

LIBROS



> Stephen Koch

• **La ruptura / Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles**

> STEPHEN KOCH

• **Enterrad mi corazón en Wounded Knee / Historia india del Oeste americano**

> DEE BROWN

• **Literatos y excéntricos / Los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges**

> MARTÍN HADIS

• **La Gruta del Toscano**

> IGNACIO PADILLA

• **Mao / La historia desconocida**

> JUNG CHANG Y JON HALLIDAY

• **Apuntes de un anatomista de ciudades**

> LEÓN PLASCENCIA NOL

HISTORIA LITERARIA

Sin paños tibios*



Stephen Koch
La ruptura. Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles
Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005, 440 pp.

* La presente reseña crítica está basada en la edición inglesa del libro de Koch (*The Breaking Point: Hemingway, Dos Passos, and the Murderer of José Robles*, Nueva York, Counterpoint, 2005, 308 pp.)

I.

Una corriente de alta tensión sacude las mejores páginas de este libro, una corriente que, al tocar nervios sensibles, provoca sobresaltos reiterados —en especial si el lector pertenece a la raza intelectual. Se comprende que así sea. Su propósito central es repasar, y recrear, algunas verdades amargas y muy vergonzosas que se sucedieron a lo largo de la historia de la subclase intelectual en el siglo xx. Y, dígame de una vez, que tales verdades se reúnan, se analicen y se ilustren en un espacio no muy extenso, eficazmente organizado y con el apoyo de investigaciones y documentos, amén de licencias de estilo que,

desde las fuentes anfibológicas del *thriller*, entremezclan el ensayo, la ficción y la biografía, es acaso el acierto mayor de Stephen Koch, su autor. Una intención segura de sus convicciones y sus voluntades, que en cada capítulo sabe a dónde quiere llegar y qué es lo que página a página debe asentarse, gobierna aquí con resonancia fiera, mandona. También se comprende esta premeditación sin concesiones. Lo que destaca en el esfuerzo de Koch —y ello se abre paso a medida que se avanza en la lectura— es que el personaje principal, el narrador, sí, el que se encarga de articular las alternancias y los fragmentos, el que distribuye y organiza el material, el que observa y comenta, es el propio Stephen Koch, vuelto figura nuclear razonadora. Koch es, antes que nadie, antes que el lector y antes incluso que sus protagonistas incidentales, quien expone y enseña un aprendizaje personal que es sentimental, es intelectual y es político. Hay que asignarle a tal registro privativo, a un tiempo pesquisidor y perseverante, que además solicita su pronto reconocimiento por el lector como parte del discernimiento de una recta estrategia lectora, los méritos que le correspon-

den. Desaloja las medias tintas componedoras y rescata para sí los valores fundadores del ensayo clásico: la entrega íntegra de la persona que escribe, su búsqueda de una congruencia entre la palabra visible y el juicio interno y unas apuestas por pareceres impugnadores. Así, y través de estos trámites, la pieza se propone ser un ejercicio —tremendista, irónico, conmovedor, crítico— de higiene mental y profilaxis ideológica. En este sentido, Koch permanece fiel a sus demonios: *La ruptura. Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles* es en gran medida la prolongación necesaria de su anterior *El fin de la inocencia: Willi Müzenberg y la seducción de los intelectuales* (Barcelona, Tusquets, 1997).

II.

Vayamos por partes. *Double Lives* era un recuento pormenorizado del submundo clandestino de los servicios secretos de la Europa del medio siglo pasado, infestado de agentes dobles y matones mercenarios, y su hilo conductor consistía en historiar el adocctrinamiento ideológico y la seducción propagandística a que eran sometidos —con consentimiento cándido o maligno— los intelectuales por parte de una Komitern que se esparcía invasora por el continente con el fin de favorecer la expansión del comunismo. Este *La ruptura* ahonda en aquel submundo sin adentrarse en ramificaciones estorbo-

sas, concentrándose en una serie ceñida de planos que se superponen, convergen y mutuamente se complementan. El paisaje físico y metafísico es aquí el de la España de 1936-37, la del legítimo gobierno republicano, el alzamiento militar franquista y la Guerra Civil -y, como *background* la indiferencia de las grandes democracias (Inglaterra, Francia, EU). En una secuencia de intensidad dramática creciente y de resonancias trágicas, sus intérpretes principales son Ernest Hemingway y John Dos Passos, por entonces estrellas literarias ascendentes y amigos cercanos a quienes la desaparición de José Robles (un español de izquierda, de raíces aristocráticas y funcionario de la República al que se arresta en su casa en una noche de la primavera del 36 para más tarde ser ejecutado: pre-texto argumental que se tornará texto central) primero irá distanciando y luego separará sin remedio. “*You think for a long time you have a friend and then you haven’t*” (“Pensas por mucho tiempo que tienes un amigo y resulta que no”) –comentaría un desengañado Dos Passos a posteriori. Escenario, actores y asunto, pues, graves y prestigiosos.

Ya pertenece a nuestra historia cultural el hecho de que España atrajo, en esos sus trances trágicos, y tanto por el espejeo simbólico de su conflagración como por las estrategias propagandísticas de republicanos y nacionales, unos y otros a la búsqueda de reconocimiento legitimador y de apoyo económico de las democracias neutrales, a una cantidad sin precedente de artistas, intelectuales y periodistas. Según el historiador Antony Beevor, “sentimientos clase-medieros y una urgencia por sublimar una identidad privilegiada en la lucha de clases hacían que estos intelectuales fueran potenciales reclutas ideales para las autoridades comunistas”. Algunos llegaron como corresponsales de guerra, otros como voluntarios y brigadistas solidarios y otros más como invitados por asociaciones, organismos y sindicatos encargados de promover un antifascismo activo (y a menudo un protocomunismo disfrazado) que se manifestó bajo

la consigna genérica de “libertad por la cultura”. Casi todos ellos obedecían una común motivación: “la fascinación que ejercía un conflicto de alcances épicos comprometido con las fuerzas básicas de la humanidad. [...] España era vista como el campo de batalla donde se decidía el futuro” –como resumiría el citado Beevor. Casi todos ellos, también, fueron sacudidos por una conmoción espiritual: la que provocaba el choque entre ideología y moral, arte y propaganda, democracia y autoritarismo, objetividad y parcialidad. Casi todos ellos comprobarían, por fin, y de una manera o de otra, que la conciencia y la honestidad individuales son las primeras víctimas en sucumbir en situaciones convulsionadas. (Y, entre ellos, por cierto, un mexicano de apenas veintitrés años, que respondía a las señas de Octavio Paz, y que se contaría entre los pocos en entrever los equívocos éticos ocultos en el fragor y en distanciarse de lo que entonces era políticamente correcto sin rebajar su adhesión fraterna.)

Stephen Koch comprendió que la relación entre Hemingway y Dos Passos ilustra estas cuestiones con cabalidad. Hemingway es un individualista que confía sólo en el esfuerzo personal, que busca desde una patología agresiva el cumplimiento de su destino como artista, que detesta de verdad el fascismo y que, quizás por lo mismo, no tiene reparos en aceptar y sancionar las estrategias sectarias que montan los miembros del Komintern y sus seguidores españoles. Sus problemas de conciencia abarcan sólo a medias lo social y lo político. Dos Passos, por su parte, es un hombre de estructura psicológica dubitativa; su cercanía con las posiciones anarquistas catalanas se acentúa con el tiempo y la desaparición sin resolver de José Robles, su amigo de juventud, lo hará desconfiar más y más de la rectitud de la corriente ideológica que gobierna los comunistas en particular y de quienes apoyan la causa republicana en general. Día llegará en que Hemingway, en una reacción que comparte motivos de vanidad personal y de celos literarios, pero también de desdén hacia una for-

ma de ser que le parece pusilánime y frágil, premeditadamente, brutalmente, como parte de una conspiración malévola pergeñada por los estalinistas, en complicidad con las periodistas Martha Gellhorn y Josephine Herbst, hará saber a su amigo que Robles fue ejecutado por los comunistas por haber éstos descubierto que era un “espía fascista”. Hay todavía un paso más en Hemingway: acusa a Dos Passos de vacilar en su sostén a los republicanos. Para ambos, un sistema de afectos se derrumba. En el tránsito, algo íntimo se rompe para siempre en Dos Passos, que más tarde encaminará sus preferencias ideológicas hacia la derecha; Hemingway escribirá *Por quien tocan las campanas* –y acabará suicidándose. Recordemos que siempre hay dos personas: una que vive y la otra que crea. La “servidumbre voluntaria” que manifiesta esta historia por parte de Hemingway, y el terrorismo, la calumnia y el oportunismo que son sus figuras dominantes, constituyen para Koch una metáfora y una réplica de las que proliferan en el interior del propio acontecer revolucionario español. Y algo más: para Koch, que tenazmente se concentra en la inmensa sombra que proyecta la Unión Soviética en el acontecer español, el Frente Popular que conducía a España (“*the dominant force sweeping through all the democracies was an essentially leftist wave of political opinions known as the Frente Popular*”) (“la fuerza dominante que barría por todas las democracias era una ola de opiniones políticas esencialmente izquierdistas conocida como el Frente Popular”), y dentro de él los comunistas que lo impulsan obedeciendo a los mandatos estalinistas y como método para hacerse con el poder total, son en gran medida los responsables mayores del fracaso de la República. La versión, voceada durante años, de que la URSS –madre patria del proletariado– ayudó a la República legal es, para él, algo más que una imprecisión: es una superchería. En el mismo sentido que su hipótesis anterior, añade a cierta altura, tensando sus pareceres, y al referirse a las contribuciones de Hemingway y Dos Passos

al movimiento “modernista”, que “*maybe the modernism was not dying from mere inanition. Maybe it was murdered. Murdered in the Terror. Murdered in the camps. Murdered on the dictator’s desk*” (“tal vez las vanguardias no estaban muriendo de mera inanición. Tal vez fueron asesinadas. Asesinadas en el terror, en los campos, en el escritorio del dictador”). Koch tampoco acepta la otra observación ortodoxa, la que culpa a las democracias de precipitar la derrota de los republicanos; para él, el embargo de armas respondió –a veces con mucha hipocresía– al miedo que inspiraban Stalin, Hitler y Mussolini.

III.

Estas experiencias que Hemingway y Dos Passos personifican en *La ruptura* tienen, por lo demás (y no conviene dejar de subrayarlo), un idéntico origen. Obedecen con puntualidad al fenómeno, típico de las épocas afectadas por la pérdida de una seguridad ideológica, que se conoce como conversión –religiosa antes, ideológica en los tiempos españoles y posteriores. Un fenómeno de connotaciones psicológicas y morales que, en un trance que suspende las facultades anímicas y participa por igual de la hipnosis y de la amnesia, como si de una epifanía extática se tratara, revela a los implicados una nueva dimensión de su destino y de sus creencias y los sitúa, mágicamente, en el corazón palpitante del mundo, en una efectiva casa-mundo (y recuérdese que España fue, en efecto, entre 1936 y 1937, un gran centro vital). A partir de ese parteaguas, que puede instrumentar un cambio de signo positivo o negativo con respecto a las convicciones o las causas anteriores del converso, el fanatismo y la tarea misional, envueltos en medias verdades, calumnias y crímenes, cuando no en ingenuas o retorcidas “servidumbres voluntarias”, se volverán partes constitutivas de un proceso perturbador. George Orwell, que en sus fogueos de la post Primera Guerra Mundial y de la Guerra Civil pasó por una suerte de travesía del desierto en estas cuestiones, y que más

tarde reflejaría los principales avatares que definen el mecanismo de conversión, expresó en un poema temprano con exactitud sus extremos: “*between the priest and the commissar*” (entre el cura y el comisario) –para añadir de inmediato lo que en su caso es una resignada confesión melancólica: “*I wasn’t born for an age like this*” (“Yo no había nacido para una época así”). Una literatura a un tiempo torva y rica (y, en sus ejemplos más bastardos, oprobiosa), que va desde *La esperanza* de Malraux a *Los cementerios bajo la luna* de Bernanos, pasando por el poema “Spain, 1937” de Auden y los textos de Gide, Saint-Exupéry y Spender, ofrece el canon testimonial de estos trastornos transcurros.

A su manera, *La ruptura* se suma a ese canon extenso. También se suma a la revisión de la Guerra Civil que numerosos historiadores llevan cabo en estos días, ya exentos del compromiso coyuntural y con los nuevos datos que aporta la apertura de archivos hasta ahora vedados. El presente de las cosas pasadas se hace activo, acucioso. Pero, sobre todo, el libro se suma a ese canon porque su autor, mientras desmenuza con paciencia de entomólogo su material, no deja de susurrarnos algo que pertenece a una sinuosidad *sui generis*: que los heroísmos y las vilezas que aquí se cuentan –ironía de la propia ironía que mucho convoca el jeroglífico perplejo– alcanzan una estatura atemporal al disolverse en el artificio que es el arte. Que así ocurra no disminuye las responsabilidades personales en las que pueden haber incurrido quienes tuvieron una participación activa en la historia –y en la Historia, así, con mayestáticas mayúsculas.

IV.

Unas consideraciones últimas para terminar. Ahora sabemos que la España de la conflagración teatralizó, más que la ruptura de una por lo menos equívoca continuidad histórica europea, un *turning point*, un episodio crítico y crucial del desarrollo político del siglo. En efecto, la Guerra Civil que se

engendró, y que tanto parece haber sido deseada por los dos bandos en pugna, adquirió de pronto una dimensión singular: en el contexto europeo simbolizó el enfrentamiento entre los Estados fascistas y las democracias y, a partir del ingreso en la contienda de la Unión Soviética, se reforzó el efecto de polarización –caro a las ambiciones de José Stalin– entre derecha e izquierda, entre católicos y laicos, entre reacción y vanguardia. Más: fertilizó la creencia, tan de reverberaciones sensitivas, de que en España encarnaba, crudamente, descarnadamente, la para muchos inaceptable intrincación entre guerra y política; a tal situación límite respondió un coral eco universal impetuoso que sería sin duda atizado, en sus resortes sensibles, por el pacto de “no intervención” de julio de 1936, que convirtió un conflicto nacional en un conflicto internacional. La aparición de la novedad radical que representaba el estalinismo, con la intrusión del Partido-Estado de la Unión Soviética y su búsqueda de una hegemonía comunista destinada en la ocasión a colonizar los engranajes de la administración, el ejército y la policía, y que se interesó en alimentar fatalmente las contradicciones y los enfrentamientos entre las distintas tendencias del gobierno republicano, redondearía un cuadro psicológico y social marcado por el pánico, la intolerancia y la lucha de clases. No sorprende que España, con su propia historia crispada a cuestras, se erigiera como una frontera entre el pasado y lo porvenir, como un momento de transición que reclama urgentes opciones políticas y morales; por tales caminos, en los que se cuela inevitablemente la proyección que los hombres hacen de sus crisis individuales en la historia, el país se convierte en una tipología –en un prototipo y en un modelo que reúnen en su más alto grado unas características peculiares. Una tipología hecha de formas investidas de una trascendencia que las sitúa en un más allá de la historia –unas formas que devienen parte de un hábito mítico. Uno de los atractivos de *La ruptura*

es que denuncia esa mitología (y esa mitomanía: una cosa lleva a la otra) que ha arraigado en una ancha zona de lo que se llama el inconsciente colectivo, y que tanto ha contribuido a cultivar y difundir la leyenda de una Guerra Civil recubierta de magia y fábula, impoluta en su elevación al limbo totémico del romántico heroísmo intelectual, y sin mácula de intemperancia ideológica o de abuso de la premeditación política. En otros términos: *La ruptura* querría, en su despliegue magnéticamente exasperado, mitigar y reemplazar los mitos supersticiosos por pruebas y certezas, por alegaciones y purgaciones. Por sus pruebas y sus certezas, sus alegaciones y sus purgaciones. Dicho sea sin ánimo condenatorio. —

— DANUBIO TORRES FIERRO

HISTORIA

Voz para los olvidados



Dee Brown
Enterrad mi corazón en Wounded Knee. Historia india del Oeste americano
trad. Carlos Sánchez Rodrigo, Madrid, Turner, 2005, 459 pp.

Lo ocurrido el 29 de diciembre de 1890 en Wounded Knee ha sido relatado en infinidad de ocasiones. Constituye, de hecho, una referencia ineludible en cualquier cronología o historia de Estados Unidos. Aquel día, al menos ciento cincuenta *sioux* —algunos autores hablan de casi trescientos—, hombres desarmados, mujeres y niños, fueron abatidos por un destacamento del Séptimo de Caballería en las cercanías del arroyo de Wounded Knee, en el Territorio de Dakota. Poco antes, no lejos de allí, en Standing Rock, el jefe Toro Sentado había muerto de una bala en la cabeza cuando la policía india intentaba detenerlo y poner fin a una

manifestación de la misteriosa “danza de los espíritus”. El juego de espejos traía necesariamente al recuerdo otra masacre, la de Little Big Horn, en el vecino territorio de Montana, en 1876, que segó la vida del general Custer y muchos de sus hombres, pertenecientes a aquel mismo mítico regimiento. Entre una y otra fecha, la situación había dado un vuelco que se antojaba definitivo. Wounded Knee simboliza la conclusión de las denominadas “guerras indias”. La frontera del Oeste desapareció en 1890 y los indios, como los en otros tiempos abundantes búfalos de las praderas, fundamento de su economía y de su cosmología, se convirtieron entonces en una especie en real peligro de extinción. Solamente una pequeñísima parte sobreviviría en las reservas. El ganado vacuno y el hombre blanco pasarían a ocupar aquellas tierras.

Los hechos de Wounded Knee dan título y, asimismo, ponen punto y final al libro del estadounidense Dee Brown (1908-2002), *Enterrad mi corazón en Wounded Knee/Historia india del Oeste americano*, que la editorial Turner acaba de reeditar en España. La obra apareció por vez primera en inglés en 1970, y se convirtió en un *best-seller* en Estados Unidos y en otros países, así como en una obra de “culto” en algunos sectores. La editorial Bruguera la tradujo y editó en español en 1971 e hizo varias reimpresiones. Un par de años antes de fallecer y tres décadas después de la publicación de la primera edición, Dee Brown escribió unas palabras —más formales que otra cosa— para prologar el libro. La edición actual de Turner, en la colección “Armas y Letras”, recupera la antigua traducción e incorpora el nuevo prefacio.

Dee Brown se propone contrarrestar la imagen transmitida, salvo contadísimas excepciones, por las populares películas, novelitas y cómics de indios y vaqueros, también denominados “del Oeste”. Se trata, a fin de cuentas, de una reacción contra el manido estereotipo del salvaje despiadado. Para ello había que otorgar, en especial, la palabra a los indios. Como decía Lobo Amarillo, un indio de la tribu de los *Nez percés* (“nariz

horadada”), citado por el autor en el libro: “Los blancos contaron sólo una parte, la que les placía. Dijeron muchas cosas falsas. Sólo sus mejores proezas, sólo los peores actos de los indios; eso es cuanto ha contado el blanco.” Las pocas voces de los indios que habían llegado hasta nosotros lo habían hecho a través de las plumas de los blancos. Era imprescindible, por consiguiente, recuperar las voces indias del pasado, que todavía podían encontrarse en pictogramas, antiguos textos y, por encima de todo, en una fecunda historia oral, recopilada desde finales del siglo XIX. A partir de estas fuentes, inéditas en gran medida, Brown construye una narración de la conquista del Oeste “según fue vivida por sus víctimas y valiéndome de sus propias palabras en lo posible”. La segunda parte de la frase merece un pequeño comentario. Cada capítulo empieza con las palabras de uno o más protagonistas de esta historia, y muchas partes terminan con la letra de una canción. Asimismo se utiliza frecuentemente la manera india de nombrar a las personas y las cosas: el “hombre blanco”; el “gran padre”, esto es, el presidente de Estados Unidos; “Cabellos Largos Custer” o “Chaqueta de Oso Miles”; o, en referencia a una fecha concreta, la “luna de la hierba seca” o “la luna que cambia la cornamenta del ciervo”. Las palabras construyen significados y transmiten siempre particulares y complejas visiones del mundo.

En el libro se relatan los acontecimientos de la etapa 1860-1890; unas décadas, como escribe el autor, de “increíble violencia, codicia, astucia, riqueza de sentimientos y exhuberancia en todos los aspectos”. La Guerra Civil estadounidense, los expolios de tierras, el incumplimiento de todos los tratados firmados con los indios, el confinamiento en míseras reservas, los éxodos, las batallas y la corrupción de las oficinas de asuntos indios desfilan a lo largo de las páginas de este volumen. Apaches, comanches, cheyenes, navajos y *sioux*, entre otros, y jefes como Caballo Loco, Toro Sentado, Cochise, Jerónimo, Joseph o Manuelito constituyen los auténticos protagonistas.

Brown construye un relato en el que la famosa frase atribuida al general Sheridan, que identifica a los indios buenos con los indios muertos, constituye una buena síntesis de la actitud del “hombre blanco”. No resulta difícil pensar, en muchos pasajes, en la memorable escena de la gran película de John Ford *The Searchers* (*Centauros del desierto*), de 1956, en la que Ethan Edwards, interpretado por John Wayne, dispara a los ojos de un comanche muerto y semienterrado.

El libro de Dee Brown es, más de tres décadas después de haber sido escrito, un clásico. Y como tal debe leerse. Su aparición causó un notable impacto por su reivindicación de una voz para los grandes olvidados de la historia estadounidense. Ponía en letras de molde el final del sueño del pueblo indio, para decirlo en palabras de Alce Negro. El toque de alerta y el tono reivindicativo fueron sus mayores virtudes, pero no conseguían esconder lagunas, inexactitudes y generalizaciones. De ahí que, por ejemplo, en *The Limits of Liberty: American History, 1607-1992* (1995), Maldwyn A. Jones escriba que el libro de Brown es un

relato popular claramente favorable a los indios, pero escasamente fiable. *Enterrad mi corazón en Wounded Knee* sigue siendo hoy una lectura agradable y recomendable, siempre teniendo en cuenta, está claro, que la historia de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX, y específicamente la de los pueblos indios, se ha nutrido en los últimos tiempos de innovadores, profundos e interesantes estudios. La voluntad de comprender sustituye los maniqueísmos. Al fin y al cabo, el libro de Dee Brown ha pasado a convertirse en integrante destacado de la historia, de una historia india. —

— JORDI CANAL

CRÍTICA

Laberínticas causas del relámpago



Martín Hadis
Literatos y excéntricos.
Los ancestros
ingleses de
Jorge Luis
Borges
Buenos Aires,
Editorial
Sudamericana,
2006, 510 pp.

¿Cómo invocarte, delicada Inglaterra?
Jorge Luis Borges

Los pensadores del siglo XVIII interesados en lo artístico enfebrecieron en el intento por entender los engranajes del genio. Los romanticismos inglés, gallo y alemán lo tuvieron como un favorecido de las musas. El genio aparece y quién se atrevería a predecirlo... Mudos ante el misterio, los británicos se refieren a lo inesperado con frases como “*like a bolt from the blue*”. Martín Hadis (1971), quien ha estudiado de cerca la obra borgesiana, se pregunta en *Literatos y excéntricos* si la genialidad de Borges es uno de esos relámpagos que fisuran lo celeste.

Una línea autobiográfica por la que todo lector de Borges ha pasado (... *una biblioteca de ilimitados libros ingleses*) desató

la curiosidad de Hadis: ¿cómo llegó la lady Frances Haslam, abuela de Borges, a la Argentina, cuáles fueron las circunstancias por las que una mujer de entonces se habrá organizado una biblioteca *ilimitada*, que resultaría decisiva para la pluma de su nieto? Éstas y otras perplejidades lo arrastraron a un concienzudo estudio de la rama inglesa de Borges, que se dilató cinco años y se demoró en archivos americanos y europeos.

Hadis publicó hace unos años ya, con anotaciones esmeradas, uno de los últimos cursos de literatura inglesa que Borges dictara en la Universidad de Buenos Aires. En ese *Borges profesor* (2000), Hadis se reveló como un investigador minucioso y un detallista profesional, con un particular cuidado por esas miniaturas que transforman un trabajo serio en impecable y, por lo tanto, en imprescindible.

La trama de *Literatos y excéntricos* reconstruye a los personajes y sus lances como si se tratara de una novela de lectura melodiosa. Hadis los presenta de un modo cronológico y progresivo a partir del verano de 1768, en Bolton. Hasta las campañas de ese pueblo retrocede el autor, desanda más de trescientos años para encontrarse con el recién nacido William Haslam, fundador de un clan de seres literariamente inquietos y culturalmente ávidos.

William Haslam, predicador no falto de encanto, fue ministro de la *Nueva Conexión Metodista*. Criado en la fe cristiana y la piedad libresca, el reverendo Haslam se esforzó en domar su memoria y organizar una biblioteca mientras perdía de forma gradual la vista. Ésa es la referencia documentada más antigua de las cataratas inglesas heredadas por Borges.

Seis hijos tuvieron el metodista Haslam y su esposa: Elizabeth se casó con un craneólogo de gran prestigio en Europa, uno de los personajes más excéntricos de este libro; John fue maestro y murió asesinado en Estados Unidos; William estableció con su esposa Marie Allbut una escuela (los Allbut eran impresores y libreros, y aún existe su



librería anterior a 1800); Marianne escribió numerosas obras de interés pedagógico, y fue esposa de John Bakewell, predicador, escritor y editor, hijo de uno de los investigadores pioneros de la demencia; Samuel murió adolescente; y el benjamín fue el escritor y maestro Edward Young.

Hadis observa, no sin sentir el hormigueo del destino, que el reverendo Haslam bautizó al menor de sus hijos con el nombre de un poeta destacado, de especial aprecio en esa época, y hoy más bien olvidado: Edward Young (1683-1765), autor de *Night Thoughts*. Haslam sacramentó así la vocación literaria de su estirpe.

Ya casado con Jane Arnett, Edward Young Haslam se doctoró en la década de 1840 en Filosofía por la Universidad de Heidelberg. Fue un hombre culto y letrado, maestro y director de colegio, que pasó su vida leyendo y escribiendo. Para muestra, un apéndice recupera su ensayo *El arte dramático de los antiguos griegos*, que trasluce una notable fuerza descriptiva.

El matrimonio Haslam Arnett procreó dos hijas, Caroline y Frances (*Fanny*). La primera se casó con un judío de la ciudad italiana de Liorna, y emigraron a la Argentina. Entusiasmados por la nueva vida en aquel rincón del mundo y el pronto éxito económico, invitaron a *Fanny*. La jovencita viajó hasta allá en 1869. Un año más tarde, mientras espiaba desde un techo a las tropas recién arribadas al pueblo, conoció al coronel Francisco Borges, con quien bailó, de quien se enamoró, quien se convirtió en su esposo.

El coronel Borges y *Fanny* vivieron en el desierto. El militar murió joven en plena batalla, así que ella debió educar a sus dos hijos. El primer hijo, Francisco, imitó a su padre y emprendió el camino de las armas. Al hijo menor se le había llamado Jorge Guillermo en recuerdo del reverendo William Haslam. De carácter más bien sereno, se inclinó por el derecho, fue poeta, novelista, traductor, gran lector de obras filosóficas y, con el tiempo, profesor de psicología.

Jorge Guillermo escribió la novela

El caudillo, con páginas autobiográficas y anécdotas familiares. El interés por los compadritos y los malevos, por los arrabales y el cuchillo asoman ya en la obra del padre, así como una épica que gesticula y un gusto por la violencia que corteja al escritor.

El 24 de agosto de 1899 nació Jorge Francisco Isidoro Luis Borges. Ese caudal de aguas inglesas pródigas en bibliografías, libros y cuadernos de notas se entremezclaron con la valiente sangre criolla: "Cuando [pienso] en mis ancestros argentinos y uruguayos, pienso en militares, y cuando pienso en mis ancestros ingleses pienso en predicadores metodistas, en doctores en filosofía y, principalmente, en libros. Y, en el caso de mi lado materno, pienso en espadas y en batallas, no en libros. Pero luego de vivir ochenta años, esta discordia se ha suavizado. Ya no pienso en ella como una discordia, sino como una forma de diversidad. Es muy probable que yo me haya enriquecido con estas vetas tan distintas" (p. 380 *apud* Borges *At Eighty*, p. 116). Lo que sucedió a partir de entonces lo sabíamos, mal que bien, ya.

Con la efervescencia de las argumentaciones culturalistas que han diezmado las lecturas causales estrictamente biográficas y sus ramificaciones (conductistas, freudianas, etc.), debe uno preguntarse cuál es el sentido—más allá de satisfacer la curiosidad—de una *arqueobiografía* como ésta, del análisis de los ancestros asentados en otro continente, otra lengua, otros siglos. Hadis arriesgó que su búsqueda desembocara en una tapia. Afortunadamente sus pesquisas vierten luces a bocajarro, tanto para comprender mejor la personalidad de Borges como su obra.

Por ejemplo, *Fanny* había aprendido desde niña la *Biblia* de memoria. Y aunque la transmisión del credo religioso se interrumpió, la inglesa supo clavar en su hijo, Jorge Guillermo, y en su nieto, Jorge Luis, la pasión intelectual, quienes no desdijeron el rico cargamento de símbolos y tradiciones que encerrara ese *Libro de libros*. Con estos antecedentes, Hadis reinterpreta *El libro de arena*. Y es que la última parte de *Literatos y excén-*

tricos explora, a modo de ejemplos, ese cuento y también *El jardín de senderos que se bifurcan*, y el poema *Cristo en la cruz*.

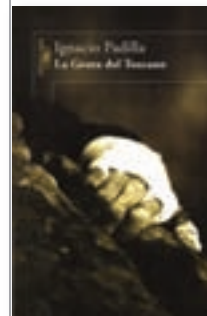
La genealogía inglesa ofrece nuevas claves hermenéuticas. A la luz de las vidas y andanzas, lecturas y parrafadas, herencias aceptadas y rechazadas, Martín Hadis inaugura un nuevo divisadero para disfrutar con aire fresco la obra de Borges.

¿Fue Borges un genio aparecido en lo azul como un rayo de argento inopinado? Sin duda, pero ahora tenemos nuevas pistas para rastrear ese "divino laberinto de los efectos y de las causas" que lo favoreció. —

— ENRIQUE G DE LA G

NOVELA

Tríptico del mal



Ignacio Padilla
La Gruta del Toscano
Alfaguara,
México, 2006,
366 pp.

Nos hemos divertido lo indecible. Han sido años de risas y fiestas. Tantos amigos y ninguno ha sido poca cosa. Hubo quienes, precoces, armaron a un grupo y vencieron codo a codo. Hubo solitarios y, desde luego, no pocos, acaso demasiados, norteños. Hubo desgraciados y los que, no sin esfuerzo, ya triunfan en España. Bella, tumultuosa generación la de los narradores mexicanos nacidos en los sesenta. Bella y, sin embargo, ya gastada. Cómo corre el tiempo: años y obras y premios. Basta. Basta ya de complacencia. Basta ya de contemplar en ellos una nueva, promisoría narrativa. No son ya jóvenes y menos todavía promisorios. Aquellos que iban a caer han caído. Los pocos que perdurarán, apenas unos pocos, ya persisten. Es hora de un corte de caja: ¿quién amerita nuestra

lectura y quién un carajo? Es hora de leerlos, si eso valen, generosamente: no ya como miembros de una generación sino como autores, sencillamente, de la literatura mexicana.

Ignacio Padilla, por ejemplo. Es dable decir: Ignacio Padilla perdurará. Es dable agregar: en el Crack, entre sus compañeros, es él el talentoso. Tarea sencilla: no es el genio lo que abunda entre sus amigos. Más difícil es destacar, dentro de la literatura mexicana, del modo que él lo hace: como un excéntrico apenas radical. Padilla es un raro y apenas si lo parece. Su rareza no radica en la experimentación formal ni en una insólita visión del mundo. No descansa, menos todavía, en ese turismo literario que torpemente presume. Es un raro porque es un narrador tradicional. Su virtud mayor es escasa en nuestras letras y convencional en otras partes: la solvencia narrativa. Es ese escritor que uno no debería festejar en sus horas más intransigentes: un soberbio cuentacuentos. Ninguno entre sus coetáneos, y pocos en nuestra literatura, merecen un elogio tan dudoso. Él, además de merecerlo, lo trabaja. *La Gruta del Toscano*, su novela más reciente, está allí para convencernos: se puede ser mexicano y narrar sin tropiezos y plantones.

Ante todo, la trama. *La Gruta del Toscano* es una novela de aventuras, cosa también extraña en nuestra literatura. Rara por eso y por esto otro: porque triunfa. La anécdota es atractiva: en Nepal, no lejos del Everest, existe una honda gruta, idéntica al infierno de Dante. Una gruta impenetrable y, no obstante, una y otra vez explorada por distintos aventureros. Alrededor de esas expediciones, más o menos trágicas, gira acompasadamente la novela. Mientras hila una andanza con otra, Padilla se topa con otro elemento poco frecuente en nuestra narrativa: un personaje entrañable. El sherpa Pasang Nuru, sabio y traficante de ilegales, tan transparente como inexplicable, es uno de esos tipos sobre los cuales puede pender una novela de aventuras. El subgénero le viene bien a Padilla. Su gusto por el exotismo, nocivo al combinarse con la historia, al

fin se justifica. Nepal no es la Alemania nazi y puede realizarse cierto turismo literario por sus montañas sin trivializar apenas nada. Incluso al contrario: mientras más exotismo, mayor deleite. Para decirlo con Barthes: una lectura placentera, no arduamente gozosa.

Además, la prosa. Padilla es un fino prosista, acaso uno de los más elegantes. Un estilista peculiar: apenas dueño de un estilo. Porque su propósito esencial es contar historias, la trama marcha por delante y la prosa un tanto atrás. Porque desea fluir, su estilo es ligero, de pronto invisible y siempre adaptable a las necesidades de la anécdota. Eso, sobre todo: la ligereza. Su escritura tiene un acento particular y, sin embargo, éste es demasiado tenue. Como si no quisiera marcar duraderamente el idioma. Como si no pretendiera expresar. Como si sólo la trama fuera expresiva. Para no obstruir el relato, el autor intenta incluso desaparecer de su propia prosa. Así se explican los recurrentes giros borgeianos de su escritura: como distracciones, como máscaras detrás de las cuales se oculta un escritor resistente a protagonizar. Padilla hace pensar en esos cineastas del Hollywood clásico: demasiado grandes como para ensuciar sus películas con esa cosa, la fatua marca del autor.

Llamar estilista a Padilla es ofenderlo. Se sabe un escritor dotado y, por lo mismo, desea ser reconocido de otro modo: como un autor inteligente. Para ello ha decidido negociar, como Jorge Volpi, con los grandes temas. El Mal, por ejemplo. *La Gruta del Toscano* es el desenlace de una trilogía dedicada, disparejamente, al asunto. El desenlace y una última vuelta de tuerca. Si *Amythron* buscaba el origen del Mal en la Historia y *Espiral de artillería* en los sistemas políticos, esta novela escarba en el alma. Allí es donde fracasa: notable como novela de aventuras, es pobre en sus pretensiones metafísicas. Ocurría lo mismo con sus dos novelas anteriores: de factura impecable, eran obvias y hasta triviales en su pretendido estudio del Mal. Aquí el asunto no es tan grave: como es una novela de aventuras, se perdona su superficialidad. Eso e, incluso,

la trivialización del infierno dantesco, presente como motivo pero despojado de su hermetismo y sacralidad.

O mejor: no se perdona nada de ello. Se puede escribir novelas de aventuras sin sacrificar el rigor. Piénsese, por ejemplo, en Joseph Conrad. En él piensa Padilla cuando escribe sus aventuras, y a eso aspira: a componer su versión de *El corazón de las tinieblas*. El resultado: una versión atractiva, a veces cautivante, pero innecesaria. Sobre todo eso: no parecería haber necesidad de esta obra, como no parece haberla de ya casi ninguna. Incapaz de penetrar en el Mal, la novela se erige, casi exclusivamente, como un ejercicio de estilo. Tan vacuo y deslumbrante como eso. En vez de inquietar, su lectura nos produce ese pudor que, cada vez con mayor frecuencia, nos regalan las novelas. El pudor de habernos entretenido, complacientemente, con un manido anacronismo. La vergüenza de haber asistido a un crimen injustificado: el de quien agrega, con impunidad y sin sentido, más ficción a la de por sí ya vasta ficción de la realidad.

Para no agregar más nada, hay que repetir lo mismo: Ignacio Padilla es un notable cuentacuentos, un prosista encomiable y uno de esos pocos autores que sobrevivirán al desliz de haber nacido en los sesenta. Al común desliz de haber nacido. —

— RAFAEL LEMUS

BIOGRAFÍA

Mao tal cual



Jung Chang y Jon Halliday
Mao. La historia desconocida
trad. Amado Diéguez y Victoria E. Gordo del Rey,
México, Taurus,
2006, 1,030 pp.

La búsqueda de un “rostro humano” para el socialismo real fue uno de los actos de fe más recurrentes del

siglo pasado. Por razones oscuras, el encontronazo con la realidad del universo soviético no provocó una desconfianza generalizada en el utopismo leninista, sino una compulsión por identificar en alguna de sus nuevas versiones una moral y una viabilidad imposibles dada su esencia apocalípticamente violenta y autoritaria. Esta esencia es la que convirtió en una nueva decepción a cada uno de los “rostros humanos” elegidos como emblemas de un socialismo blando. Para empezar, a Pol Pot, a quien sólo recordamos como el genocida que fue, pero en algún momento capaz de despertar alguna pasión en la academia francesa. O a la cúpula sandinista, con su bolchevismo latino, alivianado y honesto, que acabó por ser sacada a votos de la presidencia, por corrupta e ineficiente. O a Ho Chi Minh, hoy pasado de moda pero en su día muy querido pese a sus despiadadas técnicas guerrilleras. Desilusión a desilusión, gulag a gulag, poco queda de aquella exaltación edificadora. Aparte del Che, apenas sobrevive —y quién sabe— Fidel, cada día menos querido pero siempre sacado de las aguas con el estribillo aquel de que “Sin embargo no se pueden negar los logros de la Revolución”. Un estribillo que nadie repetirá para Mao Zedong, no luego de leer la devastadora biografía de Chang y Halliday.

Y es que Mao fue, en efecto, un rostro emblemático del bolchevismo *light*, un ejemplo vivo de que “otro socialismo es posible”. En términos propagandísticos, su vida es una historia de éxito. Su primer gran biógrafo, Edgar Snow, atinó a construir un personaje que perduraría por décadas: un maestro-campesino justiciero pero sabio y ajeno a cualquier violencia excesiva, un militar abnegado y brillante, un poeta solitario y un líder igualitario duro pero esencialmente positivo para China, lastrada por siglos de injusticia. Enseguida vendría la conocida nómina de aplaudidores: Sartre, Beauvoir, un inverosímil Kissinger, y así hasta sus biógrafos recientes, que han propiciado la supervivencia de la buena imagen de Mao por aquello de que —sorpresa, sor-

presa— sin embargo no se pueden negar los logros de la Revolución.

Logros que, según muestran las investigaciones de Chang y Halliday, suman un total de cero, frente a una montaña de carnicerías, hambrunas, trabajos forzados, corrupción. Rara vez una biografía consigue retratar a un personaje tan extremada, sistemáticamente nefasto. Según se ha repetido desde la aparición de este volumen, sólo Hitler y Stalin lograron ser tan dañinos en todos los planos, y aun ellos palidecen ante muchos de los crímenes del Timonel. Esto explica que las reseñas sobre esta obra sean en buena medida catálogos de atrocidades, acaso el único modo de comunicar en qué medida el mito del Mao humanista queda desmontado en sus mil páginas. Si hasta ahora incluso los historiadores más críticos con su figura coinciden en que sus tareas de exterminio comenzaron tardíamente, los autores demuestran que ya en 1930 organizó una purga que se llevó por delante a decenas de miles de personas. Si su leyenda lo retrata como un talento militar natural, *Mao / La historia desconocida* retrata a un estratega incompetente y, lo que es peor, dispuesto a conducir al Ejército Rojo a emboscadas mortales siempre que conviniera a su lucha por el poder. ¿La Larga Marcha, el mito fundador del maoísmo, según la cual el futuro líder atravesó seis mil kilómetros a pie, sorteando astutamente a las tropas nacionalistas? Ahora queda claro que fue posible sólo porque la permitió Chiang Kai-shek, y que Mao la hizo llevado por sus portadores, como un mandarín. ¿La idea de un líder espartano, austeramente revolucionario? Queda sustituida por la de un cínico que eludió siempre ese trabajo corporal que impuso hasta la sobredosis a toda la población, que coleccionaba casas, comía como un cardenal en medio del hambre masiva y dormía como una marmota. Para no hablar de su presunto rechazo a la violencia excesiva, supuesta línea divisoria entre él y, digamos, Stalin. Ahora sabemos que Mao fue, en realidad, un sádico que descubrió ya en sus días primeros en el Partido Comunista los deleites de la tortura (de viejo, se re-

galaba en sesiones con fotos y películas de los tormentos infligidos a los “traidores”). Por lo demás, todo su mandato fue una sucesión de intrigas terminadas en suplicios y ejecuciones, purgas y actos de humillación contra sus allegados. De esto, nunca tuvo suficiente: setenta millones de muertos, según el cómputo de Chang y Halliday, sirven como prueba. Todo un récord histórico.

Comentario aparte merece la letanía de que su intervención logró salvar a China de la hambruna. Los episodios más dolorosos de *Mao / La historia desconocida* son justamente los que tienen que ver con el hambre, una plaga que el biografiado desató conscientemente. Incapaz de exportar cualquier cosa que no fuera un producto básico, China financió el delirante programa militar de su líder, decidido a conquistar el mundo con la comida que le arrancó a una población obligada a vivir con una ingesta de calorías per cápita ínfima. Resultado: 38 millones de muertos en los tres años del Gran Salto Adelante.

Pocos reproches se pueden hacer al trabajo de Chang y Halliday. El más grave es de índole histórica, y tiene que ver nada menos que con el lugar que se atribuye al maoísmo en la trayectoria del socialismo real. Los autores dedican abundantes y certeras páginas a perfilar las complejas relaciones de Mao con Stalin, su mentor, su rival y en muchos aspectos su modelo. Sin embargo, Halliday señaló en una entrevista publicada por *El País* que la diferencia entre ambas figuras radicaba en que Stalin, a fin de cuentas, creía en alguna medida en el socialismo, mientras que Mao no fue sino un prodigio de ambición sin otro objetivo que el ejercicio indiscutido y universal del poder, una certeza que filtra el libro entero. El inglés tiene razón en lo que respecta a las ambiciones de Mao, pero olvida que la misma tendencia se encuentra en todos los tiranos y tiranuelos del orbe bolchevique, desde el propio Stalin hasta Fidel o Kim Jong-il. No es un accidente. El leninismo, con su vocación de absoluto, es la condición de posibilidad de ese ejercicio universal del poder que se

conoce como totalitarismo, el círculo más profundo del infierno dictatorial. Al ignorarlo, Chang y Halliday ignoran nada menos que el mayor mérito de su obra, que es, más allá del retrato puntual de un monstruo, contribuir de manera sustancial a desmontar definitivamente el mito socialista.

Nunca ha sido más cierto aquello de que uno nunca sabe para quién trabaja. —

— JULIO PATÁN

VIAJES

El enfermo literario



León Plascencia Ñol
Apuntes de un anatomista de ciudades
México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, 2006, 178 pp.

La literatura como teoría y práctica de una enfermedad: la de los demasiados fantasmas a la vista. Citas, autores, libros: el mundo es una antología de referencias personales. Todo paisaje está salpicado de llamadas a pie de página, y cada pocos pasos el viajero se encuentra con discretos puentes que la intemperie tiende hacia la soledad de la biblioteca doméstica. “El viaje tiene que ser una extensión de la memoria”. Ergo, de los libros que uno ha leído.

El libro de viajes de León Plascencia Ñol (Ameca, 1968), construido a manera de pastiche (“Escribo desde la literatura”), refiere en todo momento la imposibilidad de una memoria sin huecos (“Las páginas entonces que quedan en la escritura son el resto, lo sobrante, o mejor, lo que cuenta es lo que se omitió”). El mimetismo y la volatilidad literaria que caracterizan la búsqueda poética del jalisciense son localizables en su prosa: esa capacidad de traición y desentendimiento de lo

anteriormente dicho que, como al borrar las propias huellas, hace que el autor deba descubrirse a perpetuidad. La adopción de estilos escriturales distantes, una muda constante en el registro, los recursos formales declaradamente ajenos, la (des)construcción de la propia voz. *Apuntes de un anatomista de ciudades* se inscribe en la nueva tradición del libro de viajes —pienso en *El mago de Viena*, del tránsito en jefe, Sergio Pitol—; es decir, un texto autobiográfico que, por su libertad, su naturaleza diarística y abierta, recorre un espectro más rico en la escritura, alcanza el desasimiento de aquello que mezcla naturalezas diversas. La escritura impulsada sólo por el deseo de ésta, por el placer arbitrario de empezarla (reanudarla) en cualquier lado y terminarla (suspenderla) en otro, completamente insospechado, lejos de los arcos y exigencias de los géneros.

Pastiche en su planteamiento, el libro deviene *collage* que funciona a varios niveles. Primero: los textos fueron escritos en un lapso de casi diez años como piezas dispersas de un rompecabezas que no se proponían formar ninguna figura y, sin embargo, encuentran en estas páginas un acomodo aparente, crean una ilusión óptica escrita: “El azar tiene mucho que ver, en el sentido de que es un sistema de relación que establece conexiones. Eso es un poco lo que uno busca: las conexiones inesperadas; uno puede avanzar en la línea de las relaciones entre cierta reflexión y la narración, o entre la autobiografía y la falsificación, articular cosas que no parecen articuladas.” Una ligera capa de orden enmascara el desorden que legamos al mundo. Al tiempo que falsifica su propia imagen, el libro ofrece claves que lo descifran como acto de magia que descubre sus secretos.

Y segundo: la resonancia de ciertos autores (Enrique Vila-Matas, António Lobo Antunes, Roberto Bolaño) en la textura de su prosa, el acomodo del párrafo, y el homenaje que Plascencia Ñol rinde a las memorias ajenas que en sus libros le han adelantado la forma de las

ciudades que después (re)conocerá en persona. “A veces construyo una ciudad a partir de sus escritores. Es decir, casi siempre, como un vicio secreto, armo cartografías de ciudades a partir de textos.” La interferencia vuelve más límpida la imagen, así como los límites de las fotografías confieren una existencia real, independiente, a los detalles que otro ojo ha seleccionado para componer un universo.

Las ciudades son pretextos para escribir. Escribir estos modelos para armar, prosas apátridas, disecciones de varia invención. La mente supura palabras a la menor exposición a agentes virulentos, como el paisaje y las citas recordadas de pronto. La intemperie de las ciudades extranjeras y las propias no curan de literatura; antes bien agravan el padecimiento de quien no puede dejar de ver su vida como un nudo de lecturas, como la encrucijada donde vida y ficción conducen a una misma libreta de apuntes. Para un hipocondríaco declarado (como el autor), todo se vuelve un indicio del mal que nos aqueja. Cada uno de nuestros signos vitales muestra o esconde los síntomas de la enfermedad. Nunca la propia percepción deja de ser sospechosa.

Los cuatro apartados del libro van construyendo desde afuera hacia adentro el alma del viajero. En el primero, “El síndrome Stendhal”, el escritor da cuenta de viajes en toda regla. Mapas verbales, *tours* y *souvenirs*, el recorrido turístico y el de los iniciados se combinan en la agenda del viajero. En los textos contenidos en “Pase de abordar” y “La mirada”, el tejido de referencias se vuelve más poroso y, al mismo tiempo, la experiencia individual gana espacio. Aquí es posible apreciar la impronta que un sitio geográfico ha dejado en el lenguaje; el camino que emprende hacia la abstracción, hacia las palabras. En estos viajes, el destino ha resultado ser una sensación y no sólo un lugar. La última parte del libro, “Cuatro relatos morales”, contiene cuatro narraciones donde el sexo, la soledad y la enfermedad se alían para describir el retrato de

viajantes incómodos, de solitarios que cultivan su destierro, de amantes que yacen en camas extrañas, de hipocondríacos que afirman: “El plagio es una enfermedad, también mis recuerdos inventados son una enfermedad.”

Testimonio del paseante inmóvil, “Paisajes íntimos” cierra el periplo de Plascencia Ñol con una nota de devoción hacia el territorio de la rutina, no por doméstico menos ignoto, menos fecundo. Si, como se ha escrito antes, todo paisaje es un autorretrato, y todo retrato trata de interiores, no existe imagen más reveladora que el panorama que a diario avista el escritor desde su ventana.

Entre miradas ajenas y propias los textos de este cuaderno de viajes forjan el alma de quien los escribe. El autor confiesa: “De cada viaje regreso con un talismán. No importa el tamaño, la consistencia, la forma, el material; no importa si salgo a pasear por las calles de mi barrio: siempre vuelvo con algo. Una piedra, una mirada, un objeto.” Fragmentos de escritura arrancados del panorama. Así, viajar es una forma de restitución: un ardid para tirar las paredes de la biblioteca y dejar que las páginas sueltas de ciertos libros se (re)integren a las hendiduras del paisaje. —

— LUIS JORGE BOONE

POESÍA

Blanco o la poética neutra



Alberto Blanco
La hora
y la neblina
Fondo de
Cultura
Económica,
México, 2005,
592 pp.

Alberto Blanco pertenece a la generación de 1968, que desde mediados de los años setenta hasta estos

días domina de forma intermitente el escenario de la cultura poética en México. Ensayista y traductor, a lo largo y ancho de dos tomos concebidos como ciclos complementarios de poemas, lo mismo cultiva las formas breves (la canción popular, el haikú) que las extensas o torrenciales (versículos y poemas en prosa), además del dibujo epigramático y el collage, la disposición espacial y el poema narrativo. Hace uso de las formas tradicionales o modernas de composición poética, con maestría y también con resultados objetables. Su gusto por las formas tradicionales o de vanguardia no responde a un reencuentro con las formas clásicas o canónicas ni mucho menos a un rescate de las mismas sino a la naturaleza polifacética de la poesía moderna y contemporánea.

Alberto Blanco poematiza, proyecta, privilegia la imagen como vehículo de la percepción sensible. Al igual que casi todos los poetas de su generación, fundamenta su visión de la existencia en la experiencia paradójica del ser o percibir aquello que existe. Es un poeta sin pretensión romántica y su formación científica le da el regusto por la verosimilitud inherente a toda expresión realista —y no por la verdad, aun cuando suele llamar así a lo que se revela en un poema, cuando el poema revela. El autor de *Giros de faro* y *Cromos*, de *Pequeñas historias de misterio* y *El libro de los animales*, basa su eficacia poética en el reflejo, en la imagen neutra (que no es lo mismo que la imagen pura, donde el papel de la imagen frente al mundo es la negación o, dicho de otro modo, un reflejo sustitutivo). Este tipo de imagen, en sus diferentes niveles, es un ejemplo representativo de aquello en lo que actualmente se ha convertido el oficio de poeta: el culto al yo desde un matiz de despersonalización estratégica.

A Alberto Blanco se le menciona junto a David Huerta, José Luis Rivas, Coral Bracho, Elsa Cross y Fabio Morábito, distintos entre sí, pero que en la amalgama de sus contrastes muestran algunas de las propuestas más sólidas que la expresión poética haya tenido en

**¿NUEVO
HOGAR?
NUEVA
CREDENCIAL.
ACTUALIZA
TU
CREDENCIAL
PARA
VOTAR**

IFETEL 01800 433 2000

www.ife.org.mx

VIVE LA DEMOCRACIA

IFE
INSTITUTO FEDERAL ELECTORAL

los últimos treinta años. Hay diferencias formales y temáticas, de eficacia y gusto, de valor filosófico o estético, en las obras de los miembros de esa generación (con la cual, dicho sea de paso, se agota la tradición de la ruptura). Pienso que el lugar que se le da a Alberto Blanco, al lado de poetas como los arriba mencionados, es una imprecisión historicista porque al realizar una lectura comparada, no con poéticas disímiles sino con aquellas que le son afines—por ejemplo la de Morábito y la Rivas (aun cuando el veracruzano no mida sus versos)—, en las que el realismo poético muestra su capacidad de sugerencia y penetración en los significados de aquello representado en los poemas, la obra de Blanco es una reproducción sin matices de lo visto. Recuerdo, en este sentido, la objeción que el personaje Borges le hace a Argentino cuando éste se propone trasladar el mundo, tal cual es, al poema. Borges observa que con ello no gana nada el mundo ni nada se agrega a las capacidades sensibles de la expresión poética.

El tema que predomina en la obra de Alberto Blanco es el Yo. En la conciencia de ese Yo está, entre otros, el lector, lo que le posibilita versificar la anécdota o la lectura de igual modo, en medio de una atmósfera de complicidad. Lector y autor se fusionan en el acto de la lectura. De ahí que la reunión de esta obra no se plantee como autoantología ni se presente en un orden cronológico sino como la lectura de un lector primero, de un primer lector que descubre y enhebra dos ciclos de poemas, los cuales conforman una misma obra. Retóricas finas y figuras comunes, decoro, conforman esta manera de expresión de la poesía contemporánea. A veces su sintaxis, su prosodia, se hace demasiado llana, por lo que cae en la versificación de circunstancia.

En 1998 apareció el primer ciclo de poemas, titulado *El corazón del instante*. Apresurado, Víctor Manuel Mendiola denostó el tono moral del poeta reflexivo, acusándolo de moralizante. Lejos estuvo el crítico de preguntarse si más bien ese tono acusa las acciones de una

voluntad que busca la imagen neutra, amoral, realista, por poner en práctica una ética. Y una clara intención estética, que, entre otras cosas, tiene por principio lo visual: la imagen. Siete años después, con *La bora y la neblina*, se completa el ciclo. Doce libros de poemas escritos en un lapso de treinta años. Ordenados a partir de vasos comunicantes, de simetrías y correspondencias, doce libros que conforman un libro mayor.

Lo central en el realismo poético es la imagen, y Blanco logra imágenes de formas distintas. Doy un ejemplo: “El Lago Mayor”: “Después de la cerveza/ se comprende mejor/ tu pálida belleza/ de punk y de princesa/ junto al Lago Mayor.” En esta quintilla heptasilábica, cuyo recurso retórico es un lugar común, “tu pálida belleza”, y cuya periodicidad melódica se refuerza en la eficacia de la rima consonante, Blanco construye una imagen que no busca sorprender por el vocablo “cerveza” o el de “punk” sino transmitir la sorpresa que después de beber cerveza le da a él reconocer, irónicamente, “junto al Lago Mayor”, la belleza de una mujer que tiene algo “de punk y de princesa”. Y un ejemplo de imagen directa, lo tomo de “La Baritina”, donde Blanco dice a manera lopezvelardiana: “Rosa doméstica”. Cuando explora y explota una forma definida, Alberto Blanco opta por la ortodoxia. Aplica la regla sin excepción.

Como lector de poemas empiezo a tener objeciones cuando descubro que lo que voy leyendo carece de pasión, o no registra la intensidad de la vida, o su decir me resulta lacónico, o de pronto predecible. Falta de ebriedad, señaló Gabriel Zaid sobre la poesía de Alfonso Reyes. Y eso mismo pasa con la obra poética de Alberto Blanco. Su personaje poético no estuvo dispuesto a perderse ni a dejar que los personajes—el Yo y los otros, aun cuando se trate de animales o piedras— tengan vida propia. Si el mundo está bien hecho, no hay por qué rebelarse. Y Blanco encuentra el mundo en buena forma, sin conflicto. O si lo hay, es relativo.

Como en el poema que en el primer ciclo remite a la marcha del silencio o en otro de los poemas de ese ciclo, publicado hace siete años, donde Blanco cita a Arthur Rimbaud y, ante la embestida del joven francés, opone una parábola. Si conoces el mar no tienes por qué encontrar amarga la belleza. Es casi inobjetable, pero también un golpe de eficacia, no una renovación del ímpetu en los versos de quien pasara una temporada en el infierno. Poéticas distintas: una vertiginosa, la otra realista. No se puede reprochar a un poeta que no haga lo que no está en su naturaleza hacer.

Lo que está en juego en la obra de Alberto Blanco es algo muy distinto al sentimiento trágico o al discurso moral o doctrinario. Estamos ante una obra que destaca por su proliferación formal, que si bien en algunas de sus partes resulta aburrida, en otras logra ser evocativa, sugerente, lúcida, incluso con cierta sutil ironía. Y tiene ese aspecto alucinado de la poesía realista, descriptiva, narrativa, donde el papel reflejo del poema se funda en la voluntad prolífica de nombrar el mundo. El tono indicativo con que describe, piensa, cuenta o recuerda, está hecho de observaciones; por eso Mendiola, confundido, lo llama moralizante. Las observaciones de Blanco son lo que son: observaciones. No veo en ello defecto alguno. Es sólo que extraña que la hechura de los poemas sea, técnicamente, casi perfecta y que el tratamiento de sus contenidos disparejo.

La bora y la neblina concluye dos ciclos de una poética reflexiva. En el primero, el sentido de la vista, en el segundo su consecuencia visual. *La bora y la neblina* parte de la razón y su ejercicio: la reflexión como reflejo de lo visto. Poeta que a lo largo de más de treinta años ha trabajado junto a artistas visuales, hecho *collages* o pensado en algunas obras de arte al escribir algunos de sus libros, Alberto Blanco no niega su reflejo ni busca sustituir esencias: su escritura se presenta sin extremos. —

— JOSUÉ RAMÍREZ