

LIBROS



> Christopher Domínguez Michael

• **La sabiduría sin promesa**

> CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• **Un encuentro**

> MILAN KUNDERA

• **Antología poética**

> HOMERO ARIDJIS

• **En la tierra**

> ROBERT CREELEY

• **Una luna**

> MARTÍN CAPARRÓS

• **Los funerales de Castro**

> VICENTE BOTÍN

• **El volcán, el mezcal, los comisarios**

> MALCOLM LOWRY

• **Musicofilia**

> OLIVER SACKS

CRÍTICA LITERARIA

La pasión crítica



Christopher Domínguez Michael
La sabiduría sin promesa / Vidas y letras del siglo xx
México, Lumen,
2009, 578 pp.

1. Un día del verano de 1981, Christopher Domínguez Michael entró despreocupadamente a la pequeña librería de José Corti, hogar parisino del romanticismo alemán y antigua casa editorial de los surrealistas, y vio al fondo a dos hombres viejos que jugaban al ajedrez: eran el propio José Corti y el novelista Julien Gracq. Parece que Domínguez Michael —Christopher— se sintió tan turbado que dio un paso atrás y retomó muy atropelladamente la Rue de Médicis.

Se da la circunstancia de que en las tres ocasiones en las que, armándome de valor, me he atrevido a atravesar el umbral de la librería Corti, he conocido también esa experiencia de profunda turbación y no he llegado a permanecer más de un minuto en el lugar.

Creía que era un problema personal y, además, uno de esos problemas extraños que nos da vergüenza confesar.

Pero la lectura de ciertos libros suele otorgarnos a veces la sutil gracia de encontrar almas hermanas. Descubrir ayer, mientras leía *La sabiduría sin promesa*, que también Christopher había conocido un momento de terror al entrar en la librería Corti de París me dio una sensación de tranquilidad inigualable, como si de pronto hubiera hallado en aquel libro un lugar donde vivir.

Cuenta en sus páginas Christopher que no se marchó aquel día de la librería porque le diera pánico que de un momento al otro los dos caballeros del ajedrez se percatasen de su presencia y le preguntaran qué deseaba, sino más bien por puro miedo a que de pronto le preguntaran algo un tanto esotérico, de tipo escolar y erudito, al estilo de: “¿Y a usted, jovencito, le parece que Jean Paul fue realmente un prerromántico?”

En efecto, aquella habría sido una pregunta para salir corriendo.

2. En mi caso, siempre que he entrado allí en Corti, nunca he podido desentenderme de la sensación de haber viajado en la máquina del tiempo de Wells y aterrizado en el salón y biblioteca principal de una antigua casa particular, de una casa de otra época. Siempre la misma sensación, siempre

el mismo miedo las tres tardes distintas en que he entrado en aquel lugar tan anticuado. Nada más entrar, siento un raro escalofrío y me veo allí como un intruso, como un completo extraño, como alguien que se ha perdido por los parajes de una literatura ignorada; me veo como si fuera alguien que hubiera entrado equivocadamente en el templo de una confesión religiosa distinta a la suya y que, confuso y seriamente alterado, tuviera que regresar a la calle antes de que fuera demasiado tarde.

Esta noche, en sueños, me ha parecido ver que por esa librería del tiempo pasado yo todavía ando inseguro y miedoso mientras que Christopher lo hace de forma más calmada. Puede que esto sea incluso verdad y que hasta sea cierto que yo ando todos los días por la Corti —es una metáfora de nuestra relación con la lectura, más intensa por su parte— como un indigente cultural y un completo extraterrestre, mientras que él se mueve allí como pez en el agua, tal vez porque en realidad me lleva años de ventaja, muchos años ya recorriendo sus misteriosas estanterías y adaptándose a la sabiduría extrema del lugar.

De modo que no sería de extrañar que en algún momento, en un mediodía de cualquiera de los próximos veranos, yo entrara despreocupadamente en la pequeña librería de José Corti, hogar parisino del romanticismo alemán y antigua casa editorial de los surrealistas, y Christopher surgiera del fondo del local preguntándome, por ejemplo, si no me parece que la

singularidad de Ernst Jünger siempre fue su profunda distancia frente a la imaginación cristiana y sus códigos éticos.

¿Me desmayaría de terror? No. Tras mi lectura de *La sabiduría sin promesa* no puede aún decirse que esté totalmente curado de extrañezas, pero creo que he empezado a familiarizarme con ese salón y biblioteca de esa casa de otra época en la que, a tenor de lo leído en el libro, parece habitar bien cómodo y feliz ya desde hace tiempo –ha llovido desde 1981– mi amigo.

3. Desde ayer puedo imaginarle al fondo del local jugando al ajedrez con aquella ingrata sirvienta llamada Felicidad que quiso incinerarle –según se cuenta en *William Pescador*, la interesante y única obra narrativa que se le conoce a Christopher– en el horno de una panadería. En aquella novela, cuando el joven héroe descubría la triste verdad sobre el mundo, mister Bob Sachs trataba de consolarle dejándole como herencia una hermosa nariz roja de payaso y una bolsa de plástico llena de piezas de ajedrez, rotas o inconexas, originarias de tableros de todas las variedades. Cabe pensar que, con el tiempo, aquella nariz, madre de todas las máscaras, se perdió, o simplemente quedó atrás, como si fuera la borrosa memoria de una época de intemperie. Se perdió la máscara y la única y verdadera herencia terminó siendo aquel conjunto de piezas de ajedrez, de piezas desvencijadas como libros, como libros siempre a la espera de ser reconstruidos y situados por Christopher dentro de su elástico y al mismo tiempo bien perfilado canon literario personal. Un canon que con virtuosidad y sobre todo profundidad –Christopher practica una crítica literaria relacionada con la historia de las ideas– ha ido construyendo a través del tiempo: una compacta biblioteca de piezas rotas, hilvanadas por la pasión por los libros, “vicio que suele comenzar en la infancia y que se desarrolla por fidelidad a la maravilla de las primeras lecturas”.

Amor por los primeros libros y no tanto por los que vienen después de ese amor por los primeros libros y sobre los que uno también acaba escribiendo, tal vez para que se cumpla una vez más

la vieja historia de que, al escribir sobre los libros que vinieron antes y después del amor, uno va aprendiendo hacia qué lugar va su vida. La de Christopher siempre ha ido hacia un lugar en el que sólo cabe –para que tenga pleno sentido su actividad crítica– la honestidad más completa.

“Si se desea llevar la apasionante vida del crítico hay que estar preparado para situarse fuera de la ley, de esa puta ley que impone la mafia literaria. O sea que, encima, si de verdad uno quiere sentirse con toda seguridad fuera de esa ley, no tiene otra posibilidad que ser insobornable, totalmente honesto”, escribió Andrei Akhmetov.

Una vida apasionante la del crítico. No todo el mundo la ambiciona.

4. Puede que no me equivoque demasiado si digo que es un ensayista vinculado a la tradición crítica anglosajona. Creo que practica un tipo de ensayo o crítica literaria que se encuentra tanto en las antípodas de cierta moda hispana –la del engeñado crítico que se carga con su garrote el libro de turno, sólo para recordarnos que su objetivo como crítico es vengarse de todo creador– como en las antípodas también de esa vanidosa jerga feroz y cabalística –“Se van los Titanes, llegan las tesis”, escribió Connolly– que se extiende en nuestros días por las universidades norteamericanas que rinden tributo a la deconstrucción y trabajan con la pérfida lengua tecnocrática de los economistas, ese lenguaje que funciona –como dice Piglia– como un elemento de encubrimiento muy notable.

Creo que Christopher es un crítico –por decirlo en un lenguaje bien coloquial– de los de antes, un crítico cabal. Y un lujo evidente para las letras en lengua española en un momento en que, además, el reseñista ha dejado de tener –si es que la tuvo alguna vez– influencia en los lectores. ¿Quién lee hoy a un crítico para saber si ha de comprarse un libro? Desde luego, en los medios literarios de la cultura hispanoamericana, no queda mucha gente con una cierta comprensión hacia lo que significa la crítica de libros. La explicación a semejante despropósito

viene de lejos, viene de las deficiencias formativas de la cultura hispanoamericana: la gente ignora desde siempre qué es la crítica literaria y este caso de supina ignorancia es un fenómeno que no tiene lugar ni en Francia ni en los países anglosajones, donde la crítica literaria todavía hoy, a pesar de los malos tiempos que corren, está considerada como algo plenamente normal y sin duda necesario.

La ignorancia supina hispanoamericana en cuanto al sentido o necesidad de la crítica es un problema histórico que Christopher conoce a fondo: “Cuando nació la crítica moderna, me refiero a la crítica política, filosófica y moral del siglo XVIII, el Imperio español, nuestro origen cultural, estaba en decadencia. La Ilustración nació lejos de España y, a pesar de los esfuerzos realizados por los ilustrados novohispanos, carecemos de figuras como Kant. No hemos podido emparejarnos todavía con las metrópolis que innovaron el uso del pensamiento crítico como esencia del mundo moderno. Este fenómeno no está relacionado con la pobreza económica de una sociedad; en la Rusia del siglo XIX reinaba la miseria y, sin embargo, existieron grandes críticos literarios.”

Aun así, Christopher se esfuerza por ser un crítico cabal en medio de todo tipo de monstruos y de orgullosos analfabets. Nunca, que yo sepa, se ha desanimado por la grave contrariedad de tener unos paisanos tan impresentables. “No importaría demasiado dónde nacimos si no fuera porque vinimos al mundo en un lugar donde nuestros paisanos tienen mentes muy retrasadas”, solía decir Facundo Gutiérrez, crítico e hijo de críticos. Y mártir. Como tantos críticos.

La sabiduría de la que habla Christopher en su libro –donde recurre a una fórmula presentida en André Gide: la sabiduría sin promesa “como única manera de beber del fluido del tiempo sin arriesgarse al desacato de la profecía”– consiste en su elección de permanecer fiel a esa tradición crítica de valía y dedicarse, como buenamente su talento le da a entender, a acercar los libros a los lectores, equipado tan sólo con el bagaje elemental del buen gusto, de las lecturas pacientes y minuciosas y de la

hoy poco valorada pero clásica intención de conducir a los lectores por un paseo de sombras que ha de llevarles a la luz.

5. Son especialmente gratos en *La sabiduría sin promesa* (nueva edición, corregida y puesta al día con respecto a la de 2001) los momentos en los que brilla el temperamento artístico del autor y su armónica relación con la mejor tradición literaria. A veces me acuerdo de algo que un día Christopher dijera sobre un libro –grandísimo libro– de Sergio Pitol: “El arte de la crítica está en *El arte de la fuga*. Si Sergio Pitol es el primero entre los novelistas mexicanos se debe a que habita, como crítico secreto, la tradición de la novela.”

6. Quiero pensar que el primer título que tenía esta reseña, “Un temperamento artístico”, contenía en sí mismo el espíritu de una mala traducción del ruso de un cuento de Nabokov. Sería mi particular tributo a ese extraño título de *La sabiduría sin promesa*, que bien parece rendir a su vez homenaje a la mala –mala pero de tan bella casi perfecta– traducción al español del título del libro de Cyril Connolly *The Unquiet Grave*, que fue transformado en *La tumba sin sosiego*.



Me he acercado, por cierto, a este conjunto de ensayos siguiendo precisamente un consejo de Cyril Connolly: “Lee los libros que reseñas, pero no ojees más de una página para decidir si merecen ser reseñados.”

Nada me parecían justo y elemental. Porque si en una página un libro es malo, rara vez será bueno en la siguiente.

Ya decía Connolly que un crítico es un catador de alto nivel, que toma un trago de unas cuantas páginas, lo escupe y espera que el famoso final que deja corone su deleite del paso por la boca y del buqué.

He abierto *La sabiduría sin promesa* por las páginas dedicadas a André Gide y me las he bebido de un solo trago –“los años tunecinos de Gide son la esencia del *Diario*, el momento cenital de su experiencia como artista, páginas que se cuentan entre lo más agudo y hermoso de la literatura moderna”–, y los efectos del trago fuerte –adoro esas páginas tunecinas del *Diario* de Gide– han sido excepcionales; me ha parecido que tenían esos efectos incluso la suficiente autonomía propia como para prolongarse hasta el infinito. Así las cosas, he leído el libro como si flotara sobre un cierto ritmo y una sabiduría antigua que no sabía en qué momento podía haberse convertido en algo tan familiar: quizás todo empezara en aquel lejano día en el que conocí a Christopher en Coyoacán y la historia y la ficción se ensamblaron de golpe cuando nos quedamos extasiados –mudos de la impresión– ante la gota de sangre que vimos que se conservaba intacta en la alfombra del despacho de la casa de Trotski.

7. *La montaña mágica* le parece uno de los libros esenciales del siglo pasado. Hay un tópico que dice que Mann fue el último escritor del siglo XIX en el XX. Yo mismo lo he repetido tantas veces que había llegado a creérmelo. Christopher ha acudido a mi rescate. Basta del tópico. Tal vez no hay libro más actual que *La montaña mágica*. “Puede que exagere, pero si se trata de exponer dialógicamente toda la trama ideológica que dividió al mundo entre 1914 y 1989 no queda sino recurrir a la batalla entre Naptha y Settembrini,

las dos caras de la moneda que atraviesa la modernidad, el supremo conflicto de ideas, el trueque de atributos.”

Puede que exagere, pero creo que esa condición de libro más actual, *La montaña mágica* podría compartirla con *El hombre sin atributos*, de Robert Musil. Es cierto que las obras de los cuatro grandes de la literatura del siglo pasado –Proust, Kafka, Broch y Joyce– no quedaron terminadas, pero cerraron las perspectivas tan distintas que ayudaron a abrir. Musil, en cambio, como Mann, parece abrir, sin clausurarlo para nada, el más amplio horizonte que se ofrece a la novela moderna. Nada en *El hombre sin atributos* parece superado o realmente asumido por generaciones posteriores. Tal vez, como dice Claudio Magris, el de Musil sea el libro más grande de nuestro presente, “un libro que quizá estemos comenzando a poder leer hoy, puesto que nos dice nuestra incierta verdad actual”.

8. *La sabiduría sin promesa* es una autobiografía literaria. En ella, la experiencia de vida es esencialmente la de los libros. “En mis lecturas está mi autobiografía intelectual, la que me gustaría que estuviera y, en ocasiones, mi autobiografía a secas. Uno mismo se inventa antecesores, amistades y enemigos en el mundo literario.”

Christopher estructura *La sabiduría sin promesa* basándose en la idea de que la vida de una cultura puede organizarse como la de una persona. “Es una idea –dice– que ha preocupado a muchos pensadores. Hacer esta comparación positivista no siempre es fácil ni benéfico. Mi situación me lo permitió porque terminaba un siglo y comenzaba otro. Me atreví a determinar la infancia, adolescencia, madurez, vejez, muerte e inmortalidad del siglo XX.”

Las líneas más brillantes de este libro tan cargado de grandes bestias de carga son las dedicadas a Walser, Lezama Lima, Michon, Victoria Ocampo, Paul Valéry, Stendhal, Voltaire, Sartre, Shakespeare, Paz, Proust, Nietzsche, Marx, Joyce, Freud, Borges, Kafka, Goethe, Mann, Broch, Novalis, Montaigne, Walter Benjamin, Beckett, Trotski, Drieu la Rochelle, Pitol, Pla, Dostoievski, Gide,

Gracq, Jünger, Claudel, Connolly, Rulfo, Pessoa, Alfonso Reyes.

He hablado de bestias de carga y quizás sea porque he recordado la página 347 de este libro: “El asno es una bestia de carga: Goethe y Gide llevaron en sus espaldas los alimentos terrenales que otras criaturas literarias, más ágiles e impacientes, más bellas, no se acomodarían a cargar.”

Siguiendo con el peso, las cargas, las herencias. Le preguntaron a Christopher en cierta ocasión si la proximidad y el magisterio de Octavio Paz habían sido determinantes en su visión de la literatura y, en el caso de que así hubiera sido, cuál fue la principal herencia que le dejó.

—La pasión crítica.

Es una carga, pero también una pasión, desde la noche de los tiempos, ejercida por Christopher con asombrosa honradez, sentido artístico y tenacidad. Tal como va el mundo, pronto será una rareza enterarse de que personas como Christopher se han dedicado toda la vida a leer y escribir. Recuerdo que Rafael Lemus decía, no hace mucho, sentirse fascinado por la perseverancia de nuestro hombre. “Muy pocos tienen el tesón necesario —comentaba acerca de Christopher— para soportar la desdichada fortuna del crítico. Pocos —muy pocos— sobreviven donde se debe: en los diarios y revistas, tirando puñetazos, en fértil tensión con el presente [...] Dígame lo que se quiera, pero el hombre no cesa. Veintitantos años después de haber escrito su primera reseña continúa haciendo, sistemáticamente, lo mismo: reseñas. Más todavía: reseñas de novedades editoriales. Ustedes admiren al novelista de moda: yo reconozco la tenaz responsabilidad intelectual del crítico literario.”

Sé que siempre ha sido futbolista —en su honor esta reseña es una alineación de once notas— y le imagino jugando entre líneas, del mismo modo que como crítico, con su tenaz responsabilidad intelectual, ha sabido conjugar —con excelentes pases entre el centro del campo y la delantera— dos aspectos que a primera vista pueden parecer opuestos: historia y ficción. Para Christopher, el crítico se expresa

a través de literatura, y lo hace a través de un género literario que es el ensayo, pero a la vez el crítico tiene obligaciones que cumplir con la verdad histórica y con la responsabilidad de transmitirles a los lectores una visión panorámica de la literatura. Cuando la responsabilidad descansa, el juego literario toma el relevo y aparece la mancha en la alfombra de Trotski. En esos momentos reaparece también con fuerza el temperamento artístico de Christopher, lector que escribe y, además, interior derecha muy técnico, imprescindible.

9. El lema de este libro siempre ha sido para mí esta cita de Edmund Wilson: “Yo soy un hombre de los veinte, sigo esperando algo emocionante: bebidas, conversación animada, alegría, escritura brillante, intercambio de ideas sin inhibiciones.”

En cuanto al título, no hay duda de que *La sabiduría sin promesa* es un título abierto. “Me sonó bien, pero no sé lo que es la sabiduría sin promesa. A los escritores nos agradan las palabras y las frases. La sabiduría sin promesa quizás se relaciona con la tensión que vivimos todos los seres humanos, prisioneros de un presente en el que el saber acumulado de nuestra época nos parece una promesa. ¿De qué? No sabemos. Tenemos la conciencia de que los libros de una época prometen ciertas cosas, que nos dan una sabiduría cuya realización no podremos ver. Por ejemplo, desconocemos si la sabiduría de *La montaña mágica* de Thomas Mann cumplirá su promesa en dos, tres o cuatro siglos.”

10. *Tiros en el concierto* fue otro título que le sonó bien y que, según cómo, suena a ensayo mexicano. Sin embargo, procede de Stendhal. Es una frase que Stendhal repetía bastante: “La política en la literatura es un disparo en medio de un concierto.” No se sabe muy bien lo que quiso decir. ¿Hablabo del escándalo que destruye la armonía de la representación estética, o de la irrupción de la vida contra el estatismo del arte?

Los libros de Christopher suelen ser como sus títulos: de comprensión totalmente abierta, hay en todos ellos juego y

sueño (como en Rulfo), y siempre dejan amablemente muy francos los significados; a veces —como sucede en *Tiros...*— terminan con un cuento; otras, como en *La sabiduría...*, concluyen con un brillante epitafio narrado, con una emocionada despedida a Octavio Paz, que a su vez fue maestro en “esa forma venerable de la admiración que es la oración fúnebre”.

A veces lo importante parece ser que, después de la fórmula ensayística, aparezca siempre un relato, o una despedida narrada.

Y así *La sabiduría...* concluye con Octavio Paz llorando por la muerte de un amigo y decidiéndose a continuación a hablar de la muerte. De su muerte. Paz diciendo que no cree en la trascendencia y que la idea de la extinción le tranquiliza. Paz diciendo: “Seré ese vaso de agua que me estoy tomando. Seré materia.” Paz, ante el silencio general, prefiriendo entonces bromear con su mujer sobre la creencia hinduista de ella en la reencarnación. Paz diciendo sonriente: “Tengo al hereje en casa.”

“Sentí entonces”, concluye Christopher, “alegría y dolor, esa grandeza de la sabiduría antigua, que jamás, estoy seguro, volveré a vivir. Mañana no creeré que fui contemporáneo de Octavio Paz.”

11. Me dicen que si deja guardado en el ordenador lo que aquel día ha escrito, siente que no ha trabajado. Lo que más le divierte últimamente es ver salir las hojas de la impresora. Con esto le basta: saber que sigue trabajando. A mí también me basta con saber que sigue trabajando. Y espero verle un día —anciano en domingo— al fondo del fondo más anticuado de la temible librería Corti. Necesito entrar una tarde allí y por fin no sentir ya miedo alguno, ningún terror a estar entre otras voces y en otros ámbitos. Pedir un libro. Ser realista y pedirle al amigo un libro imposible. Seguirá un abrazo. “En la noche, siempre conservadores”, fue en otro tiempo nuestra consigna secreta. Otro abrazo. Se habrá producido por fin el verdadero encuentro. Lejos ya de la alfombra y de la máscara de Freud. Perdón, de la máscara de Trotski. El siglo dio para muchas máscaras. Eso seguro. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

ENSAYO

De un genio a otro



Milan Kundera
Un encuentro
trad. Beatriz
de Moura,
Barcelona,
Tusquets, 2009,
216 pp.

Tanto si se trata de su narrativa como de sus ensayos los libros de Milan Kundera tienen, como suele decirse, un “inconfundible parecido de familia” que seguramente no les viene de su estilo, puesto que ya sabemos que el estilo de un autor rara vez consigue conservarse en la traducción, por buena que esta sea; y como sólo podemos leerlo en versiones traducidas, la integridad literaria de la obra de Kundera (Brno, 1929) ha de responder a pautas que no son estilísticas. El parecido de familia tampoco es lo que la jerga periodística denomina una “problemática común”, aunque es evidente que hay asuntos que se repiten en los textos del escritor checo: las mujeres bellas y los amores más o menos apasionados, los adulterios y los *ménages à trois*, el drama del exilio y el ambiguo compromiso o rechazo del régimen comunista, la condición solitaria del escritor, lo cómico y la ironía, las referencias nacionales (la obra de Kafka, la música de Janáček) y la relación del propio Kundera con la lengua y la cultura de su patria de adopción, la Francia posmoderna, etcétera.

No, el parecido es otro y se deja ver en un registro muy característico: la propia presencia—omnipresencia—del autor en todo lo que juzga o lo que observa. Ya se trate de un relato, de la obra de un escritor clásico o contemporáneo, de pintura o de música, Kundera se las arregla para que su característica mirada, alejada y desentrañada, se haga presente a los ojos del lector; esa mirada que a veces se muestra deliberada o impostadamente perversa y que,

al mismo tiempo, tiene una distintiva humanidad que enseguida nos hace cómplices de sus inclinaciones o caprichos. Sus novelas y ensayos no suscitan adhesión ni autorizan una toma de partido sino que provocan pura y simplemente complicidad. Kundera narra o comenta no sólo para dar testimonio sino para dejar impronta de su personal intervención, de tal modo que no es el objeto de su atención lo que prima en el relato o la crónica que escribe, como tampoco es un propósito definido, sino que es siempre él mismo, como necesario vértice de la observación. Así, sus comentarios son un mero pretexto para mostrarse obscenamente delante del lector. Kundera no tiene inconveniente alguno en describir sin tapujos sus propias debilidades o las de sus álgos egos personificados en los protagonistas de sus relatos. Está él mismo en el momento en que alguno de sus personajes cae presa de la lisonja y la adulación o cuando confiesa miseria moral o urde alguna traición deliberada. Es Kundera quien habla en boca del seductor que le miente a una joven indefensa o quien trama las típicas artimañas del arribista sin escrúpulos o muestra el rencor inconsolable que asoma en su alma de intelectual expatriado. Kundera es único cuando nos hace participar de esa humana condición en la que casi todo el mundo puede reconocerse y que hace que sus libros, tan moralistas—y paradójicamente, tan inmorales—, resulten inmediatamente próximos. Kundera es nuestro cronista de la baja.

En este volumen se reúne un abanico de contribuciones varias sobre escritores, pintores y compositores, en su mayoría contemporáneos, de tal modo que esta pauta sesgada y personal es aún más evidente que en otras obras. Pasan, en una agradable y entretenida secuencia de piezas breves, comentarios agudos y originales acerca de Bacon, Beckett, Roth, Goytisolo, Rabelais, Xenakis, Schönberg... Hay algún texto parecido a un toma y daca entre pavos reales—el dedicado al cumpleaños de Carlos Fuentes—, algunos ajustes de cuentas (Brecht, Barthes y el desdicha-

do Cioran, que recibe el calificativo de “dandy de la nada”) y un texto memorable, argumentado *à rebours*, sobre el olvidado Anatole France, autor en que se cebó la tradición surrealista hasta finalmente conseguir que quedara casi borrado de la historia de la literatura. No sería extraño que, en este inusitado alegato en favor de Anatole France, Kundera haya querido anticipar una especie de autodefensa frente a la muy probable descalificación que caerá sobre su propia obra tras su muerte. En cualquier caso, el homenaje revela, por otro lado, cuánta veleidad se da en los juicios que fundan el prestigio (o desprestigio) de un autor en la República de las Letras.

Y, sin embargo, este es un libro que reúne juicios muy veleidosos de un autor. Por lo tanto, uno se pregunta: ¿tiene algún método o principio crítico Kundera? ¿Responde a alguna regla del arte que no sea un anacrónico elogio de la forma *novela*? Ninguna. Se diría que su fórmula es siempre la misma, una especie de autoposición. Él mismo la desvela cuando declara:

Quando un artista habla de otro, siempre habla (mediante carambolas y rodeos) de sí mismo, y en ello radica todo el interés de su opinión.

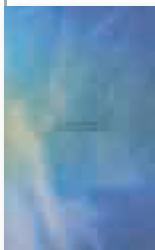
O sea, la conocida fórmula del genio romántico, sostenida en el prejuicio acerca de la divinidad del Artista y la no menos romántica idea del Arte como experiencia inefable, que abona la idea de que sólo un auténtico artista es capaz de apreciar—o no— la obra de otro artista.

Naturalmente, esta es una vieja triquiñuela de los vanidosos. Como Kundera es, a fin de cuentas, un escritor inteligente, cabe perdonarle que se muestre *tan* vanidoso, al punto de hacer gala—como sucede en algún pasaje de este libro— de la propia vanidad. Lo que ocurre es que también da mal ejemplo; y ya sabemos que en la República de las Letras la vanidad es harto habitual, pero la inteligencia no tanto. —

— ENRIQUE LYNCH

POESÍA

La llama innoble



Homero Aridjis
Antología
poética
México,
Fondo de Cultura
Económica,
2009,
385 pp.

Pensemos en un lugar común que funcione como axioma y prejuicio. Nada más infortunado, entonces, que una obra poética escrita desde hace medio siglo reducida en su totalidad a los axiomas y prejuicios que se desprenden de ella, indistinguibles entre sí.

En el caso de la poesía de Homero Aridjis (Contepec, Michoacán, 1940), el prejuicio mayor que rodea su lectura —el chisme canónico de pasillo, la sententia lapidaria que surge de una charla entre escritores, la “cosa ya sabida” que se desvanece antes de rozar la cuartilla o el micrófono— es el mismo desde hace mucho tiempo: los títulos escritos antes de cumplir los treinta años son los únicos merecedores de su justa mención: *Los ojos desdoblados* (1960), *Antes del reino* (1963), *Mirándola dormir* (1964) y *Perséfone* (1967). Alguien menos intransigente incluiría *Los espacios azules* y *Ajedrez-Navegaciones*, ambos publicados en 1969. Otro más, generoso o permisivo, seleccionaría un puñado de poemas posteriores como “Asombro del tiempo” (1986), elegía a la muerte de la madre, y algún autorretrato contenido en *Ojos de otro mirar* (1998), en especial “Autorretrato a los diez años”. Así, la magra recepción que ha cosechado entre los críticos la obra reciente de Aridjis coincide con aquel prejuicio señalado al comienzo de este párrafo: la madurez del poeta se encuentra en sus libros más tempranos, mientras que los últimos parecen haber sido escritos por un adolescente que pretendía suplir con buenas intenciones morales, sentimentales y ecológicas la falta de una aventura poética —e incluso la falta de malicia retórica ante el reblandecimiento del oficio—;

la falta, en suma, de dicción profética, avidez por el mito y arrebato amoroso como formas salvajes del conocimiento que caracterizara a su precoz plenitud.

Ya Octavio Paz, en su prólogo a *Poesía en movimiento* (1966) —realizada junto con un Aridjis de apenas veintiséis años—, parecía advertir la fuga de capitales poéticos en nuestro autor. No en balde Paz, en su lectura esotérica de la nueva edad (*New Age*) de la poesía mexicana, vincula a Aridjis con el fuego, “siempre lanzado hacia afuera, ávido de tocar la realidad y siempre llenas de humo las manos rojas”. En Aridjis, “el fuego que vivía en la belleza” (Pablo Neruda) mostraba a un poeta enamorado de sus irradiaciones que luego rechazó por los espejismos que producían —espejismos de una imaginación solar, herencia de un nuevo amor cortés exaltado por el surrealismo en Francia, que si bien impedían a Aridjis contemplar la realidad concreta, también lo salvaban de predicar en un desierto sin tormentas ni dunas ni oasis.

Suponiendo que el fuego arrasaría con sus dominios, el poeta sofocó el incendio que avivaba su obra. Aridjis se conformó con mandar las señales de humo de una zarza sofocada; es decir, poemas gaseosos que antes fueron sólidos, enrarecidos al contacto con el aire de la realidad. Hubiera sido preferible, en todo caso, que nuestro autor cayera en el peligro que Paz veía en el fuego: “destruir aquello que ama”. Para resumir esta parábola del fuego, el “punto de ignición” del primer Aridjis fue sustituido por un mero “punto de inflamación” en la poesía escrita a partir de la década de los setenta —“punto de inflamación” entendido como la temperatura mínima que requieren los vapores desprendidos por un objeto para inflamarse al contacto con una fuente ígnea.

Baste contrastar dos ejemplos provenientes de la recién editada *Antología poética* de Aridjis. El primero, contenido en uno de sus mejores títulos (*Antes del reino*, publicado a los 23 años), es la contemplación de un cuerpo desnudo y su obsequiosa infidelidad de símbolos, su vertiginosa fuente de imágenes; la interpretación de la música reiterativa de ese cuerpo a través de la anáfora (reite-

ración ortodoxa de elementos estables) y la enumeración (suma inestable de elementos heterodoxos):

A veces uno toca un cuerpo y lo
[despierta
por él pasamos la noche que se abre
la pulsación sensible de los brazos
[marinos

y como al mar lo amamos
como a un canto desnudo
como al solo verano

Le decimos luz como se dice ahora
le decimos ayer y otras partes

lo llenamos de cuerpos y de cuerpos
de gaviotas que son nuestras gaviotas

Lo vamos escalando punta a punta
con orillas y techos y aldabas

con hoteles y cauces y memoria
y paisajes y tiempo y asteroides
[...]

El segundo ejemplo, coleccionado en *Construir la muerte* (1982), es en contraste una postal involuntariamente humorística de Emiliano Zapata, cortinilla en verso de telenovela histórica. El poema detalla a plenitud la “ideología de la composición” del segundo Aridjis: la escritura como cabildeo para negociar la corrección poética a cambio de adquirir una plena corrección política, opuesta a la profundidad de campo:

Lo volvieron calle
lo hicieron piedra

lo volvieron tarjeta postal
discurso de político
lo hicieron película
ingenio azucarero

lo volvieron bigote
traje charro

él ve nada
oye nada

“El poema hecho, como el momento vivido —sentenció nuestro autor—, entra en

una forma inalterable, en una condición irreversible.” En efecto: los torrentes de lava que corrían libremente en la primera poesía de Aridjis se petrificaron sin remedio, dejando en su lugar una montaña gris e inhóspita, un paisaje fuera de este mundo.

Se dice que allí hubo vida hace más de cuarenta años. Todo escéptico podría leer las primeras 96 páginas de esta antología y descartar las 286 restantes para tener la última palabra. —

— HERNÁN BRAVO VARELA

POESÍA

El testamento terrestre



Robert Creeley
En la tierra
trad. Tania Favela y Jahel Leal Merediz,
México, Textofilia, 2008, 143 pp.

Robert Creeley regresa de Europa y acepta la invitación de Charles Olson para sumarse a ese proyecto pedagógico-utópico llamado Black Mountain College. Después de vivir en Provenza y en Mallorca, con un matrimonio en crisis, extraviado en el mundo de los hombres después de la desgarradura bélica de años atrás, intuye que una segunda vida es imprescindible para reconciliarse consigo mismo y avizora, en su arribo a esa escuela excéntrica al pie de la montañas de Carolina del Norte, el lugar de su resurrección. Al poco tiempo de su llegada echa a andar *The Black Mountain Review*, aventura editorial que circulará de 1954 a 1957. Había cumplido 28 años y se encontraba en uno de los epicentros del arte mundial que revolucionaría los sentidos del hacer y del percibir el fenómeno de la creación artística; en tan inmejorable locación, su pensamiento y sensibilidad darían de qué hablar al poco tiempo con la publicación de sus primeros libros de poemas y de ensayos.

En México la poesía de Creeley (Arlington, Massachusetts, 1926-Odessa,

Texas, 2005), como la de otros tantos poetas de su generación, se difundió casi en paralelo a la aparición de sus libros en Estados Unidos. Las traducciones que Margaret Randall y Sergio Mondragón publicaron en la década de los sesenta en *El Corno Emplumado* mostraban ya el singular registro de una voz que cumplía a cabalidad la correspondencia —melódica, tonal, visual— entre lo que dice el poema y la manera en que lo hace. Al legado de Pound y de Williams habría que sumar las reflexiones del célebre ensayo de Olson “Projective verse” (1950) para entender las coordenadas de sus primeros libros, en los que destaca el fraseo conversacional, entrecortado y con destellos jazzísticos, casi siempre en el formato de textos breves con versos de pocas palabras donde el tema central aparece y desaparece, se bifurca y se contamina. Estos libros de su primera etapa los reuniría en una colección titulada *For Love / Poems 1950-1960* (1962); a partir de esta compilación, el lugar de Creeley en la escena de la poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo XX sería indiscutible.

Para el lector de poesía de nuestro país, “el universo Creeley” ha estado presente en varios momentos; además del ya citado, en traducciones de Pura López Colomé; destaca también la publicación de *Lo creativo y otros ensayos* en versión de Patricia Gola y, recientemente, su *Autobiografía* en traducción de Zaidee Rose Stavely. Con tales antecedentes, la edición de los poemas póstumos de este poeta, *En la tierra*, título con que se inicia el catálogo de Textofilia, tiene terreno abonado para que el lector dimensione el carácter y la hondura de su propuesta; libro testamentario y al mismo tiempo contemplativo del momento vital en que el pasado, en sus distintas estaciones, reaparece nítido y cruel, fantástico y jovial; instantáneas que, sumadas, construyen ese laberinto donde memoria y olvido se buscan con furor y constancia, sabiendo desde el comienzo lo inútil y fallido de tal empresa.

Esta publicación de *En la tierra*, presentada en edición bilingüe con traducción de Tania Favela y Jahel Leal Me-

rediz, cierra con un ensayo del propio Creeley titulado “Reflexiones sobre la vejez de Whitman”. Más que funcionar como un epílogo o un *bonus track* circunstancial, este conmovedor estudio sobre los últimos poemas y años del autor de *Hojas de hierba* nos traslada una y otra vez a los poemas del volumen, no para constatar alguna equivalencia o desacuerdos en torno a la edad postrera y “sus húmedas ruinas”, sino sólo para conversar quevedianamente con un difunto tutelar.

Para la mayoría de los críticos, la primera época de Creeley fue su cima. Esos poemas, “cada vez más estrecho(s) y alargado(s): como una estatuilla de Giacometti” (Serge Fauchereau *dixit*), dejaron una impronta indeleble, inimitable. En una serie como *Pieces*, vertida al español por López Colomé para la antología preparada por Eliot Weinberger, mostraban los “plenos poderes” de un verso imantado por el habla de la calle y de las conversaciones, con sus alientos, pausas, trastabilleos, reiteraciones, extravíos, exabruptos, contenciones, silencios. Para Kenneth Rexroth, este periodo poético “se refiere a la incapacidad para comunicarse, una incapacidad debida a la corrupción de los órganos de la reciprocidad. [...] ¿Cuál es el origen de este fracaso de la comunicación? El poder, la explotación, el sometimiento. Y finalmente la duda de que exista otro”.

Aquella experiencia escritural de Creeley, tan próxima a algunas de las indagaciones de John Cage, ciertamente está atenuada y sedimentada en los poemas de *En la tierra*, un libro en que el talante experimental cede su bastón de mando a la experiencia vital, manifestada con el mínimo de recursos retóricos, lo que da lugar a poemas supremos como “Vislumbrear”, “Cuevas” o “Una taza llena”.

Mientras llegaba la hora de ser tocado por la única certeza de esta vida, el poeta Robert Creeley rememoraba su paso por la Tierra al tiempo que nos dejaba algunas señales para entender la poesía desde la vida: “Lo que hice, lo hice porque tenía que hacerlo, ya fuera por mi propia necesidad o por los otros./ Finalmente es imposible vivir y trabajar sólo por la paga.” —

— ERNESTO LUMBRERAS

CRÓNICA

Salir de viaje



Martín Caparrós
Una luna
Barcelona,
Anagrama,
2009, 181 pp.

¿Es posible seguir llamando crónica a lo que hace Martín Caparrós? A la vista de cada uno de sus libros de viajes —*Larga distancia* (1992/2004), *Dios mío* (1994), *La guerra moderna* (1999), *El interior* (2006)— puede decirse que con cada uno de ellos viene moldeando un estilo personal, mezcla de muchos estilos, y una voz única que da forma a una especie de nuevo-nuevo periodismo. El argentino Caparrós (Buenos Aires, 1957) es heredero de una tradición que incluye tanto a Sarmiento como a Kapuscinski, a Capote, a García Márquez y a Martínez, y por algo frecuentemente es considerado el mejor cronista en lengua española. Su último trabajo, *Una luna*, publicado primero como *livre d'amis* (“cotillón” de cumpleaños número cincuenta para amigos) y que ahora edita Anagrama, es la cara literaria de un encargo de Naciones Unidas para contar la vida de jóvenes migrantes del Tercer Mundo. En los veintiocho días del ciclo lunar Caparrós salta de país en país en busca de las historias de este nuevo libro que él llama no de crónicas sino “diario de hiperviaje”. *Una luna* constituye el relato íntimo del paso por nueve ciudades: de Kishinau a Monrovia, de Barcelona a Johannesburgo y Ámsterdam, Lusaka, Madrid, Pittsburgh y París. Un recorrido por un puñado de vidas al límite, historias que resumen lo peor y lo mejor de este mundo, y que tienen en Caparrós un observador exquisito, un cazador que viaja para escribir y escribe para entender; un escritor que ha reinventado la crónica periodística para hacerla aún más grande, más ambiciosa, y que pueda —por fin— medirse con la novela.

El libro comienza en un avión con la proyección de una película basada en una novela de conspiraciones de Le Carré. Detalles como este le permiten al autor desplegar una serie de reflexiones sobre lo que sea, la nieve, París, la Historia, la luna llena, el capitalismo, el comunismo, el viaje. En apariencia estas digresiones son casuales, pero en realidad dan forma al esqueleto sobre el que se construye su crónica: “Viajar sigue siendo un gesto de desesperación: rozar, por un momento o unos días, todas esas vidas que nunca podré”; “Viajar es la confesión de la impotencia: ir a buscar lo que te falta a otros lugares”; etcétera.

En esta bitácora de viaje estructurada en nueve capítulos —nueve ciudades— Caparrós parte de Francia para reunirse con jóvenes cuyas vidas se han visto marcadas por la migración. Las historias son terribles y perturbadoras. Uno de los encuentros es con Natalia, una joven campesina moldava vendida por su marido a una red de prostitución extranjera; otro es con Richard, un niño exiliado de las guerras civiles de Liberia, testigo de masacres, de la desaparición de su familia y de cómo se comieron a su abuela. De los quince grados bajo cero en la ex Unión Soviética a los 35 sobre cero en África; unas pocas horas de vuelo, una joven violada, un niño soldado: el mismo horror. A este ritmo le siguen Ámsterdam, donde una holandesa hija de marroquíes cuenta lo propio, luego El Salvador de Freddy, un *mara*; la España de Koné y Adama, dos jóvenes de Costa de Marfil y Burkina Faso que demoraron años en llegar a Europa “para nada”; Edna, seropositiva en Zambia, esposa, madre, hermana de seropositivos en un país donde uno de cada cinco lo es. Y finalmente Kakenya, una muchacha enviada por su tribu a estudiar a Estados Unidos. Hábil entrevistador, Caparrós arranca confesiones estremecedoras del tipo: maté, violé, me violaron, me quiero morir, o quiero ser presidente. Desde el principio, el lector se ve consternado por estas vidas, y el autor siente el peso de las narraciones y afirma que “cada historia nueva se posa sobre el suelo pedregoso de las anteriores, y es cada vez más roca, más rasposa: más el mundo como una hostilidad, noche sin luna”.

Como una definición del periodismo de viaje, explica su trabajo: “pensar y preparar durante semanas algún tema, viajar uno o dos días desde la otra punta del mundo, encontrarse con quienes me van a permitir el acceso a esa persona, organizarlo, leer sobre el asunto, preparar preguntas, dormir en hoteles donde hablan en idiomas, mirar televisiones imposibles, comer polentas que no son polentas, frutas guarangas, quesos excesivos y, de pronto, en una hora tres cuartos, dos horas, cuatro horas, jugarse todo en una entrevista”.

Los textos de Caparrós no tienen nada que ver con la mayoría de las crónicas onanistas que han florecido en los últimos años. Si propongo esta distinción, es para comprender que el (inevitable) egocentrismo del autor no es mero egoísmo (subterfugio muy normal en el tipo de crónica-reportero-vive-la-experiencia-del-reportero), sino una excusa que permite entender; entender para ponerse en entredicho y con él a su interlocutor, y finalmente al lector. Su estilo es frontal, íntimo, astuto: “Anoche cené *foie gras* y fue en París; esta noche, polenta con queso en Kishinau, capital de Moldavia. Hay algo en esos saltos que me atrae más que nada.” Caparrós obliga a leer entre líneas, atrapa al lector y lo arrastra al centro de las historias, a la perturbación del mundo, a la provocación de la duda. Lo lleva de viaje. —

— GASTÓN GARCÍA

POLÍTICA

Cuba a ras de calle



Vicente Botín
Los funerales de Castro
Madrid, Ariel,
2009, 444 pp.

Los corresponsales extranjeros en Cuba se enfrentan a un dilema: decir toda la verdad y exponerse a la expulsión (sobran los ejemplos) o

la censura (toda señal pasa por el aro del centro técnico cubano antes de ser transmitida), o decir toda la verdad *posible* y seguir informando al mundo de al menos algo de lo que sí pasa en Cuba (el eterno dilema weberiano entre “ética de la convicción” y “ética de la responsabilidad”). Vicente Botín, periodista de larga trayectoria en el medio audiovisual, no tiene falsos remilgos al confesar que optó por esta segunda opción en los tres años en que fue el corresponsal de Televisión Española en la isla, entre enero de 2005 y octubre de 2008. Pero Botín tenía un plan, que logró mantener en secreto pese al cerco al que son sometidos los periodistas extranjeros por los servicios de espionaje: escribir un libro sobre su experiencia. El resultado es *Los funerales de Castro*: una necesaria catarsis vital y una “venganza” periodística de primera magnitud.

Armado exclusivamente con una computadora portátil encriptada, de la que nunca se separó, Botín fue documentando, con método de entomólogo, la realidad cubana, ferozmente ajena a la esgrima intelectual con que se le discute en los mullidos sillones de los cafés de Occidente. Porque una cosa es suponer delante de un café *latte* desnatado que en Cuba hay, o no, problemas de vivienda, y otra vivir en una buhardilla hedionda que mañana puede ser otra ruina y aún así sentirse afortunado ya que sólo se tiene que compartir con 1,001 tigres. Ex suegros incluidos.

Salvo algunos incisos del primer capítulo, un somero y algo fallido repaso histórico, el resto del libro es un valioso aporte para entender la realidad de Cuba a ras de calle. No el carisma del líder eterno en los impolutos salones del Palacio de la Revolución, que ha cautivado con sus habanos autógrafos a miles de incautos, sino las colas infernales de los puntos de reparto de la mala, escasa y repetitiva comida, previa y obligatoria cartilla de racionamiento. No los Mercedes negros de la nomenclatura, sino las guaguas antediluvianas. No la aurora de la “revolución permanente”, sino el hastío cotidiano. No Numancia: Cartago.

Los funerales de Castro es un reportaje inapelable sobre lo que el gobierno de Castro ha significado, en concreto, para más de once millones de personas, todos los días, por medio siglo, y cuyo abecé podría ser este: abusos, burlas y carencias. *Abusos* de poder en todos los órdenes de la vida: el Estado es el único “patrón”, incluso en los empleos que pagan inversores extranjeros, prohíbe el derecho a huelga y comete tal cantidad de atropellos laborales que de nada sirve poner en remojo las ínclitas barbas del mismísimo Marx; el Estado es el único órgano de información y vigila al milímetro lo que se edita, publica, dice y hace en los medios; el Estado es el único proveedor de bienes y servicios; el Estado, pues, como el Gran Hermano orwelliano, si la metáfora aún resiste al desgaste de los *reality shows*. *Burlas* porque todos participan del mismo juego de sombras bifronte: por un lado, cumplir la ortodoxia para no tener problemas, y, por el otro, salir a la calle a *resolver*, es decir “a robar para poder sobrevivir”; una telaraña de mentiras vulnera el discurso oficial: el mismo que marcha con fervor en la tribuna antiimperialista ofrece al turista puros sustraídos de la fábrica de Partagás en que trabaja su cuñada. Y *carencias* no sólo en todos los órdenes obvios sino incluso en los que se han usado como lemas de propaganda de la revolución: Botín documenta cómo son en realidad los servicios de salud cubanos, tras la salida *voluntaria* de miles de médicos cubanos a misiones internacionalistas, y cómo es el sistema de adoctrinamiento de la educación socialista y su *leitmotiv*: “seremos pioneros como el Che”.

Pero, a pesar de la amarga experiencia profesional, Botín está fascinado con el pueblo cubano, su humor fácil, su genio musical, su belleza, su fuerza para sobrellevar la peste bíblica del castrismo, y esa gracia caribeña recorre el libro entero: apodos, chistes, chanzas, dobles sentidos que recuerdan el agrio humor berlinés en las vísperas de la liberación. Además, todos los datos y asertos del libro, que son legión, están armónicamente contrapunteados con fragmentos de versos y letras del cancionero po-

pular que embonan casi siempre bien con el hilo de los argumentos y que son un oasis de ligereza en mitad del erial cubano.

Los funerales de Castro es un libro útil para entender los grupos de poder en la isla y la división entre los hermanos Castro: un Fidel irredento que jura que el barco de concreto flota y un Raúl pragmático que sueña con convertir a Cuba en Vietnam y garantizar así, por interpósita persona, la perpetuación del sistema tras sus sendas “salidas biológicas” del escenario. Y es también una clase magistral de cómo un periodista puede leer entre líneas la prensa y los informes oficiales para decodificar denuncias y reclamos, pugnas y purgas entre la clase dirigente, siempre que Fidel esté a salvo de todo “error” e “inercia” y ya haya anunciado las soluciones, eso sí, inapelables, del caso.

Tres cosas clave de Cuba puede descubrir el lector de este libro: qué es vivir en una sociedad donde el mercado ha sido abolido por decreto, qué es vivir en una sociedad sin ninguna libertad y qué es vivir en una sociedad carlschmittiana donde impera la dialéctica del amigo-enemigo. Por eso el único discurso que le queda al régimen es culpar al “Imperio”: “somos una sociedad en guerra”, “todos los que nos critican trabajan para la CIA” (o le siguen ingenuamente el juego), “el bloqueo es culpable de nuestros problemas”.

Sin los vuelos literarios de *Persona non grata*, de Jorge Edwards, ni el dolor a flor de piel de *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas, ni el humor desencantado de *Informe contra mí mismo*, de Eliseo Alberto, por citar a bote pronto tres imprescindibles sobre la realidad cubana, *Los funerales de Castro* es un eslabón importante de esa biblioteca. Ante Cuba, los parámetros con los que medimos si una sociedad es justa o injusta, próspera o pobre, libre o subyugada, están fuera de escala. Este libro es un instrumento útil para entender la magnitud del horror. “¡El horror! ¡El horror!”, Kurtz *dixit*.

P.D. No hay peor ceguera que la voluntaria.

— RICARDO CAYUELA GALLY

CORRESPONDENCIA

Malcolm entre los pájaros



Malcolm Lowry
El volcán,
el mezcal,
los comisarios
 Xalapa,
 Universidad
 Veracruzana,
 2008, 97 pp.

Ha escrito Miguel Morey que todas las interpretaciones de *Bajo el volcán* proceden de la exposición del propio Malcolm Lowry en la célebre carta remitida a Jonathan Cape, su editor, que Sergio Pitol tradujera en los sesenta y refundiera, con otra carta, dirigida a su abogado, en un opúsculo denominado *El volcán, el mezcal, los comisarios*, publicado en la colección “Marginales” de Tusquets en 1971. Y en efecto, las interpretaciones basadas en la numerología, en la Cábala, en la clave alquímica, para no mencionar la más clara, directa y aludida, el intertexto, el modelo de la Divina Comedia o las referencias al mito de Fausto, se afianzan y arraigan en los comentarios y observaciones del propio Lowry.

Lowry dirigió la carta a su editor en respuesta a un dictamen que recomendaba supresiones. Si la carta parece indispensable para aclarar referencias y tramar interpretaciones, también es a su manera un modelo de planteamiento poético. El lector comprende, siguiendo la minucia con que Lowry se desentiende de las acusaciones, que forma es fondo de una manera inextricable. Con talante retórico Lowry parece dispuesto a aceptar los cortes y cambios que recomienda el lector de Cape, pero esa resignación es falsa: en seguida expone por qué las supresiones alterarían el sentido del texto. Lowry no acepta las correcciones y discute los prejuicios con que se aborda su obra en una de las exposiciones más lúcidas sobre los motivos de un escritor al emprender una obra.

Antes de revelar las claves esotéricas y personales que sustentan la composición de *Bajo el volcán*, Lowry repara

en la manera en que leemos un texto. Estas observaciones, que parecerían superficiales, son las que menos atención han merecido. Podemos inferir que el autor del dictamen recomienda cortes, lamenta cierta ausencia de detalles en el trazo de los personajes y la abundancia de otros que a su parecer afectan la composición del libro. Podemos inferir que nos enfrentamos a una crítica sustentada en cierta preceptiva basada en la concepción decimonónica de los personajes, en la trama. Una mistificación de la poética de Aristóteles —y de ahí las referencias constantes al estagirita. La respuesta de Lowry no sólo es una defensa del *modernism* y su derecho a la búsqueda de nuevos y distintos medios de expresión, sino también de una concepción de la literatura cercana diríamos a las posturas de la teoría de la recepción.

Primeramente se pregunta qué pasaría si en vez de un maquinauscripto hubiera sido un libro impreso, y señala cómo el establecimiento de un texto como clásico modifica las expectativas del lector, el célebre horizonte. Aquello que parece arduo se acepta como un pasaje necesario en la comprensión de una obra cimera y cita casos, entre ellos *Moby Dick*. Arguye Lowry a favor del lento despliegue de su novela en una de las defensas más inteligentes y vivas de la decisión de un autor de comenzar su obra como desee. Si un texto es complejo, el comienzo es proporcional a su complejidad.

Vinculado a esta defensa se encuentra el asunto de la velocidad de la lectura. Ha dicho Lowry que su concepción de la novela responde más a una sensibilidad subjetiva que a una objetiva. Un ánimo lírico, diríamos. Por ello repara en un fenómeno que recientemente ha ocupado a poetas acusados de ilegibles. Eduardo Espina, ejemplar por su oclusividad, titula una de sus plaquetas, *Lee un poco más despacio*. El meollo de la discusión sobre la literatura “difícil” y aquella que acata los mandatos del mercado continúa siendo la velocidad de la lectura. ¿Es válido ver una obra a una velocidad que no es la que pide? ¿No acaso la añeja teoría del cine de autor esgrimía la necesidad del plano secuencia para suspender las expectativas y preparar a la comprensión?

Si Lowry sabe que nuestra manera de enfrentarnos a un texto decide la disposición de nuestro ánimo, también conoce que los lectores asumen de un modo muy distinto una novela. Señala el lector anónimo que los personajes están débilmente trazados. Responde Lowry que no se ha propuesto crear personajes en el sentido tradicional para en seguida asestar que para algunos lectores (“¿Qué me dice de las lectoras?”) el trazo de “los personajes no resultará débil sino todo lo contrario”. Con esta pregunta se acepta que la obra es un proceso sólo concluso con el lector. Y sabe que sus personajes son más propicios a ser aceptados por una sensibilidad femenina y romántica que por una sensibilidad académica y de dómine.

Si estas observaciones parecen asombrosamente contemporáneas y nociones estéticas adelantadas al momento cumbre del *modernism*, hay otras que muestran a Lowry como un avezado pionero del *nouveau roman*. Señala Lowry que a su parecer Aristóteles observó que los personajes eran quienes menos importaban. Y más adelante indica que hay personajes que se confunden —en referencia a la identidad entre el Cónsul y Hugh, quienes se hermanan en el texto. ¿No encontramos aquí una suerte de tonadilla que anuncia ya las poéticas de Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute? ¿No en el tema del *doppelgänger* y de la exploración de los climas infernales a que nos conducen los sentimientos exacerbados presagia ya a Luis Buñuel, lector de Lowry, y por consecuencia los extremos de David Lynch?

Celebramos como un acontecimiento la reedición de estas cartas dentro de la colección “Sergio Pitol, traductor”, ya que eran inconseguibles y porque su interés no es sólo para el lowriano o para el intrépido que se interna bajo el volcán sino para todo escritor, pues la carta a Cape quedará como uno de los más claros ejemplos de poética, comparable a *La filosofía de la composición* o “El verso proyectivo” de Charles Olson. Gracias, Sergio Pitol: es esta una feliz oportunidad para celebrar el centenario de nuestro San Malcolm en medio del camino de nuestra vida —y entre los pájaros. —

— JOSÉ HOMERO

ENSAYO

El brillo del diamante



Oliver Sacks
Musicofilia
trad. Damián
Alou, Barcelona,
Anagrama,
2009, 464 pp.

1967. Syd Barrett, fundador y líder de la banda de rock progresivo más famosa de todos los tiempos, Pink Floyd, sufre un colapso mental durante un concierto en vivo. El famoso guitarrista se queda congelado en un acorde, su mundo interior deja de girar e ingresa a un bucle infinito del cual no puede escapar. Un artista de época sufre una emboscada de su principal aliada: la música. Tras haber encarnado al “antibárbaro” Orfeo, como lo llama Vladimir Jankélévitch en *La música y lo inefable* (1961), Barrett camina hacia el abismo guiado por el canto de las sirenas. Se develan las dos caras de la luna: la música como elixir para escapar de la galera que supone la conciencia y también como potencia destructora.

El hombre es una especie musical como ninguna otra. Ejercitar la experiencia armónica sin ningún objetivo de por medio, “no imitar, no hablar de nada, estar en otra parte, no enredarse con lo que, sin excepción, las otras formas de creatividad humana se encuentran más o menos comprometidas”, es, según Clément Rosset, aquello que la hace diferente. Así que la música tiene la mente a su merced, y puede hacer con ella lo que le plazca. Las fronteras de la realidad no entran en juego e ingresamos en un territorio en que los límites de la mente y de la experiencia se disuelven. “Esta operación irracional e incluso inconfesable se cumple al margen de la verdad: por ello está más cerca de la magia [...] se dirige no a la parte racional y rectora del espíritu, sino al existente psicossomático en su conjunto”, explica Jankélévitch. Y el existente psicossomático se vuelve un páramo de infinitas posibilidades.

La música y la locura han tenido una estrecha relación desde siempre. No es casualidad que Orfeo haya sido enloquecido por las ménades. El neurólogo detective de la mente Oliver Sacks (Londres, 1933) nos entrega en *Musicofilia* el resultado de sus pesquisas en estas zonas extraterritoriales de la mente. Y a partir de lo encontrado construye, en un género mucho más cercano a la narrativa que al ensayo de divulgación científica, relatos sobre las posibilidades de la mente y su insondable relación con la música. De la misma manera que Edipo Rey no trata de un hombre que se acuesta con su madre, las historias de Sacks no son casos médicos sino arquetipos de la experiencia humana, mitos contemporáneos.

Para muestra, algunas de las conclusiones que se extraen de los casos relatados en el libro.

La música puede ser tan encantadora como terrible: un hombre, que tras ser alcanzado por un rayo desarrolla una extraña fascinación por la música, escucha melodías en su cabeza y siente una inexpugnable necesidad de interpretarlas. Por otra parte, un músico desarrolla una extraña condición mental en la que ciertas frecuencias y géneros musicales le desatan violentos ataques de epilepsia.

William James en sus *Principios de psicología* sugiere que la percepción humana no es continua. Es más bien una sucesión extremadamente rápida de imágenes fijas. Y la música puede funcionar como hilo conductor entre los momentos de oscuridad que hay entre una fotografía y la siguiente. Un hombre de edad mediana es víctima de un fulminante ataque de amnesia, y sólo la música le permite tener una experiencia de vida continua: la música redime. Una mujer con una lesión cerebral es incapaz de percibir la experiencia musical como un todo y la desmenuza en una serie tonos y sincronías sin un sentido completo: la música condena.

La sinestesia es una extraña condición que conecta la estimulación de un sentido con otro. Así, la experiencia musical se puede combinar con la visualización de imágenes y colores. Mientras un hombre no concibe su vida sin el despliegue multicolor que le despierta

la experiencia musical, un músico de conservatorio se ve obligado a dejar su profesión porque el cúmulo de imágenes que se forman en su cerebro con la música le impide interpretarla con precisión: la música es caprichosa.

Es aprisionante y liberadora: las alucinaciones musicales son un fenómeno común y activan las zonas del cerebro involucradas en la apreciación musical. Se puede reproducir una sinfonía o un viejo *jingle* de la infancia sin estímulo externo de por medio con la misma intensidad que con unos audífonos a todo volumen. Puede ser el goce máximo, o puede ser desquiciante.

El mismo Sacks ha padecido algunas de las condiciones mentales relatadas y en ese sentido este libro se vuelve un poco más personal que los anteriores. Es médico y paciente. Es Dante y es Virgilio.

La literatura se ocupa de generar mundos no existentes que representan el mundo que habitamos. Esto es precisamente lo que sucede con los casos descritos por Sacks, al que quizá sólo se le puede reprochar las a veces excesivas e intrusivas notas al pie de página, que por momentos parecen más un despliegue de erudición que apoyos para el texto.

Años después de haber destituido de la alineación de Pink Floyd a Syd Barrett, Roger Waters compuso en su honor “Shine on You Crazy Diamond”. La cicatriz que Barrett dejó al rock aún rezuma un vaho de inmortalidad, la huella de un hombre que visitó terrenos destinados sólo a la divinidad y pagó el precio. *Come on you raver, you seer of visions, come on you painter, you piper, you prisoner, and shine!*, escribió Waters para el vapuleado guitarrista. La música da y la música quita. Decía Wittgenstein que de aquello que no se puede decir nada, es preferible permanecer en silencio. Callemos pues, no intentemos ahondar en lo inefable. Escuchemos y esperemos que sean las melodías de Orfeo las que funjan como música de fondo de nuestras vidas. Que las sirenas no dispongan lo contrario. Que el oscuro abismo que eclipsa el brillo del diamante permanezca a raya. Escuchemos y esperemos. —

— DIEGO RABASA