

# LIBROS



> Eugenio Montale

• **Poesía completa**  
> EUGENIO MONTALE

• **Matar a un elefante y otros escritos**  
• **El león y el unicornio y otros ensayos**  
> GEORGE ORWELL

• **El encarguito (y otros pendientes)**  
> GUILLERMO SHERIDAN

• **Edén. Vida imaginada**  
> ALEJANDRO ROSSI

• **Extrañando a Kissinger**  
> ETGAR KERET

• **Viaje a Japón**  
> TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

• **Fruta verde**  
> ENRIQUE SERNA

• **Contracorriente**  
> TEDI LÓPEZ MILLS

## POESÍA

# Recuperación



**Eugenio Montale**  
**Poesía completa**  
ed. y trad.  
Fabio Morábito,  
Barcelona, Galaxia  
Gutenberg / Círculo  
de Lectores, 2006,  
1,120 pp.

Quienes sabíamos que Fabio Morábito trabajaba desde hace años en una traducción por encargo de “toda la poesía” de Montale teníamos pocas razones para no cruzar el estrecho vado que separa el escepticismo de la maledicencia. Se trataba, más bien, de comentarios prudentes —como los que precedían aquellas leyendas de caballeros medievales en pos de honor y gloria—, justificados por un reguero de cadáveres previos: a los traductores al español de Montale les acomoda la metáfora del osario. Incluso los más afortunados no regresan con mucho más que un puñado de versos; o, en el mejor de los casos, tres o cuatro poemas a la altura del original.

En muchas antologías hechas según el criterio del traductor, las pifias quedan amortiguadas gracias a la posibilidad de escoger los poemas que ofrecen menor dificultad. Pero ante la poesía completa de alguien como Montale la posibilidad del fracaso se multiplica de manera casi exponencial, no sólo por la cantidad de poemas famosos con un grado máximo de complejidad para cualquier traductor eminente, sino por la amplitud del registro poético montaliano y la necesidad de mostrar en lengua ajena su amplio *percorso*, ese trayecto —a veces visible y otras subterráneo— que une su primera y más citada etapa con los irónicos y lacónicos giros de sus últimos libros, donde el lenguaje muestra un tipo de dificultad muy diferente y no menos ardua que el socorrido *bermetismo* de los primeros.

Que una emblemática editorial española haya decidido encargar la misión a un escritor mexicano dice mucho del estado actual de la poesía en España. No se tome este comentario como un apunte localista (en un mercado editorial, por cierto, donde el localismo ha sido norma asfixiante para la ma-

yoría de las traducciones), sino como lógico corolario ante el hecho incontestable de que la traducción íntegra de la poesía de Montale sólo se podía afrontar con garantías por un escritor que arriesgara de manera consustancial en esa empresa los fundamentos de su propia poética de la traducción —o de una poética sin más. Un escritor que resultaría muy difícil de encontrar en el actual panorama español, plagado de “traductores profesionales”, por una parte, y de “poetas profesionales”, por otra. Poquísimos son hoy los poetas del patio que se atreven a traducir, de manera sistemática y lograda, a un poeta de esa altura. En el caso de Montale, la dispersión y la desidia han alcanzado unos niveles que Morábito resume, sin muchas ceremonias, afirmando “la sensación de que es un poeta todavía inédito en castellano”.

De alguna manera, entonces, la sola aparición de este hermoso volumen bilingüe, con escasísimas erratas y una sabia composición tipográfica, sería ya un motivo de alegría. Y más aún cuando se comprueba que Morábito, además de romper una inercia casi histórica, ha hecho un magnífico trabajo al aunar su profundo conocimiento de la poética montaliana y sus sobradas dotes como traductor y poeta.

Debo decir, sin embargo, que no estoy de acuerdo con todas las solucio-

nes poéticas de Morábito. Como editor, primero: después de haber hecho un esfuerzo mayúsculo, valía la pena otro, mínimo: incluir los *Poemas dispersos* para clausurar el *corpus*. No es cierto que entre esos poemas no haya alguno descollante: ahí están “Elegia” (*Non muoverti./ Se ti muovi lo infrangi./ È come una gran bolla di cristallo/ sottile/ stasera il mondo*), “Suonatina di pianoforte” (que amplifica el famoso “Corno inglese”), o la “Lettera levantina”, mucho mejores que tantos del *Diario póstumo*.

En cuanto al Morábito traductor, en muchos casos su apuesta por una sonoridad no mimética produce momentos brillantes (la “Visita a Fadin”, o ese final de “Casa en la playa” donde lidia con dos endecasílabos imposibles, “*forse solo chi vuole s’infinita/ e questo tu potri, chissà, non io*” para regalarnos otros dos que no desmerecen ante los originales: “tal vez sólo quien quiere se eterniza/ y ése es tu caso, a lo mejor, no el mío”). Pero también hay otros versos cuestionables (“*e il calcolo dei dadi più non torna*” como “y la respuesta de los dados nos confunde” o casos muy opinables, como la a mi juicio desacertada traducción de “Piccolo testamento”).

Tampoco entiendo que en nombre de una libertad considerada un tanto *a priori* (ya se sabe que en las teorías de la traducción casi todo suena bien, aunque en prosa) se justifique la dilatación, en ocasiones francamente arbitraria, de la métrica de los versos originales. ¿Exceso de fidelidad o economía fónica? Cada cual lo verá según convenga. ¿Por qué oscura razón musical allí donde dice “*e se la terra non trema/ è perche Arcetri a lei/ non l’ha ordinato*” Morábito traduce “y si la tierra no tiembla/ es porque Arcetri/ no le dijo que lo hiciera” en vez del a todas luces evidente “y si la tierra no tiembla/ es porque Arcetri/ no se lo ha ordenado”? ¿Y por qué *pubblica opinione es pública opinione* (p. 479), mientras que los *vetri luccicanti* de la primera estrofa del “Arsenio” se convierten en “relumbrantes vidrios”? En la frágil prosodia castellana no es lo mismo “un desconchado muro” que

“un muro desconchado”. Montale solía evitar muchas veces el uso gratuito del hipérbaton, con su carga de “poeticidad” asociada (aunque en italiano pese menos que en castellano) en pos de una musicalidad más compleja, que el traductor describe inmejorablemente. Por ello, ver reaparecer ese recurso, no siempre justificado por razones de oído o de contexto, en una traducción que es todo lo contrario de culterana produce cierta incomodidad.

Tengo la impresión de que Morábito siente a veces el miedo de no ser lo bastante original, con resultados poco felices. El caso de “La anguila”, por ejemplo, que en la famosa traducción de Jorge Guillén, hace de “*fosi che declinano/ dai balzi d’Apennino alla Romagna*” las “zanjas que descienden/ por las pendientes de los Apeninos/ a la Romaña”, mientras que Morábito las traduce como “zanjas que descienden desde/ las cuestas apenínicas hasta Romaña”.

Sería mezquino, sin embargo, quedarse en este puñado de peros puntuales y no reconocer tras este tomo magnífico la proeza de un traductor que ha visto cada poema como una pieza única de ensamblaje complejo y cuya avalancha de aciertos nos devuelve, finalmente, la obra de un clásico a un nivel muy poco usual en estos predios. Tras varios años de trabajo, Morábito ha consumado con Montale su vocación de traductor de poesía italiana (de la que ya había dado pruebas magníficas) en una edición admirable, donde un trabajo poético de gran calado se acompaña de un prólogo inteligentísimo, un criterio editorial que rehúye la pedantería académica y una explícita declaración de intenciones: el toro de la poesía agarrado por los cuernos de la sonoridad.

Quizá quienes lean a Montale en el original podrán rezongar todavía ante alguno que otro verso, pero el lector que hasta ahora se manejaba con ediciones y traducciones impropias tiene sobradas razones para correr ahora mismo a leer todo lo de un gran poeta casi por primera vez. —

— ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

ENSAYO

## Orwell y los sobornos de la simpatía



**George Orwell**  
**Matar a un elefante y otros escritos**  
trad. Miguel Martínez-Lage,  
Madrid, Turner / FCE, 2006,  
390 pp.



**El león y el unicornio y otros ensayos**  
trad. Miguel Martínez-Lage,  
Madrid, Turner / FCE, 2006,  
276 pp.<sup>1</sup>



Al comentar la publicación de las obras completas de Orwell—veinte tomos y más de ocho mil páginas—Timothy Garton Ash se preguntaba si el autor de *1984* debía ser tratado como Shakespeare. ¿Cuál podría ser el valor de los miles de notas y reseñas que sembró rutinariamente en periódicos y revistas? ¿Qué sentido tendría desenterrar sus poemas adolescentes como si fueran sonetos de Milton? ¿De qué manera podrían justificarse tres gordos volúmenes de sus programas de radio en la BBC? Extraño, porque nadie diría que Orwell fue el Shakespeare del siglo XX. Ni siquiera el más ferviente orwelliano se atrevería a hacer la comparación. Puede decirse abiertamente que buena parte de su producción literaria es francamente mala. Sus primeras novelas son

<sup>1</sup> También se comentan aquí estos libros de Orwell: *Orwell en España / Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*, Madrid, Tusquets, 2004; *Ensayos escogidos*, México, Editorial Sexto Piso, 2003; *Diarios de guerra / 1940-1942*, México, Editorial Sexto Piso, 2006; *Orwell periodista / Artículos y reseñas en el "Observer" / 1942-1949*, Barcelona, Global Rhythm, 2006.

desastrosas. Él mismo lo reconoció y ordenó que NUNCA (uso sus mayúsculas) se reimprimieran. Siguiendo el juicio de Garton Ash, hasta su celebradísima novela sobre la vida bajo el totalitarismo está salpicada de melodrama y torpe escritura. Sólo *Rebelión en la granja* es una composición perfecta. Lionel Trilling, uno de sus primeros admiradores, decía que el principal atractivo de Orwell era que no era un genio. Era un hombre de inteligencia simple, directa y honesta que tuvo el poder de nombrar lo que tenía frente a la nariz. No era ni un genio ni un héroe. ¡Qué alivio!

En lengua española no hay nadie, por supuesto, que pretenda repetir la empresa de las obras completas. Pero en los últimos años, una fiebre orwelliana ha contagiado las casas editoriales. El trabajo periodístico, el ensayo político, la reflexión autobiográfica y la crítica literaria han encontrado alojamiento en libros recientes. Hace cuatro años, para celebrar el centenario de Orwell, Tusquets empaquetó todo lo que el inglés escribió sobre España y su guerra. Alrededor del “Homenaje a Cataluña” se reúnen cartas, notas, reseñas y entradas de su diario personal en donde aparece la patria de su bautizo político. La editorial mexicana Sexto Piso ha entregado dos piezas orwellianas: sus *Diarios de guerra* y una bien alineada selección de ensayos. Global Rhythm Press, la editora barcelonesa de discos de jazz, ha recogido los (olvidables) artículos que Orwell publicó en *Observer* entre 1942 y 1949. Finalmente, en coedición de Turner y el Fondo de Cultura Económica se publican dos estupendas colecciones de ensayos y crónicas: *Matar a un elefante y otros escritos* y *El león y el unicornio y otros ensayos*. En conjunto, estos dos volúmenes constituyen lo mejor del repertorio ensayístico de Orwell.<sup>2</sup>

Es atinado destacar el ensayo “Matar a un elefante” como título de una amplia compilación. El ensayo se ha leí-

do siempre como una pieza de denuncia antiimperialista. Lo es, pero sobre todo se trata de una confesión en la que arraiga una toma de consciencia. Publicado inicialmente en otoño de 1936, la crónica describe un episodio que vivió como policía en Birmania. La única vez, dice él, en que fue tan importante como para ser odiado por muchos. Orwell narra las circunstancias en que se sintió obligado a matar a un elefante que había escapado de su encierro. El oficial actuó bajo la presión de los birmanos que gritaban exigiendo una decisión enérgica de quien representaba la autoridad del Imperio. Un mar de rostros aceitunados esperando el tiro. Eric Blair (Orwell), el policía, más que una imponente torre imperial, resultaba instrumento de una muchedumbre rabiosa. El guardia no encuentra razones para asesinar al inmenso animal, pero dispara.

Orwell interpreta el evento como exhibición del vacío imperial. El hombre blanco, el uniformado gendarme británico que carga un rifle alemán no es nada frente a un “ejército de nativos inermes”. Yo no era más que un títere de los morenos sin armas. El episodio no sólo revela ese hueco político; es, sobre todo, una alegoría moral, una metáfora de los sobornos de la simpatía. El oficial temeroso dispara porque no quiere quedar como un idiota. Temiendo el desprecio de muchos, actúa en contra de su convicción. Los birmanos pedían sangre y el oficial responde entregándoles un enorme cadáver. Más que desnudar al imperialismo, Orwell retrata la mecánica corruptora que después habría de combatir: la intimidación del halago, las trampas de la adhesión. Todo lo que escribió tras ese episodio es un intento de escapar de las trampas del aplauso.

Registrar el paso de las impresiones es, en sí mismo, un compromiso de verdad, un riesgo. Quien quiera sentirse infalible, que no lleve nunca un diario, decía. *Matar a un elefante y otros escritos* contiene también las anotaciones de guerra de Orwell que ya había vertido al español la casa mexicana Sexto Piso. El autor se equivocó en sus registros de lo

inmediato y en sus vaticinios. La libreta vale más como anticipo biográfico que como testimonio. Más allá de estampas elocuentes sobre el gas que escapa de los ductos, de los temores que se contagian y las bombas que estallan; los cuadernos de Orwell muestran en semilla sus preocupaciones centrales. El carácter antiheroico de la guerra, por ejemplo. Es bien sabido que el inglés no era un pacifista: la guerra era perversa, pero en ocasiones tiene que asumirse como el mal menor. Oponerse a la ligereza del pacifismo no implicaba, desde luego, glorificar la guerra. Desde su aventura catalana, lo decía con toda claridad: la guerra es tediosa. La Gran Causa no se asoma ni en minúsculas. De ahí que lo verdaderamente insufrible de la guerra no sean los miedos de muerte sino la pesadilla de sus rutinas: “Ya no me fastidian ni me atemorizan los bombardeos. Lo que no resisto es la desorganización del tráfico, la ruptura de los servicios elementales, el bloqueo de las tiendas, la escasez habitual.”

Los cuadernos registran otras fibras de su trabajo narrativo y ensayístico: el reparo frente a las desigualdades, un patriotismo antinacionalista y, sobre todo, la obsesiva preocupación por la verdad y las posibilidades del entendimiento en tiempos dramáticos. La guerra es el dominio de la mentira y la propaganda, la hacienda del rumor. A Orwell le intriga su ecología. ¿Cómo nace, quién inventa el chisme, ese sustitutivo callejero de la verdad? El cronista hace un experimento para detectar su nacimiento pero fracasa. Vio con gran claridad el futuro que le esperaba a la verdad. Las plagas se extienden y son acogidas como frutos benéficos. La basura publicitaria se acepta como decorado de la vida moderna; la deshonestidad periodística se enmascara como compromiso; la pereza intelectual se esconde en halagos de cortesía o en epítetos. Epidemia de lugares comunes, ortodoxias, ideologías, frases hechas, eufemismos. La escritura ha de ser una ventana, no un cuadro. “La buena prosa es como el cristal de una ventana.” Su ensayo sobre la política y la palabra (recogido en *Matar a un*

<sup>2</sup> Algunos ensayos importantes de Orwell no están en la pareja de volúmenes de Turner-FCE. Pienso en “Lear, Tolstoi y el bufón”, “Reflexiones sobre Gandhi” y las “Notas sobre el nacionalismo”, publicados en los *Ensayos escogidos* de Sexto Piso.

elefante) es quizá la pieza más penetrante, el ensayo más incisivo y perdurable de Orwell. La degeneración del lenguaje es el compañero indispensable del abuso político. No hay explotación que no se levante en una batería de eufemismos, frases hechas e hipocresías verbales. No se trata de un problema de los regímenes totalitarios, sino de un padecimiento que ataca toda forma política, y quizá con mayor facilidad al régimen democrático que ha entronizado el profílico vocabulario de lo políticamente correcto.

Al poner en palabras las razones de su escritura, Orwell detectó el origen de su talento: desde niño, dice, “supe que tenía facilidad con las palabras y un poder de encarar hechos desagradables”. Miguel Martínez-Lage, el traductor, escoge palabras más tibias y hace decir a Orwell que tenía la “capacidad de afrontar hechos menos agradables”. Desatinada elección de palabras: Orwell no habla de una habilidad sino de un poder, esto es, de una responsabilidad. Es que el poder de encarar que ha subrayado Christopher Hitchens, su apologista contemporáneo más entusiasta, supone una fuerza para vencer obstáculos. Para ver lo que tiene uno frente a la nariz hay que emprender una lucha. Al hablar del poder de encarar, Orwell asumía una responsabilidad, condenaba la evasión, la indecencia de cerrar los ojos ante el atropello “de los nuestros”.

Christopher Hitchens, un hombre no muy inclinado al retrato encomiástico, celebró a Orwell en un libro reciente como el hombre que estuvo en el lugar correcto en las tres batallas cruciales del siglo XX: acertó en su denuncia del imperialismo, del fascismo y del estalinismo. En efecto, tuvo razón Orwell en oponerse a estos despotismos. Pero no es ése su “triunfo.” La presencia del autor de *Rebelión en la granja* está, sobre todo, en su integridad. En su defensa de la palabra y de la verdad. De su poder de plantarse frente a lo desagradable proviene su gran lección: una ética de encarar y de nombrar. —

— JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

## CRÓNICA

### Cronista con paisaje: Sheridan



**Guillermo Sheridan**  
**El encarguito**  
**(y otros**  
**pendientes)**  
pról. Martín  
Solares, México,  
Universidad de  
las Américas  
/ Trilce, 2006,  
329 pp.

En alguna de las crónicas que lo han convertido en el principal escritor satírico mexicano, Sheridan, nacido en 1950, presume de que ha vivido exactamente el cincuenta por ciento del siglo XX, que ha atestiguado el cinco por ciento de los amaneceres del segundo milenio y que ha vivido el 2,5 por ciento de cada cien años transcurridos en la era cristiana, lo cual significa, además, haber sido contemporáneo de Matisse, de Camus o de Stalin. Pero compartir esa estancia en el planeta debería ser ingrato para quienes forman parte de sus blancos favoritos: los capitalinos lo mismo que los provincianos en sus rutinarios hábitos bárbaros y delicuescencias estéticas, el sindicato de la Universidad Nacional y la burocracia que en ella reina, la izquierda local que manda obedeciendo a su buena conciencia, las sacerdotisas de los cultos neoztecas, buena parte de los franceses que viven y piensan como postestructuralistas, los poetas injertados en demonólogos revolucionarios, los caudillos y las procesiones que los encumbran, los artistas europeos que peregrinan al encuentro del buen salvaje entre los indígenas de Chiapas, y los derechos universales de las minorías ilustradas entre las que destaca el estudiante, quien en sí mismo puede llegar a ser, fatidicamente, la realización del proyecto del diputado, del sindicalista, del intelectual solidario y del automovilista.

Sheridan es el capítulo vigente en

la historia de nuestra sátira y es menester leerlo junto a Salvador Novo, Jorge Ibarguengoitia y Carlos Monsiváis. Más allá del destartado cronista oficial de la ciudad de México que celebraba la fiesta de xv años de los trescientos *tetecubtin* y algunos más, Sheridan le debe mucho al Novo que escribió “Lombardotoledanología” (1937). De esa crónica matriz proviene buen parte de la imagen, a la vez mitológica y realista, que de los jefes sindicales y de los líderes populares tiene Sheridan, en ese círculo que se abre en Vicente Lombardo Toledano y se cierra con Andrés Manuel López Obrador, pasando por Fidel Velázquez, el héroe de *El dedo de oro* (1996), la única novela que ha publicado. Otro de sus personajes preferidos, el subcomandante “Marcos”, pertenece a otra familia, a la guerrilla sentimental y a la guerrilla nada misericordiosa que se desgajó, en mala hora, más que del movimiento estudiantil de 1968 y de su represión, de la Guerra Fría.

De Ibarguengoitia, el maestro más presente, Sheridan aprendió algunos tics y no pocas manías, pero le es ajena la característica esencial de la prosa del guanajuatense, esa opacidad que convierte el chiste, la imprecación y la ironía en elementos que limpian la trama de sus redundancias y ofrecen los trazos simples de la caricatura. Ibarguengoitia es un cartonista; Sheridan, el hipotético autor de un cómic o de una historieta, crónica gráfica cuyo ilustradores principales, serían, por supuesto, Jis y Trino. Obligado a usar el argumento de *Las muertas* (1977), de Ibarguengoitia, novelita cuya perfección está en su simplicidad falsamente periodística, Sheridan habría descrito, en clave decameroniana, el espioso horror de un burdel provinciano. Monsiváis, finalmente, es otra clase de puritano, aquel que reacciona ante la injusticia con amor a los oprimidos, haciendo un cuantioso depósito moral en la cuenta de quienes los representan o dicen hacerlo, acto que Sheridan se cuidaría de llevar a cabo, movido por el desconfiado escepticismo con el que

reacciona ante la inconsistencia de la condición humana.

Del triunfo ecuménico de Vicente Fox en 2000 a la emocionante e imprevisible derrota de López Obrador en 2006, del humo del Once de Septiembre a la Francia profunda que votó a Le Pen en los años en que el anglófilo Sheridan vivió en París, esta recopilación reúne las crónicas que publicó en *Letras Libres*, como antes lo había hecho en *Vuelta*, revistas que han tenido en él a su columnista más leído. En *El encarguito (y otros pendientes)*, Sheridan confirma la variedad de recursos estilísticos de los que dispone: el hallazgo verbal, el pastiche, el juego de palabras, la paráfrasis, la ilustración del sentido literal, el falso *mode d'emploi*, la cita culta, el diagrama explicativo y, en fin, la habilidad de ventrílocuo que habla, imita, deforma o reproduce modos, dialectos, lenguas, sirviéndose de Bernal Díaz del Castillo para ilustrar la nueva conquista de la Nueva España por parte de la progresía peninsular o dándole a las izquierdas ese latín que Alfonso Reyes soñaba para ellas.

Al releer las crónicas de Sheridan junto a sus ensayos sobre la tradición

de la poesía mexicana, es decir, *Cartas de Copilco* (1994) junto a *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* (2004), *Lugar a dudas* (2004) con *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde* (1989 y 2002), *Frontera norte y otros extremos* (1988) con *Los Contemporáneos ayer* (1985), *Allá en el campus grande* (2001) con *México en 1932: La polémica nacionalista* (1998), encuentro un equilibrio y una correspondencia entre la puntualidad del historiador literario y la acritud del satírico de las cosas mexicanas.

Ambas voces confluyen en el mismo escritor y me apoyo, para decirlo, en el examen de un solo ensayo, “Llueve sobre México”, que aparece en *Lugar a dudas*. Esa estampa de un par de páginas combina, a título de magisterio ejemplar, la evocación de un aguacero en el desierto de Coahuila y hasta la nostalgia (“Siempre llueve en el pasado”) con versos de Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Francisco González León y Ramón López Velarde, no sin tomar al vuelo una observación pertinente de Cavafis. Y en un último párrafo dice Sheridan: “En la ciudad, hoy, es otra cosa. Efraín Huerta propone, severo, que la lluvia urbana cae sobre cadáveres. La violencia ambiental de la urbe aumenta con la lluvia. Miles de autos se quedan quietos, espectadores de la lluvia que iluminan con sus faros y tratan de espantar a altovozes. De pronto, una imagen incongruente: un niño de seis o siete años, decorado con una peluca de colores, se para de manos frente al coche. El agua le llega a los codos. Se endereza y extiende las manos pidiendo una cooperación. La lluvia le paga con agua ese raro oficio de hacer un show de su miseria. Entonces reparo en que la pintura con que se maquilló de payaso se le ha corrido hacia abajo con el agua, pero también hacia arriba, por vivir de cabeza: una imagen que habrá de quedarse, qué pena, en mi presente.”

A diferencia del crítico estadounidense H.L. Mencken, una de sus lecturas capitales, Sheridan no odia la poesía, sino que se nutre de ella al presentarse como el iconoclasta que se resiste a blandir sus hiperbólicas exageraciones

para sustituir el credo que destruye con una nueva doctrina. Pero ello no quiere decir que en Sheridan falte, como no falta en Swift ni en Voltaire, un *no lugar*, un mundo al revés quizá llamado, también, México, donde acaso la ciudad sea todavía peatonal, como la que caminaron los Contemporáneos, o donde la tarde se asemeje a las que veía caer Ramón López Velarde en la calle de El Pensativo en San Luis Potosí, o en que la infancia sea aquella que visita, afantasmado, Octavio Paz en Mixcoac, o donde surja algún recuerdo, por fuerza bucólico, de la juventud del propio cronista en Monterrey.

Creo que todo lo que hace agudo y temerario (o para algunos, insoportable) a Sheridan proviene de la religión de la poesía mexicana, lo que emana del don sintético de José Juan Tablada, de las atrabancadas elegías casi surrealistas de Efraín Huerta, del azoro del joven Paz ante las piedras mayas, de la caridad de Manuel Gutiérrez Nájera y de algunos momentos, melódicos y obscenos, de Renato Leduc. Sólo el mejor de los lectores de López Velarde puede atinarle al punto en movimiento que separa lo falso de lo esencial, lo pintoresco de lo verdadero, tratándose de la provincia, lo mismo que sólo quien va y viene sobre *Muerte sin fin* se ejercita en la más exigente de las gimnasias intelectuales. La obra entera de Sheridan —ensayo y crónica— acaba por convertirse, por ese camino, en algo más interesante y duradero que la de muchísimos de nuestros novelistas, para hablar del género al que se le suele cargar la cuenta por la interpretación del mundo.

En *El encarguito*, el lector puede tomar dos caminos en apariencia muy distintos. Uno cruza el mundo poético, como en una de las crónicas parisinas, donde recorrer la Île Saint-Louis significa llenar un paisaje de citas poéticas, volver a hacer el paseo de los modernistas y de la vanguardia. El otro sendero, en los textos sobre el periódico secuestro de la Universidad, llama a recorrer, como es obvio, la realidad política. Pero en ambos casos, me parece que Sheridan recurre al mismo procedimiento:



descifrar un enigma verbal y, al hacerlo, teñir de moralidad a sus juicios, ejercer de moralista.

En la autobiografía intelectual de Sheridan, libro que sería relativamente fácil componer siguiendo un orden adecuado a través de sus crónicas, encontramos los contrapuntos formativos, entre la Navidad católica y la Navidad protestante, entre la lectura de John Steinbeck y la de J.D. Salinger, entre la poesía pura y la poesía comprometida, hasta llegar a un universo en apariencia maniqueo donde la oscuridad simula adueñarse de todo. Pero tarde o temprano aparece la luz cálida de esas cuantas convicciones modestas y eficaces que se demuestran, por ejemplo, en la solidaridad implicada al cantar una cantata de Bach en un coro. Es en los agravios y en las esperanzas del educador donde la fidelidad a esas virtudes liberales se torna más estricta, pues la obsesión moral de Sheridan está, como lo ha demostrado de manera osada e infatigable, en la defensa de la educación pública universitaria.

La mentira oficial, las supersticiones populares del *new age* y de la vieja izquierda, el público de la vanguardia transformado en electorado, la fridomanía depresiva y los *mexikablos*, la afasia del caudillo, el horror que se sublima en la resurrección de los ídolos aztecas o la tentación de regir las escuelas públicas con la dictadura del lumpenproletariado son algunos de los fenómenos que irritan a Sheridan y dan su forma a *El encarguito (y otros pendientes)*, el libro de un puritano que detesta la estupidez, el fanatismo, la corrupción y todo cuanto delate, además, cierta manera alambicada y churrigueresca de no hacer las cosas o de pensarlas mal.

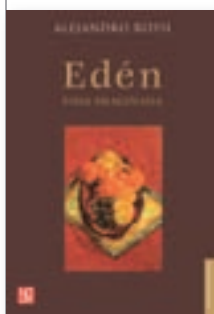
El personaje que habla en las crónicas de Sheridan es, quizá, su gran creación, y ese ser, a la vez invisible y monstruoso es Alceste, el misántropo de Molière tal cual lo interpreta Paul Bénichou. Es el idealista reformador cuya rebeldía es una inadecuación a las circunstancias, desamparo que lo hace parecer perseguidor y susceptible, egoísta y desdichado. Altivo en su soli-

taria agresividad, el misántropo, gracias a su hipersensibilidad, se rebela contra la sociedad como un hecho de tal modo abrumador. Es la conciencia mejor dispuesta para señalar, con devastadora lucidez, los vicios de una época ante la cual no puede sino expresar su pasión por la virtud. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ  
MICHAEL

#### MEMORIA LITERARIA

### Rossi en Venezuela



**Alejandro Rossi**  
**Edén.**  
**Vida imaginada**  
México, Fondo  
de Cultura  
Económica,  
2006, 271 pp.

El progreso, al menos en literatura, es una noción sospechosa. Crecer en línea ascendente —una obsesión de estos tiempos modernos— no siempre es lo determinante en el vasto campo de la creación artística. A la vera de tendencias mayúsculas, movimientos multiabarcantes o promociones volcadas a determinados desarrollos, las corrientes menores, descreídas y poco pomposas, cultivan una salud envidiable. Se diría que en la combinación de lo más visible y de lo que quiere permanecer más bien invisible, el cuerpo cobra vida y recorre su camino. Pero esas tendencias menores —precisamente por su condición invisible— cautivan cada vez más por lo que tienen de extrañas, singulares, apetitosas. Incluso se ha dado el caso de obras que, naciendo a contracorriente y de espaldas a la tradición que las engloba —piénsese, por ejemplo, en Borges, en sus inicios un humilde cultor de poemas y relatos breves—, terminan siendo mayores y hasta canónicas. Al menos desde la aparición de *Los raros*, en el que por cierto Rubén Darío apenas se detiene a examinar el

caso de escritores iberoamericanos, la vida y recorrido de la subespecie goza de mayor salud que la que normalmente le endilgamos. Raros clásicos ya son el mexicano Julio Torri, el argentino Antonio Porchia, el uruguayo Felisberto Hernández, el venezolano Ramos Sucre, y a su manera también planetas tan disímiles como Juan Rulfo en el norte o José Bianco en el sur. Pero raros siguen emergiendo a la superficie con el esplendor de su extrañeza a cuestras y recientes descubrimientos editoriales dan cuenta del singular poeta argentino Héctor Viel Temperley —un posible *alter ego* sureño de Gottfried Benn—, del surrealista chileno *avant la lettre* Omar Cáceres o de un aforista colombiano secreto y empedernido como Nicolás Gómez Dávila.

En el caso de Alejandro Rossi (1932), la rareza confluye además con otras variables determinantes: inteligencia, hondura de pensamiento, limpidez del lenguaje, voluntaria indefinición genérica y hasta no pocas dosis de humor. De madre venezolana (cuya ascendencia, bueno es recordarlo, se remonta hasta el general José Antonio Páez, el mismo de los billetes de a veinte, como gusta recordar el maestro), padre italiano y formación y residencia fundamentalmente mexicanas, Alejandro Rossi se ha destacado, en sus inicios, por una sólida obra de interpretación filosófica, y luego por una seguidilla de libros notables, difíciles de clasificar, que bordean, sin nunca caer con exactitud, la crónica, la narración breve, la apostilla reflexiva o la anotación de turno. En títulos como *Manual del distraído* (con una precoz edición venezolana que tuvo a bien sacar Monte Ávila Editores), *Un café con Gorrondona* o esa joya de la fina ironía llamada *La fábula de las regiones*, Rossi se nos muestra como un autor único, raro constitutivo, cuyo esplendor verbal, sin nunca ser opulento, se cuela por entre imágenes inolvidables y visiones entrañablemente singulares. De un plano que nunca quiere mostrarse como sabio, aunque certezas sobrarían, se desciende a un plano expresivo francamente cristalino en el que el mundo parece reinaugurado. La inteligencia no debe confundirse

# LIBROS

nunca con el retruécano –podría ser la conseja secreta de esta prosa magnífica. O como recordara Mariano Picón-Salas al referirse al origen de la expresión barroca: si la forma se hace compleja es porque el fondo, al menos en el precepto escolástico, es inmutable. Rossi nos enseña, en este sentido, un camino distinto: que la transparencia de las formas es la mejor herramienta para traer a flote fondos que siempre son oscuros. ¿O acaso la vida misma no es el *summum* de todas las extrañezas?

La reciente aparición de *Edén* (FCE, 2006), con el cautivador y no poco sugestivo subtítulo de *Vida imaginada*, no sólo profundiza la singular trayectoria del maestro sino que la abre como un abanico o delta hacia significaciones mayores o al menos más complejas. Si en los libros anteriores la pulsión narrativa se contenía, ahora sale al descampado; si en las fases previas la crónica parecía darse de forma espontánea, ahora se traspone para casi convertirse en una mezcla de historia natural y cuadro de personajes; si en los relatos cuyos más venerables la veta reflexiva cundía por doquier, ahora se diluye entre el diálogo de los personajes y una furia descriptiva que no ahorra términos ni detalles. ¿Es *Edén* una novela, un libro de memorias, una recreación de la infancia, un ajuste de cuentas con personajes entrañables, un concentrado de educación sentimental? Todo lo anterior, ciertamente, pero también mucho más que todo lo anterior. Se diría que Rossi, acostumbrado como nos tiene a los desafíos formales y a las trampas genéricas, ha construido una especie de nuevo género. *Edén* es el recuento vital del niño Rossi, quizás entre sus seis y sus doce años (justo has-

ta el umbral de la adolescencia), pero fundamentado sobre la base del recuerdo que se puede recuperar, hilachas de memoria o imágenes a veces pescadas sin contexto. El recuerdo, sabemos, no puede ser nunca lineal, se topa con baches o escenas inconclusas; el recuerdo es fundamentalmente selectivo, se alimenta de las impresiones mayores y desecha las que parecen prescindibles. Si Rossi quiso recuperar una memoria de infancia y trasponerla en un envoltorio ejercicio textual, es muy probable que la ilación haya sido más de meandros que de continuidades. De hecho, el libro se va haciendo en función de trozos recuperados, descritos soberbiamente, escenas con la madre, con el padre, con el hermano, paisajes de la provincia italiana o argentina, y es al cabo el lector el que va uniendo los fragmentos y encontrando un sentido mayor, de continuidad, de historia recuperada. El libro está escrito tal como se recuerda, con las intensidades que juntan un momento con otro, una mueca con otra, un amorío con otro. En tal sentido, el subtítulo *Vida imaginada* cobra aquí un fulgor especial, pues se trata de entender que, más que recuperación de memoria, estamos hablando de la organización o disposición de esa memoria, de cómo imaginamos haberla vivido o de cómo nos habría gustado vivirla. Y es aquí, precisamente, donde entra la literatura (el guiño de Rossi) en la imaginación en torno a esa memoria, en la fabulación a partir de esa memoria. Quiebre de la ortodoxia e irrupción de la novedad: no importa que lo que se haya descrito sea verdad o mentira –no es lo que está en el planteamiento de fondo del libro–; lo que importa es la intensidad selectiva por la que se recuer-

dan los momentos vividos o imaginados como vividos. Si en todo recuento de la memoria personal siempre hay algo de fábula, ¿qué esperar cuando se recrea el trozo de memoria más remoto, allí donde inconsciente y conciencia se hacen sombra mutuamente mientras forjan la personalidad del individuo?

La aparente cercanía frente al material narrado –unas memorias de infancia– precipita en Rossi un mecanismo antagónico: frente a la cercanía, provocó un distanciamiento, precisamente para que los mecanismos de la novela entren a sus anchas sobre el cuerpo del recuerdo y dispongan sobre los elementos como bien quieran. Asombra que desde las primeras líneas descubramos a un personaje que se llama Alejandro, el niño Alejandro, que es o pudiera ser Rossi, pero que en definitiva es otro, incluso ante los propios ojos del autor. Ese extrañamiento, curiosamente, es el signo de mayor acercamiento, es el mecanismo que permite que el personaje sea entrañable para el lector. Un niño inseguro, cruzado por mil destinos, dueño de varios paisajes biográficos o naturales, sin origen preciso o con múltiples orígenes, con varias lenguas o con ninguna, fabulador de lo real y de lo irreal, cuentero como pocos, cuentero como una herramienta para inventarse destinos disímiles, deseados, o para pasar siempre por debajo de la mirada inquisidora:

Pero en relación con la lengua, el asunto era más complicado: Cheché hablaba como una caraqueña educada en el extranjero; la temporada en Caracas le había intensificado a Félix el acento local y ahora se le colaba el modo y el tono de los ar-



**CUADERNOS DE AMÉRICA DEL NORTE**



Una colección de divulgación sobre los principales temas políticos, sociales, económicos y culturales de la región

Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN)  
Universidad Nacional Autónoma de México

Información y ventas:  
Tel. y fax 5336 3469, 5336 3556, 5336 3595 y 5336 3601  
voicesmx@servidor.unam.mx

Consulte nuestra página [www.cisan.unam.mx](http://www.cisan.unam.mx)

gentinos. ¿Qué es lo que debía proteger como propio? ¿El italiano y el español de La Florida? A veces Félix se autocorregía antes de pronunciar ciertos modismos venezolanos, en parte por darse cuenta de que serían incomprensibles en Argentina, pero también por el deseo, algo humillante, de adaptarse a los usos locales, el afán precisamente de no singularizarse, de ser como los demás, de no llamar continuamente la atención, de evitar las reiteradas explicaciones acerca de sus orígenes y filiaciones, como si toda la vida fuera responderle a un agente de inmigración.

Los destinos que se cruzan en la vida del niño Alejandro –Italia, Venezuela y Argentina– generan a su vez presencias familiares, amistades, ambientes colegiales, paisajes, personajes amables o aborrecibles. Pero en esta tríada fundacional, quizás por la gravitación de la madre Cheché, una caraqueña hermosa y cosmopolita que se eleva por entre los personajes de la novela, la variable venezolana, por su entramado de familiares, legados y tensiones, establece el balance mayor. Muy cercanos resultan el abuelo Guerrero, la inaprensible María Páez, la intragable Mamaíta, los tíos festivos y siempre dispuestos (ante la lejanía del padre) a asumir las lecciones masculinas del infante. Ese retrato de familia pudiente caraqueña de los años cuarenta y alrededores se extraña en la misma narrativa venezolana de estos tiempos. El habla precisa de los oficiantes, los hábitos y maneras, remiten a una sensibilidad mayor, a un paisaje preciso de logros y condenas, a una observación muy fina y penetrante de nuestra manera de ser en el tiempo. Leídos en *Edén* no dejan de parecer paisajes humanos caducos, cerrados por la inclemencia del tiempo, enterrados por una historia de arrabales. Esa familia emotiva, de tías y tíos entrañables, es la que bautiza cariñosamente al niño Alejandro como el Negro y lo pone en el centro de la escena para que no deje de echar cuentos. Buscarle la lengua al Negro, como se verá, nos ha traído hasta hoy la presun-

ción de un fabulador y la hechura de un autor inconmensurable.

Otra escena venezolana inolvidable, precipitada por Félix –hermano mayor y guía del Negro, pero también uno de los personajes más logrados del libro– es la conversación con el viejo y venerable educador Bartolomé Olivier, republicano llegado a tierras venezolanas bajo el exilio de la Guerra Civil y fundador en sus momentos del famoso Instituto Escuela de La Florida, uno de los primeros centros educativos liberales que tuvo el país. En una de las diarias sobremesas con el viejo –Cheché había resuelto dejar a los hermanos en horario corrido hasta la tarde–, Félix inquiriere por la existencia de Dios y el republicano suda sus respuestas hasta quedar literalmente abatido por el ensañamiento del mayor de los Rossi. El niño que se admira ante la agudeza del hermano mayor es el mismo que aprende a lavarse los genitales gracias al consejo del tío materno y es el mismo que sufre ante la visión instantánea de un enfebrecido pretendiente de la madre. Este fabulador nato, nadador frustrado, recurrente enamorado y curioso medular constituye el centro de gravitación del libro, alrededor del cual giran todos los personajes y todas las situaciones.

Freud recordaba que los primeros cuatro años de la infancia, si bien período inconsciente, constituían la fase primordial del forjamiento de la personalidad. Recordar algo de esa secuela no debe pasar de impulsos ciegos, nebulosos. El ejercicio memorioso en torno a la segunda infancia, a la que ya se vuelve consciente, ha sido el propósito medular de este nuevo libro de Alejandro Rossi. Crecer está asociado a la felicidad, pero también al sufrimiento, y el espejo de *Edén* es uno de los más fidedignos, entrañables y envolventes que hayamos leído. Si estos personajes se vuelven insustituibles, si su humanidad toda nos contamina el espíritu, es porque el maestro Rossi, no sabemos si consciente o inconscientemente, pero al menos sí a través del subterfugio de la niñez, se ha acercado más a la vida, al sentimiento, a la inmortalidad. La imagen del Negro nadando feliz en

la piscina de sus anteriores fracasos porque su pretendida Adriana le ha dado finalmente el primer beso en vida es la imagen del Edén venido a tierra. De estas imágenes y sensaciones se compone esta magistral obra.

– ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

CUENTO

## Huecos



**Etgar Keret**  
**Extrañando**  
**a Kissinger**  
trad. (hebreo)  
**Ana María**  
**Bejarano,**  
**México, Sexto**  
**Piso, 2006,**  
**209 pp.**

¿Qué decir? ¿Qué decir de un libro cuyo atractivo principal parece ser, ante todo, su propio éxito? ¿Qué decir del autor y de los miles de ejemplares impresos y de las traducciones y de las adaptaciones cinematográficas? Es posible decir, para no disentir, que uno aplaude, como todos, el fenómeno: un volumen de cuentos que se vende masivamente. Es posible agregar, para sumarse al corro crítico, que todo es nuevo y bonito. Lo mejor sería, sencillamente, leer el libro, pero esto, cosa rara, no es sencillo: *Extrañando a Kissinger* (publicado originalmente en 1994) se resiste con vigor a las lecturas críticas. Armado con 49 cuentos breves y expeditos, se trata de un tomo vertiginoso: cuando algo “literario” empieza a perfilarse ya termina un relato y empieza, desemejante, el siguiente. Tramas, atmósferas, personajes, estilos: todo está flotando, inestable, como contrario al afán crítico de sujetar y fijar. Fijemos, al menos, una cosa: los cuentos tienen un no sé qué de encanto.

Basta leer las primeras páginas para descubrir que el encanto no descansa en la prosa. Etgar Keret (Tel Aviv, 1967) es un hábil narrador pero sólo eso. Lla-



marlo un buen prosista es demasiado: narra con eficacia y nada más. Cercano a cierta narración visual (no sólo el cine sino la televisión y los cómics), compone relatos lisos, sin topes ni paja. La prosa no es nunca protagonista: si está allí es sólo porque acompaña las anécdotas. Casi cincuenta cuentos y la misma abulia: ninguno que experimente, ninguno que delire formalmente. Perseguir las palabras no nos lleva a ninguna parte, ni siquiera a otras palabras: la narrativa de Keret no se comunica, no deliberadamente, con otra narrativa. Algunos críticos, dóciles, han querido encontrarle influencias de Kafka y el surrealismo, como si éstos no fueran ya parte constitutiva de todo temperamento contemporáneo. Dígase Woody Allen y se estará más cerca del ánimo de estos cuentos. Piénsese en las inocentes pinturas de Yoshitomo Nara y algo se habrá revelado. Léase este tomo a la par de los cuentos de Dave Eggers y tal vez broten algunas tenues afinidades. Decir más es forzar demasiado.

El encanto del libro no reside, tampoco, en el temperamento del autor. Cuesta trabajo, de hecho, distinguir esa cosa, el temperamento del autor. Son muchos los relatos y ninguno de ellos se suma con otro para fijar, sólidamente, una visión del mundo. Por el contrario: un cuento se sobrepone al otro como para desvanecer cualquier huella de un carácter. Palabras como *romántico*, *clásico* o *nihilista* son inútiles para describir el bamboleante temperamento de Keret. Si uno se esfuerza, es posible descubrir, aquí y allá, un carácter irónico y un marcado gusto por el absurdo. Si uno se empeña otro poco, se encuentra lo contrario: un acentuado, invencible candor. Como no hay un temperamento inequívoco, tampoco hay obsesiones. Los cuentos de Keret deambulan entre distintos temas y personajes —niños, ancianos, magos, soldados, gorilas, escritores— sin atarse apenas a ninguno. Van y vienen de un objeto al siguiente sin apropiarse de apenas nada. Antes que en un rasgo posmoderno, esta cualidad hace pensar en algo viejo, en aquellos poemarios classicistas en los que el au-

tor sacrificaba su temperamento para pronunciar mejor los elementos del imaginario colectivo: héroes y reyes y dioses y demás cacharros.

Porque Keret es israelí e Israel está encendido, uno esperaría que el encanto del libro residiera allí: en su capacidad para recrear ese escenario. Una vez más, no es así. La realidad israelí apenas si aparece en estos relatos, no directamente. Sólo en dos o tres cuentos —no los mejores— se relata con cierta intención el conflicto con los palestinos; el resto prefiere demorarse en asuntos cotidianos y huir, de vez en vez, hacia lo fantástico. Decepcionado terminará quien busque, además, una sesuda obra sobre la cuestión judía. Keret, al revés de casi cualquier autor hebreo, no adopta una voz “judaica” ni diserta sobre la persecución, la diáspora, el sionismo. Procede anticlimáticamente: sabe que antes que judaísmo hay judíos y escribe primero sobre uno (uno niño que quiere un Bart Simpson) y después sobre otro (un mago sin conejo). Sería sencillo, además de torpe, acusarlo de trivializar la situación israelí. Quien así lo haga lucirá, al menos ante los jóvenes que admiran a Keret, como un amargado vejete (aparte de extrañar las prosas violentas y los temperamentos forjados, el anciano ahora quiere gravedad y costumbrismo). Lo cierto es que Keret, al fin presente, desea provocar. Si no escribe sobre el conflicto judío-palestino es para que las voces más solemnes se lo demanden. Cuando se refiere al asunto es más pendenciero: escribe, por ejemplo, un cuento llamado “La muerte de Rabin” (no incluido en este libro) sólo para describir la insípida muerte de un gato llamado de ese modo. Evitemos denunciar amargamente el “escapismo” de estos relatos; hagamos lo contrario: reconozcamos que allí, en la deliberada omisión de la situación israelí, reside al fin parte del encanto. Al fin, alguna tensión: la de los cuentos contra el espíritu de la pesadez, contra cierta literatura hebrea, contra las perentorias demandas de la historia.

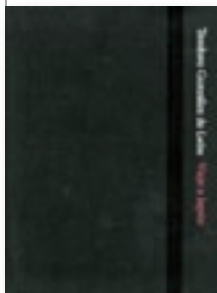
Que el libro no apele directamente a la cuestión judía es parte del encan-

to. Que la prosa sea ágil y apenas expresiva es parte del encanto. Que las referencias sean populares y no tanto literarias es parte del encanto. Que no exista un temperamento fijo y extremo es parte del encanto. El atractivo de *Extrañando a Kissinger* es, digámoslo así, ilegible: no descansa en las palabras sino en los espacios blancos entre ellas, no en aquello que dice sino en lo que omite. Además de todo aquello que falta, estos relatos sobresalen por carecer también de convenciones novelescas: ni mensajes humanistas ni hallazgos psicológicos, ni melodrama ni algún otro tono dramático. Ante el vacío algunos críticos han arrojado a Keret al cesto del posmodernismo. Para sacarlo de allí sólo es necesario afirmar que el vacío de Keret no es novedoso: buena parte de la literatura del siglo XX se batió contra la literatura misma para derrumbar los puntales literarios y permitir el libre curso de la escritura. Keret, acaso sin saberlo, es heredero de esos autores. Su novedad es otra, más pequeña: él ya no se bate contra nada, parte naturalmente del vacío. Hay un hueco y ni siquiera intenta rellenarlo o cavar más hondo. Como si no notara el abismo, cuenta llanamente historias, a veces tiernas, de pronto mordaces. El candor con que habita la nada, ése es su encanto.

Así como un buen edificio sugiere toda una idea urbanística, un buen cuento debe insinuar toda una literatura. De los cuentos de Keret —es seguro— no se desprenderá ninguna tradición, pero éste es su anuncio: lo que viene es, puede ser, una literatura apenas literatura. No aquella narrativa ligera que anticipaba Italo Calvino sino una casi vacua, casi extinta, casi nada. El campo de batalla —es el aviso— no estará ya en el lenguaje ni en la trama ni en el temperamento autoral ni en las fronteras genéricas ni en ninguna parte. No habrá, sencillamente, campo de batalla. La literatura ocurrirá indolentemente, sin tensión, reproduciéndose a sí misma sin refregarse contra la sociedad, la historia, el lenguaje. Será. Sin gloria. Pero con encanto. ¿Qué decir? —

— RAFAEL LEMUS

## Topografía interior



**Teodoro González de León**  
**Viaje a Japón**  
México, Arquine,  
2006.

El nombre del arquitecto Teodoro González de León ha estado siempre ligado a lo monumental. Autor de obras como el Museo Tamayo, el Auditorio Nacional o la Torre Arcos Bosques, y en activo desde su participación en el proyecto de Ciudad Universitaria en 1946, ha logrado confeccionar la imagen de la metrópolis mexicana, dotándola del carácter emblemático y nacional que defiende. Su arquitectura —símbolo de las estructuras de poder— consigue narrar buena parte de la historia oficial de la segunda mitad del siglo XX, donde la robustez de sus volúmenes construidos refleja el valor de lo representativo que se impone frente a narrativas divergentes. De ahí que sorprenda tanto la nueva publicación que, bajo la excusa de un viaje reciente a Japón y apoyada en la tradición de los diarios de viajes como los *Cabiers de voyage* de Le Corbusier, revela su lado íntimo y sutil. Ahí sus trazos contundentes se transforman en croquis reflexivos y en gráciles exploraciones. Sus grandes gestos se disuelven en indagaciones que delatan un interés que no está en las cosas ni en las formas sino en las ideas, sobre todo en lo equívoco. Su viaje a Japón —pendiente desde siempre (ya Octavio Paz le recriminaba no conocer esa forma distinta de vida y de concebir la arquitectura) se convierte así en una suerte de aventura iniciática que termina revelando la topografía interior del experto insaciable.

El formato pequeño del volumen sugiere su condición de diario introspectivo

vo y contrasta con el resto de las pesadas publicaciones sobre su obra. Siguiendo el tamaño de un cuaderno Moleskine —la legendaria libreta de notas utilizada por Hemingway, Picasso y Van Gogh—, se recrea la imagen del viaje romántico del siglo XIX al tiempo que se transforma al lector en *voyeur*. Traspasados los sólidos muros de la obra de González de León, se accede a un tejido fino de ideas densas que, por la dimensión del libro, parecen ligeras, casi casuales.

El *Viaje a Japón* celebra los ochenta años del arquitecto. Sin embargo, el que está ahí es el Teodoro González de León más joven: el eterno curioso que no elude la continua dilatación de la pupila, y que se detiene tanto en el pórtico del museo de Yoshio Taniguchi, o en el espacio abierto de la arquitectura tradicional japonesa, como en la música, el musgo, el buen vino o en las impresiones sobre una muestra de arte y el estatus del *room service*.

Tras el encargo para realizar el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), previsto para inaugurarse a finales de 2007 en el Centro Cultural Universitario de la UNAM, González de León inició una peregrinación a más de treinta museos dispersos por el mundo. España, Estados Unidos y Japón constituyen algunas de las paradas obligadas, y aunque probablemente habría sido más interesante el diario del periplo completo, sobre todo ante la curiosidad del espacio que nos aguarda, esta publicación tiene la frescura de lo azaroso: la inesperada publicación de un material que se pensó privado. Algo tiene de *delicatesse*, de estrecha rendija tras la cual las escasas palabras, croquis o fotografías vienen cargadas de los kilómetros andados por un personaje que a fin de cuentas ha construido más metros cuadrados que toda una generación de arquitectos junta. Y, que, tras su aprendizaje con José Villagrán y Mario Pani durante su época de estudiante, el tiempo que pasó en la oficina de Le Corbusier en París y los años de sociedad con Abraham Zabludovsky, sigue renovándose, interesándose por los jardines tradicionales japoneses, las obras

del Kenzo Tange de los años sesenta, así como en la ávida búsqueda de los edificios más recientes de Toyo Ito o de los más jóvenes como Kengo Kuma o Kazuyo Sejima. El paseo que brinda esta publicación se asemeja a la experiencia de quien, leyendo libros de recetas de cocina, logra saborear y oler la comida a través de las letras. Por la precisión en los juicios y observaciones, el libro funcionaría perfectamente como guía para un viajero ilustrado.

No deja de extrañar, eso sí, que en un país carente de bibliografía básica sobre la mayoría de sus arquitectos más importantes, aparezcan publicaciones tan específicas como este *Viaje*. Si bien el libro queda como una refinada ventana tanto hacia el interior de González de León como hacia las arquitecturas de Tokio, Kyoto, Yokohama y la isla de Naoshima, no deja de tener un aire de *coffee-table book* en miniatura. Ojalá sea una especie de pórtico de entrada hacia el nuevo MUAC, que, como este libro, logre sorprender por su delicadeza al tiempo que se vuelve impermeable al olvido. —

— FERNANDA CANALES

## NOVELA

## Maduración



**Enrique Serna**  
**Fruta verde**  
México, Planeta,  
2006, 311 pp.

Mitad novela autobiográfica, mitad novela de iniciación y, por qué no, mitad *roman à clef*, *Fruta verde* consume un pendiente de Enrique Serna consigo mismo: relatar sus primeros pasos. A contrapelo del título, el autor dejó madurar esta obra hasta que las circunstancias le otorgaron la carambola necesaria para darle sentido profundo al entre-

tejido de su asunto, para transmutar el nervio más delicado de sus vivencias privadas en un relato compartible.

La iniciación en la literatura, en la vida laboral, en la sexualidad electiva y la inauguración de una postura crítica ante la moral al uso son los hitos que orientan la acción de esta novela a través de Germán, el personaje protagonista y álgter ego del autor, capturado en torno a sus dieciocho años. En *Fruta verde* Serna procede de modo semejante a sus novelas de época: articula un detallado trasfondo sociohistórico —aquí, de la historia reciente: segunda mitad de la década de los setenta del siglo pasado—, si bien atildado documentalmente, también alimentado por el testimonio y la memoria hasta conseguir un mundo particular en el que el móvil es la lucha inaugural con el ángel.

Muy pronto el lector se siente transportado al ambiente de la época a partir de los desplazamientos de los personajes por distintas calles de las colonias Del Valle (el Fondo de Cultura Económica aún estaba en Parroquia) y Nápoles; de salidas a las “tardeadas”, estilando zuecos, a bailar *bump* y escuchar a Tavares; de las lecturas entonces de moda, tanto comerciales (*Corazón de piedra verde*, *Juan Salvador Gaviota*) como cultas (*Rubaiyat*, las obras completas de Wilde...), todas mencionadas no con fines decorativos, sino como parte de la idiosincrasia y del ánimo de algunos personajes: *La tía Julia y el escribidor*, por ejemplo, que influye en el idilio entre Paula y Pável, madre y mejor amigo, respectivamente, de Germán.

El núcleo familiar de Germán aparece comandado por Paula, hija de refugiados republicanos, divorciada y resentida sempiternamente contra el padre de sus tres hijos. Desde el principio, la narración destaca el firme vínculo entre Germán —el primogénito— y su madre, entre los que prevalece la cordialidad cómplice hasta que, en un mismo día, Germán asiste a su primera jornada de trabajo en una agencia de publicidad, y de estudios en la UNAM. La grieta comienza a abrirse cuando aparece en escena Mauro Llamas, el

ángel del abismo, cuyo acoso a Germán hará clamar a Paula, además de otras indecencias y desengaños que le toca presenciar y sufrir, que ya es hora de que el mundo vuelva “a ser cursi”.

Serna alterna distintos estilos y puntos de vista para construir su historia: lo mismo toma la voz —en tercera persona— un narrador sabedor del pasado, presente y futuro de los personajes, así como de sus motivaciones y emociones al modo realista, como —en primera persona— la mente de Paula, proclive al monólogo, y la voz confesional de Germán a través de sus diarios. El relato se convierte por un momento, lúdicamente, en guión dramático para fustigar, en un juicio sumario, la desfachatez de una pareja que sobrepasó los linderos tolerables por la moral de la clase media.

La alternancia de estilos y voces concede profundidad al asunto general, que no sólo es la historia de una seducción consumada, sino que también aborda las entretelas de la sensibilidad y del erotismo, y plantea las ventajas de la unisexualidad allende la carne. En este sentido, el ideal sería que los lados masculino y femenino de cada cual hallaran el punto de equilibrio. Llega el momento, por ejemplo, en que a Germán —un *buga* que en apariencia nunca iba a *jalar*— le complace que su apodo en la chamba sea Sor Juana.

La fascinación que desde el primer momento vive Germán ante el desparpajo y la charla de sus amigos gays, reveladora de una constelación de libros, películas y modalidades de ver el mundo inéditas a los ojos del protagonista —y recreada admirablemente por el autor conservando el refinado humor de doble filo—, resulta eficazmente compartible, sobre todo a través de Mauro, el Virgilio de Germán en el mundillo literario y en la cama, un personaje llamado a perdurar en la memoria. La trama general admite afluentes, como las elocuentes historias respectivas de iniciación en el lado gay tanto de Mauro como de Pedro.

La acidez que los personajes de Serna destilaban en *El miedo a los animales* contra la hipocresía y la fatuidad de las mafias culturales, en *Fruta verde* se ve

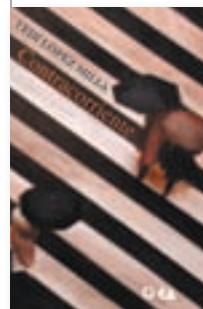
enfocada al medio teatral (aquí surge otro atractivo —que no el principal— de esta novela: adivinar quién es quién). La subversión moral de la pareja de española e indio al orden novohispano en *Ángeles del abismo*, en *Fruta verde* (título de un bolero de Luis Alcaraz que contribuye en el ánimo tanto de la madre como del hijo a dejar aflorar sus demonios) recae en la entrega de Paula a Pável —no consumada como tino narrativo de la trama—, y de Germán a Mauro.

En la última sección de la novela, “Ofrenda”, han transcurrido varios lustros. Ante el deceso de Mauro, Germán evoca charlas en las que éste lo conmina a que no posponga más su autobiografía y que explote como personaje a Paula, una “leona herida”. Germán, que había pasado años enteros como ratón de biblioteca para escribir sus novelas históricas, revela sus recelos —sin dejar de deslizarse una crítica a la repugnancia que provocan las autobiografías en el medio mexicano—, pero al final, emotivamente, y en memoria de Mauro y de Paula, por fin se decide a mentir con honestidad su propia verdad, a desaparecer detrás de sus personajes en esta que quizá sea la primera novela bisexual mexicana y una de las mejores en la cuenta del autor. —

— NOÉ CÁRDENAS

## POESÍA

### Verbo transitivo



**Tedi López Mills**  
*Contracorriente*  
México, Era,  
2006, 68 pp.

Todo poeta está llamado a inaugurar una forma de la fe. Al mismo tiempo, a ser profeta de una religión que no necesita de un dios que

la articule; en ella, lo principal es la ceremonia del rezo, las palabras que se pronuncian con afán de comunión y aspiran a las altísimas esferas de la existencia. Tedi López Mills (ciudad de México, 1959) nos entrega en su más reciente libro –quizá el más sólido y propositivo de su obra poética– una confianza en la materia que se vuelve una pura devoción: el agua como credo, materia ejemplar cuyas facultades busca imitar el discurso poético. El agua en su advocación indómita de río: “un río que me habla desde el circuito de su agua en mi cabeza como si leyera”. Un río: sistema caótico, abierto, caníbal.

Más cerca de la prosa que del versículo, en este poema dividido en fragmentos la voz poética genera un torrente verbal cuyo cauce tiene origen en el manantial de la contemplación, y encuentra el cenit de sus deducciones (hallazgos avistados tras la especulación) en el desarrollo de un discurso lógico y omnívoro. A ras del texto casi todas las pausas están marcadas por comas. Al igualar todo reposo del discurso a esa suspensión mínima y provisional del aliento, cada frase, cada pensamiento puede continuarse, desdoblarse en otro y otro más, encadenarse y generar una entropía a golpes de razonamiento. La voz busca así remontarse, vencer la inercia de un decir asimilable, estancado. Y toda estrategia es válida para dar consistencia a su viaje –su ir a contraflujo del discurso generalmente aceptado– excepto la contención: añadir, acumular, desarrollar, multiplicar lo parentético, pasar de una a otra superficie del discurso para hacer la suma mental de cada plano en el mapa del poema.

En el libro, el agua es un aire que nos sujeta desde todos los ángulos. En una atmósfera de agua toda distancia se relativiza, todas las rutas del pensamiento son posibles para lograr el develamiento del orden natural de las cosas, para entrever la médula del mundo. Orden y desorden, lentitud y aceleración, barroquismo y minimalismo, duración y fugacidad, inmovilidad y flujo... Todo es un asunto de la

percepción, de la mirada: “es lo mismo el aullido que las palabras dispuestas en orden cuando se gritan.”

John Ashbery planteó el poema no como un objeto verbal, producto terminado flotando en el vacío, bello por sí mismo e independiente del ser humano, sino como la experiencia de su ejecución. Lo que escuchamos tronar en las páginas de *Contracorriente* es “no una melodía” (perdurable, portable, fija) sino un virtuoso y sostenido solo (secuencial, efímero, renovable). Resulta imposible extraer alguna de las piezas de su maquinaria puesto que su máxima expresividad sólo tendrá lugar en el contexto que las originó, el poema que las genera que es, en sí mismo, la secuencia que las hace viables. Contrastando, alternando, sumando, precediendo, provocando, resultando sólo tentativamente, mientras la secuencia se reanuda en la siguiente página.

De ahí que el poema pueda conjugarse en presente. Su gracia y su tragedia –continuando con Ashbery– es dejar un esqueleto insuficiente como única huella en la experiencia, una estructura imposible de reconstruir. Expresión de una corriente de pensamiento que de súbito encarna, el poema es un ser submarino que recorre superficie abajo su monólogo interior –al ras inverso de la marea–, y que de pronto abandona su silencio: se muestra, ocurre clandestinamente, como prueba de un encadenamiento infinito de silogismos que sucede fuera del ámbito de lo visible, y que es el pensamiento del poeta. La mirada nunca deja de registrar, pues aunque permanezca cerrada, ve la nada (insuperable telón de fondo para el mundo). Después de un instante, vuelve a su silencio.

Pero no debe contenerse el lector de subrayar, anotar, resaltar. La lectura es una experiencia tan envolvente y zigzagueante que vale la pena arrojar anclas, marcar cada tanto las paredes del laberinto para no extraviarnos en él. Aunque el poema nunca estará contenido en un resumen.

Fuga perpetua, imposibilidad, el poema de López Mills muestra lo que

ocurre en el silencio fecundo de la mente. Ese irse de lengua –*hablar* en lenguas–, el soliloquio imparable, “culpa de la memoria, automatismo/ que pasa por ser conciencia”. Ensimismada inteligencia a solas, ocupada en penetrar el mundo, dejando tras de sí una estela de palabras, su experiencia: “qué sueña cuando se abre en la percepción más inmediata/ una fractura entre las horas, se introduce, por descuido, esa historia/ alternativa, ese río en otra parte, lo mismo contrahecho que perfectible,/ dando de sí, río de quien lo piense, de quien lo escuche.”

“You were like a religious fanatic/ Without a god – unable to pray”: en el poema “The god” de Ted Hughes, la voz lírica parece no lamentar tanto la carencia de dios, sino la incapacidad de quien escribe para el rezo. Esa ligadura de palabras con lo divino es lo que nos salva. No la existencia de un depositario omnipresente. Como en poemarios anteriores de la autora, el epígrafe del libro (de Philip Larkin esta vez) no es sólo un pórtico sino un asidero: “*Si se me llamara/ para construir una religión/ yo baría uso del agua.*” Agua palabra, agua ensalmo, agua sacramento. La voz de la poeta, como la del profeta, no tiene el dominio para moldear el mundo, pero sí lo tiene para manifestar lo oculto, para traer a la superficie lo profundo.

El viaje río arriba del salmón es necesario incluso para el río, puesto que toda antítesis ofrece una imagen inversa que completa la realidad al otro lado del espejo. Frente a un punto de llegada, un tránsito. Frente a la inercia de lo hermoso por prestigiado, esta frase de Ashbery: “yo no escribo bellamente.” Frente a una navegación quieta, un estrepitoso desplazarse entre los rápidos. Frente a una fe en lo terminado y una certeza en lo inamovible, una lectura como ésta, en construcción, perpetua obra negra del templo donde la poeta nos invita a fundar un mito propio. Encontrar en las revelaciones de la materia y la palabra el tránsito hacia una devoción. –

– LUIS JORGE BOONE