

LIBROS



Antonio Alatorre

• **Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)**

> ANTONIO ALATORRE

• **La pulga de acero**

> NIKOLÁI LESKOV

• **La Librería de los Escritores**

> MIJAÍL OSORGUÍN

• **Balas de plata**

> ÉLMER MENDOZA

• **El Esposo Divino**

> FRANCISCO GOLDMAN

• **Traducción a lengua extraña**

> LUIS JORGE BOONE

• **Háblame en español**

> EULALIO FERRER

• **Península, Península**

> HERNÁN LARA ZAVALA

INVENTARIO CRÍTICO

¿Patrona de México?



Antonio Alatorre
Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)
México, El Colegio de México/
El Colegio Nacional
/UNAM, 2007,
2 tomos,
1398 pp.

Me ha parecido recordar que alguien dijo una vez que la madurez de una literatura estaba condicionada por el estado de su *corpus* crítico, es decir, por la calidad de los estudios, aproximaciones o análisis interpretativos que fuese capaz de inspirar. Encarnada en la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, la literatura mexicana semeja cumplir este supuesto desde los tiempos de la Colonia, cuando la fama literaria de la monja empieza a consolidar su propia cauda de comentarios y va gestándose el vasto conglomerado de textos que ahora constituye la más añeja y sostenida bibliografía sobre la recepción de un autor nacional. Igual que Garcilaso en España, y guardando las debidas proporciones, Sor Juana se convierte en el primer clásico de las letras castellanas de México, asumiendo en vida una profusión de glosas a su per-

sona y su aportación artística, entonces novedosa, y sintonizando a través de un pensamiento cosmopolita con el aire de universalismo que suelen concentrar los hitos literarios.

Si El Brocense y Fernando de Herrera canonizaron para siempre la contribución de Garcilaso en la misma centuria que el poeta existió, no obstante ya fallecido, Sor Juana mereció desde muy pronto la atención de los hombres cultos de su tiempo, los clérigos o canónigos, quienes no escatimaron en despachar elogios a la joven religiosa que prodigaba sus dones en villancicos y arcos triunfales, mientras se gestaba lo más sustantivo de su obra: romances, sonetos, la prosa misticoteológica y, por supuesto, uno de los productos mayores de la lírica hispana, el “Sueño”, mencionado ya en 1692 por Juan Navarro Vélez. Aunque por influencia directa hay realmente poco de Garcilaso en Sor Juana, el paralelismo entre la monja y el militar de Carlos V responde particularmente al talante renovador que implicó su respectivo proyecto y, en consecuencia, a las eventuales adversidades que ambos tuvieron o han tenido que afrontar como representantes señeros de una nueva estética. Mientras que Garcilaso fue acusado de italianista o extranjerizante, Sor Juana lo fue de

seguir en sus trabajos de plenitud a esquizo corruptor del idioma que fue don Luis de Góngora.

A este respecto, y al margen de la inevitable resolución erudita del contenido, *Sor Juana a través de los siglos* es algo más que una *summa* exegetica. El valor histórico, el carácter noticioso y la disposición cronológica de los documentos, por breves o extensos que sean, abren una ventana a la sensibilidad poética del Virreinato, algo despeinada con la vorágine de la polémica literaria que desató la progresión del culteranismo; por otra parte, despliegan el espectro de las reacciones, por lo general positivas, que suscitaron las variadas ediciones del trabajo de Sor Juana en la península o su difusión parcial en tierras americanas, haciendo constar las filias y fobias, pero sobre todo el escepticismo, hacia el influjo gongorino en la poesía de la “Minerva indiana”. En virtud de esta diacronía, el lector asiste también a un itinerario gradual por la evolución del gusto crítico panhispánico, desde mediados del XVII a principios del XX, o sea, desde las postrimerías del Barroco al apogeo del Modernismo, lapso en el cual la expectativa y el criterio de los comentaristas al momento de tasar un autor se modifica notablemente, como es de esperarse.

No suena tan descabellado apuntar que la crítica literaria en México emerge y avanza a la par de la germinación de la obra de Sor Juana. Lo sugiere la fecha a la que se remontan los textos que dan

fe de su capital literario: el año 1680. Es el período de los arcos triunfales o del *Neptuno alegórico*, fraguado para celebrar la entrada del marqués de la Laguna y su mujer María Luisa Gonçaga –piedra angular en la vida de la monja. Una eminencia intelectual de la talla de Carlos de Sigüenza escribirá de “la madre Juana Inés de la Cruz” que “no hay pluma que pueda elevarse a la eminencia donde la suya descuella, cuanto y más atreverse a profanar la sublimidad de la erudición que la adorna”. Después, al prologar *Inundación castálida*, de 1689, Francisco de las Heras observa que “hallarás en estas poesías el estilo natural, con limpia cadencia, y aun elegante, la cultura en las hablas comunes; las voces de que usa son tersas y, para significar lo que quiere, mandadas del establecimiento, que no las violenta su antojo a que signifiquen lo que ellas no quieren decir [...] los conceptos son profundos y claros, sutiles y fáciles de percibir, ingeniosos y verdaderos, calidades de unión tan difícil, que rara vez se hallan amigas”. Como se aprecia, el rastro de Góngora no ha aflorado todavía con certeza.

Tres son las formas de manifestación que experimenta en mi opinión la crítica sorjuanina entre 1668 y 1910; esto sin preferir ninguna de ellas, sino tratando de advertir su definición. Los comentarios iniciales comportan en su mayoría panegíricos a los prodigios de la madre Juana, algunos hasta físicos –sí, piropos–; sin embargo, es en la fase de enclave que implica el impacto inaugural de sus escritos donde la disquisición trasciende de lo literario a lo teológico debido al *affaire* sobre las finezas de Cristo y su enjambre de reacciones, incluyendo la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. La segunda clase de textos se caracteriza por la plétoza de materiales en verso que numerosos adeptos de las dos orillas del Atlántico dispensan al ingenio de Sor Juana, entre los cuales destaca el peruano Juan del Valle y Caviedes. Finalmente, la tercera de las modalidades tiende a concentrarse en la reconstrucción biográfica, muchas veces errática, y en la cimentación del tipo de aproximación crítica a la que estamos más familiarizados. La distancia

favorece la objetividad. El gremio –historiadores, periodistas, escritores– se ha especializado y la naturaleza del género deviene más profesional y exacta que vagarosa y perifrástica.

Entre la cauda de elogios que merece la poeta los hay moderados, excesivos, pintorescos. Entre los últimos, alguno, de 1858, que destila sus gotas de lascivia, firmado por Marcos Arróniz: “Se ignoran las causas que la decidieron a cubrir su esbelto cuerpo con el sayal de monja y su bellissimo rostro con el velo de las esposas de Cristo, cuando su posición elevada en la corte, sus cuantiosos bienes, sus encantos naturales, su fama literaria, le prometían en el mundo una cadena no interrumpida de triunfos.” Entre los que ponderan la solvencia cultural de Sor Juana, uno de 1692, de Cristóbal Bañes de Salcedo, durante el fuego cruzado de la *Carta atenagórica*: “Sobresale la sabiduría en sus obras, ya dificultando y resolviendo sutil en la teología escolástica, ya explicando feliz en la expositiva, ya conceptuando ingeniosa sobre principios jurídicos, ya razonando festiva en el estilo forense, ya demostrando evidente en la física, ya concluyendo eficaz en la metafísica, ya enarrando cierta en la historia, ya enseñando útil en la política y ética, y ya discurriendo en las matemáticas, en cuyas distintísimas partes no omitió su diligente estudio la suave arte de la música.”

Al margen de estas peculiaridades, fruto de la mentalidad y las maneras de cada época, preciso es reconocer las aptitudes morales y compositivas de la prosa crítica de la recopilación. Agudeza, imaginación e intención didáctica coinciden en una medida u otra para hacer del texto un lugar amable y un ejercicio de valoración. Para muestra, unas líneas de fray Pedro del Santísimo Sacramento: “Lo que yo más admiro es hallar practicado en la madre Juana Inés lo que san Bernardo dijo de sí: que obras tan suavemente dulces las había estudiado en la soledad. Y que nuestra autora saque de la soledad y retiro de la celda ilaciones tan cultas, pensar tan delgado, conceptuar tan ingenioso, lenguaje tan dulce para enseñanza de los ingenios

más vivos, singularidad es bien rara.” Así, uno va topando con exquisitas expresiones y epítetos como “la república del entendimiento”, “lo sonoro de los números”, “la dorada elocuencia”, “sol de sabiduría”, “la cadencia conceptuosa de sus dulces metros”, “esta rara mujer fue el Argos de los entendimientos”, “Sibila de América”, “la Teresa mexicana”, “moderna Safo”. Figuratividad y análisis filológico. Habrá que ver hasta qué punto nuestra crítica literaria tiene por base este avispado nivel de retoricidad, aunque muchos documentos son obra de foráneos, particularmente españoles, sus editores.

En esta tesitura, otro de los aspectos dignos de valorar es el diálogo crítico entre México y España a través de ese puente que fue el fenómeno Sor Juana; de hecho, las más receptivas estimaciones de la monja proceden de la península. El sevillano fray Juan Silvestre asienta que “ésta es la nave que llega a enriquecer nuestros puertos, laureada desde su cuna de esmaltes propios, timbres nativos”, añadiendo que “si hubo críticos (que lo ignoro) en España que juzgasen a los moradores del Nuevo Mundo por ‘antípodas del saber’, la madre Juana es el esmeraldo [la esmeralda] de quien se escribe hace bien vistos los objetos más feos. Y, miradas por piedra tan preciosa las Indias, si la distancia las representó a alguna flaca vista sin cultura en las letras, tantos Areópagos le propone hoy como minas”. Por su parte, en 1865, Juan María Gutiérrez consigna que “fue juzgada favorablemente nuestra poetisa en España, suscitándose tantos admiradores como demuestran las repetidas veces que la colección de sus versos se dio a la estampa en el transcurso de pocos años”.

Antonio Alatorre, consumado sorjuanista, ofrece mediante su hercúleo esfuerzo de recopilación una minuciosa radiografía de las inclinaciones literarias de la antigua, neoclásica y romántica hispanidad de América y Europa. La magnitud de este planisferio nos participa cuán presente y constante, qué atractiva e inagotable fue la persona y el tributo lírico o pensamental de Juana Inés, a tal punto que hablar de ella fue, y es, hablar

de la historia de las ideas, los criterios de lectura, las corrientes estéticas, los preceptos sociales, la idiosincrasia nacional. Sólo un autor clásico es capaz de concentrar semejante vastedad de intereses. Independientemente del espíritu laudatorio que anima este monumento de textos ahormado por Alatorre, la esencia es precisamente crítica tanto por el abordaje mismo como por la disensión que media entre los escoliastas, quienes en ocasiones se descartan o corrigen mutuamente en pos del diagnóstico exacto, revelador, como ocurre con Manuel Payno y Vicente Riva Palacio. En la irresolución de los debates se funda la perpetuidad de los clásicos. Recuérdese la brillante réplica del propio Alatorre (Autlán de Navarro, México, 1922) a la no menos lúcida interpretación que Octavio Paz hizo del “Sueño”. Sin duda alguien tendrá que recoger estos dos materiales en los futuros inventarios críticos acerca de la monja. —

— JORGE ORTEGA

NARRATIVA

El tiempo de Leskov, el futuro



Nicolái Leskov
La pulga de acero
trad. Sara Gutiérrez,
introd. Care Santos,
ilustraciones de Javier Herrero, Madrid, Impedimenta, 2007, 112 pp.

Nicolái S. Leskov es un artista eminentemente visual y sus composiciones se imponen siguiendo un registro que va de Pirosmanni, el pintor de íconos que fue su contemporáneo, a Chagall, imágenes que se extienden a través del cine soviético, esa otra gran epopeya que vino a sustituir a la novela rusa durante el siglo pasado. Una vez que se ha leído a Leskov, parece arduo creer que algunas escenas de Mijalkov

o de Shengelaya puedan haberse filmado sin su influencia. *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, el relato de Leskov que se convertiría en 1934 en la ópera de Shostakóvich, ocurre brutalmente frente a nosotros: Katerina Lovovna Ismailova estrangula a su marido, un rico comerciante, y esconde el cadáver en el sótano con la ayuda de su amante. Acto seguido, envenena a su suegro porque lo sorprende con las manos en la masa, ahoga a su hijo adoptivo para quedar como heredera del patrimonio y, condenada a trabajos forzados junto con su cómplice, se arroja al río arrastrando a su rival cuando advierte que aquél la traiciona. Todo ello ocurre sin una palabra de más, sin melodrama y sin filosofía, porque la obra de Leskov (Gorjovo, 1831 – San Petersburgo, 1895) es así: seca, ruda, basta. Es natural que no le gustara a Vladimir Nabokov (quien la hace condenar como segundona en boca de Fiódor, el protagonista de *La dádiva*) y que, en cambio, Thomas Mann dedicara a Leskov el valioso tiempo previo a la siesta, en Princeton, justo cuando planeaba cerrar su obra desentrañando el misterio de lo simple. Es posible ver, en *El elegido*, la influencia de Leskov.

En cualquier otra literatura que no fuera la rusa, Leskov sería sólo un buen escritor tradicional y hasta un moralizador un tanto limitado (como lo prueba, paradójicamente, el relato conocido como *La pulga de acero*, de 1881) pero, habiendo sido contemporáneo de los grandes genios, sus limitaciones lo enaltecen: la sobriedad de un narrador que no tiene gran cosa que decir sobre el futuro de la humanidad. Nadie más ajeno a la pretendida naturaleza dialógica de la literatura rusa que él, de quien se puede decir aquello que no se aplica ni a Tolstói (su amigo y maestro) ni a Dostoievski, su crítico: no le interesó ni la épica ni la psicología y aspiró a retratar el gran arco de la vida popular (sobre todo campesina), especializándose en la Iglesia Ortodoxa, en sus clérigos y en los viejos creyentes, cuyas vidas y andanzas llegó a dominar con sobrada erudición. Leskov fue, también, el único escritor ruso de su

tiempo que combatió el antisemitismo. Pese al sesgo evangélico que tomó su obra cuando entró bajo la irradiación de Tolstói y debido a la simpatía que le merecería el protestantismo, Leskov se conservó como un escritor independiente que disgustó por igual a los liberales y a los conservadores.

Se ha dicho que Leskov fue un Chéjov sin genio. La comparación es abusiva e inexacta. En Leskov, sin duda, están ausentes el refinamiento y la ternura chejovianas pero, habiendo llegado hasta la frontera del cuento de hadas, en sus relatos aparecen sirvientes celosísimos que son ogros, como aquel que arranca las ventanas de los inquilinos morosos para que sea el frío el que los desaloje. Ese es Leskov en *Le paon* (1874), por ejemplo.

Mann murió sin cumplir su deseo de leer la obra completa de Leskov, conformándose con las traducciones al alemán que aparecieron a principios de los años treinta (que fueron las que llegaron, también, a manos de Walter Benjamin, el otro gran valedor de Leskov). Tras leer *La pulga de acero* (traducida de manera magnífica por Sara Gutiérrez y muy bien prologada por Care Santos) y releer en desorden *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* y otros relatos y novelas traducidos al español y al francés —como *Hugo Pectoralis ou une volonté de fer*, *Mania*, *l'insulaire*, novelas dedicadas a los alemanes étnicos de Rusia— no sé si Leskov sea de los autores a los que conviene acompañar hasta el final. Quizá haya sido bueno que Mann se quedara con las ganas de agotarlo porque ante Leskov es conveniente preservarse del extremo entusiasmo. Posee las virtudes del escritor popular que vende las maravillas de la inmediatez y del colorido pero frecuentemente, como se quejaba Tolstói, es superfluo y nos somete a esa impaciencia difícil de disimular, la provocada por lo folclórico.

Copio algunos párrafos del ensayo que el crítico italiano Pietro Citati le dedica a Leskov en *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX* (2006), pues expresa inmejorablemente su perdurable encanto:

Quien abre los cuentos de Nikolái Leskov, se encuentra de viaje por los infinitos caminos del mundo, como en el Quijote y en las novelas de Fielding. Empujados por no sé qué pasión, señores y campesinos, comerciantes y monjes, ladrones, gitanos, tártaros y vagabundos cruzan las llanuras de Rusia como un río turbulento, inquieto e irrefrenable. Pequeños grupos de peregrinos llegan a pie a los monasterios y a las ciudades sagradas [...] ¿Quién puede conocer en esas pobres hosterías llenas de humo en medio de la tórrida estepa o en las orillas del Caspio la lejanísima Europa? Alguna palabra inglesa o francesa llega hasta aquí deformada burlescamente, como la lengua de otro planeta. Nadie jamás ha visto Londres, París y las ciudades alemanas y austriacas, nadie ha leído *Guerra y paz* o *Crimen y castigo*, nadie ha pensado jamás en los problemas que dividen a los círculos intelectuales de Moscú y San Petersburgo [...] Con qué piedad se inclina Leskov sobre esta Rusia arcaica y vital que se está muriendo; con qué devoción y, al mismo tiempo, con qué toques de comicidad irónica cuenta todo eso que no podemos llamar de otro modo que la Santa Rusia.

Esta nota podría concluir en este punto, con la invitación a leer a otro monstruo sagrado decimonónico, si no fuese porque, tal cual lo previó Tolstói, el tiempo de Leskov, el futuro, estaba por llegar. A su muerte, Lev Nikolaévich le envidió a Leskov, cosas de escritores, la claridad de su testamento legal, que expresaba una resolución y un dominio sobre su tránsito (incluidos los cuidados de su cadáver) que al gigante le sería imposible emular (y ya se las olía). Ese futuro para Leskov empezó con la admiración de Víktor Sklovski (en *La técnica de la prosa*) y de los formalistas, que aplaudieron en los años veinte su heterodoxia lingüística, a veces trilingüe —en ruso, ucraniano y polaco— y lo ungieron como un maestro del *skaz*,

técnica narrativa basada en el predominio de lo oral, rica en retruécanos y neologismos, y de la cual *La pulga de acero* es un ejemplo. A Dostoievski, en cambio, no le parecía ningún mérito que Leskov se esforzara en escribir como “hablaba la gente”.

La fama del agente viajero, cuyo talento literario fue descubierto por la sonoridad de sus informes comerciales, ha llegado hasta las bibliografías de los autoproclamados posmodernos. Leskov, un escritor provinciano o un cosmopolita que rodeó el imperio ruso, aparecerá, de manera imprevista y sorprendente, como motivo de “El narrador” (1936), uno de los ensayos más famosos de Benjamin, probablemente el “modernista” más exitoso del siglo XX, el más citado, el más útil. Sin entrar en la discusión bizantina de si Benjamin postuló un sistema (y hasta una teología) o fue el observador poético de una realidad trágicamente fragmentada, es evidente que Leskov ocupa un lugar central en su imaginación crítica, junto a una serie de ingenuos menores (como Hebel, Nodier) que le sirvieron como contrapeso de la balanza donde estaban sus modernos duros: Baudelaire, Proust, Walser, Brecht. Y Leskov nos lleva al Kafka benjaminiano, un balín que sube y baja, va y viene, por la balanza de los antiguos y de los modernos.

Leskov es el primitivo que custodia un tesoro perdido, el narrador de historias que Benjamin entiende como la némesis del novelista, aquel que guarda en su cofre un arte en extinción (las celebradas palabras de la tribu) contrapuesto, falazmente, a la novela burguesa y a sus fatales amigas, la información periodística y la noticia instantánea, concebida como una negación vecinal, pequenoburguesa, de la historia como hazaña de la revolución. Leskov es, para Benjamin, la última luz que se advierte, al voltear hacia atrás, del mundo del pecado original del cual la modernidad nos aleja, según la conocida línea de Baudelaire. Después de todo es natural que Leskov, un erudito en los cismas de la ortodoxia rusa, haya terminado por alojarse en la mente,

tenida por teológica, del modernísimo e iluminado Benjamin.

Al usar a Leskov como garante, Benjamin demuestra, en “El narrador”, la fragilidad de sus profecías. Las noticias, en el siglo XXI, no vienen de lejos ni de cerca y se deslizan a través de un espacio-tiempo continuo que, como la televisión y la red, era aún inimaginable para Benjamin. Es probable que el narrador haya dejado de tomar lo que narra de la experiencia, haciendo el tránsito de la épica, obra supuestamente colectiva, a la novela, la resuelta creación del solitario, pero no es menos cierto que las formas tradicionales de narración que Benjamin creyó ver ejemplarizadas en Leskov (y en particular en *La pulga de acero*, su obra maestra según él) se han seguido reproduciendo. Más allá de que se les considere formas degradadas, las sagas cinematográficas y literarias han desmentido la muerte de la épica temida por Benjamin. Los colegas de Benjamin que lo sobrevivieron, en Estados Unidos y en la posguerra, no aceptaron de buena gana que la narración había sido democratizada, universalizada y, se quiere, barbarizada por la triunfante cultura burguesa de masas.

Benjamin vio en el viejo Leskov el encuentro entre la tradición oral y la literatura popular e incluso subrayó otra cosa, más perdurable, que lo remitía al tiempo de Herodoto. *La pulga de acero*, que cuenta la chistosa imitación rusa de un ingenio inglés presentado al zar, es, más que una leyenda tropológica, una artesanía y es allí donde Benjamin atrapó el secreto de Leskov, la naturaleza artesanal del viejo arte de narrar, en el cual “la huella del narrador queda adherida a la narración como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro”. Resulta conmovedor (y Benjamin, genuinamente, conmueve como pocas inteligencias) que un cuento de Leskov haya resultado ser el juguete preferido, la invisible máquina perfecta, del supremo coleccionista de juguetes. *La pulga de acero* es una de las piezas arqueológicas más perfectas y curiosas de la literatura occidental. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

ENSAYO

Elogio de la librería



Mijaíl Osorguín
La Librería de los Escritores
con poemas de Marina Tsvietáieva e ilustraciones de Alexéi Révizov, trad. Selma Ancira, Barcelona, Edicions de La Central/Sexto Piso, 2008, 76 pp.

Lo habíamos olvidado; lo olvidamos con frecuencia: desde siempre el libro ha sido un objeto amenazado, vigilado, odiado. “Los que queman los libros —escribió George Steiner—, los que expulsan y matan a los poetas, saben exactamente lo que hacen. El poder indeterminado de los libros es incalculable.” Sabemos que existe una tradición de la infamia, la tradición de la literatura prohibida, que adquirió más fuerza que nunca cuando la censura sin fronteras fue promulgada con la *fatwa* a Salman Rushdie. Pero también existe su reverso: la tradición de los transmisores incansables, los héroes anónimos de la letra. Me estoy refiriendo a Shakespeare & Co. (la librería de Sylvia Beach que osó publicar ese “pedazo de pornografía”, esa “literatura de letrina” vetada en Nueva York y Londres: el *Ulises* de Joyce); a Grub Street (esa avenida poblada de escritores blasfemos y editores rebeldes, donde cobraron forma los libros que enfrentaron la censura del Antiguo Régimen y anunciaron la Revolución Francesa); a la *samizdat* (un escuadrón de manos invisibles que usaron la estrategia del copiado —con pluma, papel carbón o máquina de escribir— para evadir la censura impuesta por los países del bloque soviético y poner en circulación obras como *Réquiem* de Anna Ajmátova). Entre gacetilleros y editores clandestinos, entre librerías y humanistas obstinados, la prole incensante de los libros rebrota y se propaga siempre.

A esa tradición del amor desinteresado por el acervo de la humanidad

pertenece *La Librería de los Escritores*, una breve (pero deslumbrante) crónica rescatada de las sombras del totalitarismo por la editorial Sexto Piso en colaboración con Edicions de La Central. Se trata de una aventura emprendida en los meses posteriores a la Revolución de Octubre entre un grupo de escritores y personas próximas al libro —el novelista y dibujante Alexéi Révizov, el pensador Nikolái Berdiáiev, el novelista Mijaíl Osorguín, además de algún periodista en ciernes, un historiador del arte y un “bibliógrafo excepcional”—, con la intención más o menos chiflada de construir un refugio en pleno caos, para que los libros pudieran, aún, circular. En medio de la inflación que hacía subir los precios cada hora, cuando todas las imprentas habían sido clausuradas y el fantasma de la censura volvía a recorrer las calles de Rusia, la librería extravagante no sólo permitió la supervivencia de los escritores desempleados que se constituyeron alrededor de ella como cooperativa, sino que brindó a profesores, bibliófilos, artistas, estudiantes y “todos aquellos que no querían romper con la cultura ni reprimir sus últimas inquietudes espirituales” una forma de hospitalidad entonces inencontrable: la conversación y el libre pensamiento. Ahí estaba la librería abierta, el escondite intacto, incluso para quienes no tenían dinero, pero se paseaban a diario entre los libros, como si “encontrarse entre ellos” fuera suficiente alimento.

Gracias a una serie de circunstancias extraordinarias, La Librería de los Escritores logró convertirse durante el periodo que va de 1918 a 1922 en una zona temporalmente autónoma, el único lugar donde era posible blindarse contra la centralización del poder y encontrar libros sin “necesidad de autorización”. Algo más. Filántropos de la letra, los fundadores compraban con frecuencia libros invendibles a personas caídas en desgracia y se empeñaban en pagar lo justo, incluso si estaban al borde de la bancarrota, a quienes remataban sus bibliotecas por unos costales de harina. Y cuando imprimir libros se volvió absolutamente imposible emprendieron su

samizdat a pequeña escala: la publicación de una serie de obras en un único ejemplar escrito a mano. El catálogo completo de aquellas ediciones autógrafas se perdió durante el largo exilio de Osorguín. Sin embargo, entre los escombros de la historia sobrevivieron algunos ejemplares, como las *Poemas* de Marina Tsvietáieva, que aparecen en facsimilar, junto con los dibujos de Révizov, en la magnífica edición de Sexto Piso.

Para los Escritores de la Librería —una nómina de excéntricos que podría figurar en cualquier ficción de Kafka o Borges o Vila-Matas o Bolaño— estaba claro que en tiempos difíciles los libros pueden ser tablas de salvación. Esa convicción, esa forma de orgullo humanista que no se extingue ni siquiera cuando las palabras parecen haber perdido su valor, cuando la miseria obliga a usar los libros como combustible, es lo que da sentido a su proeza. En todo el relato de Osorguín prevalece ese orgullo —que es también una forma de responsabilidad intelectual, algo que podríamos llamar “la ética del editor y el librero”, una ética hoy completamente sepultada por las presiones comerciales. En el fondo, él y sus amigos creían que la supervivencia humana depende de la posibilidad de convencerse a través de las palabras, de propiciar vuelcos en la sensibilidad y defenderse contra las tiranías. Convertida en “atalaya del espíritu”, La Librería de los Escritores sostuvo una auténtica guerra de posiciones: mientras los libros estuvieran a salvo, existía la posibilidad de repensar nuevamente el mundo; en cambio, dejar que los libros cayeran en manos de comisarios ignorantes y purgas feroces era una capitulación, una forma de suicidio. Así, bajo la premisa de vida o muerte, La Librería de los Escritores se convirtió en el último reducto de independencia moral a lo largo de aquellos años de terror y hundimiento de los valores culturales. Después de todo una librería es eso: un santuario colectivo y laico, abierto a todas las heterodoxias, es decir, a las formas más diversas y personales de penetrar la realidad.

Por eso, la crónica de Osorguín (Perm, 1879 – París, 1942) es mucho más

que una curiosidad editorial: es un trozo de vida cotidiana recobrado de las tinieblas, que nos permite saber más sobre la historia social y política de la edición y nos introduce de nuevo en los misterios del libro, en el tipo de sacrificios que es capaz de provocar entre los hombres. Pero también habla de todo lo que se pierde cuando cierra una librería o cuando confunde sus objetivos, como sucede en México y en el mundo anglosajón desde que el modelo de la hipertienda de novedades, con fecha de caducidad, se impuso en lugar de las pequeñas librerías de barrio. Lo que se pierde es la soberanía de los libros frente a los dioses del mercado, que son hoy quienes concentran la mayor parte del poder económico y político del orbe. La inquina burocrática que describe Osorguín no parece peor que la ignorancia mercantilista de los libreros contemporáneos: ambas asfixian la existencia del libro, quitándole el aire que lo hace vivir. Poner fuera de circulación un título después de tres meses porque no se ha vendido lo suficiente es el modo en que la rentabilidad coloca a la cultura de rodillas. Es una forma de censura sin hostigamiento que hace peligrar la naturaleza misma del libro, cuya influencia, cuya lectura, no se puede medir en semanas.

En *Tumba de la ficción* (2001), el ensayista Christian Salmon, director de la red de Casas Refugio, ha escrito que las macropolíticas de la globalización han terminado por instalar en todas partes el reino de lo homogéneo, es decir, la unificación de la cultura en su nivel más bajo. “Peor aún que la censura de los derechos individuales de expresión resulta hoy el espacio cultural que se está imponiendo por la fuerza. Un espacio cultural estandarizado, homogeneizado, dominado por las grandes agencias mediáticas y las industrias culturales transnacionales.” En estos días la censura significa, ante todo y por doquier, “la tiranía de lo Único”. Basta con echar un vistazo en Gandhi o revisar los catálogos de las megacorporaciones editoriales. Parece que es la hora de tomar nuevamente partido por los libros, de fundar otras librerías extravagantes, de emprender –como ha hecho

Sexto Piso– la insensata aventura de la edición independiente, de entrar al servicio de los títulos amenazados. Como ha escrito Roberto Calasso, La Librería de los Escritores “queda como el modelo y la estrella polar para quienquiera que trate de ser editor en tiempos difíciles. Y los tiempos siempre son difíciles”. –

– VIVIAN ABENSHUSHAN

NOVELA

Narrar el norte



Émer Mendoza
Balas de plata
México,
Tusquets,
2008,
254 pp.

La novela cumple con los requisitos del género. Hay un detective, un asesinato y una lista de sospechosos. La trama fluye con velocidad hasta una resolución sorpresiva. Las pesquisas sufren los requiebros propios de un entorno corrupto, y el final no puede sino ser sintomático de una mirada escéptica sobre la realidad mexicana: triunfa no la ley sino la venganza. En síntesis: un magnífico ejercicio novelístico en su vertiente policiaca. *Balas de plata* significa el regreso de Émer Mendoza (Culiacán, 1949) a las historias contemporáneas de su tierra, después de la deriva fantástica de *Cóbraselo caro* (2005), ese libro anómalo que no respondería con ingratitud a una mayor atención crítica.

A la par de César López Cuadras, autor de la notable *Cástulo Bojórquez* (2001), Mendoza se ha apropiado, desde sus libros de cuentos y crónicas como *Trancapalanca* (1989) y *Cada respiro que tomas* (1992), de un territorio, Sinaloa, en dos rubros: el habla regional y la violencia (guerrilla, narcotráfico). El Héroe Ali-vianado ha sido propio de sus novelas, ya desde *El Europeo*, ese pistolero hedonís-

ta de *Un asesino solitario* (1999). No se trata, por supuesto, de exigirle a cada libro de ficción que sea una variante de *Crimen y castigo*, además de que Émer ha venido apelando al estereotipo del sinaloense: el hombre decidor y resuelto que se desentiende de los encantos dostoevskianos del desgarramiento. En *Balas de plata*, sin embargo, el autor crea un detective que, a la manera de Kurt Wallander, protagonista de la saga de Mankell, muestra fisuras. Édgar Mendieta, El Zurdo, ha sido dejado por su amante y sufre los ramalazos de un abuso sufrido en la infancia. A diferencia de David Valenzuela, el héroe pasivo de *El amante de Janis Joplin* (2001), Mendieta es díscolo ante su entorno: no colabora con los narcotraficantes (aunque sí se corrompe) y sigue las pistas así deba, poco creíblemente, incomodar la paz anciana de un poderosísimo capo. Mendieta habla de una evolución en la obra de Mendoza, anticipada en el quebradizo Nick Pureco de *Cóbraselo caro*. Se trata no de servir a la realidad mostrándola a través de estereotipos sino de contradecirla merced a un personaje incómodo. Lo que tiene que ver con el hecho de que, técnicamente, Mendieta es un fracasado, y el fracaso es una de las atalayas más jugosas de la ficción. En tanto agente ministerial, él no vale un centavo: ante políticos y narcos, sólo cuenta con su dignidad y pujanza.

Sin embargo, no es suficiente. Echo de menos en él una asunción visceral de su circunstancia: el abuso de la niñez parece un rasgo adherido y no un rasgo inherente al personaje. Parecería que ese hecho se hubiese dado aislado de su relación con sus familiares. No sólo el abuso, sino las reacciones de los parientes habrían moldeado el carácter del niño, y esto no tiene ecos densos en el ya cuarentón detective. También flaquea la novela en la relación de Mendieta con la glamorosa Goga Fox. ¿Cuáles fueron los móviles de esta para seducir a un tipo gris como aquel? El que ofrece la trama resulta poco verosímil –lo omito por respeto al derecho del lector a leer las novelas policiacas sin que el crítico revele el final.

El estilo sugiere una reflexión. Mucho se ha escrito, y no siempre con sensa-

tez, de la literatura del norte de México. Narradores volcados a los asuntos de la vida nortea se han visto incluidos en una suerte de equipo, generación o paquete. ¿Que la mayoría desarrolla su carrera literaria en sus lugares de origen, lejos de los circuitos editoriales? ¿Que la migración y el narcotráfico han provisto de tramas a buena parte de sus libros? Parecería como si fuese de mayor encanto hablar de los alrededores de la literatura, antes que de la literatura misma.

Pues cada escritor viene solo. Las diferencias de temperamento artístico son más notorias que las coincidencias geográficas o generacionales. La narrativa experimental de Jesús Gardea tiene exiguos puntos de contacto con el realismo clasicista de Eduardo Antonio Parra. La prosa múltiple de Daniel Sada guarda nulas afinidades con el estilo sobrio y preciso de David Toscana. ¿Qué los une? Son los fabuladores, sí, de una región antes apenas si entrevista en la literatura mexicana: el vasto norte, que es muchos lugares y muchas jergas. Lo que podría distinguirlos—aventuro—debería ser la apropiación artística de las hablas regionales. Élmer demuestra un oído excelente para recrear el lenguaje de Sinaloa en diálogos vivaces. Dignifica—al incorporarlas— numerosas frases y palabras de difícil comprensión para el lector no mexicano. Pero su narrador es una voz neutra y casi invisible al servicio del avance veloz de la trama. Quiero decir: como novelista, Élmer ha preferido deslindarse de una fusión estilística entre lo panhispánico y lo vernáculo (sí intentada en su ficción breve) y ha distinguido el habla de sus personajes, enfáticamente sinaloense, de la dicción estándar de su narrador de tercera persona. Veo esta suerte de esquizofrenia, detectada por António Cândido en cierta ficción brasileña, más cercana a la actitud de un etnógrafo o un cronista que a la de un fabulador concernido por la forja de un estilo. Se me dirá: “Élmer ha buscado escribir una novela policiaca en un entorno sinaloense y ha nutrido los diálogos de la lengua local. Esto lo ha hecho bien. ¿Cómo exigir más de lo que él pretende?” Yo respondería, en defensa de un prejuicio: ¿es suficiente,

es necesaria una novela así? ¿Debemos seguir retratando la realidad, transcribiendo el habla? Si se me permite llevar la cuestión más allá de un libro solo, algo que narrar el norte debería significar el surgimiento de una conciencia estilística que no se quede en la recreación verista de los diálogos y que más bien corrompa, ensucie, “localice” el decir de ese narrador intocable que es la tercera persona. Violencia afuera, en las calles; violencia adentro, en la sintaxis misma.

Porque el tema norteño más visible seguirá siendo, claro, el de la violencia. No podría ser de otra manera. Es un aquí y un ahora moralmente perturbador. Y no creo que, en sí, esto sea una concesión al sensacionalismo. Pues cada escritor responde a un temperamento y es este el que ha de indicarle su fidelidad al asunto inmediato, o su fuga hacia lo histórico o lo fantástico o lo metaliterario. Élmer ha sido fiel a su búsqueda: reflejar, balzaquiano, las cuestiones sociales de Sinaloa en la forma clásica de la novela.

¿Qué viene? Hacia delante, ¿cómo narrar el norte, no para la realidad sino para la literatura? Obras mayores, como *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Sada, y *Duelo por Miguel Pruneda*, de Toscana, sugieren vías contrapuestas, resultados ambas de muy personales intuiciones expresivas. En el fondo, sin embargo, valoro que el camino de la ficción, para el norte o para cualquier otra latitud, aceptaría una sugerencia: se trataría de, sin miserabilismo, enraizar en la carne de un personaje la épica ofuscada de una sociedad. João Guimarães Rosa en *Gran sertón: veredas* se apropia de la violencia en el sertón brasileño, pero llega a la entraña de su protagonista: nace Riobaldo, un pistolero con dudas fáusticas, un ente complejo cuya agonía moral lo atraviesa con furia mayor que las balas de sus enemigos. Sería éste mi otro reparo a *Balas de plata*, más allá de mi discutible crítica de la esquizofrenia estilística: estamos, sí, ante un narrador veloz y dotado para plasmar las vicisitudes de la violencia, pero Élmer Mendoza parece tan interesado en retratar los problemas sociales del sinaloense que pierde profundidad al tratar los problemas del ser humano.

Hay más Culiacán que Mendieta. Narrar el norte, especulo, exigiría no fotografiar sino contradecir la realidad con personajes complejos y una sintaxis violentada, localizada en la riqueza del habla regional. Ya no Balzac. Siguen Conrad, Rulfo, Thomas Bernhard. —

— GENEY BELTRÁN FÉLIX

NOVELA

Raíz mestiza



Francisco Goldman
El Esposo Divino
trad. Laura Emilia Pacheco,
Barcelona, Anagrama,
2008, 700 pp.

Mi muy admirado Vladimir Nabokov, quien a tantas cosas le ponía peros, decía que en las novelas de Dostoiévski el lector jamás podía saber cuál era el estado del tiempo. En la Pequeña París de *El Esposo Divino*, el trasunto de la ciudad de Guatemala donde pasa la mayor parte de la última novela de Francisco Goldman, llueve, truena y relampaguea húmeda, sonora y visualmente. La densidad sensorial del libro es tal que siempre parece estar ocurriendo ante los ojos del lector. Los personajes aparecen contra ese fondo de colores cambiantes (¡el Trópico!), exactamente delineados, con una fuerza y presencia únicas. Léase si no el primer encuentro de Mack Chinchilla, galán mestizo, mitad maya mitad yanqui, con María de las Nieves, la muchacha que muchos años después será su esposa, y que ocurre durante un aguacero que escuchamos, literalmente, diluviar.

Ha dicho Goldman que desde siempre le llamó la atención la historia detrás del célebre poema martiano “La niña de Guatemala” (“Quiero, a la sombra de un ala,/ contar este cuento en flor:/ la niña de Guatemala, / la que se murió de amor...”), que narra en clave poética el amor de

juventud de José Martí con María Granados, una señorita de la clase alta guatemalteca. La novela arranca años antes de ese suceso, en un convento donde han hallado refugio dos niñas, Paquita Aparicio, que es requerida para casarse por Justo Rufino, al que las jóvenes llaman el Anticristo, héroe de la revolución liberal de 1871, y María de las Nieves, una niña mitad irlandesa mitad maya que ha sido rescatada de la selva. En 1877 llega Martí a Guatemala, se instala como profesor de señoritas de la clase alta y tiene su célebre *affaire* con la “niña”. Diecisiete meses después, Martí se va a México a casarse con Carmen Zayas Bazán; María Granados lo espera: “Ella dio al desmemoriado/ una almohadilla de olor;/ el volvió, volvió casado;/ ella se murió de amor.” Goldman arma su historia a partir del poema, en una geografía que va de Guatemala a Nueva York (adonde posteriormente emigra Martí), y en la que la vida de María de las Nieves viene a ser una suerte de avatar de María Granados en el espacio virtual del libro: ¿qué habría pasado si hubiera vivido, qué si hubiera viajado a Estados Unidos, en qué habría terminado su vida?

Así contado, el libro podría parecer, quizá lo ha parecido a algún reseñista despistado, un novelón de aquellos, una acumulación de cuadros de costumbres, amorosamente pintados, estilísticamente virtuosos, pero tal vez demasiado extensos. Nada más lejos de la verdad, si bien es este el tipo de libro que, por su diapason cronológico y la multitud de personajes, se beneficiaría con una lista de sus nombres y filiaciones; la novela es un todo perfectamente armado, rigurosamente calculado.

Hacia lo que quiero llamar la atención del lector de este libro, sin embargo, es hacia su vertiente mestiza, híbrida. Es, sin duda, una de las tantas lecturas posibles de esta obra, pero que saca a la luz lo que a mi entender constituye el núcleo de su historia, ¡de sus múltiples historias!: su exhaustiva exploración del mestizaje americano. Me remito aquí a lo ampliamente argumentado por Serge Gruzinski en *The Mestizo Mind* (Routledge, 2002): cómo el choque de culturas convirtió a América

Latina en una civilización distinta, una bendita mezcolanza. A mi juicio, todo el libro busca hablar de esto, argumentar este punto. Y lo hace con elocuencia y detalle y en la forma siempre superior y elocuente y eficaz de la novela.

Quizá porque el mestizaje es tan interior en él, una experiencia tan natural (Goldman, Boston, 1957, es de madre guatemalteca y padre judío), el autor no estimó necesario enfatizar esta lectura. También, fuerza es decirlo, el libro no se agota en ello: dista de ser un panfleto o un simple “alegato mestizo”. Es, como dije arriba, una novela, sonora, palpable, llena de peripecias, con personajes simpatísimos: el aplatanado húngaro Josep Pryzpyz, reparador de paraguas; J.J. Jump, fotógrafo; el falso rey misquito y primer amante de María de las Nieves, y muchos otros. La línea del caucho, de la cochinilla para la púrpura cardenalicia, son como volutas de un cuadro general en donde entra, por ejemplo, uno de mis pasajes preferidos, el de un viaje en globo aerostático en que Goldman se las arregla para contarnos el aterrizaje forzoso del fotógrafo Nadar... ¡en Bélgica!

De vuelta en Guatemala, la sala de lectura del quiosco de la “Pequeña París” es el lugar mágico donde ocurren todos los encuentros (es importante que sea un lugar dedicado a la lectura). Es aquí donde el joven Martí, de 24 años y cuya elocuencia le ha valido el entre cariñoso y mordaz sobriquete de Dr. Torrente, le regala un libro a María de las Nieves, alumna suya y gran lectora de *Middlemarch* de George Eliot. Es aquí también donde el lector tiene un primer atisbo de la belleza angelical de María Granados, la “niña de Guatemala”, con “labios [que] tenían el color y una tersura como del terciopelo de una rosa de color profundo”. El quiosco es también el púlpito de José Martí, uno de los personajes mejor logrados del libro, que se revela como una pieza clave en la construcción de toda la historia, no sólo por sus notorias galanteorías sino porque funciona, y esto es muy importante, como ideólogo de ese mestizaje del que he venido hablando, la voz más articulada de ese panamericanismo exaltado: “Nosotros convertimos a los

indios en lo que son ahora... Pero sólo el indio puede salvarnos. Sólo los indios pueden salvar a América.”

Con su Martí, Goldman ha logrado algo que muchos escritores cubanos, quizá obnubilados por la “estatura” histórica del personaje, jamás han podido: crear un José Martí humano, lejos del hieratismo de su hipóstasis ecuestre y en bronce regada por toda la isla de Cuba. Y para mayor familiaridad o cercanía, en la segunda mitad de libro, el autor nos entrega el contenido (¡secreto, nunca antes leído!) de un mítico informe sobre el cubano que el gobierno español encargó a la empresa de detectives Pinkerton. A través de los ojos de E.S., el agente que lo sigue día y noche, descubrimos al héroe de la independencia cubana en un acto tan poco edificante como hacerle el amor a su discípula americana, Miss Paral. Tampoco elude Goldman el espinoso asunto de los amores de Martí con su casera, Carmita Miyares, y la paternidad de María Mantilla, que hacia el final del libro aparece de la mano del maestro en una vivaz escena en el Central Park neoyorquino.

El estilo profuso y detallado (barroco, se ha dicho) del libro no es en grado alguno ajeno a lo que se quiere contar, sino consustancial. Por lo mismo que he venido diciendo y por lo que apunta en su libro Gruzinski, el arte mestizo gravita de manera natural hacia el barroquismo, se vale de él para reconciliar sus distantes orígenes. El “barroquismo” de este libro, entonces, nada tiene que ver con imitación alguna del florido estilo “mágico realista”, sino que emerge de la naturaleza misma de la historia que se cuenta y de los personajes que la animan. Como si debiera ser escrito dos veces, primero para la parte más directa, práctica, emprendedora, anglosajona de ellos (Mack) y luego para la latina, más regodeada, lenta, demorada (Chinchilla).

La novela, descubrimos hacia el final, es resultado de una pesquisa encargada a un narrador que responde al nombre de Paquito y que debe descubrir la verdadera identidad del padre de Matilde, posible hija de María de las Nieves con José Martí. Lo que termina saliendo a la luz, sin embargo, lo revelado es esa raíz mestiza

del continente, “el ADN del hemisferio”, como lo llama el autor. El ulterior largo viaje de María de las Nieves a Nueva York, del que se sirve el autor para la ordenación de todo el material narrativo, es también una suerte de ascensión simbólica: ahí, en Nueva York, vive ahora Martí, y en Nueva York, la ciudad mezclada por excelencia, la ciudad “crisol”, es donde se consuma la historia —María de las Nieves reencontrará a Mack Chinchilla durante una insólita carrera en el Madison Square Garden. “Era como un ídolo sobrenatural, una figura de barro a la cual se le había soplado la indestructible fuerza de la vida.” Pasados los años Mack se convertirá en el “Rey del Caucho”, una sustancia ella misma americana: extensible, acomodaticia, buena para tantas cosas.

En las anteriores versiones castellanas de los libros de Goldman —la multipremiada *La larga noche de los pollos blancos*, de 1992, y *El marinero raso*, de 1997— muchos de sus personajes centroamericanos se expresaban como simpáticos tíos madrileños. Tal defecto ha sido superado aquí por la excelente traducción de Laura Emilia Pacheco: el lector encuentra intactos los chiqueos, los giros más simpáticos del habla *chapín*. Hay una dimensión que echo de menos, no obstante, y es el bilingüismo ex profeso de la prosa de Goldman, que se mueve entre el inglés y el español sin aviso alguno, buscando reforzar, a nivel visual o lingüístico, la doble condición, anglosajona y latina, que blasona.

En el tren que la lleva a Nueva York atravesando el Medio Oeste, María de las Nieves tiene un encuentro que relata en detalle a su adorado José Martí, el “Esposo Divino” de la novela. Se consuma en este pasaje la visión de aquel de una América unida: “Dos niñas del Oeste, Pepe, del vasto vacío del que escuchamos tantas cosas aterradoras. Ambas con largas trenzas que caían sobre sus hombros, vestidas de manera muy rústica... Una de ellas... era una niña india, con sonrosadas y regordetas mejillas... la otra... era delgada y rubia, con ojos azules y con la misma alegría y apariencia saludable.” —

— JOSÉ MANUEL PRIETO

POESÍA

La tentación del artificio



Luis Jorge Boone
Traducción a lengua extraña
México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007, 119 pp.

La aparente disparidad de referencias e intertextos que incorpora *Traducción a lengua extraña* no debe eclipsar el tono que lo vertebraba; en esta continuidad, parcialmente oculta por la heterogeneidad superficial del poemario, se cifra su verdadera potencia. Luis Jorge Boone (Monclova, 1977) parte de lo cotidiano, de una observación minuciosa del entorno y avanza, con una dicción prudente —atenta a la verosimilitud de las atmósferas descritas—, hacia la creación de poemas de timbre narrativo: ambientes relacionados con la infancia y una insistente reflexión sobre la muerte y el pasado. Esta reflexión, presente en toda la primera parte del libro, es distanciada y fría, mediada por las imágenes de la televisión y por las palabras, asimiladas sin pedantería, de otros escritores (“Dice Szymborska que un hombre/ no debe morir/ sin avisar al gato”). En esa frialdad, en ese tratamiento indirecto de los grandes temas, es donde resuena con mayor fuerza el tono doméstico de la poesía de Boone, su evasión de la grandilocuencia, su precisión y economía en la generación de historias, su trabajada ironía.

El libro asume la transitoriedad de los signos y las imágenes mundanas, transitoriedad que encuentra en el fenómeno del *zapping* su metáfora más pertinente. En nuestro horizonte perceptivo, parece decir Boone, conviven en insólita cercanía nuestros parientes cercanos y los faraones egipcios, la conducta animal retratada por los

programas documentales y las historias de familia. Esas son las pistas a partir de las cuales el poeta piensa y entiende el pasado, no ya como un acervo de recuerdos personales sino como un conjunto indisoluble de imágenes vividas e imágenes aprehendidas de los *media*, los libros y la tradición oral. La cotidianidad está conformada por una singularísima mezcla de intertextos, un entramado pop que no puede reducirse a una clasificación definitiva. El poeta no tiene que salir al mundo para hablar del paisaje o de la gente: replegado en la intimidad explora los estímulos de su experiencia, contempla los avatares de la civilización desde la comodidad de su sala, percibiendo un entorno plural, casi esquizoide, donde los recuerdos de la infancia coexisten con los contenidos de la televisión por cable. Por eso, los poemas de *Traducción a lengua extraña* son, a la vez, caseros y lejanos, domésticos pero referentes a una exterioridad incommensurable, construidos a partir de voces que dialogan sin jerarquía.

Opera en buena parte del libro un proceso de apropiación: el poeta atrae hacia su lenguaje los elementos culturales que lo asedian, sin marcar distinción entre los contenidos “cultos” y los “populares”; de ahí la traducción como plagio, o el plagio como relectura. En cuanto a la forma en que se plasman en el texto estas apropiaciones, hay una pluralidad poco convincente de recursos: si en la primera sección el tono narrativo, directo y sencillo de los poemas nos acerca a circunstancias casi anecdóticas, muy determinadas contextualmente (“La corbata que llevó/ el día de su muerte/ fue la mía”, comienza), conforme avanza el libro se advierte una mayor voluntad de complicación formal (notas al pie, epígrafes algo gratuitos, inserciones en otros idiomas) que trasluce una decisión estilística artificial, ajena al desarrollo de los poemas. Con independencia de estos recursos, el tono empleado en la segunda parte es prácticamente el mismo, como si esos ornamentos no llegaran a tocar realmente el cuerpo del texto: “Era aquella una carretera con pocas distracciones:

la intermitente división de los carriles, letreros en inglés y traducciones incorrectas, advertencias de la próxima salida [...]” Los adornos paratextuales no se corresponden con la intención comunicativa y la dicción pausada de los versos. Tampoco está presente esa supuesta “extrañeza” de la lengua a la cual el poeta traduce sus intuiciones; se trata más bien de una lengua personal, mucho más tibia y mesurada de lo que las piroteñas del poemario parecen sugerir. No se pretende aquí reprobar ciertos recursos en sí mismos, sino discernir cuándo son consistentes con una propuesta poética en general (pienso, por ejemplo, en el uso de las notas al pie de Chantal Maillard, en la saturación de epígrafes de José María Álvarez y en las irrupciones políglotas de Hinostraza) y cuándo se trata de imposiciones externas, disociadas del ritmo y el ambiente del poemario.

Ahora bien, si se deja un poco de lado esta voluntad de jugar con todo lo que está *alrededor* del poema, los textos de Boone se sostienen por sí mismos, ajenos al atavío visual y programáticamente “moderno” de su artificio. La fuerza de Boone está en su tono, en la puntualidad despojada de sus descripciones, que hacen de él un poeta distinto y vigoroso desde *Galería de armas rotas* (2004). Con ese otro título, *Traducción a lengua extraña* comparte la presencia de imágenes inusuales, construidas con desparpajo e inyectadas de una sutil ironía: “Un yanqui sentado en flor de loto contempla las montañas./ Espera el momento en que los ángeles bajen hasta el porche”; o como este magnífico comienzo: “Este cráneo no es de Mozart./ Lo dice su ADN.”

Desplazar la atención del lector hacia la opacidad de la página, teniendo una poesía tan clara y transparente, de tan sólida coherencia narrativa y a la vez tan impregnada de humor, parece un movimiento de artificio poco afortunado, resultado más de la idea que el autor se hace del libro que de las necesidades estilísticas del mismo. Sin embargo, este movimiento no distrae del hecho de que *Traducción a lengua extraña* es un volumen

con momentos muy potentes, de una inconfundible puntualidad descriptiva, respunteado con pasajes irónicos que eluden y superan el mero chistorete. Habrá que esperar los siguientes títulos de Boone para descubrir si su propuesta de juegos paratextuales evoluciona más allá del ornamento, pero también para confirmar su capacidad de incorporar, sin pretensiones, registros tan diversos. —

— DANIEL SALDAÑA PARÍS

NOVELA

Un cuento chino



Eulalio Ferrer
Háblame en español
México, Océano,
2007, 350 pp.

...por que es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que les envíe para quitar el bamago la nausea que a causado otro don Quijote que con nombre de segunda parte fue disfrazado y comido por el orbe. Y el que más ha mostrado desecharle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, por que quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote.

Miguel de Cervantes Saavedra,
“Dedicatoria al conde de Lemos”, segunda parte del ingenioso caballero de don Quijote de la Mancha

Háblame en español es la primera novela de Eulalio Ferrer (Santander, 1920), trasterado en México desde principios de los años cuarenta, autor de un caudal de libros que combinan inventivamente el testimonio, la historia, la crónica y el ensayo sobre cuestiones relacionadas con la comunicación. Autor de una *Enciclopedia de la publicidad* y de diversas obras históricas sobre este tema, es, además, lector habitual del *Don Quijote de la Mancha*, fundador de un Museo Iconográfico del Quijote, creador del Centro de Estudios Cervantinos, bibliófilo y académico

de la lengua. Ahora, Ferrer sorprende con una primera novela, alimentada por el drama de la Guerra Civil española que vivió en la adolescencia. A diferencia de tantos escritores impulsivos, supo guardarse varias décadas esta obra, animada y tensa, que se inscribe en el paisaje de la narrativa española sobre el exilio que va de Benjamín Jarnés y Ramón J. Sender a Javier Cercas, pasando por Julián Gorkin, Max Aub y Juan Goytisolo.

Estamos ante un gran “cuento chino”, una fábula parabólica en la que se entrecruzan varias historias a partir de una leyenda central: la de Margarita Cugat de Lee, Ita, la madre adoptiva del presunto hijo del anarquista catalán Buenaventura Durruti (pues a Eulalio Ferrer la tradición ácrata no lo ha dejado indiferente). *Háblame en español* es el título de la novela y el nombre del proyecto que Ita y su hijo Liber le pretenden vender a Mao Tse Tung, ese nuevo emperador rojo que, al descubrirse a sí mismo, supo despertar a China. La novela tiene aliento y garra. Como dice una voz fáustica, sólo cuentan los que tienen algo que contar y no están desprovistos de recursos.

La narración se plantea en dos registros: por un lado, la historia, digamos actual, de un millonario chino que aspira a salvar en su museo privado las pinturas más significativas de los siglos XIX y XX y que levanta una fundación filantrópica para luchar contra el hambre y la pobreza. Esta historia es también, y sobre todo, la de su hijo adoptivo, Liber, en quien recae el peso y la responsabilidad de dicha fundación. Este relato se trenza, por el otro lado, con la vida de Margarita Cugat, una niña bien, catalana, que pierde a sus padres en un bombardeo en Barcelona a principios de la guerra civil y adopta la causa de la República entregándose a ella hasta el punto de participar en el desmantelamiento de una conspiración nazifascista y de entregar su virginidad a un piloto aviador agonizante, hechos todos que, en cierto modo, preparan la adopción de un niño de dos o tres años. *Háblame en español* es, pues, la historia de amor de una madre y de un hijo adoptivo que se encuentran entre las ruinas de la guerra, la gran madre de

ambos y la de casi todos los personajes que pueblan la novela.

En el trasfondo, el protagonista de esta novela rocambolesca, con final infeliz, es la lengua española, que debe su grandeza a la demografía, a la cantidad de hablantes. Este punto, la cantidad de practicantes del idioma, parece ser el imán que magnetiza la narración. Hay, por supuesto, una nostalgia ¿irracional? del imperialismo de la lengua española, como si esta ofreciera la posibilidad mesiánica de salvar a la especie humana en el orden moral y estético. Pero no está muy claro qué es lo que el idioma español salvaría: ¿la familia? ¿el honor? ¿la nobleza? ¿un cierto modo de vivir hispánico?

Dije que *Háblame en español* es un gran cuento chino; no dije que, dentro de la novela, el gran cuento chino es el dinero, el poder del dinero. Esto resulta particularmente visible en el tratamiento que se da a la pintura en la narración: el museo privado de Lee (uno de los dos ombligos simbólicos de la novela; el otro es la lengua española) es, a mi parecer, una suma de convencionalismos estéticos fraguados al gusto de la época. Está conformado fundamentalmente por obras del impresionismo, pero no hay entre ellas ninguna con la cual el personaje tenga una relación personal profunda. Esto hace que el museo esté, en cierto modo, deshabitado.

Uno de los personajes, el profesor Roberto Mariscal, español exiliado en Harvard, encuentra en George Santayana el prototipo del escritor e intelectual. ¿Qué significa que este filósofo, que escribe fundamentalmente en inglés, sea la figura inspiradora de la maquinación fantástica —si no es que fáustica— titulada “Háblame en español” cuyo propósito es instaurar como segunda lengua en China el idioma español para así neutralizar la avasalladora presencia del inglés como lengua universal? No significa, creo, sino la voluntad del autor de deslindarse de su propia tradición, dándole la espalda a Machado y a Unamuno, a Menéndez y Pelayo y a Azorín y, más acá, a Américo Castro y a Juan Goytisolo.

Háblame en español no es una novela histórica sino profética y, acaso, costum-

brista, descriptiva de los usos y costumbres de los millonarios, al estilo de ese escritor francés de *best sellers* llamado Paul-Loup Sulitzer, autor de *Cash!* (1981) y *Fortune* (1982), suerte de *westerns thrillers* financieros. Ferrer, de hecho, sería, guardando las proporciones, una suerte de Malraux, híbrido de Sulitzer.

Háblame en español es, como decía, un gran cuento que se alarga hacia la novela y sucumbe a la tentación de la grandeza. ¿Será una obra llamada a dejar huella en la historia de las letras españolas relacionadas con el exilio? ¿O será más bien un signo, un ingrediente indispensable para redondear el perfil de ese autor inclasificable llamado Eulalio Ferrer? ¿Hasta qué punto está entreverada en esta obra la biografía del escritor? No interesa saber si Mao pensó alguna vez en la posibilidad de que el español fuese la segunda lengua de su país; lo que interesa es la fascinación de Ferrer por la oceánica China. (Por cierto, la fascinación por China en las actuales letras hispánicas me remite al libro del escritor venezolano José Manuel Briceño Guerrero, *Para ti me cuento a China*, un singular diario redactado en China a lo largo de un año, publicado con el seudónimo de Jonuel Brigue [Biblioteca J. M. Briceño Guerrero, Mérida, Venezuela, Edición Puerta del Sol, 2007].)

Háblame en español, la novela que Eulalio Ferrer publica a los 87 años, luego de haber dado a la stampa más de cuarenta libros, puede ser leída como una recapitulación literaria y humana, un documento en el que se cifran los sueños que han vertebrado secretamente la vida del autor: el juego y el placer, el amor al arte, la pasión por la historia, la obsesión por el poder y la riqueza material, la admiración hacia los creadores, la fascinación por un amor que es como un trueque de adopciones, el orgullo de pertenecer a una raza y de hablar en su idioma y, en fin, el gusto por crear mundos paralelos e inventar fábulas ambiguas alimentadas por la historia.

El pliego literario que es *Háblame en español* encierra un mensaje esperanzador: la guerra civil española, al derramar por el mundo los nervios de una España peregrina, ha hecho de la lengua castellana

un vehículo idóneo para la transmisión de los valores de concordia, solidaridad y justicia que movieron a las armas republicanas. Un heraldo de esta utopía profética es el empresario, comunicólogo, escritor, mecenas y ahora novelista Eulalio Ferrer, un hombre cuya mente, como dice el poema “La Dulcinea de Marcel Duchamp” que Octavio Paz le dedicó, “es una cámara de espejos”. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

NOVELA

Nubes de murciélagos



Hernán Lara Zavala
Península,
Península
México,
Alfaguara, 2008,
368 pp.

A mediados del siglo antepasado, en 1847, los mayas de la península de Yucatán se levantaron contra los blancos criollos y mestizos, y recuperaron gran parte de sus antiguos territorios. Validos de las armas con que pelearon contra Santa Anna a principios de 1846, comenzaron una revuelta que fue aplastada cruelmente con la muerte de Manuel Antonio Ay, la cual desencadenó una reacción violenta. Los indios rebeldes encabezados por Cecilio Chi y Jacinto Pat tomaron los poblados de Tepich, Ticul, Tekax y Peto y además la ciudad de Valladolid, expulsando y exterminando a todos los blancos y a los indios que hubieran colaborado con ellos. En junio de 1848 llegaron a estar a treinta kilómetros de Mérida y a dieciocho de Campeche. Una serie de factores, entre ellos el retorno de Yucatán a la Federación y las luchas entre los propios indios, pusieron fin a este conflicto.

La Guerra de Castas, sin embargo, es un episodio poco recordado en la literatura mexicana, por lo menos desde

la novela que con ese tema escribió Silvia Molina en 1981, *Ascensión Tun*. ¿Será porque todavía Yucatán sigue siendo “la hermana república”, un mundo aparte, un país distinto en el que, como se afirma en la obra, el mestizaje no se llevó a cabo como en otros puntos del país? En este sentido, *Península, Península*, la novela de Hernán Lara Zavala, es un libro de memoria y enseñanza.

Escritor de origen peninsular —de la península de Yucatán— y apasionado lector de literatura inglesa, Lara Zavala practica aquí una singular forma de espiritismo, eligiendo como personaje central de su novela al abogado, político, diplomático, diputado y periodista yucateco Justo Sierra O’Reilly, quien por cierto figura como el primer gran novelista histórico mexicano y quien ha sido estudiado a profundidad por el autor. Así, al “volver a escribir” una novela desaparecida entre los papeles del escritor cuando se incendió su biblioteca en 1857, el novelista contemporáneo rescita a Sierra O’Reilly con el anagrama que utilizaba como pseudónimo, José Turrisa, para, inserto en su persona, penetrar en el pasado y reflexionar sobre el presente: “Se preguntó: ¿por qué no inventar una historia ubicada en esta tierra que lo vio nacer, pero en la época actual? La novela podía titularse *Península* pues así como Walter Scott había ubicado sus novelas en Escocia, él podía ubicarlas en Yucatán... ¿Podía considerarse a la Península de Yucatán como mayor de edad intelectual para aceptar ser el escenario de una novela un tanto épica?”

Península, Península comienza con el baile verde organizado en Mérida para despedir a Miguel Barbachano, quien renuncia a su puesto de gobernador de Yucatán a favor de Santiago Méndez, el dirigente de la facción que aboga por la independencia de este estado respecto a la Federación. Ese baile, en el que los mendistas irrumpen vestidos de rojo, es una especie de teatro simbólico donde se presentan los protagonistas del drama que sucederá a continuación. La historia se irá contando a varias voces, entre las que se encuentran la de Turrisa como narrador omnisciente y la del escritor ac-

tual que escribe en su computadora desde Cambridge y Cuernavaca, así como las entradas del diario de la institutriz inglesa Miss Anne Marie Bell, quien trabaja en la casa del hacendado don Quintín Silvestre en Hopelchén.

Uno de los personajes más interesantes y conmovedores del libro es el médico irlandés Patrick O. Fitzpatrick, que es llevado a curar a los heridos del lado maya y al que las guerras han perseguido adonde quiera que escapa, como una especie de judío errante. Enfermo de malaria, a Fitzpatrick lo siguen un buitre alucinado y un perro real, con quien establece una curiosa relación cuyo final es verdaderamente sorprendente. Otro personaje muy bien logrado, en la celebración de sus rituales privados y su papel de político y confesor, es el obispo de Yucatán, Cozumel y Tabasco, Celestino Onésimo Arrigunaga. Hay en la novela de Lara Zavala un especial cuidado al describir el entorno, las ropas, las comidas, las costumbres, como si en su afán de recuperación no deseara omitir ningún detalle. Es muy sugerente, asimismo, la imagen del murciélago que une a los amantes, en una región en que estos animales forman nubes negras.

La novela medita sobre el tema del mestizaje en la Península y en el hecho de que entre blancos e indígenas no hubo matrimonios. Sin embargo, durante la colonia y mucho después de la independencia persistió entre los hacendados el derecho de pernada, al grado de que uno de los personajes, el hermano del hacendado don Quintín, anota sus “conquistas” con nombre y fecha en una libretita. De manera poco violenta, pero muy perceptible, Lara Zavala muestra las causas del resentimiento y la ira en un mundo de blancos rodeados de criados y sirvientas, de mujeres que no tienen nada más para dar que a sí mismas, como la niña a la que Fitzpatrick cura y que, agradecida, se le quiere regalar. Este mundo suave, de una injusta pero permanente convivencia cotidiana que de repente estalla de maneras incomprensibles para quienes se han servido de tierras, hombres y mujeres con holgura, está retratado eficazmente por el

novelista. No es esta, sin embargo, una novela indigenista, aun cuando personajes como Cecilio Chi, Jacinto Pat y María, la amante del primero, están convincentemente representados. Yo la llamaría una novela del desconcierto.

Reprocharía, quizás, a Lara Zavala cierto exceso de información en boca de sus personajes y sus narradores, lo que a veces quita naturalidad a los diálogos, como cuando Lorenza dice: “¿Usted? Pero si está comprometido con la hija de Méndez, una de las mujeres más prominentes de la sociedad.” Este afán informativo —que se cuele también en el diario de la institutriz— detiene un poco la novela, pero forma parte también de su estilo tolstoiano (de hecho el narrador señala que “el conde Tolstoy decía que el anhelo de posesión entraña el uso de siervos, lo que hace patente la existencia de los pobres”). Sin embargo, ello resulta *peccata minuta* ante un tema tan apasionante que Hernán Lara Zavala conoce a cabalidad y aborda con sabiduría y honestidad en esta novela “un tanto épica”, rica y amena, reflejo de un mundo que no se ha ido del todo. —

— ANA GARCÍA BERGUA

