

LIBROS

> Jorge G. Castañeda

• **¿Y México por qué no?**

> JORGE G. CASTAÑEDA
Y MANUEL RODRÍGUEZ

• **Cuentos reunidos**

> AMPARO DÁVILA

• **El complot de los Románticos**

> CARMEN BOULLOSA

• **Temporada de caza para el león negro**

> TRYNO MALDONADO

• **Sonetos**

> SEAMUS HEANEY

• **Indignación**

> PHILIP ROTH

• **Diferencias**

> GORAN PETROVIĆ

• **Secuelas de una larguísima
nota de rechazo**

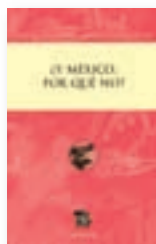
> CHARLES BUKOWSKI

• **Una breve historia de la sombra**

> CHARLES WRIGHT

ENSAYO

Sin simulaciones



Jorge G. Castañeda y Manuel Rodríguez
¿Y México por qué no?
México,
Fondo de Cultura Económica, 2009,
85 pp.

¿Y México por qué no? postula que el principal problema del país es el persistente dominio de monopolios —económicos, sindicales, políticos—, que le impiden crecer. México, nos dicen Castañeda y Rodríguez, es un país de monopolios, desde la Colonia y la Casa de Contratación de Sevilla. En esa estructura monopólica basó el PRI su dominio de setenta años. Muchas cosas han cambiado en México en los últimos tiempos, menos lo esencial, que es la supervivencia de nuestro sistema corporativo: Leviatán que sirvió al país durante décadas, pero que hoy “es un serio obstáculo para el crecimiento”, nos dicen los autores.

Necesitamos crecer al 6 o 7% anual, como lo hicimos en el pasado (pese a que el dominio de los monopolios en ese entonces era aún más férreo) y como, de hecho, lo hacen Colombia,

Chile y Perú. Los monopolios, dice Castañeda, han conducido a México al bajo crecimiento, la pobreza y la desigualdad, a la inseguridad y la informalidad. Felipe Calderón, extrayendo ventaja de su fragilidad política inicial, pudo haber peleado esa batalla contra el cáncer corporativo, pero optó por la guerra contra el narcotráfico, más vistosa, aunque destinada al fracaso. Castañeda se dice, en cambio, dispuesto a librar ese combate (el suyo, dice, “es el único programa diferente, consecuente y sustantivo”), y para demostrarlo lanza este primer proyectil en forma de libro que, más que un análisis riguroso de la realidad mexicana (empresa quizás imposible dado el formato de la colección que eligieron para lanzarlo), es el esbozo de un programa antimonopólico radical. Dado que Castañeda quiso ser candidato a la presidencia, muchos lectores supondrán que este programa “ambicioso y visionario” va en esa dirección. De los libros antimonopólicos al poder.

Uno de los grandes problemas al momento de enfrentarse a los monopolios es que estos simulan que no lo son: “simulan que compiten, que hacen que informan, que democratizan”. Se trata

de un problema de raíz. En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz apuntaba: “La simulación es una de nuestras formas de conducta habituales [...] Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos.” Los mexicanos mentimos y nos mentimos. Mostramos al mundo una cara de apertura cuando en el fondo sabemos que somos una nación bastante cerrada, en lo económico, en lo social y en lo político.

Para terminar con esa simulación, para refundar al país sobre otras bases, Castañeda y Rodríguez sugieren, en lo económico, fragmentar Telmex en varias compañías regionales, la creación de una tercera cadena nacional de televisión y la apertura de los monopolios estatales, esos que nos impiden producir electricidad, extraer petróleo y darnos un buen sistema de salud. Los problemas en relación a la solución planteada por este dinámico dúo de autores comienzan desde el concepto, ya que tratan de igual modo, como si fueran lo mismo, a los monopolios estatales, los oligopolios, las transnacionales y el corporativismo. Para justificar esta confusión ensayan esta definición de monopolio: “se refiere a la concentración casi absoluta del poder en uno o pocos actores que comparten la idea de conservarlo a cualquier precio”. Veamos el caso de Telmex, que los autores juzgan emblemático. Proponen que

Telmex se divida en empresas regionales, como en Estados Unidos la Corte obligó a hacerlo en 1911 a Standard Oil y en 1974 a AT&T. Pero el reparto del pastel en monopolios regionales no representa ventajas para los consumidores: es lo que se llama un cártel. Y ya Ramón Cota Meza ha señalado que los monopolios extranjeros ni son más deseables que los mexicanos, ni permiten la reciprocidad: abrir el mercado de Estados Unidos a los monopolios mexicanos.

¿Qué es lo que quieren Castañeda y Rodríguez? Quieren visibilidad, que en política vale. Similar es el caso de su propuesta de una tercera cadena nacional de televisión. Su argumento es que una tercera cadena obligaría al duopolio a ser más competitivo y abierto. Es una falacia. Convendría recordar que lo mismo se nos dijo cuando se pasó de una a dos cadenas nacionales, y esa apertura no se dio: la competencia no mejoró, empeoró la calidad, ¿por qué sería ahora distinto? En el ámbito sindical proponen democratizar los sindicatos y eliminar la cláusula de exclusión. Dejan muy claro que no se trata de un asunto de personas sino sistémico, fórmula que les permite hacer varias reverencias a la maestra Gordillo. Así, en la página 22 se le incluye en un breve listado de mexicanos destacados y honorables; y en la 59 se nos informa que la maestra ha demostrado a lo largo de los años (¡ya más de veinte!) su “vocación sindical innovadora”. No se les ocurre a los autores, en cambio, lo obvio: ¿por qué no fragmentar el poderoso sindicato de la maestra Gordillo en diversos sindicatos regionales? ¿Por qué los autores no acusan al SNTE, el mayor monopolio sindical de América Latina, de ser por lo menos corresponsable del desastre educativo en México?

En el terreno partidista, los autores proponen suprimir o disminuir sensiblemente el financiamiento estatal a los partidos, y la posibilidad de presentar candidaturas independientes. Mientras no nos decidamos a dar esos pasos, afirman, México simulará que es una

democracia y una economía abierta. No basta, aclaran, echar a andar un ambicioso programa antimonopólico si este no se acompaña de una restructuración a fondo del Estado mexicano, ya que es un hecho “que las actuales instituciones sólo sirven para administrar y no para gobernar”.

Castañeda, autor de *La berencia*, hijo de un secretario de Relaciones Exteriores y él mismo, en su momento, secretario de Relaciones Exteriores, parece proponerse a sí mismo como el hombre que puede encabezar ese osado programa antimonopólico. Basta, para lograrlo, desarrollar una “política de alta intensidad”, “innovadora y valiente”, acompañada, eso sí, de un “acontecimiento imprevisible e imprevisto”, es decir, de un milagro.

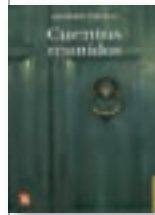
No lo hará, por otro lado, a estas alturas, Calderón, quien, a decir de Javier Corral, en vez de enfrentarlas, “renovó el pacto con las televisoras”. Pacto que se selló en el gobierno de Fox y que Calderón refrendó. Conviene detenerse un poco en este punto. Escribe Castañeda: “Fox le cumplió a los altos ejecutivos de Televisa que lo acompañaron a China en junio de 2001, cuando a petición de ellos, se comprometió a no permitir el surgimiento de una tercera cadena abierta.” Las razones que sustentaron esa solicitud fueron “escuchadas directamente por uno de los autores durante el mencionado viaje a China”. O sea que el secretario de Estado Jorge Castañeda dio a Jorge Castañeda el comentarista independiente la exclusiva de sus propias infidencias.

Con ese mismo juego doble, ¿Y México por qué no? denuncia a la comen-tocracia desde el mullido sillón de la comen-tocracia. Me parece que, para ser consecuente, y aunque de ningún modo se trate de un líder que genere consensos, Jorge Castañeda debería lanzarse abiertamente al ruedo político y desde ahí ofrecer a la sociedad sus propuestas, sin chismes ni simulaciones. Empezando por el título del libro, que pudiera ser *¿Y Castañeda por qué no?* —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

CUENTO

Amparo Dávila, virus



Amparo Dávila
Cuentos
reunidos
México, Fondo
de Cultura
Económica,
2009, 298 pp.

Los cuentos de Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928) funcionan más o menos de este modo:

Hay un personaje, mujer u hombre, y el personaje padece su tiesa rutina: o las labores domésticas, o el trabajo burocrático, o la inmutable secuencia de días y semanas.

Hay serenidad y hastío hasta que algo ocurre y, de pronto, todo cambia: o el ama de casa enferma, o la secretaria abandona su trabajo, o el burócrata, al fin libre de la repetición, enloquece.

Algo.

¿Qué hacer con esto? ¿Qué hacer con los cuatros libros, los treinta y siete relatos, que componen la densa obra narrativa de Dávila? La respuesta obvia sería: leerlos. Pero uno empieza haciendo eso —leyendo, digamos, “La celda” o “La señorita Julia”— y es poco lo que se avanza. No importa que uno lea disciplinadamente, de principio a fin, estos cuentos ni que siga con atención el desarrollo de sus tramas; algo, el sentido, se nos esfuma. Advertimos los espacios y a los personajes, pero no terminamos de vislumbrar qué los sostiene, qué los asuela. Pronto se percibe que la esencia del relato no descansa allí, en las palabras impresas, sino más al fondo, como si una escritura invisible palpitará debajo de la mancha de tinta. Hay un hueco en el centro de estos textos y ese hueco es, en rigor, el texto mismo. Por ejemplo: una conversación que no sucede, una presencia que sólo intuimos, dos o tres bestias misteriosas, un ruido sordo, aquello que no puede ser escrito. Otra vez: ¿cómo leer esto?

Inútil detenerse en la prosa, el estilo. No es sólo que la escritura de Dávila sea pálida e irregular; es que está allí para distraernos. En vez de comunicar, estorba; se opone entre nosotros y ese *algo*. A la manera del espejo de “El espejo”, no refleja nada. Uno puede buscar entre sus palabras una fecha, el destello de una época, y uno se fatigará vanamente: esta prosa es atemporal, pudo haber sido escrita hace setenta años o cuatro días. Lo mismo ocurre si se busca en ella una imagen, nítida, del país: no sólo no la hay sino que todos los cuentos se batan, con más o menos éxito, contra los malos hábitos del costumbrismo mexicano. Ahora bien: es opaca la escritura y también lo son las tramas. Ricardo Piglia escribió, famosamente, que todo cuento narra dos historias: una visible y otra silenciosa, soterrada, que suele manifestarse en las últimas líneas. Pues bueno: en la obra de Dávila la segunda historia encubre una tercera, y la tercera una cuarta, y así sucesivamente, y nada acaba de revelarse, y ninguna luz atraviesa esa espesa madeja de historias y personajes y palabras.

Desbrozar, ese es el camino. Desatender la superficie y penetrar hasta el fondo. Abrirse paso entre tanta tinta. Pero no es sencillo: es denso el matorral; son pesadas las atmósferas, tenebrosos los temas y muchos los tópicos románticos que lastran esta escritura. En los cuentos menos logrados de Dávila –bastantes: casi todos los de su último libro, por ejemplo– no hay nada aparte de esa broza: paja, palabras, tinta. En los mejores –“El huésped”, “La señorita Julia”, “El espejo”, “Moisés y Gaspar”, “Música concreta”, “Detrás de la reja”, “El patio cuadrado”– todo ello es nada; es mucho pero es nada: la adiposidad que cubre al núcleo.

¿Qué es *eso* que late debajo de las palabras? Los lectores acostumbrados a una literatura masticada, inmediata, dirán: nada, humo. Pero, por supuesto, *eso* es algo: el asomo de una realidad siniestra, por ejemplo. *Eso*, como ha advertido Vivian Abenshushan en un ensayo sobre Dávila (*Cuaderno Salmón*, núm. 1), no tiene trama ni tiempo ni espacio, “categorías inexistentes en el universo paralelo de la pesadilla”. *Eso* no tiene nombre. Llámesele locura o fantasía o milagro, da

lo mismo: esas palabras son sólo rótulos para reconfortarnos, para hacernos creer que nos mantenemos al mando. *Eso* no puede ser dicho ni tocado ni observado –y todo ello no lo vuelve menos sino más intimidante. *Eso*, para acabar pronto, es una amenaza, digamos que un virus, siempre latente, que de pronto irrumpe y aterra y avasalla a los personajes. A los lectores. A los lectores que se atreven a ir hasta el fondo.

Una manera de desdeñar la obra de Dávila es condenándola al estante de la literatura de horror. Otra es leyéndola desde el diván: afirmar que *eso* no existe, que esas apariciones y bestias y voces son mera fantasía, fabulaciones de personajes reprimidos. Pero *eso* existe, si no en el mundo, sí en su literatura. De hecho, lo más valioso de la obra de la zacatecana es el modo en que vuelve reales, *padecibles*, las sombras que acosan a sus personajes. Es posible que nadie en la narrativa mexicana haya balbuceado con tanta elocuencia vibraciones tan poco decibles como el miedo, la amenaza, la inminencia. Nadie, es seguro, se ha dedicado con tanta consistencia a esos asuntos. Hay que decirlo: todos los cuentos de Dávila, escritos a lo largo de una vida, se obstinan en murmurar lo mismo. Hay que reconocer, no sin asombro, su insólita tozudez: opuesta a la obsesión, algo macha, de decirlo todo en una novela, Dávila ha gastado sus años mondando el mismo cuento, fatigando el mismo imaginario, inmóvil en un sombrío rincón de la realidad.

La publicación de estos *Cuentos reunidos* es un acto extraño: alumbrando una obra que aborrece la luz. El tomo incluye, entre erratas, los tres libros de Dávila ya conocidos –*Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977)– y otro inédito, *Con los ojos abiertos*, largamente anunciado, algo decepcionante. Al final, cuatro libros, treinta y siete relatos, casi trescientas páginas. ¿Suficiente? Incluso demasiado. La pregunta es si, ahora que está publicada en el Fondo de Cultura Económica, esta obra permanecerá bajo los reflectores. Difícilmente. La atmósfera de Dávila, y de sus cuentos, es la penumbra, cuando no la más absoluta oscuridad. Ya puede

adivinarsse que, luego de tres o cuatro reseñas, de dos o tres elogios, esta obra volverá a ser lo que ha sido siempre: una presencia invisible, acaso un rumor, en el panorama mexicano. Ya puede decirse que Dávila seguirá el camino de muchos de sus personajes, el desvanecimiento, y que, vuelta vaho, recorrerá los sótanos de nuestra literatura. Ese es su destino: ser *eso*, una amenaza informe que, de pronto, brota y adquiere relieve. Ahora en un ensayo de Vivian Abenshushan. Ahora en una novela de Cristina Rivera Garza. Ahora en el cuerpo de otro huésped, de manera cada vez más virulenta.

Desbrozar, ese es el camino, también, para leer cierta literatura mexicana. Desatender la superficie, a los autores más evidentes, y penetrar hasta el fondo, donde moran algunos raros. Abrirse paso entre tanta tinta –y basura– para atisbar, por fin, a ciertos narradores subterráneos. La narrativa mexicana puede ser leída –tal vez *debería* ser leída– como un cuento de Dávila: con machete en mano, siguiendo la maleza hasta toparnos con el trigo. ¿Trigo? Locos: Efrén Hernández, Francisco Tarió. Radicales: Jesús Gardea, Ulises Carrión. Brujas: Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila. –

– RAFAEL LEMUS

NOVELA

El gato y el garabato



Carmen Boullosa
El complot de los Románticos
Madrid, Siruela,
2009, 364 pp.

El conflicto, a veces fecundo y en otras ocasiones frustrante, entre dos naturalezas es la impresión que me queda al recorrer, otra vez, la obra, ya considerable, de Carmen Boullosa. Desde el par de novelas fantásticas, íntimas, chocarreras, con las que se presentó a fines de los años ochenta (*Mejor desaparece*, *Antes*) hasta *La otra mano de*

Lepanto (2005), su libro más ambicioso, pasando por otras doce novelas, algunas piezas de teatro y un par de volúmenes de cuentos, así como por una obra poética personalísima, Boullosa (ciudad de México, 1954) no es un escritora que deje indiferentes a sus lectores. Fascina y fastidia: en un mismo libro, en prosa y en verso, yo he sentido, a lo largo de muchos años de leerla, ese entusiasmo y esa contrariedad.

Por un lado, está la poeta poseída por un yo lírico poderosísimo —ya lo quisieran muchos de los que entre nosotros pasan oficialmente por poetas— que ejerce su dominio de una manera hiperactiva y teatral como la creadora de una verdadera compañía de personajes que en realidad son, con mil máscaras, uno solo, la heroína adicta a la confesión erótica. En ese registro, a veces lúcido y otras veces tan sólo exhibicionista, Boullosa no tiene temor de Dios ni de los hombres, consecuente al hacer pasar la confesión por mal gusto o cálculo errático. Me es difícil no encontrarme, en sus poemas, con líneas fascinantes: en *La salvaja* (1988), en *La delirios* (1998), en *La bebida* (2002), en *Salto de mantarraya (y otros dos)* (2002) y en algunas de sus novelas, como ocurre en esa perturbadora impostación personal de la leyenda de Cleopatra que es *De un salto descaburga la reina* (2002), donde el yo lírico se adueña, triunfante, de la prosa.

Al dominio o a la represión de esa naturaleza ha dedicado Boullosa la energía preservadora de la otra parte de su obra, escrita de manera simultánea a la primera y que muestra a una autora de novelas “académicas”. Por novelas académicas, en su caso, entiendo aquellas —muy distintas entre sí— en que se propone, con desigual fortuna, el cumplimiento de una tarea, la realización de un tipo de novela asociada a la ciencia ficción (*Cielos en la tierra*, 1997), a la transigración del cuerpo femenino a través de la historia (*Duerme*, 1994), al ajuste de cuentas con el realismo sentimental (*Treinta años*, 1999) o a la imaginación mexicanista (*La milagrosa*, 1993, y *Llanto / Novelas imposibles*, 1992). Hace Boullosa la curaduría de una novela sobre una pintora del Renacimiento (*La virgen y el*

violín, 2008) o se ejercita con una ocurrencia, a la vez metatextual y vernácula, en el caso de *La novela perfecta* (2006). En su obra de mayor aliento, la más trabajada (trabajada con verdadero denuedo y barroquismo), que es *La otra mano de Lepanto*, pueden verse las consecuencias de su disciplina (o de su tozudez): la fidelidad al modelo cervantino torna farragosa a la más lograda de nuestras novelas de aventuras.

A la poeta salvaje, como vemos, la acompaña una novelista con un dominio profesional de la historia y su novelización, mirando, con un ojo, al gato de la vulgata universitaria (el feminismo y los estudios de género, la mexicanidad, el Nuevo Mundo y sus tesoros hermenéuticos), y con otro al garabato de su escena lírica. Pero la variedad de sus temas novelísticos es, por fortuna, un tanto ilusoria y al final se adueña de todos sus libros una misma y proteica personaja, ya sea bajo el aspecto de María la Bailaora en la Batalla de Lepanto, o de Claire, su trauento del Orlando woolfesco, o de sus heroínas que han amado a Moctezuma II (una de sus pasiones), o a través de la ventriloquia que la une a su inquietante Cleopatra.

Un crítico que ha seguido una obra contemporánea desde el principio, como es mi caso ante Boullosa, también está poseído por la ilusión monista de hallar, en aquello que por naturaleza se duplica, una síntesis. Es, debo insistir, una fantasía de orden, acaso un deseo didáctico. Encuentro, para decirlo de una vez, que *El complot de los Románticos* es el concentrado del talento de Boullosa, el libro donde confluyen con mayor armonía sus dos naturalezas. Esa madurez se anunciaba en las primeras cincuenta páginas de una novela anterior, *El velázquez de París* (2007), donde Boullosa roba la conversación de un viejo verde en un bistro y con ello hace lo que quiere hasta que no se siente forzada a pintar otro cuadro edificante, esta vez sobre la expulsión de los moriscos que Velázquez habría pintado.

Novela cómica cuya prosa tiene el ritmo de sus mejores poemas sin arriesgarse en su mal patetismo, *El complot*

de los Románticos es divertida, musical, recurrente, ágil, plena en riqueza vernácula sin ser grosera, culta y a su manera conceptuosa, sorprendente: todo es, una vez más, nuevo, como en sus primeras narraciones. El asunto, en *El complot de los Románticos*, es combinar el *Viaje del Parnaso* con la *Divina Comedia* (y un poco de Michael Ende), con otro descenso, uno más, al infierno mexicano. Con ese propósito de desmesura cómica, Boullosa se inventa un Dante sensacional que no entiende, a lomo de rata, ni a Britney Spears ni la gramática entera de nuestro mundo, pero se deja guiar por la eterna mujer salvaje boulosiana.

Reposición de *La danza de los vampiros*, de Polanski, por un lado, y relectura de la historia de México en la cual Boullosa regresa la cinta del siglo XXI al XVI, *El complot de los Románticos* pasa revista al ciclorama del muralismo (al pictórico y al narrativo, a Carlos Fuentes). No se abstiene Boullosa, tampoco, de dar sus opiniones políticas con crudeza, haciendo de la novela, a ratos, panfleto. Cada rincón del libro es suyo.

Cuando sus románticos se amotinan, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, y dan al traste con la reunión de grandes resucitados en un congreso literario, Boullosa abandona la trama de este nuevo *Viaje del Parnaso*, dejo que le ha valido algunos reproches de la crítica. Creo que no podía haberlo hecho mejor, dirigiendo sus armas contra su propia literatura, parodiando la intertextualidad y sus cajas chinas. Importarán, más que las aventuras desopilantes, la parodia de la novela-dentro-de-la-novela, que resulta ser obra de Dolores Veintimilla, una romántica quiteña decimonónica, a su vez glosada por Rosario Castellanos, la estoica matriarca de las escritoras mexicanas, lo cual nos lleva, invariablemente, hasta Sor Juana y de allí, de nuevo, a Boullosa. Divertimento y parodia de la literatura femenina, de sus mitologías, sus prestigios y sus bochornos, *El complot de los Románticos* es también una autocrítica que renueva el sentido de la obra entera de Carmen Boullosa. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

Esmalte de uñas



Tryno Maldonado
Temporada de caza para el león negro
Barcelona, Anagrama, 2009, 124 pp.

Imposible dejar de lado el entusiasmo frente al estado actual de la narrativa mexicana: se ganan premios de importancia, el libro es tema de foros, becas de trascendencia se adjudican a escritores mexicanos y más: la generación de escritores nacidos durante la segunda mitad de la década del setenta—cinco años hacen diferencia—comienza a sembrar el mercado editorial con obras, unas de significación, otras demasiado tenues. Es de esperar que los relatos sean, en muchos casos, balbuceos y traspies. Los autores comienzan a otear el horizonte buscando temas que serán los de su tiempo, y a esa búsqueda

se une la persecución de la forma ideal para arroparla de lenguaje, de significación. Y es natural, además, que se procure capitalizar cualquier mención en antologías o en revistas poco literarias. A la par de abrir los hornos y producir libros, salen a luz los diplomas de la infancia.

Este entusiasmo se reafirma con Tryno Maldonado (Zacatecas, 1977), quien pone a prueba nuestra capacidad para sortear la sordidez en *Temporada de caza para el león negro*, y se arriesga lo suficiente para brincar la cerca y ver qué hay del otro lado, y en su frenesí, con las piernas apenas temblorosas, finge despeñarse, página tras página, para hacernos creer que cae agónico y sin vida en el último folio. Pero este vértigo es apenas ilusión. No hay desperdicio en el libro si es que se busca un relato consistente, de mucha fibra y mínima pachorra. Maldonado tiene el atinado juicio de esquivar ese fantasma que parece recorrer la narrativa actual: la del libro-puzzle-broma-posmoderna que, en su desaliño, termina en el desparpajo; en su cinismo simulado, en la fácil caricatura; en su derrame de sabiduría en una línea, impresa a todo lo largo de una hoja, en el supuesto guiño al lector que se torna escupitajo. El uso del fragmento y del apunte, iluminador en la novelística del siglo XX, muestra sus primeros síntomas de agotamiento. Maldonado percibe que el juego del fragmento ya bordea una fórmula sin vida: simular misterio y materia críptica y carcajearse debajo del escritorio. *Temporada...* divierte, genera comezón, y en su deambular sin trazo ni organización aparente suena por lo bajo un tintineo de arquitectura muy definida.

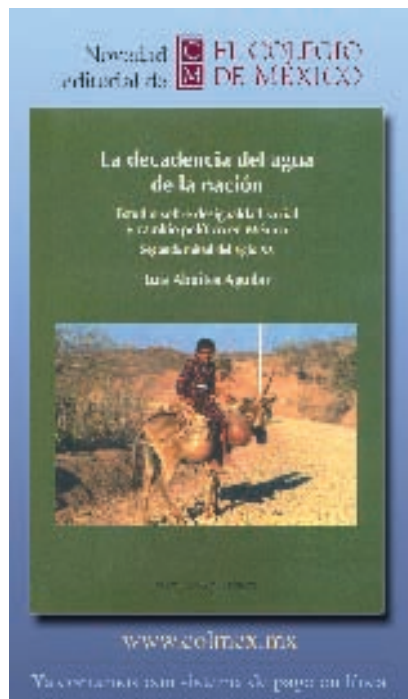
Golo, protagonista de *Temporada...*, es un maldito, digamos, a la antigua usanza, muy del siglo XIX. Joven, pintor, excéntrico, genio atemporal, ¿homosexual?: “A Golo le gustaba ver películas. Y las mujeres. Sobre todo las mujeres.” Además, tiene por fetiche unos tenis converse, muy sucios, casi inservibles. Y pinta como la Providencia misma. Y lo natural en los malditos: drogas, música, reventón y divertidas escenas de celos entre el narrador y

Golo. Mucho arañy y mucha putería. El sopor que priva en las primeras páginas de la novela se esfuma y conforme se avanza se intensifica el hedor a prohibición, a esa imagen vaga, que todos tenemos, de esa vereda pedrosa que sólo anduvieron algunos y de la que nadie regresa cabalmente cuerdo. Golo aspira tanta cocaína en tan pocas páginas que al cerrar el ejemplar, de golpe, una vez concluida la lectura, las hojas parecen escupir unos gramos de polvo blanco, cortesía de Golo para el lector. Nuestro pintor, desde su renegado más allá, nos comparte en una línea su fragmento de paraíso.

A ratos, digámoslo, parece que en *Temporada...* la literatura palidece y se torna bisturí sólo para diseccionar una forma de locura, nacida del genio y la excentricidad irrenunciable. Y hay apuntes, vaguísimos garrapateos, movimiento circular de una pluma que parece no escribir. Se echa de menos el aliento narrativo de *Viena roja*. Aquí, cada fragmento nos ilustra un Golo magnificado, estampa mal impresa de la Capilla de los Íconos, revelaciones del Santísimo a través de sus hombros clave. La Generación Atari, que Maldonado lanzó como dardo en su prólogo a *Grandes Hits Vol. 1* (2008), aquí aparece dibujada como trasfondo pero formada por pintores y artistas plásticos. Sus elementos formales: vivencias generacionales tecnológicas compartidas, ausencia de una paternidad literaria y un denso desencanto que se vuelve sonrisa burlona y humor ácido, derivado de las promesas incumplidas por parte de los gobiernos en turno.

Con *Temporada...* tenemos entre las manos un relato voraz de una carrera por la muerte, de una inanición voluntaria de un creador que prefiere la auto-inmolación al reflector de la exposición individual, a los viajes de presentación, al brindis celebratorio. El libro vale bien como un viaje al infierno, brevísimo traslado a lo alto de un riesgo del que pocos tienen el valor de arrojarse. En las páginas de *Temporada...*, al menos, ya lo hicieron dos: primero Golo y luego Tryno Maldonado. —

— LUIS BUGARINI



Versar Irlanda



Seamus Heaney
Sonetos
versiones de
Pura López
Colomé y Luis
Roberto Vera,
fotografías de
Alberto Darszon,
México,
DGE|Equilibrista/
Fundación
O'Teshells, 2008,
223 pp.

Un recorrido por la obra de Seamus Heaney (Irlanda del Norte, 1939) hecho a través de los sonetos que ha ido repartiendo por sus libros pone al descubierto los rasgos que permanecen y los que han mutado en la poesía del Nobel. Salta a la vista, principalmente, la importancia cenital del pasado, mundo referencial definitivo del poeta. Claro que el pasado, como tema, también ha ido cambiando conforme la vida y la obra del escritor avanzan: un Heaney en su tercera década de vida, en *Puerta a la oscuridad* (1969) o en *Norte* (1975), parece no tener aún un pasado personal habitable, así que evoca los oficios antiguos (el herrero, los labriegos, los segadores: ética y estética de un mundo aparentemente desaparecido) para acercarse a un pasado absoluto, impersonal y arquetípico.

Poco a poco, ese paisaje de la memoria se va volviendo más complejo, y así también la dicción del poeta se puebla con las voces de las personas cercanas y con experiencias puntuales que pasan a ocupar el lugar del oficio como pasado ideal. Sin embargo, a pesar de esta tendencia hacia lo anecdótico, Heaney no abandona por completo los territorios de lo arquetípico ni las generalizaciones en sepia de los tiempos remotos; siempre puede percibirse la voluntad del poeta por infundir a los recuerdos un aire de impenetrabilidad cercano al sentimiento religioso. El pasado de Heaney es siempre limpio, elegante, sembrado de destellos que, a falta de un contraste convincente, acaban por brillar ya mucho. En su fascinación por el léxico rural se advierte la nostalgia inherente al deseo de reapropiarse de un paisa-

je extinto. La exaltación del campo y, específicamente, de la agricultura sirve para atestiguar una ausencia. Heaney es un poeta plenamente moderno porque reconoce esa ausencia y no rehúye del tono arcaizante cuando se trata de dignificar ese fantasma, esa encarnación de la pureza en que se convierte la Irlanda rural de su niñez.

Pero, aun asumiéndose como moderno, Heaney abusa de esa nostalgia. Recuerdo excesivamente visitado, el paisaje de la infancia adquiere la asepsia y la rigidez inverosímil de las fotos antiguas retocadas. En algunos sonetos se pierde la aspereza y, aun si se pretende retratar un conflicto, este queda neutralizado por la vaporosa belleza del recuerdo, dejando solamente “otra toma a distancia. En blanco y negro”.

Los sonetos de mayor matiz, aquellos en los que Heaney alcanza el vigor expresivo y la musicalidad exuberante de su mejor verso libre, y que escapan a esa tendencia de homogenizar las virtudes del pasado, son aquellos en los cuales irrumpe el recuerdo no como algo referido sino como un discurso directo, una actualización real de otras voces que imprimen al texto un aire enigmático:

[...] yo había dicho: “No renegaré:
a esta soledad nos orillé.

Dorothy y William...” Y ella sale con:

“¿No pensarás en compararnos
[con...?”

La brisa peina las ramas afuera,
murmura, es cadencia. Y refresca.

La música de Heaney aquí es más poderosa, ya que deja hablar, sin maquillarlos, a esos sombríos habitantes de la memoria afectiva. Otro de los instantes álgidos del libro es el de los ya célebres “Sonetos de la Hélade”, pertenecientes a *Luz eléctrica* (2001). En ellos, la mezcla de referencias clásicas y anecdótico personal, y la superposición de los paisajes irlandeses con los de la antigua Grecia, alcanzan esa forma personalísima de mundo fantástico o mitológico que Heaney parece haber absorbido de sus traducciones del *Beowulf* y de poemas irlandeses medievales.

En cuanto a la traducción de estos *Sonetos*, la apuesta es interesante y fértil. Puedo decir, sin exagerar, que nadie, en lengua hispana, se ha comprometido tanto con la traducción y la difusión de Heaney como lo ha hecho Pura López Colomé. Esta vez, junto con Luis Roberto Vera, ofrece una traducción doble: por un lado, una versión en prosa, fiel a la estructura narrativa y a la construcción sintáctica de cada poema, y por otro lado, una versión “sonetizada” del mismo poema, con la forma métrica prescrita por la tradición y con rimas que muchas veces añaden relaciones al texto original, aun a riesgo de traicionar la simplicidad y la naturalidad de la dicción inglesa: la versión sonetizada, es cierto, puede parecer un tanto rígida frente a la maleabilidad del original o de la prosa. Esta versión métrica resulta, a veces, demasiado críptica, mientras que en la traducción prosística, más exacta desde el punto de vista del sentido, fluye de manera natural la voz a pesar de que se intuye un grado menor de atención a lo fonético. Compárense, a manera de ejemplo, estas dos versiones de un mismo cuarteto: “Pensé dar vueltas y vueltas en un espacio todo vacío, todo fuente donde el engalanado castaño había perdido su lugar en nuestro seto de enfrente, encima de las plantas trepadoras” y “Vuelta tras vuelta, quedarme girando,/ ya fuente del vacío; el castaño/ adornado su sitio ya perdido/ en nuestro seto, el enramado erguido”.

Entre ambas traducciones, sin embargo, se construye un equilibrio, un punto medio de literalidad y rima que se aproxima a la recreación del impulso original del poema. Este poema intermedio, imaginario, exige por lo demás una actitud activa, e incluso creativa, del lector, que debe deducir su forma a partir de las dos versiones ofrecidas. El ejercicio es grato. Al fin y al cabo, el propio Heaney se pronuncia respecto a la traducción en uno de los ensayos reunidos en *Al buen entendedor*, y sospecho que el resultado de estas traslaciones está en sintonía con la postura del Nobel:

La traducción literaria –llámesele versiones o imitaciones o refracciones o como uno quiera nombrar al

traslado lingüístico resuelto por vía de una apropiación— es y será una actividad estética. Tiene tanto que ver con la sensación de forma como con el otorgamiento de sentido, y a menos que el traductor experimente esa sensación casi muscular que premia a toda exitosa composición original, es poco probable que los resultados de la labor textual adquieran una vida propia. —

— DANIEL SALDAÑA PARÍS

NOVELA

Kafka en América



Philip Roth
Indignación
trad. de
Jordi Fibla,
Mondadori,
Barcelona,
2009, 165 pp.

La nueva novela del últimamente-tan-prolífico Philip Roth es, sin contradicción ninguna, el mismo libro que ha escrito siempre y un libro que no ha escrito nunca. Aquí está la trama: un judío inteligente, de temperamento más bien rebelde, decide escapar un día del protegido ambiente de su universo judío. Allá fuera, en el mundo de los gentiles, se topa de frente con una *shiksa* tan seductora como problemática, una mujer con experiencias de las que el judío carece y con traumas *idem*. Mientras resuelve los problemas (sociales, sexuales, morales) que le plantea esa relación, debe enfrentarse a los problemas (morales, sociales, políticos) que le plantea el mundo real. ¿Suena conocido? Sí: es el cuento que da título a *Goodbye, Columbus*. Sí, sí: es *El lamento de Portnoy*, es *Mi vida como hombre*, es *La visita al maestro*, es *La contravida*. Y es *Indignación*.

Pero Roth, que no deja nunca de ser Roth, es incapaz de escribir un libro en que no tome riesgos de vida o muerte, en que no camine, por lo menos durante algunas páginas, al borde del abismo. Y es así como, en medio de esa racha de

intensas reflexiones sobre la vejez que nos ha entregado de unos años para acá —basta pensar en *El animal moribundo*, en *Elegía*, en *Sale el espectro*—, ahora se sitúa en el extremo opuesto de la cronología: Marcus Messner, narrador de *Indignación*, es un joven de apenas diecinueve años que comienza a descubrir el mundo, un joven del que se podría decir que tiene toda la vida por delante si esa vida, según nos enteramos pronto, no hubiera terminado ya. Porque Marcus Messner está casi muerto cuando comienza la historia, y nos la narra desde la inconsciencia de la morfina. Ya no hay esfuerzo médico que pueda rescatar su cuerpo, pero su cerebro sigue funcionando. El, claro, cree que está en el más allá:

¿Será este el fin de la eternidad, rumiar una y otra vez sobre las nimiedades de toda una vida? ¿Quién podría haber imaginado que uno tendría que recordar constantemente cada momento de la vida hasta en su más minúsculo componente? ¿O acaso este más allá sea tan sólo el mío y, de la misma manera que cada vida es única, así también lo es la otra vida, cada una de ellas una huella dactilar imperecedera de un más allá distinto del de cualquier otro?

En *Indignación* el infierno es recordar. Y a eso se dedica el joven Messner: las casi doscientas páginas de la novela son, entre otras cosas, el intento del pobre muerto por identificar la causalidad que lo puso donde ahora se encuentra, por recorrer el hilo de Ariadna y ver en qué momento pudo haberse reventado.

La primera frase tiene la marca de fábrica de Roth: inusualmente largas, convencidamente sinuosas, sus aperturas suelen comenzar con una referencia cronológica para luego acercarse al microscopio al narrador y a su momento personal. Así sucede en *Indignación*:

El 25 de junio de 1950, unos dos meses y medio después de que las bien adiestradas divisiones de Corea del Norte, armadas por los soviéticos y los chinos comunistas, penetraran en Corea del Sur cruzando el paralelo 38

y se iniciaran los sufrimientos de la guerra de Corea, ingresé en Robert Treat, una pequeña universidad en el centro de Newark bautizada en honor al fundador de la ciudad en el siglo XVII.

A partir de esa mención de lo que ocurría en el otro lado del mundo, Marcus Messner hace un recuento de su vida de este lado: los estudios en Robert Treat; el trabajo en el negocio de la familia, una carnicería que le permite a Roth algunas de las mejores páginas de la novela (pero es que Roth siempre ha sido maestro en el arte de describir un oficio: piénsese en la fábrica de guantes de *Pastoral americana*); y, sobre todo, las tensiones domésticas. Pues el padre de Marcus ha dejado de confiar en Marcus; ha dejado de confiar, por lo menos, en su capacidad para alejarse del daño. “Es que, en la vida, el mínimo paso en falso puede tener trágicas consecuencias”, dice el viejo Messner. Y de ahí en adelante, la novela se dedica a justificar sus peores paranoias.

Ahora bien: lo que hace que esta novela sea una gran novela, y lo que hace que sea un libro nuevo en la bibliografía de Roth, es el método que se usa para llevar a Marcus del padre sobreprotector a la muerte en Corea. Para alejarse del padre, Marcus se traslada a la universidad de Winesburg, en Ohio. *Winesburg, Ohio* es, por supuesto, uno de los libros de cuentos que fundaron la tradición norteamericana. La población ficticia de Sherwood Anderson da entonces nombre a la universidad ficticia de Roth: dos universos, cada uno a su manera, profundamente enraizados en lo típicamente norteamericano, eso que siempre le ha servido a Roth como muro contra el cual estrellar a sus personajes. Y Marcus se estrella: una serie de decisiones/reacciones inconexas y en apariencia banales, como pedir cambio de habitación por no entenderse con sus compañeros, lo enemistan con el decano; y su relación con Olivia Hutton, la mujer-problema con antecedentes suicidas, acaba complicando aún más las cosas.

Al final, cada esfuerzo que el joven Messner había hecho, siempre con la esperanza de que unos buenos resultados

académicos le evitaran el reclutamiento, resulta tejiendo a su alrededor una especie de trampa. Ya no serán los grandes acontecimientos —el radicalismo de los sesenta, el macartismo— lo que invade y arruina las vidas de los personajes: ahora se trata de una conspiración (casi) involuntaria del mundo de los otros. Messner, como tantos personajes de Roth, es una víctima de fuerzas que no controla; pero esta vez no son las grandes fuerzas de la historia, sino las pequeñas: los pequeños puritanismos, las pequeñas intolerancias, los pequeños fanatismos, las pequeñas hipocresías. *Indignación* es lo que habría pasado si *El extranjero* de Camus hubiera nacido en Estados Unidos y su historia la hubiera contado Kafka: el Kafka, digamos, de *Amerika*, esa novela sobre un joven de diecisiete años que se ve expulsado de su hogar por un escándalo moral y acaba descubriendo que su destino está controlado por autoridades que no puede ver. ¿Suena conocido? —

— JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

CUENTO

Gabinete



Goran Petrović
Diferencias
trad. Dubravka
Sužnjević,
México, Sexto
Piso/UNAM, 2008,
172 pp.

1. Sucede en todas las mitologías familiares. Uno colecciona prendas que señalan hitos, pequeñeces que mantienen vivas las historias mucho después de que estas han concluido. Sucede siempre: uno va abasteciendo el pequeño gabinete que dará pie a reconstrucciones futuras. Por ejemplo, en una de sus *Vidas minúsculas* (1984), Pierre Michon habla de un par de cajas de latón atiborradas de objetos entrañables. “Era el tesoro más anodino y más valioso”, dice.

2. Entre muchas otras cosas Goran Petrović (Kraljevo, Serbia, 1961) parece

querer decirnos algo sobre la memoria. No acerca de la bioquímica del proceso, ni del género literario; más bien algo cercano a lo escrito por Michon. Algo sobre la memoria como el lugar donde lo insignificante y lo decisivo se cruzan.

3. Es un riesgo querer decir algo sobre la memoria en estos términos. Porque lo entrañable tiene el defecto de convertirse rápidamente en tedio, en obligación. Ante una anécdota que aspira a mostrar una faceta de lo conmovedor, uno no puede dejar de sentirse forzado a asentir y a aceptar: *sí, me conmueve a mí también*. Uno duda si es falta de empatía, un defecto de carácter el que impide esa entrega a la conmoción sensible. Un predicamento idéntico al que enfrenta quien, más que sonreír, hace una mueca ante las fotografías de un álbum familiar ajeno. Mencionar un álbum familiar, en este caso, viene a cuento porque *Diferencias* comparte con los registros fotográficos íntimos esos episodios de tensión incómoda. Por momentos, en los cinco textos que componen el libro, parece un imperativo de los lectores mostrar que la barbilla tiembla y los ojos se nublan.

4. Lo importante, sin embargo, no son las sensiblerías. Importa más el modo en el que están construidas. Con el panorama literario atiborrado de intentos por hacer que nos quebreemos, lo entrañable está a la baja: se le estima truco puro y se le lee, cuando uno se anima, con profunda desconfianza. Por eso, importa la manera en la que Petrović hace frente a sus anécdotas. “¿Qué historia es digna de recordar? ¿Cómo escoger entre la abundancia?”, escribe. De esa abundancia, escoge las esquivas, el aserrín. Bien podría haber escogido la violencia burda que ha emborronado esa parte de Europa en la que suceden sus historias; podría haberse apegado a la literalidad del odio y partir de ahí. Sin embargo, prefiere la tragedia de las minucias del carácter, las afectaciones menores insertas en una cotidianidad sin demasiadas pretensiones.

5. Un tropel de idiosincrasias. En cada texto, una tras otra. Van sucediéndose las pequeñas muestras de extrañeza y con

ellas va avanzando la narración. La extravagancia es la única protagonista de los cinco relatos; los personajes son los accesorios que permiten que la extravagancia no lo domine todo. Son, los personajes, los que contienen a la extravagancia. Si acaso hay una trama es una de oposición: la rareza contra el mundo.

6. En *Diferencias* parece haber demasiada tensión. Para lo diáfano que aparenta ser el lenguaje de Petrović, hay una gran cantidad de tensión acumulada en los márgenes. No hay complicaciones mayúsculas al leer: uno pasa entre frases con soltura. Entre los fragmentos también uno se mueve con soltura: no es a causa del fragmento que la tensión está ahí. Sería demasiado evidente; no tensión sino fractura. Apenas es en el rabllo del ojo donde se adivina la tensión. Uno tiene la sensación de que algo de lo dicho es tentativo. Como si el lenguaje mismo se guardara algo para sí.

7. El reportero de guerra, dice James Wood en *How Fiction Works*, contrasta los detalles importantes con otros que no vienen al caso y su escritura adquiere relevancia de esa tensión entre lo horrible y lo cotidiano. Petrović, un optimista, sustituye el horror por lo maniático inofensivo, por lo enternecedor.

8. No se desvía de sus libros anteriores, Petrović, del intento que los anima: ahondar en el lenguaje ambiguo—insignificante y memorable—, y en el intento, revelar alguna cosa; descubrir casi de soslayo, como quien observa durante un largo rato una pared y termina por ver los contornos de un mensaje. La misma fe que colma a quien ve en el salitre del muro al ícono de su preferencia. En el segundo de los textos, el protagonista aprovecha que se interrumpe la proyección de una película para admirar el techo del cine, famoso por su decorado antiguo: “Siempre me pareció como una parte de algo más grande, de algo incomprensiblemente grande, así que por lo general no sabía si lamentar que nos tocara sólo eso o alegrarme por tener inclusive tanto.” Petrović, un melancólico, sabe que el optimismo tiene sus límites.

9. Alberto Manguel, en el prólogo a la segunda edición de otro de los libros del serbio, escribe: “Contar un evento periodístico, como describir una imagen fotográfica, tiene algo de trivial, de redundante; contar no lo que sucede sino lo que puede suceder, no lo que vemos sino lo que podríamos ver, es una tarea más noble y duradera.”

10. El empeño, noble y duradero, de Petrović parece ser decirnos algo sobre la memoria. No sobre el modo en el que recordamos, sino sobre la posibilidad futura de la memoria. En otro de los relatos un viejo dirige, desde su silla de ruedas, una grabación del tercer movimiento de la tercera sinfonía de Brahms. Está en el balcón de una casona arruinada en un balneario. Mientras el viejo mueve las manos, los turistas desfilan en busca de su descanso. “A quién le interesa un anciano paralítico en una terraza”, dice el narrador. “A quién le interesa cualquier cosa que de momento no le incumbe personalmente.” El gran drama, pues, es la gran incógnita que contiene toda rareza: la posibilidad futura de formar parte de un gabinete personal, anodino y valioso, que impida que las historias terminen por completo. —

— PABLO DUARTE

CUENTO ILUSTRADO

Acné literario



Charles Bukowski
Secuelas de una larguísima nota de rechazo
trad. Ma. José Chuliá García,
Madrid, Nórdica Libros, 2008,
32 pp.

Una tentación: escribir una reseña donde me demore en la calidad de la traducción, en la que ofrezca mis opiniones torcidas en torno a lo que es una traducción precisa o imprecisa, motivada por una serie de consternaciones sobre las que yo no podría ofrecer, lamentablemente, respuestas satisfactorias.

Con toda seguridad, se tratarían de preocupaciones mal planteadas. Quizá, de escribir algo así, lo que buscaría sería, con toda la mala leche posible, demostrar que a ratos la traducción ofrecida por Nórdica Libros del cuento “Aftermath of a Lengthy Rejection Slip” (el primer texto publicado de Bukowski, a sus veinticuatro años) es bastante mala. Pero ¿es eso lo que quiero hacer aquí? Antes recordemos que ofrecer a Bukowski en castellano es meterse en camisa de once varas. No sólo abundan coloquialismos sino que la precisión en el lenguaje es prácticamente irrelevante. Usted lo sabe: Bukowski es un escritor que no atrae por su factura sino por lo que algún exagerado podría llamar “su fuerza y vitalidad” o “su sangre caliente”. Bukowski no es un autor cerebral. En su lugar, ofrece sangre, barro, esas cosas. El tipo de características que hacen comprensible que a Bukowski se le abandone pronto. Digamos, en la adolescencia tardía.

Otra tentación, muy al caso, sería presentar una disertación, torpe, sobre cómo Bukowski se presta para realizar libros ilustrados. Finalmente, este título destaca en el catálogo de Nórdica Libros como un rostro despreocupado. No sólo se le ha colocado en su colección Ilustrados (con trabajo de Thomas M. Müller) sino que al parecer se ha creado una nueva colección específicamente para este título: Mini Ilustrados. Y bueno, esto es lógico: Bukowski, lo sabemos, es un autor de atmósferas y detalles. Espacios que casi da gusto que se dibujen: tabernas, moteles de sábanas manchadas, clavos que salen de muebles maltratados, muros descarapelados y botellas vacías. Personajes que exigen ser trazados a lápiz: rostros feos, dentaduras incompletas, carnes redondas, uñas enterradas. El romanticismo más cutre y sucio, la decadencia y el arte como redención. Usted sabe esto, lector. ¿Para qué seguir? Salgamos rápido del paso.

En *Secuelas de una larguísima nota de rechazo* hay un momento en que Bukowski narra cómo el personaje Charles Bukowski se sienta a la mesa y observa detenidamente las flores impresas en el mantel. Está a punto de descubrir algo, de aprender una lección que gira en torno a “los escrúpulos de los editores”. El Charles

Bukowski narrado comienza a rascar el diseño con su uña, un pequeño detalle. Si en algo destaca Bukowski es en la capacidad para aferrarse a las minucias. Y esto usted también lo sabe, lector: es en el detalle donde gran parte de la literatura tiene su morada—el cenicero rebosante, el ocasional corte de pelo, el sonido que hace un pescado cuando se fríe en el sartén.

Mientras uno de estos detalles se consume, una amante con corazón de condominio intenta convencer al editor de una revista literaria, vía favores carnales, de que le publique a su amante, quien espera rascando manteles en la cocina, sus cuentos. Se avecina un desenlace Bukowski, ¿lo perciben?

Le doy un vistazo a las ilustraciones de esta edición: una vieja máquina de escribir descansa entre cigarrillos y vasos vacíos, un hombre observa con pasmo un sobre de correo en el que baila una pequeña mujer a la que imagina desnuda, hombres discuten en el interior de una habitación, tres hombres (dos de ellos trabajadores en un astillero) juegan cartas en una recámara donde todo es provisional, una mujer entrada en carnes se pasea en camisón, conversaciones se sostienen a altas horas de la noche envueltas en el humo de cigarro. Y estar aquí, leyendo y releendo escenas sórdidas, me percató, puede ser tan exasperante como reconfortante. Releer a Bukowski me hace pensar en el tipo de persona que fui cuando iba a la universidad, también arrastrado “por la difusa oscuridad” y por las “meditaciones imprácticas” y los “deseos reprimidos”. La bohemia idiota pero feroz con la que muchos se acercan por primera vez a la literatura. Uno olvida esto, consigue olvidarlo. Incluso con el tiempo uno recuerda que no fue entonces, en el acné literario, cuando se percató de las virtudes de la literatura. Curioso ejercicio este de volver a Bukowski, sacar los zapatos que uno tiró al basurero hace tiempo para descubrir que son los más cómodos. Ah, todo esto es difuso, oscuro e impráctico. ¿Cómo explicar que Bukowski gusta porque es Bukowski? Ofrecer explicaciones, disminuir el placer, argumentar, defender, de vuelta al tedio. Otro día. —

— GUILLERMO NÚÑEZ JÁUREGUI

Enciende una linterna



Charles Wright
Una breve historia de la sombra
 trad. Jeannette L. Clariond,
 Barcelona, DVD Ediciones, 2009,
 190 pp.

Si Wright fuera pintor, los colores en su paleta serían escasos. Negro, verde, el ocre. Ocasionales pinceladas de azul, rojo, amarillo. Si afirmar que ciertos libros deben leerse de la misma forma como fueron escritos es un postulado valedero, aquí cabría la contemplación silenciosa. Atender las detalladas gradaciones de este mínimo repertorio cromático, infinitas variaciones que un ojo como el suyo, educado en el arte de la lentitud ascética, reconoce. La obra del poeta sería una sola serie: narración de las transformaciones, del paisaje, cada poema una nueva mirada que reordena los mismos elementos.

Charles Wright (Tennessee, 1935), uno de los poetas norteamericanos vivos más importantes, es autor de una intensa obra lírica de casi una veintena de títulos. Lector apasionado de Dante, traductor de sus pares italianos, cumplió su servicio militar en Italia, y años después regresaría a sostener un extraño encuentro con Ezra Pound—llovía sobre los pórticos de la Plaza de San Marcos, en Venecia; ninguno dijo nada—, en cuyos *Cantos* encontró un modelo para la estructuración poemática de sus propias divagaciones.

Su obra central es una trilogía compuesta por los libros *Country music*, *The world of the ten thousand things* y *Negative blue*, cada uno conformado a su vez por tres colecciones de poemas. En español conocemos apenas dos de los poemarios del conjunto final, cimas innegables de su producción: *Zodiaco negro*, publicado por Pre-Textos en 2002 (traducción de Jeannette L. Clariond), y *Apalaquia*, publicada por El tucán de Virginia en 2003 (traducción de Valerie Mejer y E. M. Test).

El joven Wright quería escribir narrativa, pero las tempranas anotaciones de su cuaderno negro del ejército fechadas en 1959 tenían ya otro sino. Poeta de la reiteración dislocada, inventó el término *sotonarrativa* para definir una forma, su forma de leer el mundo. La idea se le presentó cuando viajaba por China en tren. Las vías atravesaban túneles que suspendían su observación del paisaje oriental; sin embargo, este seguía latente en la consciencia del pasajero, oculto pero continuo. El autor ha afirmado que trabaja con esta idea sus poemas largos, pero dicho método de estructuración es perceptible en sus libros completos, describibles *grosso modo* como largos paneos sobre las montañas y el campo abierto visible desde su traspatio en Charlottesville, interrumpidos por lecturas, digresiones, autobiografía, visiones de su querida Italia.

En *Una breve historia de la sombra*, de 2002, el paisaje es una pista de despegue para reflexiones que vagan sin llegar a una conclusión unívoca; los versos se alargan como la línea del horizonte, se ramifican, derivan en preguntas. De sutiles ecos bíblicos, templadas como una oración ceremoniosa y reverente, las epifanías resultan de la precipitación del mundo interior a través del paisaje, como en la lírica oriental antigua. El paisaje: una urna a exhumar, pero también una matriushka cuyo corazón es un pensamiento. Ambiguo en sus mensajes, el paisaje tiene y no una segunda lectura, hay algo más y no lo hay, está, desaparece; metáfora que suele negar su naturaleza de sustitución y se presenta como imagen muda. La parte de monje zen que hay en Wright renuncia a toda ambición de trascendencia, y la alcanza por vía negativa. Tocar el mundo no con la presencia sino con ideas, dejarlo intacto para que se revele.

Wright sale al patio a mirar y escribir sus poemas a mano. Ni ventanas ni computadoras. Este contacto con la mecánica más natural y rústica de las cosas es una potencia sensible en su escritura. Es raro que los poemas citen autores de forma directa, pero sus lecturas están presentes—también sus acercamientos a pintores, Morandi, Mondrian, Cézanne—, frecuentemente en paráfrasis y comentarios:

“espero ser el instrumento de un bien mayor./ o de algo que aún desconozco./ Dino Campana pudiera haberlo dicho”. El paisaje como lienzo; el poema como diario, crítica, cuaderno de apuntes.

Una idea antigua vertebró el poemario: las sombras son ángeles “a los pies de todas las cosas”, la forma visible del alma nos sostiene ante la violencia de la luz. El bello “Elogio de Thomas Hardy” ahonda en ese territorio: “Cada segundo la tierra es impactada/ por dos mil gramos de luz solar./ Cada segundo./ Intenta imaginarlo./ No me extraña que el alma anhele una sombra profunda./ y no, como solemos pensar, la luz.”

La diferencia entre sombra y oscuridad es que mientras la primera es humana y se descifra, la segunda, en tanto fuerza natural, se habita. El hombre, atrapado entre lo visible y lo invisible, presente su conexión última con el mundo en esa “parte nuestra que es real”. Sobre nuestras cabezas penden las luces del cielo, que nos miran y en su inmortalidad confunden cuerpos y sombras. Ambas materias que tan fácilmente se borran. En Wright la fragilidad del hombre, en contacto con la divinidad, entraña una “insignificancia soportable”.

Cierra el libro el texto “Narrativa de la imagen”, un intercambio epistolar entre Wright y Charles Simic, una polémica acerca de las diferencias entre metáfora e imagen, lección de charla y generosidad, de elegancia y buena fe. Un detalle: Simic contesta cada saque de su amigo con cierta suspicacia, incluso, pareciera, con ligereza. Wright, más serio, entiende el juego del “Commendatore”, y le reprocha: “Está bien, está bien, veo por dónde va, usted será Larkin, y yo tendré que ser el gruñón Yeats, usted Pound, y yo el solemne, viejo Rilke [...] Así sea.” La complejidad y riqueza del texto bien merecen un comentario aparte, que no atreveré por motivos de espacio.

“El segundo chino dijo: si quieres encontrar poesía/ enciende una linterna.” Pero no para provocar un deslumbramiento; la luz trabaja para dar forma a la oscuridad que habitamos. Un pequeño brote sirve para narrar la historia natural de la negra materia que nos forma. —

— LUIS JORGE BOONE