

LIBROS



> Christopher Domínguez Michael

• **Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)**

> CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• **Las benévolas**

> JONATHAN LITTELL

• **Saña**

> MARGO GLANTZ

• **Diario de un mal año**

> J.M. COETZEE

• **El mal del ímpetu**

> IVÁN ALEXÁNDROVICH GONCHAROV

• **Una habitación desordenada**

> VIVIAN ABENSHUSHAN

• **Poesía completa**

> RAMÓN XIRAU

• **La ceremonia del porno**

> ANDRÉS BARBA Y JAVIER MONTES

• **Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos**

> RICARDO PÉREZ MONTFORT

VADEMÉCUM

Nuestra literatura reescrita



Christopher Domínguez Michael
Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)
México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 588 pp.

Basta abrir los ojos para observar, día con día, el ocaso de los críticos. Quienes empiezan radicales y furiosos terminan, al caer la tarde, dóciles y nimios. Los que prometen una carrera sostenida abandonan, una noche, el oficio y se incorporan, la mañana siguiente, al servicio público o la academia. Otros sencillamente intentan y fracasan: cuando la literatura los rebasa, se recluyen en la nostalgia y la historiografía. Pocos—muy pocos—tienen el tesón necesario para soportar la desdichada fortuna del crítico. Pocos—muy pocos—sobreviven donde se debe: en los diarios y revistas, tirando puñetazos, en fértil tensión con el presente. Sólo dos o tres personas pueden presumir hoy, en México, una carrera

crítica firme y tozuda. Sólo Christopher Domínguez Michael (ciudad de México, 1962) puede alardear, además, de persistir protagónicamente. Dígase lo que se quiera, pero el hombre no cesa. Veintitantos años después de haber escrito su primera reseña continúa haciendo, sistemáticamente, lo mismo: reseñas. Más todavía: reseñas de novedades editoriales. Ustedes admiren al novelista de moda: yo reconozco la tenaz responsabilidad intelectual del crítico literario.

Basta mantener los ojos abiertos para advertir, no sin escándalo, las desusadas ambiciones de Domínguez Michael. Aparte de leer perseverantemente, lee sin modestia. Antes de cumplir treinta años ya había armado una antología de la narrativa mexicana. Más tarde dedicó cientos de páginas a escudriñar la vida de fray Servando y otras cientos a estudiar la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX. Su nuevo libro no es, desde luego, un librito: es su *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. Anota Domínguez Michael: se trata, sí, de un diccionario pero también de una antología. Por una parte, recoge frag-

mentos de otros de sus libros y reseñas publicadas—casi todas—en esta revista; por la otra, organiza alfabéticamente sus juicios sobre la literatura mexicana contemporánea, de la A de Abreu Gómez a la Z de Zaid. Son 144 los autores convocados: narradores, poetas, críticos, ensayistas, dramaturgos. El más viejo, José Vasconcelos (1882); los más jóvenes, Luis Vicente de Aguinaga, Luigi Amara y Julián Herbert (todos de 1971). ¿Es necesario decir que acaso nadie ha leído con más amplitud nuestra literatura?

Cosa buena: entre las 588 páginas del tomo hay pullas, controversias y dos o tres sopapos. Cosa extraña: no hay violencia. Al revés de lo que suelen pensar las almas temerosas, Domínguez Michael no es un crítico rabioso; no es siquiera malaleche. Por el contrario: se empeña en leer con generosidad y prudencia. Háganse cuentas: son 144 las entradas de su diccionario y son apenas cuatro o cinco las notas decididamente negativas. Léanse esas notas: aunque implacables, no son desalmadas. ¿Por qué Domínguez Michael no ejerce como sistema la rabia? Sencillamente porque no necesita hacerlo. No es un crítico intransigente ni partidista: no refuta cierta literatura para defender, pendencieramente, la de su panda. No es, tampoco, el crítico leñador que algunos temen y otros deseamos: no se abre paso a hachazos

entre la maleza de las letras mexicanas para encontrar, en algún rincón, una literatura. Es menos radical y más comprensivo. Su divisa podría ser tan ilustrada como la del último Tzvetan Todorov: “la crítica literaria es una aventura del entendimiento”; su propósito: no tanto la depuración como la comprensión —más o menos magnánima— de la literatura mexicana.

Para emplear un lenguaje que le acomoda: los pecados de Domínguez Michael no nacen —por lo general— de la ira sino de la generosidad. Lejos está el crítico áspero y amargo, enemigo de la promesa, y lejos el ensayista retraído, concentrado —para leerla mejor— en una sola literatura. Christopher anda a lo largo y ancho de nuestras letras y, entre tanto cascajo, incluso el más avezado tropieza. Ocurre lo obvio: lee vigorosamente unas obras e inciertamente otras. Porque abarca narrativa y poesía y teatro y ensayo, es claro que no lee parejamente: comenta mejor el ensayo que la narrativa y mejor la narrativa que la poesía y el teatro. Porque discute lo mismo temperamentos clásicos que gestos posmodernos, es obvio que batalla para sancionar unos y comprender los otros. Generosas pero poco contundentes son —salvo excepciones— sus entradas sobre poesía. Generosos pero complacientes son los perfiles que dedica —no sin apuro— a algunos de sus amigos. Generosa pero injustificada es su decisión de incluir, en un diccionario de literatura mexicana, las figuras de Roberto Bolaño, Luis Cernuda, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso y Fernando Vallejo. La largueza no es buena cosa: al distenderse, el libro —ay— se agrieta.

Quienes leen regularmente sus reseñas ya lo saben: éstas rara vez ofrecen una penetrante lectura formal de las obras. Enemigo de un estructuralismo que caricaturiza, Domínguez Michael no lee demasiado de cerca los textos: antes que analizar la escritura, mira la mano que escribe. Su asunto no es tanto la obra como la relación de la obra con el mundo. Es historicista:

la situación de un autor entre otros autores le obsesiona. Es sartreano: cree que la literatura es eso que ocurre entre la invención individual y la libertad universal. Mala noticia: existen las obras marcadamente formalistas y entonces Domínguez Michael se desploma. Mírese su grave desdén de las vanguardias. Mírese, en este diccionario, su dudosa lectura de Salvador Elizondo o su balbuceado apunte sobre Mario Bellatin. La buena nota: cuando los autores están en flagrante tensión con el mundo, Christopher brilla como pocos. Un ejemplo: sus notables, conmovidos retratos de los escritores marxistas. ¿Qué pasa allí? Que Christopher percibe, en sus vidas y obras, una postura moral y cívica, una escritura regida por ciertos principios ideológicos. ¿Qué pasa allá? Que, reaccionariamente, no percibe otra cosa que sílabas y técnicas. Porque presume de no haber sido contagiado por el estructuralismo, no termina de entender que la exploración formal supone también una indagación del estado de las cosas.

Que no lea formal ni rabiosamente no significa que lea sin vigor. Por el contrario: nadie ha leído con mayor intensidad nuestra literatura. ¿José Luis Martínez, Emmanuel Carballo, José Joaquín Blanco? Ninguno de ellos puede presumir páginas críticas tan apasionadas y concernidas. ¿Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis? Ni siquiera ellos concibieron un escenario literario tan *moral* y *político*. Justo eso: la literatura, para Domínguez Michael, no es tanto un asunto estético como ético. Antes que palabras, los autores arriesgan valores; más que poéticas, exponen sus almas. ¿El crítico? Analiza pero, sobre todo, participa: se juega sus principios en la lectura. No Christopher sino Paul Ricoeur escribió esto: “Las experiencias de pensamiento que realizamos en el gran laboratorio de lo imaginario son también exploraciones hechas en el reino del bien y del mal.” Tanta gravedad es, de pronto, nociva: ¡con qué facilidad desdeña Christopher a los

autores que no respetan puntualmente la cartilla humanista! Las más de las veces, su moralismo es inteligencia: ¡con qué rigor desmonta las chapuzas intelectuales de los indigenistas y compañía! Inteligencia y vehemencia. Es tanto su ardor, de hecho, que, en vez de un diccionario, pudo haber escrito —como Walter Muschg— una historia trágica de la literatura. Corrección: ya lo hizo. *Tiros en el concierto* es la historia trágica de la literatura mexicana; eso y el listón más alto: la obra que los demás críticos mexicanos estamos obligados a superar.

Si se le mira superficialmente, Domínguez Michael parece un adversario del romanticismo: defiende la Ilustración, sospecha de la Ruptura, descrea de la autonomía de la obra artística. Si se le mira mejor, se entiende: es —como casi todos los autores de valía— un romántico a pesar suyo. Romántico es su primer libro, *La utopía de la hospitalidad* (1993), enamorado del siglo XIX, y romántica es su novela *William Pescador* (1997), rendida ante el mito de la Infancia. Romántico es —a veces— su lenguaje (hechiceros, videntes, fantasmas, dones, conversaciones con los muertos) y romántica es su creencia de habitar un mundo no técnico sino, de algún modo, sagrado. No se exagera si se dice que en su noción de literatura existe algo más que textos y autores: hay héroes y un puñado de titanes. No se exagera si se afirma que ésa es una de las bondades de su obra: en sus páginas, las figuras de —digamos— José Vasconcelos, Jorge Cuesta, José Revueltas y Rubén Salazar Mallén son doblemente épicas, dos veces elocuentes. También cimbreantes son los perfiles de Jorge Aguilar Mora, Juan García Ponce y Luis Cardoza y Aragón que este diccionario ofrece. Son algo más que perfiles: retratos profusos, expresionistas y, por lo mismo, necesarios en una literatura nacional habituada al medio tono. Ejemplar al respecto es su nota necrológica sobre Octavio Paz incluida en *La sabiduría sin promesa* (2001) y, ahora, en este libro. No es sólo su

texto más entrañable: son las páginas que mejor justifican su romanticismo. Domínguez Michael insiste en que la literatura es cosa grave y allí está Paz —cívico, atento al siglo, abrasado por el genio— para probarlo. Intuye que el tamaño de un crítico se mide cuando enfrenta a sus dioses y, al ocuparse del más grande de sus contemporáneos, registra una de las imágenes más sublimes de nuestras letras: la de un Paz que, entre la materia y la trascendencia, agoniza sabiamente.

Un escritor que él admira, Paul Bénichou, acuñó una vez una frase miserable sobre los críticos literarios: “que el temor a inventar sea la más alta de sus virtudes”. Por fortuna, Christopher no obedece esa sentencia. Por fortuna, inventa. Antes que registrar objetivamente el desvaído estado de las letras mexicanas, imagina otra literatura, semejante a aquella pero no idéntica. Una literatura más intensa, militante, de pronto heroica. Una literatura —digamos— dramática. Sobre todo eso: su obra crítica tiene un fuerte sentido dramático, como si la literatura, antes que lenguaje, fuera un teatro de ideas. Más que en los libros, se demora en los autores, que declaman poéticas e ideologías. Aparte de leer, observa: es un analista y, a la vez, un espectador que se sube a las tablas para departir con los protagonistas. Regularmente, el efecto teatral significa solemnidad y énfasis; en su caso es sólo fuerza. Animado por ese sentido del drama, Christopher Domínguez Michael ha leído y reescrito nuestra literatura. Ésa es su obra: mientras los demás publican intermitentemente poemas y novelitas, él ha creado —frente a nosotros, reseña a reseña— una imagen particular de la literatura mexicana. No cualquier imagen: la más madura, la más vibrante, la que —para bien o para mal— habitamos sus lectores.

Pienso mientras repaso las mejores páginas de este diccionario: hasta ahora hemos escrito la literatura mexicana de distintas maneras; de lo que se trata es de leerla mejor. —

— RAFAEL LEMUS

NARRATIVA

Una novela Google



Jonathan Littell
Las benévolas
trad. M.ª Teresa
Gallego Urrutia,
Barcelona, RBA,
2007, 1,200 pp.

Ahora que *Les Bienveillantes* ha salido en versión doblada al castellano, toca resumir la lectura de hace un año del original en francés. Ha habido que esperar todo este tiempo, porque la crítica sigue cultivando una absurda convención —sólo hablar de los estrenos en cartelera y limitarse a las versiones dobladas— que hace de ella una rémora del negocio editorial. Que sea absurda no se deduce de esta función publicitaria —la única económicamente importante y socialmente útil de la crítica— sino del contexto en el que hoy circulan los bienes de consumo cultural. Pero no adelantemos acontecimientos.

Convengamos que sin convenciones absurdas la vida sería muy aburrida, amén de francamente incivilizada. Precisamente. Una de nuestras convenciones más antiguas y civilizadas dice que una novela puede pertenecer a un subgénero —novela histórica, novela negra, novela de no ficción, aun novela novela—, con la condición de que sea capaz de proponerle al lector un pacto de ficcionalidad. Esto último no sólo es necesario, es imprescindible para que la novela, gracias a la destreza del autor, supere la fase oral de la lectura entretenida y llegue a la edad adulta convertida en memorable icono. Que el pacto ficcional de *Rojo y negro*, *La educación sentimental* y *Guerra y paz* funcione lo prueba el hecho de que no recordemos estas tres novelas por su pertenencia al subgénero “novela

histórica”, sino por algún tecnicismo narrativo exitosamente aplicado por el autor y a menudo metafórico por la crítica: el relato como espejo de la realidad, la Historia como elipsis del sujeto de la historia, la omnisciencia del creador como recurso para lograr el encaje de la historia con minúscula en la Historia con mayúscula.

El pacto de ficcionalidad que propone *Las benévolas*, de Jonathan Littell, ¿en qué consiste? La verdad es que lo ignoro. El de este libro es un fenómeno interesante, porque el lector, a la vez que es capaz de reconocer los elementos utilizados en su fabricación, no puede deducir de ellos un programa que los reúna inteligentemente para algún fin. Quizás es que soy incapaz de verlo, pero también cabe la posibilidad de que no haya tal programa. Como en ausencia de programa narrativo no hay nada que reseñar en una novela, pero como además esto es una reseña y en una reseña ha de hablarse del libro reseñado, daré por buena la hipótesis de que éste es un libro sin programa.

Valga decir, sin intención asignable. El libro está trufado de acontecimientos históricos y personajes “reales”, y salta a la vista lo que se ha dicho hasta la saciedad: que su autor ha leído toda la literatura histórica pertinente sobre las actuaciones del régimen hitleriano durante la guerra, de Hilberg a Browning y de Haffner a Sereny, además de la literatura testimonial de los supervivientes más relevante, y que ha visto las películas de referencia, de *Sboab* a *The Grey Zone*. De hecho, el esfuerzo de sintetizar esta masa documental es lo que más alaba la crítica en el libro de Littell. Como si se diera por sentado que documentarse a fondo para escribir una novela es una rareza. Así le luce el pelo a la crítica y, lo que es peor, a la literatura, que tan a menudo nos ofrece, pues eso, novelas indocumentadas.

Algo que indudablemente no es *Las benévolas*, novela histórica bien documentada sobre el nazismo en su fase más genuina y feroz, la de la guerra y la destrucción racial (otra cosa son

las incursiones en la etapa anterior, tanto en Alemania como en Francia, endebles y, al menos en el caso de los ambientes de la extrema derecha francesa, ocasionalmente inverosímiles). En este plano, la novela tiene todo lo que hace falta para haber podido funcionar razonablemente bien como ensayo. No sin bemoles: si en lo que hace a los hechos históricos establecidos demuestra que sabe de lo que habla, la idea que se hace Littell del Estado hitleriano es tributaria de las tesis funcionalistas, que ningún historiador actualmente sigue tomándose en serio. Ya se sabe, aquello de la destrucción de las funciones del Estado debido a la feroz competencia entre administraciones sometidas al único principio rector del régimen: la “personalidad carismática” del Führer. La expresión más adocenada de esta tesis queda resumida en lo de “la banalidad del mal” y la (relativa) irresponsabilidad de sus planificadores y ejecutores.

Otros reproches que se le hacen al libro de Littell en este terreno me parecen secundarios y, algunos, impertinentes. Pienso que se equivocan quienes, como Lanzmann o Schöttler, le suponen al autor intenciones poco recomendables (para Lanzmann, mencionar a Auschwitz ya es cometer pecado de iconodulía) o señalan gruesos errores en el manejo de las voces alemanas. También hay quienes se han mostrado alarmados porque en algún momento se afirma que la ideología *völkisch* del régimen hitleriano es de origen judío. Típica banalidad políticamente correcta (además de anacrónica e inexacta), con la que cualquiera puede tropezarse varias veces al día en la cantera Google.

Los dos defectos del libro en los que veo por qué no acaba de funcionar como novela son la acumulación de rasgos inverosímiles en su personaje principal y el *horror vacui* que padece el autor. El Obersturmbannführer Dr. Maximilian Aue es un compendio de todo lo que sabemos, gracias a los historiadores y los testimonios, que eran o podían llegar a ser los nazis: hiper-

cultos y salvajes, sometidos al *Führerprinzip* y anárquicos, serviles y dominadores, asqueados y fascinados por la degradación física, homosexuales e incestuosos. Sabemos, en efecto, que estos rasgos formaron parte de la psicopatología nazi, pero es literalmente increíble que todos juntos se dieran a la vez en un solo nazi. No contento con ser un *Übermensch* nazi, el Dr. Aue logra estar presente en todos los “escenarios calientes” de la carnicería hitleriana, de las operaciones de los Einsatzgruppen en Ucrania y Crimea a la batalla de Estalingrado, de los pogromos de las ciudades bálticas a Auschwitz, de una recepción en el castillo de Odilo Globocnik en Lublin a la conferencia de Himmler en Posen, y además le sobra tiempo para residir en el Berlín bombardeado de 1944 y nada menos que asistir a la despedida de Hitler en su búnker y, de paso, salir ileso tras torcerle la nariz al Führer. Pero menos redhibitorio que la obvia inverosimilitud de que un ss haya sido testigo de todos esos acontecimientos es su disciplinada acumulación. Como todo buen estudiante, Littell, a la hora de redactar su tesis doctoral, es presa del vértigo ante la abundancia de datos a manejar, y hace lo que cree que se espera de él: encajarlos todos, como sea.

Dejaré de lado la inverosimilitud histórica de un ss que llegó a trabajar a las órdenes de Himmler que después de la guerra logra rehacer su vida tranquilamente en Francia (no en Alemania o en un país sudamericano), y que un buen día, sin que venga a cuento (o alguien nos explique por qué), decide consignar por escrito su testimonio. Pero incluso si obviamos estas irrealidades, con lo que nos quedamos es con un narrador que nos dice que ha vivido una vida que nadie ha podido haber vivido. Una vida que es un compendio de lo que hoy pensamos que fue lo más significativo del régimen nazi (¿habrá que recordar que el exterminio programado de los judíos es una realidad histórica plenamente establecida sólo desde hace tres décadas? ¿Que la mayoría de los nazis, ss incluidos, no

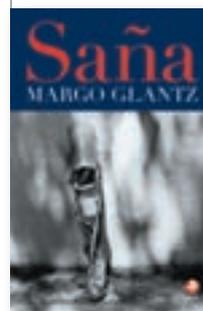
supieron en su momento nada acerca de Majdanek o Belzec?), y que desempeña la única función narrativa efectiva de pasearnos por el parque temático de la guerra y las matanzas en la Europa de Hitler.

Quizás, después de todo, el pacto narrativo que nos propone esta novela sea el mismo que a cualquiera le ofrece Google: un puñado de palabras clave (“nazismo”, “exterminación”, “guerra”, “ss”, “testimonio”), y pulse “Buscar”. –

– ANA NUÑO

ENSAYO

Diario de combate



Margo Glantz
Saña
Era, 2007,
233 pp.

¿Un título es comprensivo, un oriente claro de lectores, o más bien una tarjeta de presentación que invita a cierta lectura preferida por el autor? *Saña*, el potente nombre del libro más reciente de Margo Glantz, pertenece a la segunda clase: funciona como adherente abierto para un volumen raro, compuesto por meditaciones breves tenuemente hilvanadas.

El volumen, un manual del usuario para la caprichosa cartografía intelectual de la autora, comienza con dos ejercicios de ironía sobre dos definiciones viriles del término “saña”: una reflexión de Alfonso el Sabio sobre la necesidad de despojarse de los ánimos vengativos para obtener la victoria militar y una divertida etimología ofrecida por el *Tesoro de la lengua castellana*, en que Sebastián de Covarrubias propuso que vendría del término latino *sanna*: “bufido o ronquido”. El volumen termina

con Glantz ponderando una definición que pondría el acento en la persistencia de la rebeldía: “Una vez empezadas las cosas importantes jamás deberían permanecer inconclusas. Basta ensañarse para lograrlo.”

Saña funciona como un surtidor de estampas y meditaciones en tres vertientes bien marcadas, aunque no únicas: notas sobre temas familiares para los lectores de la obra de Glantz (las secreciones corporales, las marcas que deja la moda en el cuerpo femenino, el diario de Colón, el antisemitismo, la intolerancia de lo monstruoso y lo incompleto en el Antiguo Testamento); líneas narrativas emparentadas con diarios de viaje (la escatología hindú, el campo de concentración de Auschwitz, los museos de Nueva York, las antípodas australianas) y, por último, notas biográficas sobre artistas cuyos trabajos tuvieron algo de teratológico: los pintores británicos Spencer, Bacon y Freud, las carreras consecutivas de Domenico y Alessandro Scarlatti, la larga y despedazada vida burguesa de Arthur Rimbaud después de su migración al África.

El volumen es consecuente a un nivel formal con el trabajo de Glantz como ensayista, ocupada constantemente por el problema de la inscripción de mutilaciones –metafóricas o reales– en cuerpos literarios. Recuerdo dos títulos al vuelo que si no son considerados canónicos todavía, deberían serlo: “Santa” (1979), sobre el descuartizamiento simbólico del personaje novelesco de Federico Gamboa –la ciudad de México como un rastro universal–, y *Borrones y borradores* (1992), en el que se propone que las cicatrices en el cuerpo de los cronistas son en la escritura primigenia de la que emanarían sus libros. *Saña*, entonces, podría ser leído como la puesta en narrativa extrema de un programa de teoría literaria, pero también como un ejercicio de extenuación de los temas políticos de *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (Anagrama, 2005) –del que incluso recicla tramos completos.

Si la narrativa de Glantz –como la de

toda su generación– ha tendido siempre a la fragmentación, la confesión y la negación de la especificidad de los géneros literarios, en *Saña* hay un curioso guiño gráfico: no hay un solo par de comillas en más de doscientas páginas cuajadas de citas. El contenido del libro es un desafiante vaciado de mutilaciones, pero la disposición caligráfica de los textos que lo conforman representa un reclamo –contradictorio– de fluidez. La idea, con arraigo en el pensamiento posmodernista de los años ochenta y noventa, sería ejercer el derecho a adueñarse de las palabras de otros –y de las propias, de ahí el reciclaje– como un gesto político: la mujer, cuyo cuerpo ha sido sujeto constante de colonizaciones, se apropia de territorios literarios cortando y zurciendo mediante un uso persistente –ensañado– de la voz.

Tengo la impresión –sólo confirmable con un reposo necesariamente imposible para el género primordialmente periodístico de la reseña– de que las únicas pistas que no son falsas en *Saña* –los caminos que le dan coherencia y densidad al texto– vienen del juego de espejos entre lo que tiene de pornográfico el paisaje hindú y el rigor con que el Antiguo Testamento arremete contra lo incompleto y lo deforme. El gozo en la excrecencia y la pedacería contrapuesto al horror por lo distinto. Lo sucio y lo roto como pleno, fluido. De ahí la insistencia con los géneros anfibios y la saña para quebrar los relatos.

El de Margo Glantz no es el libro más refrescante de las mesas de novedades. Su atención a lo teórico sigue a cierta preceptiva en lugar de dejarse perseguir por ella –cómodo privilegio de un artista. Además el riguroso trabajo de estilo que hizo la autora sobre su escritura consistió, en buena parte, en negarla: su voz, clara y distinguida a lo largo de toda su producción crítica y narrativa, aquí aparece difuminada entre las voces de otros y un esfuerzo consciente por aplanar su propia peculiaridad. Lo anterior no le quita ni importancia ni significado: es una inscripción literaria en la trinchera. –

– ÁLVARO ENRIGUE

NOVELA

Gruñir en público (y morir)



J.M. Coetzee
Diario
de un mal año
trad. Jordi Fíbla,
Barcelona,
Mondadori,
2007, 258 pp.

Durante dos terceras partes de *Diario de un mal año* las recompensas son escasas y el desconcierto del lector crece. Se le mantiene en una zona prácticamente estática, equiparable a esa *línea de sombra* donde Joseph Conrad encuentra un océano en el que no hay brisa ni oleaje y la inmovilidad reinante causa angustia de muerte. Cuando J.M. Coetzee por fin decide desencajonar los elementos de la trama, el cuadro que emerge nos parece, al principio, forzado y que incluso tienta el plano de la franca inverosimilitud. Da la impresión de que el curso de la novela se tambalea.

El libro está inicialmente dividido en dos secciones que corren en paralelo, ocupando respectivamente un margen de cada página: la primera está conformada por una serie de fragmentos que el protagonista, el escritor “C.” y más tarde “J.C.”, nacido en Sudáfrica hace 72 años y naturalizado australiano, está preparando para un volumen titulado “Opiniones fuertes”, que contendrá escritos similares de otros cinco literatos renombrados y será editado en Alemania. Se discuten la anarquía, la democracia, Maquiavelo y Bush, en un estilo directo y llano, erudito pero nada doctoral, más bien llevando un tono de coloquio espontáneo. La segunda sección es un diario personal de J.C. que pronto se centra en la figura de Anya, una vecina atractiva a la que conoce en el cuarto de lavado de su edificio. La mujer lo perturba, haciéndolo sentirse

un viejo inútil y cercano a la tumba. Lo único que se le ocurre para atraerla a sí es invitarla a transcribir los textos que viene redactando, le ofrece una buena paga. Hacia la página veinticinco irrumpen una sección más y una nueva voz: el tercer margen de cada página ahora es ocupado por una especie de soliloquio de Anya, donde se cuestiona la personalidad del “señor C.” (así lo llama, en castellano, pues ella es de origen filipino), la naturaleza de los escritos que pasa en limpio, y, más allá de eso, expresa sus impresiones del día a día, lo que incluye un repaso de sus conversaciones con Alan, el hombre con quien vive. De ahí en adelante, el propósito de la novela sería presumiblemente el de desarrollar una interacción entre las tres secciones, a veces fortuita, a veces nutrida de coincidencias intencionales, creando un juego de tonalidades en contraste y tensión en el despliegue de los caracteres. En concepto, la propuesta parece rica e interesante pero el contrapunto situacional y la divergencia entre las sensibilidades de los personajes no se traducen en hondura dramática, por más que reconozcamos una situación humana lastimosa. Ni la infatuación elegíaca del protagonista es envolvente o conmovedora, ni el personaje femenino está construido de modo convincente: Anya, en su frivolidad mezquina, no llega a despegar del estereotipo, como carácter no alcanza una metafísica o dimensión propia. Esto resulta crítico pues se trata del motor vital de la narración.

Por su lado, la sección ensayística de *Diario de un mal año* no guarda un orden progresivo: podría tener una secuencia inversa sin cambiar el resultado. Es de suponerse que Coetzee calculó que este acomodo azaroso de la sección podría conferirle libertad y ligereza a la estructura total del libro, pero simultáneamente ésta adquiere una condición de gratuidad. En una de sus primeras intervenciones, Anya emite una sugerencia al respecto: *Escriba sobre cricket... Escriba sus memorias. Cualquier cosa menos de política. Su tipo de escritura no funciona con la política.* (La ficción ha quedado descar-

tada de antemano, al declarar C. que se siente exhausto como para emprender el esfuerzo de una nueva novela.)

Con todo y las evidencias de un álter ego narrador, que da pie al humor crítico y la autoparodia –J.C., que no solamente puede ser John Coetzee sino Jesús Cristo, nos dice que es vegetariano y autor de una novela titulada *Esperando a los bárbaros* (!)–, comenzamos a convencernos de que el autor ha quedado atrapado en su propio ardid de espejos, y su protagonista ha de terminar proveyendo una serie de justificaciones, autojustificaciones, que si bien nos pueden explicar la intención del libro, no lo hacen eficiente, no lo salvan del colapso. Casi llegamos a presentir que Coetzee ha abandonado una de sus características más distintivas: el negarse a crear personajes que nos caigan simpáticos, proceder que responde a su ética de la construcción dramática. A punto de concluir el tramo que ocupa esos dos tercios del libro, titulado globalmente “Opiniones fuertes”, detectamos una serie de guiños con los que pareciera el autor querer vendernos a su personaje. Pero hasta este momento el patetismo de J.C. no cautiva.

Al comenzar la parte final del libro, titulada “Segundo diario”, la densidad se disipa de golpe. Las tres secciones cobran dinámica, cada una en sí y entre sí, e interactúan en tensión dramática. Inesperadamente, se hacen presentes el empuje y la potencia de la mejor prosa de J.M. Coetzee. La severidad del libro cobra sentido. Las reflexiones del viejo J.C. adquieren una calidad de canto del cisne, se tornan más personales, envueltas en un halo entrañable, son las que Anya nombra “Opiniones suaves”, con las que siente al fin correspondencia y las que le abren una conexión con el alma de este hombre. En esta serie de fragmentos él ha dejado el sesgo erudicional y, aun hablando de temas elevados, los aborda desde la emoción. En un pasaje, C. admite tener debilidad por aquello que otros desdeñan: los perros ancianos y gruñones, los muebles feos que sobreviven mudanzas o cambios de decoración, los autos a punto de des-

vencijarse. Advierte que lo sobrecoge *el mudo atractivo de lo no deseado*. Y queda claro que, acaso inconscientemente, así es como se ve a sí mismo, y quisiera que el mundo le tuviera ese mismo apego. Por eso nos lanza frases como *la gente vieja se vuelve cartesiana* (en la variante tengo achaques, luego existo) o nos participa que los críticos vociferan que él no es un novelista de cepa sino un pedante que se ha inmiscuido en la ficción.

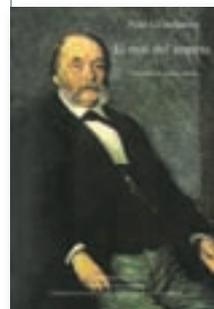
(Por su lado, él ha aceptado que sus “Opiniones fuertes” han sido *una oportunidad para gruñir en público, [...] para tomar mágica venganza contra el mundo por rebusarme la realización de mis fantasías...*)

Los personajes que comenzaron la desolada historia con la disonancia larga de la falta de entendimiento, terminan en una profunda empatía espiritual, una verdadera comunión. A contrapelo, Coetzee el artífice ha tomado riesgos mayúsculos, realizando de nueva cuenta un malabar deslumbrante. —

— CLAUDIO ISAAC

NARRATIVA

Goncharov: el mal del ímpetu



**Iván Alexándrovich
Goncharov**
El mal del ímpetu
trad. Selma
Ancira, México,
Ediciones
Fósforo,
Ediciones Sin
Nombre y CNCA,
2007, 95 pp.

Entre las literaturas modernas ninguna tan dotada para crear seres inolvidables como la rusa. El Quijote y Sancho Panza, retratados a la mitad de algún camino castellano y con el detalle, un tanto filisteo, de los molinos de viento como trasfondo, siempre me han parecido una estampa rusa porque los personajes rusos son tiernos sin ser ridículos, sublimes sin resultar gemebundos y que, cuando padecen de

idiotismo, lo padecen sublimemente. Hago y deshago mi lista: el príncipe Mishkin y Pierre Bézukov, los médicos chejovianos, los nihilistas de Turguéniev (que parecen propagandistas del Ejército de Salvación junto a los demonios de Dostoievski), el criado Smerdiákov y el viejo Karamázov, la casera, el hombre que perdió su nariz, la Karenina... Pero a ninguno de ellos encuentro tan propios, tan queridos, como a Oblómov y a su criado Zajar, el amo y el esclavo que protagonizan *Oblómov* (1859), la gran novela de Iván Alexándrovich Goncharov.

El libro tiene cierta fama por *Algunos días en la vida de Oblómov* (1979), la película de Nikita Mijalkov que en algo ha contribuido a que Goncharov conserve su lugar en la segunda fila de los clásicos rusos, sitio que se le otorga una vez que se aclara que es inferior a Dostoievski y a Tolstói y a Chéjov, y que *Oblómov* es una obra superior al hombre superfluo que la escribió. A Goncharov (1812-1891), es cierto, le falta la humanidad que derrochan sus ilustres contemporáneos, habiendo vivido como vivió, sin otra angustia que la de garantizar la pequeña posteridad de su nombre.

Tiene mala prensa Goncharov: durante 32 años fue un funcionario ocupado en ejercer oficialmente la censura política sobre sus colegas, entre los cuales estuvo Dostoievski, algunos de cuyos trabajos literarios y periodísticos le tocó examinar. La primera novela de Goncharov se tituló *Una historia ordinaria* (1847) y su último libro, *Una historia extraordinaria*, es una memoria publicada póstumamente (1924) en la que narra cómo Iván Turguéniev (para beneficiar a Flaubert, entre otros) le robaba sus argumentos. Mala cosa hizo Goncharov al acusar de plagio, de manera escandalosa y maníaca, a Turguéniev, el caballeroso y amado hombre de mundo. Algunos historiadores literarios prefieren ni mencionar ese extravío de provinciano resentido por lo indecente de un episodio que hubo de convocar, para que hicieran justicia, a una comisión de honor escogida entre los más intachables escritores. *El precipicio* (1869), la novela antinihilista con la cual Goncharov daba su versión del tema de moda, sería aquella que le había sido plagiada.

Goncharov tiene fama de ser un *homo unius libri*, como lo lamenta Janko Lavrin, uno de sus escasos biógrafos. Yo mismo pensaba que más allá de *Oblómov* no había salvación para Goncharov, pero la lectura de *El mal del ímpetu* me obliga a rectificar. Su obra, que es brevísima para ser rusa y se compone de tres novelas, de un puñado de cuentos y de la crónica del viaje que hizo alrededor del mundo como secretario del almirante Putiatin (*La fragata Pallada*, 1858), abunda en lugares para explorar.

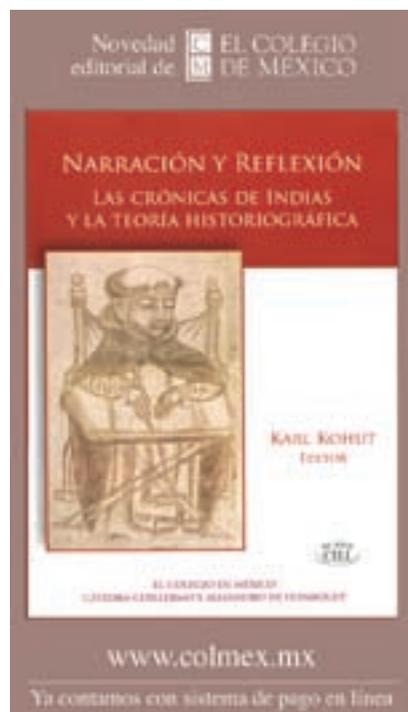
Dado que *El mal del ímpetu* (hermosa traducción de Selma Ancira: en francés le pusieron *La terrible maladie*) es el contrapunto de *Oblómov*, hay que recordar lo que le pasa a Iliá Ilich Oblómov, un hombre sin energía que abandonó la hacienda por San Petersburgo, el terrateniente desconsolado que tarda ciento veinticuatro páginas en levantarse del camastro y que, decepcionado del amor y desdenoso del éxito, ajeno al dinero y enemigo del comercio mundano, muere sin haber encontrado en la vida un motivo superior. Stolz, su amigo y su rival, no se saldrá con la suya en su

propósito de inocular a Oblómov del emprendedor y crematístico espíritu germánico que el novelista le atribuye.

El príncipe Mirsky, en *A History of Russian Literature* (1924), considera que *Oblómov* es el gran *monumentum odiosum* erigido en honor y en agravio de la vieja Rusia. La novela, en efecto, ha sido leída como la que mejor representa al conflicto decimonónico entre lo nuevo y lo viejo, al grado que el “oblomovismo”, como antes el bovarismo y después lo káfkiano, pasó al arsenal de conceptos usuales en el periodismo. “Oblomoviano” era el mundo ruso anterior a la liberación de los siervos en 1861 y “oblomoviana” resultó ser, por extensión, toda nación perezosa, ajena al progreso y atada a las ensoñaciones rurales.

Más allá de la pertinencia de *Oblómov* como novela social, que la tiene, es la penetración psicológica lo más distinguido en el arte de Goncharov, ese “elemento flamenco” que el crítico Aleksandr Druzhinin veía en él. El genio para el detalle es la materia misma de *El mal del ímpetu*, relato de 95 páginas que, contra las 435 que tendrá *Oblómov*, apareció en 1838. Todo aquello que pasaba inadvertido para la ficción, que pertenecía a lo doméstico y se contaba entre lo antisocial, era la materia de Goncharov.

El punto de partida de *El mal del ímpetu* es el mismo que en *Oblómov* y su héroe, una prefiguración de Oblómov. Se trata de Nikon Ustínovich Tiazhelenko, un terrateniente ucraniano conocido en sus rumbos “por una incomparable y metódica pereza y una heroica indiferencia hacia el mundano ajetreo”. Por razones que averiguará el lector en un relato orlado con una de las enumeraciones caóticas más bellas de la literatura, Nikon Ustínovich se ve obligado a visitar a los Zúrov, vecinos que padecen del “mal del ímpetu” que los arrastrará, junto con su reacio amigo, a una aventura a la postre fatal. Por “mal del ímpetu” entiende Goncharov la propensión irreductible por salir de paseo, el gusto por la caminata a campo traviesa, la pasión por el senderismo forestal y la peligrosa agitación que pro-



duce en ciertos individuos la conquista de cima, el establecimiento de marcas y la penetración temeraria de la floresta.

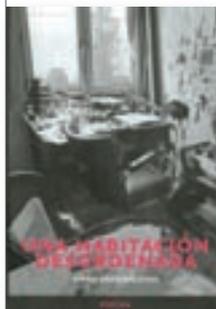
Oblómov es un estudio maestro (y desprovisto de autoconmiseración, cómico) de la depresión, el seguimiento del horror que nos provoca, a tantísimos individuos y en diversas épocas de la vida, el salir de la cama y perdernos en la selva matinal. Ese pánico, que puede durar segundos, minutos u horas, tiene en Goncharov a su clínico experto, tanto como Dostoiévski lo fue de la excitación mórbida asociada a la epilepsia o Stendhal al diagnosticar los males nerviosos que aquejaban a los turistas en Florencia. Relato perfecto, *El mal del ímpetu*, al desarrollarse en las antípodas complementarias, describe lo que llaman o llamamos, vértigo, prisa, incapacidad para detenerse, la propensión al dispendio impropio y nocivo de la energía, la hiperkinesia. ¡Cuánta melancolía hay en esa pieza cómica!

El pobre de Goncharov murió en condiciones aun peores que Oblómov, su creación y su álgotro. Víctima de manía persecutoria, acabó por confiarse únicamente a Treigult, su valet alemán. Primero murió el criado y su viuda se hizo cargo de Goncharov, quien acabó por heredarla a ella y a sus tres hijos. Oblómov, al menos, se casó con Agafya, su casera, y tuvo un hijo. La servidumbre, la real y la vicaria, le obsesiona como el único nexo constante a través de la vida. Goncharov también escribió “Sirvientes de antaño” (1888), una réplica al relato de Gógol dedicado a los antiguos terratenientes en el cual recuerda a sus empleados domésticos más característicos, habiendo consagrado su obra, como uno de los lectores más sutiles e imprevisibles de Rousseau, al estudio de las cadenas que ligan al hombre con la sociedad. Como otros leen cada dos o tres años el *Quijote* y de esa rutina sacan felicidad, yo suelo releer *Oblómov* de vez en cuando. A esa costumbre agregaré el sabio complemento que es *El mal del ímpetu*. Se puede vivir sin muchas cosas, menos sin literatura rusa. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

ENSAYO

Desorden minucioso



Vivian
Abenshushan
*Una habitación
desordenada*
México,
DGE/Equilibrista/
UNAM, 2007,
108 pp.

Hay acierto y riesgo en todo libro que contenga sus propias claves de lectura. En el hecho de señalar el cuadrante de las aspiraciones estéticas y, medio de contraste, enlistar las corrientes literarias de las que el autor —gracias al estilo— no habrá de beber. Dicho libro juega limpio con el lector, sin que esto signifique restar espacio a la sorpresa, puesto que la mejor cualidad de los límites es que, mientras cancelan una puerta, abren otra; es decir, liberan hacia el interior. Y ¿qué mejor libertad que ésta para quien lee y escribe en espacios domésticos, en un sitio del que puede salir pero en el que opta por quedarse a emprender travesías alrededor de la alcoba y de sí misma, inmersa en el caldo de cultivo para el hallazgo inédito que es la habitación del artista, desarreglada con minuciosidad?

Acierto, pues, que esta primera colección de ensayos de Vivian Abenshushan (ciudad de México, 1972) empiece por establecer una poética —declaración de un *modus operandi*— y cierre sus páginas con una crítica severa hacia las taras comunes en su propio género —una invitación, en este caso, a desmarcarse de la práctica injustificable de perpetrar ensayos soporíferos y presuntuosos—. *Una habitación desordenada*, título acusadamente woolfiano, contiene en sus páginas una erudición libresca que mezcla atinadamente anécdotas familiares, metafísica de café, dato y glosa del Discovery Channel, apuntes de viajes, comentarios arquitectónicos,

reconstrucciones biográficas, confesiones, meditaciones centradas en objetos cuya evidencia no termina en ellos sino que conduce al universo que los sostiene, esbozos de relato. (En el libro, las anécdotas parecen crecer hasta coquetear con el género narrativo, pero la autora abandona su empeño en la inminencia del relato, optando por la digresión y el componente reflexivo.)

El primer señalamiento de esta parcela literaria es el ensayo “Anatomía del disperso”, retrato y apología del ensayista informal (contrafábula de la cigarra y la hormiga; es decir, del disperso y el especialista), escritor diletante que trabaja con base en un plan sólo para salirse puntualmente del esquema u olvidarlo al segundo párrafo, seguro de que se abarca más en el despropósito.

Continúa así el escritor paseante, recorriendo los espacios domésticos: la cama como nicho literario por excelencia, espacio para la concepción de ideas (“Leer en la cama”); la escalera, con su carga metafórica de ascenso y reto, de sendero empinado, lleno de obstáculos, que conduce a niveles más altos de existencia —en este caso, el tercer piso— (“La escalera”); las habitaciones de trabajo de artistas, antítesis del museo, habitadas por el fantasma del genio trabajando, donde “Lo que continúa en la casa es el sujeto del acto”, en palabras de César Vallejo; el acto de autoarqueología que significa desempolvar un antiguo diario y acometer la interpretación de una época distante marcada por una depresión que ha perdido el brillo (“84° en la escala de Burton”); la disección de la alberca como espacio ideal para unas “vacaciones del alma” (“Meditación sobre las albercas”). Luego, una meditación sobre las costumbres —ese otro espacio íntimo—: rascarse la cabeza en pos de una idea, temer a los insectos, mantenerse alejada de la televisión y sus paraísos artificiales. Así como una defensa de la reserva en el ensayo “¡Ahí viene un *paparazzo!* (quince argumentos contra la celebridad)”, diatriba que previene sobre la transformación del escritor en edecán de su propia obra, rehén de la posteridad.

El término del viaje, “Contra el ensayista sin estilo”, hace un recuento de las propias manías literarias, tics meditativos, filias y fobias lectoras, al mismo tiempo que desdice su carácter de conclusión, de furgón y último acorde, al afirmar que “el ensayo es el trayecto, no la llegada”.

La mejor huella del trayecto es sin duda la prosa de Abenshushan –fluida y digresiva, diestra al enunciar y sesuda al afirmar, serena y bien urdida–, que combina el registro íntimamente personal y el diálogo refrescante con la tradición ensayística. En ella, una notable tendencia al aforismo (esas breves frases que guillotinan la glosa), lejos de adquirir la forma de juicios sumarios o clavos de ataúd mental, deviene en pequeños descansos en la escheriana escalera de sus paseos interiores, mínimas puntadas que fijan el zurcido de sus merodeos.

A lo largo del libro la ensayista huye de la primera persona del plural, ese “nosotros” académico y oscuro que, paradójicamente, encarna un sujeto impersonal que busca labrar en piedra un decir definitivo. Por el contrario, la ensayista cultiva un entusiasmo sembrado de sospechas a favor y en contra, de sentimientos basados en la imaginación y el invento; llena la calma de su pacífico ánimo interior con breves incitaciones, citas fantasmales, provocaciones, sombras de temas que en su atípico conjunto prometen un hallazgo fascinante: lo uno llevará a lo otro, y de esa forma se inyectará un prolífico desorden en el vacío (la circunstancia justa a la que aspiraba Salvador Dalí al afirmar que “Se debe crear sistemáticamente desorden, ya que el desorden pone en movimiento el acto creador”). Así, la nada se poblará, dinamizándose con la elucubración. Lo disperso tenderá a unirse, las divagaciones de la autora jalarán el hilo de las relaciones atípicas y terminarán dotando de sentido –de vocación de conjunto– a lo disperso. Abenshushan, a fuerza de curiosidad nota lo mínimo y con esa base, a fuerza de prosa, alcanza sin estridencias esferas más complejas de pensamiento.

Safari alrededor del escritorio, *Una habitación desordenada* no pondera la con-

secución de una lejana e improbable “verdad suprema” en su deambular ensayístico. Por el contrario, alaba los palos de ciego, los tanteos verbales, los rodeos y paréntesis (lo lateral y tangencial que vuelve al texto una placentera caminata sin itinerario) que le sirven para construir la única guía de viaje duradera: el estilo riguroso y maleable, profundo y sencillo, que le permite afirmar junto a Rabindranath Tagore que más vale no cerrarle la puerta a la posibilidad (infallible) de errar por aquí y allá, si no se quiere dejar fuera a la verdad (mínima y acotada, pero eficaz) con la que topa, de cuando en cuando, el que divaga, el paseante, el ensayista. –

– LUIS JORGE BOONE

POESÍA

Ramón Xirau o la luz del pensamiento



Ramón Xirau
Poesía completa
ed. bilingüe,
trad. Andrés
Sánchez
Robayna,
México, FCE y
UNAM (“Tierra
Firme”), 2007,
614 pp.

En *Gradas* (1979), el título mayor de la copiosa producción poética de Ramón Xirau (1924), el poeta de origen y destino catalán señala en las primeras líneas de su “Nota mínima” e introductoria: “Todo poema es visible, no explicable.” La visibilidad de un poema –y la obra de Xirau lo supo desde el principio– no consiste en la integración o la transparencia luminosa y purísima de sus materiales, mucho menos en la extrema limpidez del tono que lo caracteriza. La visibilidad *tiene que ver* con la dilucidación: la luz que la palabra arroja sobre el mundo le otorga a éste un nombre, una esencia, una circunstancia, un color, una textura, una dimensión y un movimiento siempre específicos pero ambulantes. (Digo “ambulantes” en tan-

to que la otra mitad de ese mundo, como la Tierra misma, queda en sombras, a la espera de la luz que revele su naturaleza perdurablemente transitoria, transitoriamente perdurable. Así lo reconoce Xirau en *Pájaros*, de 1986: “Se refleja en ti el ramo,/ esta mesa, el espejo repetido/ el rostro de la chica escurridiza,/ cobre, color del mundo,/ nunca igual.”)

Para el ojo y el oído que perciben aquella irradiación verbal sobre la página –tomemos, por ejemplo, cualquiera de san Juan de la Cruz, estación obligada en los ensayos de Xirau–, los nombres abandonan la noche oscura de la lengua que habitan para mudarse a un claro donde mudan en cosas, seres o lugares visibles y concretos: ahí están los “montes y riberas” del “Cántico espiritual”, sus “bosques y espesuras”, su “cristalina fuente”, su “interior bodega”, su “ameno huerto” y, entre las muchas criaturas que lo habitan (“leones, ciervos, gamos saltadores”), el Amado, ausente en las primeras liras del poema sanjuanino. El Amado, que tomó la forma fugitiva del ciervo y dejó al Alma, su Esposa, herida de desposesión. Si, como escribe Jorge Esquinca en un verso tan nítido como enigmático, “la escritura del ciervo es su desaparición”, el acto mayor de presencia del Ciervo de san Juan es su propia huida; su huella más visible, la desaparición que deja tras de sí. Esa huella, que demuestra la presencia del Ciervo en algún punto, es visible, no así *Quien* la dejara. De mirarla por un largo rato podríamos conjeturar el porqué de Su ausencia, la duración, la hondura y la velocidad de Su paso, pero la sola conjetura no Lo haría aparecer. Es probable que el Ciervo, oculto tras la luz que Él mismo es, llevara a cabo una observancia invisible de nuestra observación, como Xirau sospecha en la siguiente estrofa:

Mediodía. Todo es silencio y en la roca
el mirar Tuyo crece, nunca
visible, mas visible eternamente
como la ola visible arena toda
como tronco y madera todos leves
como la luz sencilla memoriosa
Mente.
(*Gradas*, I)

La visibilidad y la dilucidación no son dones necesariamente refractados por la luz en el prisma del poema. En todo caso, el haz que impacta en el prisma de nuestro autor es otro. Tal y como ocurre con la derivación favorita de Severo Sarduy, “No la luz: la lucidez...” (Lucidez, añadiría, equivalente a “la luz del pensamiento” de Xirau.) De ahí que la noche oscura de la lengua sea un sol de medianoche. De ahí también que los misterios del mundo prescindan de aclararse: son claros en sí mismos; por eso se encuentran con la facilidad engañosa de sus múltiples resoluciones. Oscura y equívoca, nuestra percepción, que busca preguntas retóricas donde halla respuestas verdaderas. “Todo es claro, sencillo./ Mirad:/ el mundo es tal y como se ve.”

Magníficamente traducida por Andrés Sánchez Robayna —poeta que, en más de un sentido, proviene de la sensible materialidad de Xirau—, esta *Poesía completa* constituye todo un acontecimiento para la poesía contemporánea en lengua española y catalana. En tiempos de una lírica obsesionada por su profesionalización, más tendiente al hacer que al hecho mismo; en tiempos nublados como éste por la preocupante autoconciencia y la inercia temible del oficio poético; cada vez más a punto de ser un arte conceptual en verso y por escrito, la poesía de Ramón Xirau recupera la visibilidad. Primera impresión, cosa de ver, pide mirada, no miramientos; figuración, no conjetura; pide, en fin, *dar por hecho* sin tener que explicarse.

Las fresas rojas
 son rojas,
 las nubes blancas
 son estas nubes blancas,
 la hoja verde amarilla
 es verde es amarilla,
 la muchacha clara
 es la muchacha clara,
 las olas azules
 son las olas azules,
 todo está en todo menos Tú,
 rojas, las fresas
 ¿sangre? no sangre
 fresas, campo en el alba.

(“Fresas”) —

— HERNÁN BRAVO VARELA

ENSAYO

Porno



**Andrés Barba
 y Javier Montes**
*La ceremonia
 del porno*
 Barcelona,
 Anagrama, 2007,
 208 pp.

Desde la primera página de *La ceremonia del porno*, Andrés Barba y Javier Montes ponen en claro que no tienen paciencia alguna para la *jovialidad* (el humor nervioso, la gracejada y el chiste guarro mediante el que algunos autores intentan aligerar un poco el impacto de las imágenes pornográficas) y que de hecho prefieren “la franqueza de posturas abiertamente hostiles”. Y al llegar el final del libro afirman: “... ya se ha visto que los *defensores* del porno resultan a menudo mucho más peligrosos que sus detractores a la hora de acercarse a una buena comprensión de la naturaleza de lo pornográfico...”. No puede más que parecer sorprendente que, para estos autores, la verdadera amenaza cultural no son los censores que abogan por suprimir obras, encarcelar “pervertidos”, prohibir la difusión de materiales, imponer mutilaciones a libros, películas y toda clase de obras de arte, no por motivos estéticos ni de comprensión, sino por dogmas, atavismos y ataduras morales...

Barba y Montes abordan este controvertido tema con un tono que de entrada parece apropiadamente provocador, al intentar poner en evidencia “la falsa invulnerabilidad” del estudioso de la pornografía. Los autores piensan que “es imposible no sentirse perturbado en lo más hondo de uno mismo al ver porno”. Eso hace del género una especie de criptonita académica, una fuerza capaz de desarticular cualquier discurso intelectual por la fuerza del deseo. Esta

conjetura es el equivalente moderno al mito del espectador de porno como bestia sexual.

Barba y Montes aseguran que no tratan de analizar los códigos visuales de la imagen pornográfica, ni de *deconstruir* sus *textos*, repasar su historia o estudiar su incidencia social. Lo que realmente quieren es ridiculizar los estudios sobre lo porno, por lo que revelan las supuestas “triquiñuelas” de “casi cualquier libro o ensayo acerca del tema”, los cuales, según ellos, inevitablemente pasan por definir el concepto de lo porno y luego se cubren las espaldas al introducir a un imaginario “coro de puritanos y furibundos que servirán de interlocutores”. Pocas líneas después, ellos mismos se lanzan a definir el concepto de lo porno y, en el capítulo “Pornografía y narración”, arrancan cubriéndose, a su vez, las espaldas al exponer supuestas quejas recurrentes de su propio coro de pornóforos.

De Linda Williams, autora de una de las obras seminales (en más de un sentido) del género, *Hard Core*, Barba y Montes escriben: “... por lúcida y rigurosa que sea su aproximación a lo porno, por higiénica desde un punto de vista intelectual frente a las antiguas contraposiciones pornófilas / pornófobas, no acaba de resultar satisfactoria”. La insatisfacción se debe aparentemente a que los autores perciben “algo forzado en esa franqueza” de Williams. También apuntan que D.H. Lawrence es un “mentecato”, y prometen volver sobre su opúsculo *Pornografía y obscenidad* para explicarse, pero esto no sucede. Y señalan que Walter Kendrick no desarrolló cabalmente una definición de lo porno en relación con el “secreto” en su libro *El museo secreto* (lo cual es una acusación descabellada, ya que su objetivo era desempantanar la discusión acerca de lo que se entendía como pornográfico en 1967); que Umberto Eco “... no deja tampoco por ello de equivocarse en lo fundamental”; que Baudrillard “acierta en lo circunstancial pero se equivoca en lo esencial”; que Bruckner y Finkelkraut “resumen una opinión muy errónea y muy ampliamente difundida

con respecto al cuerpo pornográfico”; que Sontag cae en la misma sinuosidad mental respecto a lo porno de la que más adelante se burla, y que el fotógrafo Eadweard Muybridge “está muy lejos de percibir las consecuencias de su hallazgo”. Estos peregrinos comentarios se van revelando como una auténtica compulsión, una urgencia por abrirse paso a codazos mediante la descalificación y la descontextualización.

Ahora bien, las críticas que hacen a sus fuentes podrían parecer arrogantes y joviales, pero en realidad preocupan, en tanto que pueden verse como fruto de una negligencia desdenosa y carente de rigor, la cual se manifiesta en una bibliografía incompleta e informal que omite las obras por ellos mencionadas de Jass, Leiris, Allais, Austin, Crisipo o Schelling. Y al hablar de falta de rigor tenemos que señalar lo irritante que resultan las repeticiones, algunas de las cuales es de suponer que responden a motivos retóricos, pero otras simplemente se deben al descuido, como aquella afirmación, por demás incongruente, de que “el cuerpo es el agujero negro” (pp. 127 y 132). Los agujeros negros devoran la materia e incluso la luz y no “proporcionan información alguna sobre lo no visible que queda más allá del cuerpo”. Las repeticiones quizás se pueden atribuir también al hecho de que dos mentes trabajen el mismo libro, y tal vez esa sea la causa de que se incurra en ciertas contradicciones que podrían parecer graves, como por ejemplo que los autores afirmen que “ver porno es fácil” (p. 17), mientras que en la página diecinueve señalan que “el porno es enormemente exigente con su usuario. Quizás el más exigente de los géneros que le tientan y a los que pueda aproximarse”. ¿O será que, en vez de contradicciones, lo que tenemos son ejercicios dialécticos, y estamos ante un debate y no un ensayo?

La actitud francotiradora de los autores puede parecer ingeniosa, iconoclasta y por momentos divertida, pero finalmente *La ceremonia del porno* desilusiona: aunque da atisbos de verdadera originalidad, derrocha pretensiones. —

— NAI EF YEHYA

ENSAYO

Estampas



Ricardo Pérez Montfort
Expresiones populares y estereotipos culturales en México / Siglos XIX y XX / Diez ensayos
México, CIESAS (“Publicaciones de la Casa Chata”), 2007, 321 pp.

“¡El jarocho!”, “¡la Adelita!”, “¡el jarabe tapatío!”, “¡la china poblana!”, “¡la tehuana!”... “¡bomba!”... todas expresiones y viñetas, ya ambarinas, del casi centenario álbum de familia “Lo mexicano”. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México* es una *exégèse des lieux communs* del nacionalismo mexicano; hace la autopsia de las estampas, les pone los orígenes a ras de piel, muestra sus accidentales existencias y explica el porqué de su supervivencia no obstante ser fósiles cristalizados del collar nacionalista mexicano. Y sobre estos temas hay que crearle a Ricardo Pérez Montfort. Al buen historiador de la jarana, el fandango, el versar y el arrabal populares le pasa lo que al *connaisseur* de vinos que, con morbo, arma sesudos escolios sobre eso que a todas luces lo emborracha. En efecto: en éste, como en varios libros anteriores, Pérez Montfort habla de lo que podría echar copla, cantar, bailar y jaranejar cual pocos. No hay como él para aprender de estos temas.

Expresiones populares y estereotipos culturales en México examina varios clichés —el jarocho, el jarabe tapatío, la china poblana, el corrido mexicano como la verdadera expresión vernácula y campirana de lo mexicano, el bolero ranchero como urbanización de lo rural y “arranchamiento” de lo urbano, el Caribe como ingrediente yucateco—, y a golpes de sensibilidad jaranera y de investigación histórica, etnográfica y folclórica los hace parecer ajenos ante los ojos del lector, mostrando sus absurdos y fortuitos teji-

dos, para luego rearmarlos en todas sus estereotípicas existencias como acuñamientos de los esfuerzos nacionalistas del Estado posrevolucionario. Del origen de “tapatío” como conjunto de tres tortillas, a lo propio de la región de Guadalajara y de ahí al jarabe estereotípico o al mariachi y demás productos de denominación de origen “México”. Del “jarocho” como vocablo hispanoárabe para designar al moro como cerdo, al jarocho como lo “negro” de la región de Veracruz y de ahí a ser rumbero y jarocho, trovador de veras, *meaning*, “lo silvestre, la alegría, la desfchatez y lo lenguaraz” (198). Del corrido como viejo romance castellano a canto popular revolucionario y de ahí a una supervivencia doble e irónica: o como estereotipo mexicanista para la clase media urbana post-1968, ávida de canto de protesta, o como indeseable expresión de lo nuevo popular, esto es, el narcocorrido, la migración, las trocas, cuernos de chivo, cocaína y Camelia —la tejana.

La selección de ensayos es variopinta. En varios de ellos se lanzan importantes tesis para historiadores, etnólogos y folcloristas. Todos, eso sí, son de una lectura sabrosa y provocadora, además de presentar varias reproducciones de imágenes densas en significados. Por decir, en uno de los ensayos Pérez Montfort saca al corrido de los debates nacionalistas, pasando por alto las acaloradas controversias sobre el monopolio mexicano o tejano —Vicente T. Mendoza o Américo Paredes— sobre el corrido; muestra el origen común del corrido con varias formas cultas y populares y su cristalización como estereotípico estilo mexicano. La tehuana en manos de Pérez Montfort vira de odalisca de cambiantes significados y motivos, dependiendo del momento y lugar, para acabar en mito de sensualidad y autenticidad nacionalistas consagrado sobre todo por el cine nacional y extranjero. La noción del poeta popular regional de Yucatán adquiere más claridad y certitud en el contexto del surgir general de la estampa “El poeta del pueblo”: el Negrito Poeta (José de la Cruz Vasconcelos) en todo México, Cucalambé (Juan Cristóbal Nápoles Fajardo) en Cuba, el llanero Florentino (Alberto Arvelo To-

realba) en Venezuela o Felipe Salazar “Pachorra” en Yucatán.

En los diez ensayos el autor es guía confiable, y sobre todo afortunado en la selección de citas. Al comentar la blasfemia popular, el autor acierta en entregar al lector esta memorable copla popular (28):

Yo enamoré a una jarocho
por agarrarle la chiche
y me dijo la morocha
muchacho no sea metiche
si quiere comer melcocha
abajo queda el trapiche.

En otro momento, Pérez Montfort reproduce versos del poeta popular Paco Píldora (Francisco Rivera Ávila), que son trasunto de la plasticidad y belleza de lo que no hay manera de nombrar más que coreando el verso: “jarocho contextura, cuna de la sabrosura” (181):

Patio de alegres rumbatas
donde se bailó el danzón
con finura y distinción
entre arrogantes mulatas.
Patio de gran tradición
y jarocho contextura
cuna de la sobrosura
del timbal y del pistón...

A ratos, sin embargo, el sabor y la cadencia de las coplas aturde la sensibilidad analítica del autor. Por ejemplo, en esta última copla el lector no es informado de qué son o eran las píldoras de Leverán y queda sin comentario esa extraña, pero esparcida, noción popular de la autoridad en cuestión de ciencias: ¿cómo va uno a saber más que un alemán en estos menesteres? No obstante, es mucho el material que Pérez Montfort colecta y expone. Habría que agradecer la generosidad de citas antes que reparar más en la esporádica emoción que deja trunco el examen escolástico.

En suma, en el examen de diferentes estereotipos —ora el tapatío o el jarocho o la china poblana o el bolero ranchero— se pueden deducir ciertas tesis generales más o menos comunes a todos los ensayos; a saber, *a*) todo estereotipo posee ciertos

orígenes locales, mezcladamente populares y catrines, los cuales en las décadas que van de 1920 a 1940 fueron apropiados por la clase política e intelectual ligada al Estado posrevolucionario nacionalizante; por ello *b*) la ciudad de México manda en esto de armar estereotipos; *c*) el Bajío ganó como surtidor de elementos para el montaje de estereotipos; y *d*) para la década de 1950, al buen ver de Pérez Montfort, los estereotipos empiezan a dar muestras de su acartonamiento y falsedad, pierden fortaleza simbólica, ya porque se vuelven simples clichés sin base popular o —como en el caso del narcocorrido— porque el cliché es apropiado popularmente de maneras inaceptables para las buenas conciencias.

Nada que objetar a estas conclusiones que en sus mejores momentos suenan a análisis histórico, si bien afecto a una u otra mecánica sociológica, sensible al caos de los fenómenos culturales (179): “Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un conglomerado social que bien a bien no sabe exactamente quién los creó o si realmente responden a personajes de carne y hueso. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios a través de los cuales se transmiten amplían su capacidad de penetración. La tendencia a uniformar y a simplificar es parte fundamental de la imposición, sin embargo tanto resistencia como aceptación pueden, al igual, convertirse en formas estereotípicas.”

Este lector agradece y comparte el diagnóstico, pero a ratos duda de los supuestos que aquí y allá parecen sostenerlo. Pérez Montfort parece asumir, primero, que las expresiones nacionalmente ratificadas, por élites culturales o estatales, son falsas, en tanto las expresiones populares locales son verdaderas. Nada más insoportable que la progenie de la progresía mexicana cantando “El Rey” el 15 de septiembre en las Ramblas de Barcelona, ¿pero es más falso su canto que “El Rey” cantado el viernes por la noche en una cantina de Pilsen, Chicago, por inmigrantes michoacanos?

Segundo, pareciera ser que en la historia de la cultura popular existiera un clarísimo adentro (local o realmente mexicano) y afuera (cosmopolita, urbano nacional extranjerizante o extranjero del todo). Pero ¿y si la tehuana, el jarocho o, ya entrados en gastos, la Frida auténticamente locales nunca existieron y siempre fueron mezclas de adentros y afueras, de arribas y abajos? Finalmente, el autor parece a veces concluir que hay buenos y malos nacionalismos. Véase cómo en ocasiones el lúcido razonamiento brilla hasta que aparece la sombra de los presupuestos que lo sustentan: [al hablar del jarabe] (23): “así hasta hoy el jarabe o más bien los jarabes siguen manifestando su dulzura coreográfica y musical, aun cuando su interminable repetición pueda empachar a cualquiera dados los abusos y los fervores de este nacionalismo que, justo es decir, parece más de pacotilla que de convicción”. ¿Cuál nacionalismo no es esencialmente repetición? ¿Cómo es el nacionalismo “de convicción”? ¿Cuál es el criterio de autenticidad de un nacionalismo? ¿El corrido o la jarana son locales, es decir, de un adentro íntimo cuando tienen influencias españolas o caribeñas pero no cuando son urbanas y gringas? ¿Alguna vez hubo algo así como un producto netamente campirano que en algún momento prístino se mezcló con lo urbano para dar el bolero ranchero o el bucolismo fue siempre tal porque era la obsesión de pueblos y ciudades y lo ranchero ya tenía mucho de cosmopolita y el bolero ranchero no es más que más de lo mismo? Pero quien esto escribe no acierta a encontrar sustitutos para los supuestos que descubre en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*. No es honesta, pues, la objeción.

No es justo. Me sorprende de mis propios reparos. Vuelvo al cauce de mi “agarrosa” y fructífera lectura de *Expresiones populares y estereotipos culturales en México* de Pérez Montfort, y dejo dicho que es una recomendación gratísima e indispensable. Lo demás son miserias de historiador profesional que no puede tañer con dignidad el tololoche. —

— MAURICIO TENORIO TRILLO