lugones de perderle el miedo a Groussac y degradarlo, es notorio que les tembló la mano por temor a la ingratitud y que dejaron al ancestro a la merced de los nietastros. Si algo se ha leído de Groussac, ya sea su amena biografía de *Santiago de Liniers, Conde de Buenos Aires* (1906) o la *Crítica literaria* (1923), donde aparecen sus instructivos ensayos sobre el romanticismo francés o sobre el Quijote, uno justiprecia la admiración de Borges, cuya obra, tomando como precedente genealógico al francés, parece menos accidental y más propia del cumplimiento de un programa.

Paul Groussac. Un estratega intelectual, de Paola Bruno, es una introducción eficaz y no tiene otro defecto notorio que padecer de la afición de los académicos por las tesis preconcebidas en algún celoso marco teórico: al final no se sabe cuál fue la “estrategia intelectual” de Groussac pero, por fortuna, no importa saberlo. Lo deseable será que, a la hora de hacer la historia de la *alofrosia* —la decisión de un escritor de adoptar y apropiarse de una lengua distinta a la materna, según nos explica Bruno—, se guarde un sitio para Paul Groussac, espíritu cuya relativa modestia no le impediría hacerle buena compañía y sabrosa conversación a Beckett y a Nabokov. —

- CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

CORRESPONDENCIA

Crucero provechoso



**Arnaldo Orfila
y Octavio Paz**
Cartas cruzadas
México, Siglo
XXI, 2005.
267 pp.

La correspondencia cruzada por un lustro (1965-1970) entre Arnaldo Orfila y Octavio Paz es un rico testimonio que puede leerse como instantánea de la época, registro editorial, lluvia de ideas o literatura de combate. Para cuando se inicia el epistolario, Paz es quizás el escritor mexicano más acreditado y activo internacionalmente y, aunque vive fuera del país, mantiene presencia en el debate cultural doméstico. Orfila, por su parte, es un editor reconocido que dirige el Fondo de Cultura Económica y que, dentro de las posibilidades de una empresa estatal, intenta promover una actividad crítica y moderna. Aunque pertenecen a promociones anteriores (Orfila nació en 1897 y Paz en 1914), los dos simpatizan y tienen ascendiente en las nuevas generaciones que, a la sazón, aspiran a romper atavismos y modernizar la cultura mexicana. En el lapso de esta correspondencia, suceden cambios decisivos para sus protagonistas: en 1965 Orfila es despedido del Fondo por la publicación de un libro no grato para el régimen; mientras que, en 1968, Paz renuncia a la embajada en la India en protesta por la represión al movimiento estudiantil. Tras sus respectivas rupturas con el gobierno, ambos enfrentan un clima adverso: Orfila, con la solidaridad de muchos, funda de inmediato la nueva editorial Siglo XXI, aunque, como lo denota la

correspondencia, suele ser amagado por su condición de extranjero; mientras que Paz, quien permanece fuera del país, es sujeto a un infructuoso y casi cómico asedio por parte del gobierno.

La difusión del epistolario adquiere mayor relevancia a la luz de estas circunstancias, pues aborda ante todo las peripecias editoriales de tres libros publicados por Siglo XXI, *Poesía en movimiento* (1966), *Corriente alterna* (1967) y *Posdata* (1970), con los que Paz afirma su influencia en la forja del canon de la poesía mexicana; se afianza como lector y portavoz de la modernidad estética y consolida su papel como crítico de la vida pública. Aunque la correspondencia se restringe casi exclusivamente a asuntos profesionales, tiene una viveza surgida no tanto de la cercanía personal, como de los temas que se dirimen, particularmente el debate en torno a *Poesía en movimiento*. Efectivamente, siendo todavía Orfila director del Fondo, se proyecta la idea de hacer una antología de la poesía mexicana, que se mantiene en Siglo XXI. Paz, tras ciertas dudas en aceptar, propone una deliberación colectiva (dos poetas maduros y dos jóvenes) y forma equipo con José Emilio Pacheco, Alí Chumacero y Homero Aridjis. La elaboración genera dificultades poéticas, políticas y logísticas: Paz quiere hacer una especie de exigente manifiesto de la modernidad de la poesía mexicana, destacando sus aspectos de aventura y experimentación, Pacheco y Chumacero se inclinan por una selección más amplia y tradicionalista, fincada en el decoro formal. Las discusiones, agravadas por la lejanía y las difíciles comunicaciones, se vuelven tensas; en algún momento Paz amenaza con retirarse, Pacheco y Chumacero también, Aridjis medio desaparece. Al final, aunque la selección se parece más al proyecto de Paz, todos ceden un poco, la antología sale a la luz y, pese a que no parece satisfacer cabalmente a sus autores, implica un giro significativo, desgraciadamente todavía no superado, en la forma de leer y codificar la tradición poética mexicana.

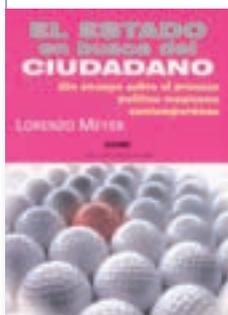
Tras la conflictiva antología, la relación epistolar recupera el ritmo relajado y registra la realización de nuevos proyectos. Por un lado, la publicación en 1967 de *Corriente alterna* que, en sus ensayos misceláneos, muestra la atención omnívora de Paz a la gestación de nuevos movimientos estéticos y sociales y que, en muchos sentidos, resultan premonitorios del papel que tendrán los jóvenes en el 68. Por otro lado, los avatares (esbozos editoriales, búsqueda de patrocinios) para el proyecto irrealizado en ese entonces de una revista de crítica y cultura (en la que se adivinan las futuras *Plural* y *Vuelta*), que encabezaría Paz y que aspiraba a ser un referente internacional del debate. Finalmente, tras el trauma del 68, la publicación en 1970 de *Posdata*, en donde Paz ofrece su interpretación del movimiento estudiantil y las raíces de la violencia. Las cartas muestran dos perfiles que se complementan: el escritor hiperactivo, curioso y perfeccionista, y el editor abierto, probo y valiente. Aun detrás de la estima pueden adivinarse discrepancias, aunque triunfa la urbanidad y el ánimo de ensanchar las geografías literarias y cultivar una zona franca de la inteligencia.

Pese a que el tono de las cartas es directo y ameno, poco encontrarán quienes se acercan a los epistolarios únicamente para buscar el amarillismo o para lograr una intimidad pronta y sin esfuerzo con los escritores. Para un autor como Paz, consciente de su sitio en la historia cultural, el comercio epistolar no era un simple instrumento para la confesión o el desahogo, sino una prolongación de su personalidad pública y un laboratorio de ideas. Por eso, si bien en estas *Cartas cruzadas* hay apreciaciones picantes, juicios frontales y abundante material para amenizar las tertulias (y muy hipócrita o desabrido lector será quien no aprecie esa faceta), hay sobre todo ideas y muestras del carácter, los proyectos y las inquietudes de dos interlocutores eminentes en una época de convicciones y valores, que hoy se mira con inevitable nostalgia. —

- ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

POLÍTICA

Por un país de ciudadanos



Lorenzo Meyer
El Estado en busca del ciudadano. Un ensayo sobre el proceso político mexicano contemporáneo México, Editorial Océano, 2005, 199 pp.

Ni qué dudar que la incertidumbre es el signo más evidente en la actual coyuntura política mexicana, con miras a la consolidación de su endeble sistema democrático. A la posibilidad de una profundización en los cambios institucionales que den pie a la existencia de una ciudadanía plena, se oponen los vientos del retorno a un finisecular sistema antidemocrático y retrógrado. En el centro de la batalla que libran, de cara a la elección presidencial de 2006, las posiciones de centro-derecha y centro-izquierda que en su conjunto representan los tres más grandes partidos políticos en el país, ningún otro tema significa tan ostensiblemente el carácter que habrá de adoptar la incipiente democracia mexicana como el del papel del ciudadano en la construcción de un nuevo orden institucional y político.

Entender el papel de la ciudadanía política frente al Estado, a la luz de las transformaciones que éste experimentó desde finales del siglo XIX y a todo lo largo del siglo XX, ha sido en América Latina una constante que encuentra en el rompimiento con el orden colonial los orígenes de una noción tan esencial como polémica en el decurso de su historia. Lorenzo Meyer no parece preocuparse en *El Estado en busca del ciudadano*, su más reciente libro, por la polaridad que existe entre el republicanismo clásico —y su concepción del ciudadano que justifica su pertenencia en cuanto

colabora con el espíritu del bienestar comunitario— y la postural liberal —el individuo como medida irreductible de los acontecimientos sociales— a la hora de elaborar una lectura del momento actual que vive la frágil democracia mexicana. Para Meyer se trata de entender que en México hace falta construir, bajo esa difusa noción de la Sociedad Civil que abordaron desde Locke hasta Tocqueville, pasando por Montesquieu y Rousseau, un “espacio para que esos átomos que son los individuos desarraigados de sus viejas estructuras comunales puedan encontrar nuevas formas de unión, comunidades de interés a las cuales asirse para no naufragar en el mar de la anomia.”

Sin ser una obra que aborde en su totalidad el amplísimo espectro de una ciudadanía que supera por mucho el ámbito de lo electoral, si bien *El Estado...* es un libro que no indaga exhaustivamente sobre la naturaleza de las exclusiones sociales en México —la no incorporación de las opiniones provenientes de sectores sociales marginados, de las mujeres en cuanto dependientes, de los analfabetas y los indígenas— y tampoco se aproxima con detenimiento a las formas de representación política no basadas en prácticas electorales o partidistas, la obra en su conjunto es un recuento certero de la *real politik* mexicana en los años que han precedido y sucedido a la alternancia presidencial en el país. El acercamiento de Meyer a las implicaciones de la representatividad ciudadana en el actual proceso político mexicano es, en ese sentido, si no un análisis puntual de la compleja configuración que ha adquirido en las últimas décadas la participación de amplias capas de la estructura social, sí una afortunada visión crítica de los límites a la universalización de la ciudadanía en un escenario político incierto.

El riesgo de una “semidemocracia” mexicana —afirma Meyer— es evidente ante la existencia de una franja considerable de la población nacional

que es aún aquiescente con la inmovilidad política; es probable debido a la conformación de esas verdaderas oligarquías en que han llegado a convertirse los partidos políticos, y no es del todo lejano como consecuencia de un gobierno foxista que no ha sabido hallar la forma de arrinconar de una vez por todas las posibilidades del retorno inmediato del PRI, con todo y su boato antidemocrático, a la Presidencia de la República. El ejercicio de análisis político que en la obra se despliega en torno a la práctica de una democracia constituida –lo que puede entenderse como tal, conforme a la concepción que de ella se adopte– es, en suma y de manera compacta, una historia para México de los obstáculos a la participación cívica, de los cacicazgos, de los sufragantes coaccionados, de la compra de votos y de los fraudes en la larga tradición autoritaria surgida en el período posrevolucionario y muy lejos de ser concluida con la alternancia política del año 2000.

De cara al futuro inmediato, es claro que esa construcción del edificio democrático al que es deseable llegar de manera impostergable en el país supone la consolidación de mecanismos de movilización, de pedagogía ciudadana y de formación de la opinión pública; supone el respeto al *principio de autonomía* que subyace en todo sistema político en el que los poderes coercitivos son reducidos a su mínima expresión e implica, también, la delimitación de las “fronteras de la libertad” por las que es posible concebir con precisión la clase de Estado democrático al cual se aspira.

Si en medio de esa incertidumbre posmoderna a la que alude Meyer como el signo más notable del actual momento histórico que viven casi todas las democracias del mundo, en México se arriba a ese “imperio de la ley” en el que la balanza del Estado se incline hacia los ciudadanos, habrá empezado a abordarse lo que la tradición democrática liberal no ha planteado suficientemente: la necesaria conciliación entre las exigencias de

una sociedad dispuesta al cambio y las instituciones estatales que se escudan en un inconcebible poder discrecional. Si mucho de ello ocurre a partir de las elecciones de 2006 los mexicanos habremos avistado con probabilidad algún camino cierto hacia un orden genuinamente democrático; si mucho de ello se concreta, los ciudadanos habremos empezado a salir al encuentro de ese Estado que, por mucho tiempo, hemos buscado. —

– FRANCISCO PAYRÓ

CUENTO

Vicente Leñero: la vida es misterio



Vicente Leñero
Sentimiento de culpa/ Relatos de la imaginación y la realidad
México, Plaza y Janés, 2005,
168 pp.

Al leer los textos de Vicente Leñero puede uno llegar a pensar en la vida como en una partida de ajedrez. Es tan ardua, apasionante, abierta y cerrada e intrincada como la disputa silenciosa de las blancas y las negras. Exige disciplina y a la vez imaginación: en la vida hay que ser escrupulosos en el empleo de cada método y en la ocasión propicia ser audaces, apostar por la sorpresa, descontrolar al otro sin perder ni entusiasmo ni razón. La vida es un misterio, como se lee en las páginas de este libro, porque no sabemos cómo actuarán los demás, a qué caminos nos llevarán, qué nueva forma de la improvisación nos forzarán a inventar. Es muy probable que no haya en nuestro medio un escritor que sepa disparar con tanta precisión y limpieza el elemento sorpresivo en sus relatos como lo hace Vicente Leñero.

El autor ha reunido aquí textos de naturaleza diversa. “El día en que Carlos Salinas”, por ejemplo, se atiende puramente a los hechos, los cuales, dispuestos tal como se sucedieron, son bastantes para registrar las distancias que median entre el poderoso y el mortal periodista y escritor. Digo “distancias” porque se trata de dos medidas, según se vea: la del político que no puede concebir la independencia crítica del otro, en este caso de Julio Scherer y de Vicente Leñero, a quien necesariamente mira desde arriba y con el creciente deseo de no mirarlo más; y la del periodista, alejado por naturaleza del caravanejo, el guaruraje, la lujosa y maloliente atmósfera que rodea a los candidatos presidenciales, e interesado sólo en revisar los dichos y dar cuenta de los actos que pueden verse detrás de la tenebra. “La ciudad en el centro” es tal vez el texto en que con más nitidez puede hallarse al gran cronista de poderoso aliento que ha sido el autor desde sus comienzos. Se trata de páginas escritas con mantenido asombro y renovada certeza en la tenaz, a veces milagrosa vitalidad de la gran urbe, energía que nace y se multiplica quién sabe por qué y cómo en y desde el Zócalo, en sus mercados, en los barrios adyacentes donde los sueños se concentran en los golpes enguantados a la pera en los gimnasios, en los atavíos coloridos de pobladores ajenos a las búsquedas estéticas, en las viviendas coronadas de antenas, en el juego perpetuo de las sombras. En esta crónica Vicente Leñero ha conseguido casar el ritmo de lo que su mirada percibe con el de su propia escritura. El resultado es más que afortunado.

La vida como partida de ajedrez. En “Sentimiento de culpa”, el relato abridor (para emplear un término beisbolero), una mujer que es escritora de buen éxito, madre presumiblemente soltera y además guapa tiene que entregar ya un dictamen, negativo según todo lo indica, a don Joaquín Díez-Canedo, inventor y dueño de la ilustre años ha editorial Joaquín Mortiz. Un alud de compromisos obliga a la dictaminadora

a aplazar hasta lo imposible el fin del encargo. El día señalado, sin embargo, da al editor las cuartillas necesarias, luego de una lectura parcial y apresurada del manuscrito. Un dictamen perfecto: todos los defectos que don Joaquín sabía que abundaban en la obra fueron señalados puntualmente. El autor del original recibe la negativa con tristeza pero sólo para sorprender a la escritora, a la que caza en un acto público para decirle que está feliz porque Díez-Canedo le ha dicho que publicará su libro. Aquí aparece la partida perfecta: no hay duda de que alguien está mintiendo: o el novato o el editor. La dictaminadora entonces cae en cuenta de que ella misma no ha dejado de hacerlo: el dictamen dice cosas ciertas pero deja de decir otras. En el relato Leñero ha lanzado al mismo tablero datos ciertos, indudables (la caracterización del siempre caballero don Joaquín, el trabajo de su sobrino Bernardo Giner en la editorial, inclusive el cuadro de Vicente Rojo situado en las oficinas de la colonia Roma) junto a otros meramente posibles. Que la historia sea cierta o no, no importa gran cosa; es probable que sí y hay mucho para pensar que no. Lo indudable es que el autor ha jugado sus piezas de manera maestra para que la razón y la imaginación del lector organicen su propia partida.

Algo semejante ocurre en “Pieza tocada”, la historia de un misterioso ajedrecista que habría reinado en una mesa del café de la librería El Ágora de la ciudad de México de los setenta. Aquí Leñero lleva su juego de imbricaciones hasta los extremos: presenta a un ajedrecista avezadísimo del que sólo Juan Rulfo, su interlocutor en aquella librería, conocería una parte de su pasado: su intervención en episodios cruentos de la revolución cubana, su cercanía al Che Guevara, los motivos de su salida de la isla. Sigiloso en los primeros movimientos, el personaje es implacable, voraz y soez ante sus adversarios humillados. Cada partida a cincuenta pesos. Uno tras otro desfilan los derrotados, mientras en uno de

ellos, Leñero (desde luego, para volver más real el relato), va larvándose el sentimiento de la venganza. Arreola rechaza la invitación a enfrentar a don Camilo (el implacable jugador) en nombre de la pureza ajedrecística: nada de apuestas. Eduardo Lizalde le entra al toro, sólo para salir bajo una cojiniza. Entonces a Leñero se le ocurre apelar a un gran jugador (que viéndolo bien no tenía por qué contarse entre los escritores) y da con el campeón mexicano. El desenlace del relato es un jaque mate fulminante.

Hay homenajes también en el conjunto. En “Flashbacks” el autor recuerda a su padre, cálidamente y de nuevo delante de los tableros. “Un tal Juan Rulfo” muestra al insuperable escritor mexicano en su centro quebradizo, frágil, como si Rulfo se sintiera mucho mejor, a salvo, entre sus recuerdos, sus seres amados y sus fantasmas, que en el inexplicable mundo del poder, sobre todo cuando percibe amenazas castrenses. Entre toda esta diversidad de tonos y asuntos, descuella un texto que se deshace de la realidad para apegarse a la tradición literaria: “Dónde puse mis lentes”, un cuento divertido, muy bien armado y que a no pocos los hará extrañar al personaje que busca sus gafas sin cesar. Destaco por último una nota de aparición frecuente entre la finísima ingeniería de las obras de Vicente Leñero: la disposición, cumplida sin falta felizmente, a la ternura, el registro de la soledad imbatible. Aparece ésta del modo más eficaz (por vivo, por sincero) en “La ciudad en el centro”, encarnada en la linda muchacha descubierta en la parte final; se despliega sin la mínima estridencia en la historia sorpresiva de “Stanley Ryan”, un viejo extranjero que se la pasa pidiendo ayuda hasta que encuentra la salvación gracias al castigo; está de nuevo en “No es falta de cariño”, un caso donde se pierde lo más valioso (la simplicidad de la vida, la libertad en fin) en nombre de la convención, y en “Toque de sacrificio”, cuento de beisbolistas en el que cada movimiento de las piezas va llevando a los personajes a una situación límite, más allá de la

hermandad y del diamante. “Leyendo a Graham Greene” es un homenaje a la lectura como fuente de creación y un canto al cariño fraterno manifiesto entre los terrores infantiles. —

- JUAN JOSÉ REYES

FILOSOFÍA

Los pasajes o el laberinto de la vida cotidiana



Walter Benjamin
Libro de los pasajes
Edición de Rolf Tiedemann
Traductores:
Herrera Baquero,
Isidro Fernández
Castañeda,
Luis Guerrero,
Fernando
Madrid, Akal,
2005, 1,104 pp.,
(Col. "Vía Láctea").

“El fragmento es el material más noble de la creación barroca”, advirtió Walter Benjamin en el *Origen del drama barroco alemán*. Interpolarse lo minúsculo para que “los pequeños particulares momentos” descubran “el acontecimiento histórico total” fue la divisa con la que intentó hallar los orígenes del presente.

Imaginado primero como el proyecto de un texto que compartiría con su amigo Franz Hessel, luego como idea central de un ensayo jamás escrito —*Pasajes de París. Un cuento de badas dialéctico*— y más tarde como continuación de *Calle de un solo sentido*, el libro de *Los pasajes (Das passagen - Werk)*, la insólita empresa intelectual, nunca redactada, con la que Walter Benjamin pretendía trazar las coordenadas para crear una filosofía material de la historia del siglo XIX es quizá la obra más ambiciosa y audaz que acuñara pensador alguno en torno a la crítica de la modernidad. Durante trece años, comprendidos entre 1927 y 1940 (año de su suicidio en Port Bou, a la sombra de la persecución nacionalsocialista), Benjamin acumuló los materiales

de lo que más tarde sería un enorme rompecabezas, objeto de infinitas especulaciones, un mapa inconcluso de los fenómenos sociales del mundo moderno sobre el que Rolff Tiedemann, editor de la publicación, fijó “algunas de las experiencias que se le impusieron en el curso de un trabajo de varios años [...] con la esperanza de ayudar al lector orientándole sumariamente en el laberinto que seguro le parecerá este libro”.

Apuntes, notas referenciales, citas, comentarios diseminados escritos en papeles de diferente tipo y formato, incluyendo algunas páginas de periódico, constituyen el bagaje documental de un proyecto cuyos registros oscilaban entre las ensoñaciones arquitectónicas de Haussmann y la publicidad, entre la figura del *flâneur* y todo tipo de rarezas que formaban parte de un entramado prácticamente invisible para quienes hasta entonces habían analizado ese universo social, Marx incluido (“No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en la cultura”). En ese territorio encuentra Benjamin los soportes elementales que deberían provocar “el despertar de un sueño”, el sueño hechizado del capitalismo, encarnado en la parafernalia seductora y voraz de la vida parisina, en asuntos tan disímiles en apariencia como proyectos urbanísticos, muebles, poemas, novelas, folletos, fachadas y, de forma decisiva, en la presencia de la calle como consumación de una nueva y gigantesca escenografía.

La edición de *Los pasajes*, por vez primera en lengua castellana, no es un mero compendio de “brillantes aforismos e inquietantes fragmentos”, sino una extraordinaria red de pistas y testimonios que, no obstante su trama inacabada, revelan la clara aspiración por renovar los instrumentos y los métodos para penetrar un ámbito profundamente fetichizado. La montaña de documentos que forma el libro pone frente a nosotros la erudición y la fantasía desmesuradas de Benjamin, y nos deja ver en él a un pensador promiscuo que alterna

la filosofía con la novela policíaca, la teología con el marxismo, la psicología con el urbanismo. Se trata de alguien que, sin vislumbrar contradicción alguna, combina el mesianismo judaico con la utopía. Él y Hassel tradujeron al alemán los tres primeros volúmenes de *En busca del tiempo perdido*. De esa novela Benjamin desprende una lección axial, viva a lo largo del libro de *Los pasajes*: aquélla relativa al hecho de que el pasado puede hacerse presente si el azar pone a nuestro alcance el objeto material donde quedó prisionero, puesto que el encuentro con el objeto libera al pasado que quedó atrapado en él. Bajo esta luz, es posible afirmar que la impronta de la literatura domina buena parte del horizonte teórico de la obra. Entre las fuentes primarias de las que surge el proyecto están *Le paysan de Paris* de Louis Aragon; lo mismo que *Bouvard y Pécuchet*, la también inconclusa obra de Flaubert, en la que el autor deseaba incluir un registro de los episodios más descabellados y heterogéneos tomados de la literatura y la historia de Francia para ser leídos por sus dos personajes protagónicos. No está de más decir que Benjamin convirtió esta obra inacabada en su libro de cabecera.

A través de *Los pasajes* se percibe el aura de la prosa baudeleriana, el ceremonial luctuoso del barroco, la rebelión romántica y el vértigo de las vanguardias. Las ciudades son vastos depósitos de historia que pueden ser leídos como un libro si se cuenta con un código apropiado; son como sueños colectivos cuyo contenido latente se puede descifrar; espacios simbólicos a los que Jung y los surrealistas se habían asomado incipientemente. Los pasajes son cruceros no sólo de transeúntes y cosas, sino de pensamientos y voluntades con múltiples orígenes. Es justamente ahí, en este eclecticismo, donde Benjamin encuentra la vacuna contra las ortodoxias.

Tal como sucedía con Foustel de Coulanges en *La ciudad antigua*, es muy probable que Benjamin viera en París el emblema paradójico de un mundo que, si bien había dado lugar a fenómenos

inéditos, también era una continuación de las metrópolis fundacionales del pasado. Las ciudades levantadas por *los modernos* son también “topografías míticas” movidas simultáneamente por la fascinación y el desencanto, máquinas que seducen con interminables promesas frecuentemente incumplidas. Los territorios citadinos están unidos por un hilo civilizatorio que se proyecta en el tiempo, pero se distinguen en la sociedad burguesa por su estado siempre provisional. Allí se encuentran los tinglados de tránsito y realización donde se entrecruzan amos y esclavos, formando con su vida la peripecia cotidiana que da contenido y dimensión a la existencia común, dejando a su paso una profusa constelación de signos casi siempre imperceptibles para quien se encuentra inmerso en ellos.

Dentro del horizonte geográfico e histórico del París de la segunda mitad del XIX, Benjamin se propuso una de las mayores aventuras intelectuales de la modernidad: reconocer el edificio de la sociedad burguesa mediante cada una de las partículas con que estaba construido. Toda sutileza, la más pequeña expresión de vida, se había de sustraer de la abstracción para aspirar a una construcción teórica consciente y coherente. En ese despliegue analítico se encontraba el núcleo de la civilización y su base material, así como la posibilidad de fundamentar —una vez *reconstruida* conscientemente esa materialidad— la verdadera crítica de una época. Se trata de una arqueología atípica que prescinde de la ruina, o se anticipa a ella, para entender y prefigurar su desmoronamiento.

Los pasajes comerciales de la ciudad son escape a un metafórico de un tiempo y una contundente señal de la apoteosis de una casta social y su ideología. En este universo dominado por la moda, el protagonismo de la masa, el espectáculo de la calle, la prensa, el surgimiento de las grandes vías de comunicación, el tedio (aspecto que Baudelaire convirtió en un tema central), el coleccionismo, la prostitución, el teatro de revista y la fe ciega en el futuro, no hay sino un enorme

amasijo de fragmentos, objetos y asuntos diversos que deberían ser articulados por la teoría para desentrañar el fondo universal-histórico de esa sociedad: “Quien trate de acercarse a su propio pasado debe comportarse como un hombre que cava [...] Pues los estados de las cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración, entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra”, nos dice Benjamin en su *Crónica de Berlín*.

Esa forma de proceder nos permite intuir una inclinación que hace único y especialmente corrosivo al pensamiento benjaminiano, ubicándolo en los márgenes de marxismo de su época y también del posterior: la constatación de que el materialismo histórico se encontraba en un callejón sin salida, falto de fundamentación teórica, alejado de la experiencia específica e intransferible de los hombres y mujeres concretos de una sociedad de la que se preparaba su caída; una teoría abstracto-conceptual incapaz de recopilar los *escombros* de ese mundo y su cultura, un pensamiento absorto, ensimismado en planteamientos cada vez menos conectados con la realidad.

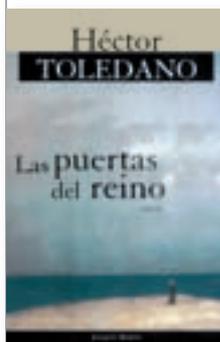
Es probable, como se ha dicho, que en una publicación póstuma, las *Tesis de filosofía de la historia*, se encuentren los fundamentos del misterioso libro de *Los pasajes*, el alma de sus bases metodológicas y el mejor sendero para acceder con cabalidad a su lógica y a su particular perspectiva de la trama social. En esas tesis Benjamin escribió: “No existe ningún documento de cultura que no lo sea al mismo tiempo de la barbarie”, sentencia que, como reparo y vaticinio, hace visibles los frágiles linderos de la condición humana.

“Perderse en la ciudad como perderse en un bosque.” Las ciudades también son lugares inventados por la voluntad y el deseo, por la escritura, por la multitud desconocida. En ellas el *Angelus Novus* extiende sus alas y sobre un plano señala el umbral del laberinto. —

— SERGIO RAÚL ARROYO

NOVELA

El escenario como trama



Héctor Toledano
Las puertas del reino
México, Joaquín Mortiz, 2005,
261pp.

Al hablar de la novela de ciencia ficción, Robert Silverberg decía que la principal tarea de ese género era “crear mundos con cuidadoso detalle”. Me niego a pensar que el multipremiado autor de *Dying Inside* (1972) haya ignorado que en su definición se describía precisamente la labor de la ficción en general, pero sobre todo de la novela, que permite un desarrollo mayor del tema y de los personajes que el cuento corto. El cuento corto, como decía Silverberg, puede ofrecer “sólo una fugaz y vívida mirada al mundo inventado”; pero en la novela este pionero de uno de los géneros más vilipendiados veía “un receso del escenario” ante la obligación de ampliar la trama. Lo que Silverberg extrañaba en la novela era la primacía del entorno en que se ubicaba la trama. En *Las puertas del reino*, de Héctor Toledano (Distrito Federal, 1962), hay una frescura similar a la que hacía sentir la primera novela de Silverberg; un olor conocido, una atmósfera extrañamente familiar que sin embargo enfrenta al lector con la inesperada violencia lograda sólo por los siempre raros *tours de force*.

La suya *no* es una novela inserta en la ciencia ficción, ni siquiera en géneros cercanos. Ubicada de modo apresurado por la crítica en el cajón de las así llamadas “novelas de anticipación” —etiqueta tautológica e innecesaria—, esta *opera prima* de Toledano hace de la ingenuidad genérica —por inventar un

término—, es decir, de su separación de la genealogía temática de las novelas de ciencia ficción y la fantasía, un acierto sorprendente. La premisa es harto conocida: una megalópolis en ruinas y una compleja historia de amor en la que sus personajes se encuentran perdidos, en búsqueda perpetua de su pasado y su presente. En un momento indeterminado del futuro, la ciudad de México yace inundada y destruida. Dos hombres mayores, quizá ancianos, Quicho y Aurelio, sobreviven en la “urdimbre”, la urbe que no es más que ruinas que se asoman por la superficie del agua omnipresente. En una vuelta a sus orígenes, el DF es un laberinto de canales donde todos los antiguos puntos de referencia se han perdido. Lo único que queda es la memoria: la novela de Toledano traza un recorrido a través de los flujos de conciencia de sus personajes, filtrados por un narrador en tercera persona que, como insolente *voyeur*, atestigua clínicamente pasado y presente, abriendo ventanas hacia un triángulo amoroso, al mismo tiempo secreto y pervasivo, acontecimiento del cual sólo queda una fotografía, borrosa y maltratada, como la apariencia física de estos sobrevivientes de una tragedia que no logran explicar. En el centro de la red que construye su utopía negativa, Toledano revela otra matriz tejida por preocupaciones fundamentales: la computadora y el humano, la fotografía y la memoria, la vejez y la juventud, la búsqueda y el recorrido, la genealogía como acto de recuerdo a través del salvamento de los restos y la ruina.

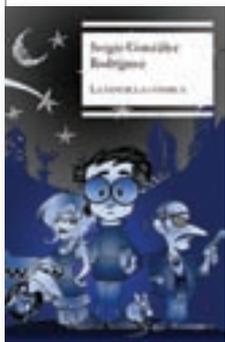
Disfrazada de historia de amor, *Las puertas del reino* es la fotografía móvil, literaria, de una situación distópica; la cuidadosa construcción de un mundo imaginado; la laboración literaria de eso que todo autor se plantea ante el teclado al momento de escribir una novela: *qué pasaría si*. De algún modo, Toledano logra resolver el conflicto planteado por Silverberg, que veía a la ciencia ficción peligrosamente seducida por el cuento corto y limitada ante las grandes exigencias de la novela. Stephen King pasó ocho años redactando *The Stand*

(1978), su incomprendida obra magna donde presenta un país devastado por la plaga y una colección de personajes en busca de su historia y de su porvenir. Como King, Toledano presenta, en su propia utopía negativa, una historia que, se percibe, pasó pensando y escribiendo durante años. En *Las puertas del reino* es la ciudad derruida la verdadera protagonista, y la trama, para decirlo con Silverberg, *recede*, y se vuelve una suerte de escenario. La inédita madurez de esta primera novela se hace explícita en la manera en que el narrador se toma el tiempo para describir, lenta y pacientemente, un paisaje incomprensible, sólo edificable a partir de símiles con referentes únicamente imaginables. Esta ciudad de los Palacios de Hierro herrumbrosos e inundados, es innegablemente hermana del Londres bajo el agua de la también primera novela de J.G. Ballard (*The Drowned World*, 1962), pero sin las pretensiones críticas, parabólicas y políticas del autor de la *Exhibición de atrocidades*: se trata de una novela donde el mundo imaginado es, precisamente, el punto nodal y protagónico, donde las causas de la devastación no importan, sino el modo en que se sigue siendo humano en una ciudad en insoportables circunstancias. —

- ERNESTO PRIEGO

NOVELA

La gente de Porlock



Sergio González Rodríguez
La pandilla cósmica
México, Sudamericana, 2005. 226 pp.

Resulta extraño empezar la nota sobre un magnífico libro con un

reclamo a la editorial que lo cobijó, pero este caso lo amerita. Hay que decirlo de una vez: además de ser muy lamentable, la ilustración elegida para la cubierta de *La pandilla cósmica*, cuarta novela de Sergio González Rodríguez (1950) —quinta si contamos *El plan Schreiber*, *nouvelle* conceptual-conjetural según el propio autor—, constituye una trampa diseñada para lectores incautos en busca de literatura infantil y/o juvenil. Los responsables de Sudamericana deben haber creído que al optar por una portada frívola, caricaturesca, harían más atractivo al público un libro que es todo menos cómico y trivial ya que aborda, en pocas palabras, la violencia y la impunidad que campean en México como asuntos con un obvio filón metafísico: estrategia creada por González Rodríguez desde *La noche oculta*, su primera incursión novelística aparecida en 1990 y relanzada, junto con *El momento preciso* y *Luna, Luna*, en *El triángulo imperfecto* (Era, 2003). Contrario a lo que sucede con la del autor, la estrategia de los editores fracasa porque intenta dar gato por liebre al lector potencial, y de paso arruina —aunque sólo superficialmente— un libro que merece una mejor fortuna. Lástima: corren tiempos en que las leyes de la mala mercadotecnia se imponen a las de la buena literatura.

Y hasta aquí el reclamo. Apenas traspuesto el umbral de *La pandilla cósmica*, título equívoco donde los haya, González Rodríguez comienza a desconcertar con la siguiente advertencia: “La mitad de lo que está narrado en estas páginas es verdad; la otra mitad, ficción. Saber cuál es cuál atañe al lector o la lectora en turno, si bien esto suscita una pregunta no del todo capciosa: ¿tiene una importancia suprema la ficción expuesta como realidad o, por el contrario, tal rango corresponde a los hechos inscritos en tanto ficción?” Esta indicación inicial halla un eco inquietante en un par de frases localizadas hacia el final de la novela: “La ficción es un exceso de realidad. La fe en lo real tiende a desbordarse ante peripecias o signos

excesivos, y transforma lo existente en algo irreal.” Surge entonces la duda: ¿frente a qué estamos exactamente? Un término acuñado por el autor contribuye a despejar el panorama: ficción fáctica. O lo que es lo mismo: *La pandilla cósmica* es un anfibio que se mueve entre la tierra insegura de la ficción y las aguas procelosas —o más bien cenagosas— de la realidad, generando un desasosiego acorde con la experiencia de vivir en el país en que vivimos, “el país de la tenebra que une el poder y el crimen”. Fiel a su noción de la literatura como una caja de resonancias donde convergen diversos fenómenos no sólo culturales sino sociales, González Rodríguez echa mano de un abanico de recursos narrativos —la crónica y el reportaje, el documento pericial y el relato en primera y tercera persona— para tratar de esclarecer(se) la curiosa red de circunstancias urdida en torno de un hecho verídico llamado “el Incidente”: el asalto con lujo de crueldad sufrido el 15 de junio de 1999 a bordo de un taxi en el DF, evento que el autor desecha como fortuito y vincula con razón a la labor periodística de varios años que derivaría en *Huesos en el desierto* (2002), valiosa investigación sobre la ola de feminicidios en Ciudad Juárez que se relanzará en una edición actualizada.

¿Casualidad o causalidad? Ése es el interruptor secreto que pone en marcha los motores de *La pandilla*... Dividida en seis bloques (“Entrada”, “Versiones”, “Mujer de table-dance”, “Informe legal sobre una muerte”, “Breve epílogo para un largo adiós” y “Coda”), cifra que denota una voluntad digamos cabalística subrayada por múltiples alusiones a lo esotérico, la novela constata la habilidad de González Rodríguez a la hora de “acomodar lo disperso”.

El segundo de los bloques, “Versiones”, se divide a su vez en cuatro segmentos que, pese a contar con voces narrativas claramente diferenciadas, se intercalarán en un *ars combinatoria* al modo de *Rayuela*, cuyo arranque es parafraseado al inicio de “Breve epílogo para un largo adiós”: “¿Encontraría al asesino?” El primer segmento de

“Versiones” comprende un diálogo entre dos interlocutores que no son más que el autor y su conciencia; diálogo durante el que el Incidente pasa por un vasto tamiz en el que se entrecruzan las teorías conspiratorias y los Hombres de Negro detectados por Jacques Bergier y asociados con las visitas extraterrestres, el contacto con los difuntos preconizado por Nikola Tesla y la tradición hermética representada por Mircea Eliade y Julius Evola, los experimentos psiquiátricos perpetrados por figuras como Ewen Cameron y José María R. Delgado y el Factor Krabbé —en honor a Tim Krabbé—, “el acontecimiento exacto que une contingencias dispersas hasta desafiar la ley de las probabilidades”. El segundo segmento es el perturbador relato en primera persona del periodista Sergio, que refiere el asalto a bordo de un taxi defenido y sus secuelas pavorosas (la pérdida de la memoria en corto, tipificada como Síndrome de Korsokoff, y la intervención quirúrgica de emergencia); el tercero implica la narración —en primera persona— de Lucrecio, alias el Inte o Inteligente, miembro de una banda de facinerosos

liderada por un ex policía judicial y dedicada “a todo, asalto a mano armada, robo de automóviles, protección, secuestro, drogas y hasta la fabricación de muertitos por encargo”; el cuarto y último ofrece la historia en tercera persona de María Luisa Rodríguez Plasencia, Mary, joven que “bailaba y modelaba para ganarse la vida, pero para buscarse a sí misma también”, y que bajo el nombre de Mara protagoniza “Mujer de table-dance”: reportaje que en 1995 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez y que González Rodríguez, al igual que Martin Amis en *Perro callejero*, incorpora como material novelístico.

Me he detenido en el segundo bloque de *La pandilla cósmica* no sólo por ser el más extenso sino para ilustrar la estimulante complejidad con que el autor suele construir sus tramas, tan lejos de los moldes literarios en boga en nuestro país y no obstante tan cerca de ese cúmulo de impulsos sin duda diseminados que define a la cultura contemporánea: “En un mundo promiscuo el signo de lo diferente se vuelve centrífugo: combate la idolatría de la pureza, de lo unilineal.” La contaminación de géneros planteada por el libro se acentúa en los tres bloques finales, que acuden lo mismo a informes policíacos y judiciales que a la técnica periodística y al fulgor poético para organizar, en la tónica del James Ellroy de *Mis rincones oscuros*, una suerte de réquiem por Mary/Mara/María Luisa, fallecida el 3 de noviembre de 1996 en un misterioso accidente ocurrido en la carretera Sabinas-Parás (Nuevo León), tras el que se insinúa la sombra del narcotráfico: “El mundo es una arquitectura de sucesos que no pueden acontecer y que, sin embargo, acontecen.” Y acontecen y están relacionados a pesar de la gente de Porlock: figura inspirada en el célebre vecino de ese pueblo del suroeste inglés que interrumpe la redacción de “Kubla Khan” —el poema dictado a Coleridge durante un sueño de opio— y que anuncia de algún modo a los Hombres de Negro, empeñados en impedir la

unión de contingencias dispersas y por ende el acceso a un conocimiento profundo: “La gente de Porlock [...] encarna más que una amenaza o una maldición, es una pandilla cósmica que transita de la realidad a la literatura. Y viceversa. Hay que saber contenerla.” La barrera de contención que González Rodríguez erige con esta novela resulta eficaz en términos tanto escriturales como existenciales, ya que, sí, “ayuda a combatir la barbarie. Y a resistir, a prevalecer contra la adversidad”. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

NOVELA

El magisterio del dolor



Haruki Murakami
Tokio Blues
Barcelona,
Tusquets,
pp. 383

Existen muchas maneras distintas de aplicar la taxonomía a la obra de un autor, todas igual de arbitrarias y subjetivas, de modo que cualquiera puede abandonarse a este vicio siniestro con tal de que conozca bien el trabajo del escritor al que escrutina. Una vez dicho esto, me atreveré a establecer dos grupos en la narrativa de Haruki Murakami: el grupo de las novelas ligeras que fluyen fácilmente como un vaso de agua antes de la comida (por ejemplo *Sputnik, mi amor* y algunos cuentos de *The Elephant Vanishes*), y el de las novelas densas e imprescindibles que se beben como un Cutty Sark, una de esas noches en que la vida resulta insoportable, entre ellas *La crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Cada vez que aparece una novela de este autor, me pregunto a cuál de los grupos pertenece. Pues aunque todas sus historias son únicas, no se recuerdan



de la misma manera.

Las primeras páginas de *Tokio Blues* pueden resultar desconcertantes, sin embargo, ese tono en apariencia gratuito, se vuelve comprensible conforme descubrimos la historia de Toru Watanabé, estudiante de la universidad, marcado por el suicidio de Kizuki, su único amigo. Esa experiencia otorga al narrador una lucidez que lo vuelve extremadamente vulnerable, como si hubiera sido proyectado a otra dimensión en la que percibe, con claridad deslumbrante, el dolor propio y el ajeno. Los personajes de *Tokio Blues* son adolescentes fragilizados por experiencias dolorosas, todos ellos se encuentran al final de una etapa, el momento en que deben decidir qué clase de vida habrán de llevar en el futuro. Se plantea entonces esta disyuntiva: vivir una vida —normal—, es decir, trabajar en una transnacional japonesa, construir una familia y empeñar su vida en aras del ascenso empresarial o encarnar eternamente la figura del *outsider*. Podría reprocharse a Murakami el hecho de ser reiterativo con sus personajes y registros. El narrador de *Tokio Blues*, sobre todo, es increíblemente similar al de *Al sur de la frontera al este del sol* y al de *Sputnik mi amor*. Sin embargo, de los tres libros, éste es en el que el personaje principal está mejor apuntalado. El tema de la muerte de los seres queridos y la fugacidad de la vida, que en las otras novelas sólo se insinúa, se despliega aquí con una intensidad ensordecedora que contagia el estado anímico del lector. *Tokio Blues* no solamente narra el paso a la edad adulta, sino a la madurez que se adquiere cuando uno se enfrenta de cerca con la muerte —ya sea de un hermano o de la pareja—, con la pérdida y la imposibilidad de permanecer. En esta novela, más que en ninguna otra, Murakami describe los eventos cotidianos —incluida la naturaleza— con una sensibilidad inusitada que los hace parecer excepcionales, y lo que los vuelve así es la conciencia de su inminente desaparición.

Pero no sólo el narrador es muy logrado, también los personajes

femeninos son memorables. Gracias a ellos, Watanabé descubre la ternura y la fraternidad, pero también la resistencia y la pasión por la vida. Midori, por ejemplo, es una superviviente. Como Watanabé, ha logrado sobrevivir al sufrimiento sin perder la frescura.

En esta novela, Haruki Murakami sugiere que no sólo es posible distraerse o resignarse al dolor de la existencia. Después de un largo periplo, Watanabé llega esta conclusión: Ni la verdad ni la sinceridad, ni la fuerza, ni el cariño son capaces de curar esta tristeza. Lo único que puede hacerse es cruzar ese dolor esperando aprender algo de él, aunque todo lo que uno haya aprendido no le sirva de nada la próxima vez que la tristeza lo visite de improvisto. Así, Watanabé decide aceptar el dolor como parte de la vida; optar por la vida con todo lo que contiene, incluidos el sufrimiento y la muerte.

Tokio Blues nos enfrenta a emociones y a lugares que la sociedad quisiera esconder a toda costa, como los velatorios y los hospitales, los puentes donde viven los mendigos. En esta novela se subraya un tipo de belleza que nunca vemos en las revistas de moda o en los comerciales: la belleza de la fragilidad humana, de las cicatrices emocionales. Las mujeres de este libro son hermosas por hipersensibles, inadaptadas y *freaks*, y porque su historia las vuelve únicas. Se trata de un relato lacerante y a la vez de una vitalidad que sorprende, sin artificios; una novela honesta como pocas. Al terminar la lectura, conviene repasar otra vez las páginas del inicio. La sensación entonces es totalmente distinta y permite situar a *Tokio Blues* en el grupo al que pertenece: el de los libros que habría que leer cada vez que olvidamos cuáles son las cosas importantes de la vida. Poco importa si es comercial, repetitivo o *pop*, Murakami, nos conecta con los voltajes de nuestra adolescencia, recorre el velo que oculta la intensidad del mundo, y nos convence una vez más de su genio indiscutible. Sólo quedan dos opciones: odiarlo o agradecerlo. —

— GUADALUPE NETTEL

2006



Bicentenario del Natalicio del Benemérito de las Américas, don Benito Juárez García

BENITO JUÁREZ, DISCURSOS Y MANIFIESTOS.

*"La democracia es
el destino de la
humanidad futura;
la libertad, su
indestructible
arma; la perfección
posible, el fin
donde se dirige..."*

**ENTRE LOS
INDIVIDUOS,
COMO ENTRE
LAS NACIONES
EL RESPETO AL
DERECHO
AJENO ES
LA PAZ...**

LIX LEGISLATURA