

LIBROS



> Erich Auerbach

• **Dante, poeta del mundo terrenal**
> ERICH AUERBACH

• **La fractura mexicana**
> ROGER BARTRA

• **El señor Marx no está en casa**
> IBSEN MARTÍNEZ

• **Poesía eras tú**
> FRANCISCO HINOJOSA

• **Historia y celebración**
> MAURICIO TENORIO TRILLO

• **Ayer**
> AGOTA KRISTOF

• **La Biblia Vaquera**
> CARLOS VELÁZQUEZ

• **El celibato sacerdotal**
> JEAN MEYER

• **Humo de incendios lejanos**
> EDUARDO CHIRINOS

• **Anatomía de un instante**
> JAVIER CERCAS

CRÍTICA LITERARIA

El mito de Auerbach



Erich Auerbach
Dante, poeta del mundo terrenal
trad. del alemán de Jorge Seca,
Barcelona, Acantilado,
2008, 294 pp.

Entre los filólogos eminentes del siglo pasado, Erich Auerbach (1892-1957) ha sobrevivido gracias a *Mimesis* (1946), su obra maestra, cumbre de la crítica literaria y de la literatura comparada. Pero a la belleza y a la eficacia de ese gran libro, que retrata de un solo e inspirado trazo la representación entera de la literatura occidental desde Homero hasta Virginia Woolf, se suma el mito cuya hechura provocó el propio Auerbach, de manera más imprudente que equívoca, sobre las condiciones en que escribió *Mimesis*, en la Universidad Estatal de Estambul, mientras se hallaba allí, huyendo del nazismo, entre 1937 y 1945. Llamado a sustituir en su cátedra turca a Leo Spitzer, otra figura legendaria de la romanística, Auerbach dramatizó un tanto su destierro y escribió en el epílogo de *Mimesis*:

Cada uno de los capítulos trata de una época, a veces relativamente bre-

ve, medio siglo, otras veces mucho más larga. Entre ellos hay también huecos, es decir, épocas que no han sido tratadas, así, por ejemplo, la antigüedad, que me ha servido tan sólo de introducción, o la Edad Media temprana, de la cual conservamos poquísimos documentos. También hubiera sido posible intercalar después capítulos ingleses, alemanes y españoles, de buen grado hubiera tratado más extensamente el Siglo de Oro y con muchísimo gusto hubiera añadido un capítulo especial sobre el realismo alemán del siglo XVII. Pero las dificultades eran demasiado grandes; ya sin eso tenía que habérmelas con textos correspondientes a tres milenios, habiendo debido abandonar con frecuencia mi campo de acción propio: las literaturas románicas. Añádase a esto que la investigación fue escrita en Estambul durante la guerra. Ahí no existe ninguna biblioteca bien provista para estudios europeos, y las relaciones internacionales estaban interrumpidas, de modo que hube de renunciar a todas las revistas, a la mayor parte de las investigaciones recientes, e incluso, a veces, a una buena edición

crítica de los textos. Por consiguiente, es posible y hasta probable que se me hayan escapado muchas cosas que hubiera debido tener en cuenta, y que afirme a veces algo que se halle rebatido o modificado por investigaciones nuevas. Esperemos que no se halle entre estos errores probables alguno que pueda afectar a la médula del sentido de las ideas expuestas. A falta de una bibliografía especializada y de revistas se debe que este libro no contenga notas; aparte de los textos cito relativamente pocas cosas, y estas pocas encajaron fácilmente en la exposición. Por lo demás, es muy posible también que el libro deba también su existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad; si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra.¹

Este párrafo de Auerbach se hubiera conservado en el acervo más o menos íntimo de la historia trágica de la erudición de no haber sido convertido por Edward W. Said, el erudito e influyente crítico estadounidense de origen palestino, en una suerte de emblema de su propia

¹ Erich Auerbach, *Mimesis / La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 1950, pp. 520-521. *Mimesis* fue traducida al español tres años antes que al inglés.

condición de exiliado y en una de las principales imágenes didácticas de su tarea como patrocinador de los llamados estudios postcoloniales en todo el orbe universitario. Al inventarse a Auerbach, en un gesto burguesiano, como su propio ancestro, Said asumió abiertamente la pretensión, a la postre exitosa, de modificar extemporáneamente el talante conservador del autor de *Mimesis* y poner su doctrina al servicio de una nueva cruzada. A nadie escapó, tampoco, el trueque de atributos llevado a cabo por Said: él, el intelectual palestino exiliado por antonomasia —aunque la secuencia propiamente histórica de ese exilio haya sido severamente cuestionada en Israel—, se apropiaba del gran erudito judío desterrado no en Estados Unidos (Auerbach finalmente recaló, tras la guerra, en Princeton y en Yale) sino nada menos que en Estambul, la Sublime Puerta del mundo oriental a cuyo exorcismo dedicó Said su *Orientalismo* (1978).

La apropiación de Auerbach por Said, que sorprendió en su día a sus colegas y se inició con el ensayo “Crítica secular” —introducción a *El mundo, el texto y el crítico* (1983)—, reapareció en diversos capítulos de *Cultura e imperialismo* (1993) y culminó, poco antes de la muerte del crítico palestino, con el emotivo prólogo al cincuentenario de la edición en inglés de *Mimesis*, en 2003. Como es natural, la transformación de Auerbach en guía de los estudios postcoloniales fue observada con incomodidad por otros críticos y comparatistas, que sentían tener tanto derecho como Said a la herencia universal de Auerbach. De hecho, George Steiner, al reseñar en *The Times Literary Supplement* la nueva edición de *Mimesis*, omitió mencionar que la prologaba Said.²

El pequeño escándalo llegó a Turquía y, como lo dice Herbert Lindenberger, uno de sus cronistas, ha aparecido hasta en sátiras, como ocurre en *Meetings of the Mind* (2000), de David Damrosch. En un lejano segundo lugar, el viejo Auerbach en el destierro compite por el estrellato con el siempre joven Walter Benjamin, convertido hace unos años en héroe de

una ópera de Brian Ferneyhough y Charles Bernstein.

La academia turca también tiene su opinión, un tanto amarga: Auerbach pasa por ser un malagradecido, una vez que fue recibido en Estambul al frente de una cátedra muy respetable en una de las grandes universidades del Medio Oriente, lugar quizá no tan excelente como Heidelberg o Marburgo, pero lejano a ser esa tienda de caravana a duras penas sostenida en medio del desierto, como la pinta Auerbach o se la imaginan, más bien, los alumnos de Said, quien convirtió el párrafo de *Mimesis* en una metáfora postcolonial del fin del humanismo burgués.

Obligado a confrontarse con la otredad, temeroso de que el incendio nazi arrasara con todas las bibliotecas, el memorioso Auerbach entra en el dominio de una hipótesis muy propia, en la clave de Borges diseñada por Foucault, de la teoría literaria: en el vacío documental, al entregarse a la memoria, el erudito descubre, al fin, el mundo no occidental. La realidad, como siempre, es más prosaica: Auerbach quizá la pasó mal en Estambul, pero no mostró ningún interés ni en el próximo ni en el lejano Oriente, detestaba el régimen de Kemal Atatürk, al que hallaba nazificante, y pudo publicar, en el destierro, una revista literaria y recibir las visitas académicas del músico Paul Hindemith y Steven Runciman, el historiador de las cruzadas, entre otros.³

La historia intelectual abunda en apropiaciones como la que Said hizo de la obra de Auerbach, y a los postcolonialistas y a su jefe de escuela debe agradecerse el haber atraído sobre *Mimesis* una cantidad de lectores mayor que la que reciben otros clásicos de aquella generación de romanistas, como los escritos por Karl Vossler o E.R. Curtius.

Dante, poeta del mundo terrenal (1929), recientemente reeditado en inglés y en español, permite encontrarse con Auerbach en la otra orilla a la que lo ha arrasado su popularidad académica. Leer este Dante no sólo es un buen preámbulo al estudio de *Mimesis* sino una aventura

intelectual, en sí misma, soberbia. El genio de Auerbach para la síntesis le permite escribir una gloriosa introducción histórica de la cual surge, del horno de Homero, Platón y Aristóteles, un Dante natural, vivo, perfecto. Acto seguido, el filólogo explica por qué Virgilio, y sólo él, podía ser el cómplice de Dante en la *Divina Comedia*, subrayando que antes de Eneas (y de Dido) no había un solo destino realmente individual en la literatura.

La poesía juvenil de Dante le permite a Auerbach explicar la superioridad del florentino frente a su maestro Guinizelli y encontrar que el señorial Cavalcanti carece de ese “recuerdo” casi sensorial de la antigüedad que Dante, sabiendo poco de Homero y nada de griego, poseía. Le reprocha Auerbach a Vossler, de paso, haber sometido a Dante a la presión perjudicial de los términos “clásico” y “romántico”, que deberían serle, analíticamente, ajenos.

El sentido del libro de Auerbach palpita desde el título. Said se quejó, con razón, de que la traducción al inglés, “Dante, Poet of the Secular World”, no reflejaba, como sí ocurre en español, la terrenalidad de Dante, poeta no del más allá sino de nuestro mundo, *poeta terrenal*.⁴ Ejemplifica Auerbach con Beatriz, que, alegórica cifra de la sabiduría, ser del todo inventado o atisbado, y pese a faltarle “el sufrimiento terrenal y la huida del mundo” tan propios de otras heroínas cristianas, es un personaje cuya luminosidad permite percibir la vida y testificar por el realismo de la *Divina Comedia*. Como en el simulacro de cuerpo que Dante ha de inventarle a los condenados para no reñir con el sistema de Tomás de Aquino, Dante mismo, el personaje, y Beatriz son humanos como no lo fue nadie antes que ellos, asegura Auerbach.

Como ocurre con los verdaderos eruditos, Auerbach no se arredra ante las lecturas fastidiosas que todo clásico puede suscitar y lamenta la plasticidad gótica y monstruosa del infierno de Dante, responsable del romanticismo chocarrero de Victor Hugo. Borges, inclusive, le adjudicaba a Dante la invención de lo

² George Steiner, “Grave Jubilation”, en *The Times Literary Supplement*, 19 de septiembre de 2003.

³ Herbert Lindenberger, “Appropriating Auerbach: From Said to Postcolonialism”, en *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, vol. II, núm. 1-2, 2004.

⁴ Con una introducción de Michael Dirda, se reeditó esa traducción hecha en 1961 por Ralph Manheim: *Dante, Poet of the Secular World*, New York Review of Books, 2007.

siniestro. En 1930, lo mismo para Gide o Valéry que para los críticos humanistas en Estados Unidos o para Auerbach, lo romántico había degenerado en una cultura comercial.

Auerbach concluye alabando la naturaleza polifónica de la *Comedia*, en cuyos versos pueden escucharse todos los sonidos, “los provenzales y el Stil Nuovo, el lenguaje de Virgilio y el de los himnos religiosos, la epopeya francesa y los laudes umbras, la terminología de las escuelas filosóficas y la incomparable riqueza de la lengua coloquial del pueblo que fluye por primera vez en una poesía de estilo elevado”.

Es una delicia, en fin, poner *Dante, poeta del mundo terrenal* sobre la mesa y compararlo con *Tres poetas filosóficos: Lucrecio, Dante y Goethe*, de George Santayana (1910), con el primero de los ensayos que T.S. Eliot le dedicó a Dante, en 1929, con las *Conversaciones sobre Dante*, de Osip Mandelstam, o con los *Nueve ensayos dantescos*, de Borges, recopilados en 1982. Santayana le da a Dante una nueva potencia filosófica, lo separa de la Edad Media (que un medievalista como Auerbach definió como una época incapaz de concebir al hombre hasta que no llegó Dante), Eliot y Borges nos permiten releer la *Comedia*, cosa rara, sin terrores ni sofocos, mientras que Mandelstam lo coloca, al contrario, en el mundo de la vanguardia: algo horrible parece estar a punto de ocurrir en las nerviosas observaciones del poeta ruso.

Concluyo con uno solo de los méritos del *Dante* de Auerbach: su exposición del “realismo” o del “naturalismo” –términos siempre latosos– del poeta. Es el caso de los personajes históricos florentinos que habrían sido del todo olvidados si no fuera por Dante y que gracias al vigor y a la inmediatez del trazo no sólo son eternos sino contemporáneos nuestros, arrancados, como dice Auerbach, de “la multitud de los vivos”.

Quizás el exilio fue para Auerbach, como para Dante, una dura bendición. Quizás el filólogo habría desautorizado muchas de las lecturas de su obra, como el mismo sabio berlinés imaginaba a Dante rechazando las teorías que en su nombre formuló Vico. Y no deja de ser

curioso que un crítico como Auerbach, tan entregado a la veracidad de las palabras, al grado que lo que dice de Joyce o de Proust –los adorados embusteros del siglo XX– no nos sirve gran cosa, se haya convertido en el emblema de quienes desconfían, por principio metodológico, del sentido literal. Auerbach, dice Steiner, está antes de Dada o del surrealismo, antecedentes del posmodernismo y la deconstrucción. Su obra crítica parece ignorar la gravosa herencia de aquellos que Paul Ricoeur llamó “los maestros de la sospecha”. Fiándose en su confianza en las palabras, Erich Auerbach predicó el fin de las literaturas nacionales y rehabilitó la vaga esperanza de Goethe, el buen orientalista, en la literatura mundial.

Literatura mundial que comienza con Dante. –

– CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

POLÍTICA

Retardos costosos



Roger Bartra
La fractura mexicana / Izquierda y derecha en la transición democrática
México, Debate, 2009, 145 pp.

Ser de izquierda no es asunto sencillo en México. Por demasiado tiempo líderes sociales, funcionarios públicos y jefes sindicales enriquecidos a la sombra de la revolución han carcomido la credibilidad de las instituciones (y de las palabras) con un revoltijo insuperado de oratoria, impudor, símbolos patrióticos y virtual ausencia de cualquier sentido del Estado más allá de los juegos de poder dentro de la caja negra del PRI. ¿Cómo se emancipa una sociedad de la herencia cultural de siete décadas de vacuidad ideológica, retórica pública y opacidad política? Lenta y dolorosamente, a juzgar por el presente.

A pesar de esto, en *La fractura mexicana* Roger Bartra (ciudad de México, 1942) registra la escasez de políticos de

estos rumbos que se declaren de derecha. He ahí el punto: la viscosa ubicuidad cultural del nacionalismo revolucionario como ideología nacional capaz de convivir sin sobrada molestia con una degradante desigualdad. Desaparecido (por el momento) el PRI como partido de Estado, subsisten sus fantasmas. Muerto Franco murió el franquismo; disuelta la URSS, el comunismo se volvió materia filosófica más que política. Sin embargo, roto el vínculo PRI-Estado (decir PRI-gobierno sería evidentemente reductivo), el populismo y el nacionalismo revolucionario siguen siendo la amalgama cultural de la izquierda mexicana. En México ha ocurrido una transición política sin cambio cultural en la izquierda no priista, que –en los curiosos giros de la historia– se ha vuelto nostálgica del viejo régimen que combatió. Sin conocer México Marx y Keynes lo habían dicho: somos prisioneros de ideas muertas.

Este libro de Bartra es uno de los mejores instrumentos disponibles en la actualidad para entender por qué la transición ocurrió por la derecha y por qué la izquierda mexicana se ha convertido más en un obstáculo que en un impulso hacia la democratización del país y hacia un camino de desarrollo menos desigual que el recorrido hasta aquí. Recordemos que en 1913 el PIB per cápita de México era del 33% respecto al de Estados Unidos, y hoy es del 25%. A pesar de los obvios avances del país en ese amplio trecho de su historia, las distancias de productividad y bienestar se han ampliado. ¿Cómo invertir la tendencia y cómo hacerlo poniendo en el centro a aquellos que la revolución institucional dejó bajo la tutela sindical de distintas variedades de vividores revolucionarios? En síntesis, revolución con desigualdad y retórica para llenar la grieta.

El libro de Bartra es un lúcido recorrido entre ruinas acumuladas (y no removidas por la transición) que traban el camino de país. Los registros de esta obra son múltiples: la sociología del atraso latinoamericano, el estudio de la política mexicana, la autobiografía. Y los temas también: izquierda y derecha, populismo, ciencias sociales en México, el 68, la contracultura. Una de las cues-

tiones centrales es, inevitablemente, la izquierda mexicana: la historia de un naufragio particular en el que los naufragos no saben serlo y, por consiguiente, no sienten la necesidad de repensar críticamente su propio pasado. Desde hace quince años el PRD no seduce a más de una sexta parte de los electores, y en 2006, cuando tuvo oportunidad de ganar la presidencia, la tiró por la borda: “un granito de sensatez en la campaña electoral de la izquierda –escribe Bartra– hubiera bastado para ganar”. Sin embargo, si para ganar se apuesta todo a las virtudes carismáticas de un individuo cuya única virtud conocida es el manejo de viejos códigos y de estilos priistas en versión, si es posible, aún más confusa y demagógica, no es asombroso que el individuo en cuestión muestre en el momento crítico su estolidez egolátrica tirando por la borda una posibilidad que él mismo había contribuido a crear. ¿Qué es lo que impide que la izquierda mexicana reflexione críticamente sobre sí misma a pesar de su larga secuencia de derrotas? Este pequeño, notable, libro constituye una de las pocas guías intelectualmente dignas para orientarse en el laberinto de los retardos culturales de la izquierda mexicana.

El populismo y el nacionalismo revolucionario heredados de décadas de hegemonía priista siguen siendo el armazón identitario de la izquierda mexicana. “En esta cultura política podemos reconocer una mezcla de hábitos autoritarios, mediaciones clientelares, valores anticapitalistas, símbolos nacionalistas, personajes carismáticos, instituciones estatistas y, muy especialmente, actitudes que exaltan a los de abajo, a la gente sencilla y humilde, al pueblo”, escribe Bartra. Exaltación del pueblo –añadamos– que supone, al mismo tiempo, la autoasignación de la tarea de su organización corporativa. Y aquello que no viene de viejas ideas, congeladas bajo la costra dura del nacionalismo revolucionario, viene de un añadido de radicalidad retórica y de nuevos fervores carismáticos. Las ideas son prescindibles y la derrota se vuelve consagración cristiana de la propia verdad eterna. Dice Bartra: después de la caída del muro de Berlín, la

izquierda tiende a sustituir las ideas con sentimientos. Y, podríamos añadir, con una eticidad (más o menos cristiana) productora de muchos Savonarolas y ningún Marx. La paranoia autoritaria de un mundo perfecto (el partido que organiza al pueblo bajo la benevolencia del líder en turno), al margen de las conspiraciones mundiales, sigue asombrosamente viva. Muy cerca de Chávez-Correa, muy lejos de Bachelet-Lula.

Pero este libro de Bartra no es sólo una reflexión sobre la izquierda. Son interesantes las reflexiones sobre la derecha mexicana, atrapada entre una cultura gerencial y un catolicismo al que se le dificulta asumir el sentido democrático de la laicidad del Estado. E igualmente sugerentes son las observaciones sobre el 68 mexicano: inicio de una deslegitimación del PRI que, a largo plazo, sería capitalizada por la derecha. ¿Por qué? Este libro permite varios asomos de respuesta. —

— UGO PIPITONE

NOVELA

Marx por Ibsen



Ibsen Martínez
El señor Marx
no está en casa
Bogotá, Norma,
2009, 269 pp.

Dicen –los que no han ido a la fuente– que Karl Marx habría escrito, en *El 18 Brumario de Luis Napoleón Bonaparte*, que cuando la historia se repite lo hace como farsa. En realidad KM escribió que Hegel diría que la historia se repite: “Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa.” Por eso somos ridículos cuando intentamos cambiar la historia invocando el pasado. Sólo el marxismo escaparía a ese determinismo, por la puerta del futuro. “La revolución social [...] no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir.” (Los diagnósticos de KM solían ser su-

periores a sus remedios. Sus angustias mejores que sus profecías.)

La novela de Ibsen Martínez (Caracas, 1951) parodia aquel aserto marxiano. Su narrador quiere escribir una obra de teatro basada en la relación de Karl con su hija Eleanor, la talentosa y atormentada “Tussy” que renunció al amor por órdenes de su papá –que no renunciaba a ningún amor– y que acabó malcasada con un estafador y suicidándose en 1898. El narrador conjetura que Tussy terminó de ese modo porque, en su adolescencia, habría sido víctima de aquello que la cursilería en boga llama “agresión sexual intrafamiliar”. (La cursilería en boga parece tener algo personal contra las palabras simples y hermosas, como incesto.) “El argumento se pone en marcha cuando Karl Marx, el visionario de la casa de Maitland Park Road, seduce a su hija en tiempos de la Primera Internacional Socialista y culmina, casi treinta años más tarde, al suicidarse ella en tiempos de Sherlock Holmes.”

El drama de Eleanor estaría servido para una obra de teatro que revisaría incógnitas históricas a la luz de nuestras certezas presentes. El narrador sueña escribir esa tragedia que, de pasada, lo reivindicaría como “autor serio”, lo convertiría en un Tom Stoppard caribeño. Pero no puede porque las telenovelas que debe escribir para ganarse la vida –y la propia telenovela de su vida– interrumpen y arruinan su proyecto. El narrador intenta escribir una tragedia. Pero le sale una farsa: esta novela.

Una novela inteligente, original y divertidísima. Incapaz de urdir su utopía teatral, el narrador opta por entregarnos los fragmentos del drama frustrado, revueltos con el argumento de su propio fracaso vital como teledramaturgo y amante caribeño. Los amores complicados, las enfermedades y las ambiciones burguesas del “culebronero” venezolano, contados con implacable autoironía, se alternan con documentadas reconstrucciones del Londres victoriano y evocaciones de la vida del filósofo, tan grandiosa en aspiraciones y tan miserable en sus limitaciones. El contraste es francamente cómico (con esa pizca de dolor auténtico que exige el buen humor).

Hoy, caído el marxismo de sus pedestales en todos sitios (excepto Cuba, Corea del Norte y algunas universidades estadounidenses), el egoísmo familiar de KM (que embarazó a su sirvienta y luego la separó del hijo bastardo enviándolo a criarse con una familia –verdaderamente– proletaria) interesa poco como inconsecuencia ideológica. Incluso una hipotética pederastia incestuosa con su hija no suscita mucho más escándalo (porque ya no esperamos más de él que de cualquier otro filósofo, “humano, demasiado humano”). Es la estrategia narrativa y el estilo lo que hacen del libro de Ibsen Martínez, como de cualquier buena novela, un triunfo.

La estrategia: fracasar “anticipadamente” en la ambiciosa teatralización de la disfuncional familia Marx, renunciar a encontrarle una estructura, resignarse a no interpretar el pasado con “la poesía del futuro”, salva al autor de caer en la tram(p)a marxista, precisamente: creer que la historia tiene leyes discernibles y unívocas. Es preferible un honesto tropezar con los escombros, a la ilusa construcción de una dialéctica (*malgré* Hegel).

El estilo: aquella inseguridad en las estructuras históricas y dramáticas propi-

cia la libertad formal, y la soltura verbal, de esta novela. Todos los recursos del culebrón, revelados sin pudor por un experto en el género, humanizan el egoísmo de KM y la neurosis de su hija. La escena en que un viejo Karl forunculoso se emborracha para atreverse a conocer a su hijo bastardo, o el suicidio de Tussy, inducido por su grotesco amante, el Dr. Aveling, se nos narran como el melodrama que sólo una farsa puede –decentemente– representar. A veces, a la manera de un libreto televisivo, los diálogos llevan entre corchetes una indicación perentoria: “[Risas]”. Allí, donde el respetable público lector debería reír, es precisamente donde la farsa se muerde la cola. Donde vuelve a ser tragedia. Pero tragedia menor: íbamos a cambiar la historia del mundo, en nombre del futuro. Y no pudimos cambiar ni la historia de nuestra familia. Íbamos a escribir un drama aleccionador y la vida nos dio una lección. La “poesía del porvenir” reside en ignorarlo. –

– CARLOS FRANZ

NARRATIVA

La risa, remedio infalible



Francisco Hinojosa
Poesía eras tú
Oaxaca,
Almadía, 2009,
116 pp.

En el país de *Juanito* es muy difícil competir, en clave de humor, con la realidad. Es mejor plagiarla, jugar con sus reflejos, acaso partirla en versos. Eso es exactamente lo que hizo Francisco Hinojosa con su libro *Poesía eras tú*: leyó una carta-poder, le dio un ataque de risa, decidió partir la carta en versos y ya no pudo contener ni la risa ni la necesidad de crear toda una historia alrededor del documento. Dije “crear toda una historia”, pero dudo que, a estas alturas, la narración de la vida y milagros de una diputada que antes fue porquera nos parezca una ficción. Ni siquiera necesita ser

verosímil: está en el periódico todos los días, y también nosotros, los consumidores de realidad, nos atacaríamos de la risa si no nos dieran tantas ganas de llorar.

Poesía eras tú es la desopilante historia de un vivales que le escribe poemas de amor a su “amasia”, una porquera convertida en legisladora de nombre Zaharaí. Los poemas *son* la historia pero este no es un libro de poemas sino una novela. ¿Una novela en verso? Una novela en mal verso, para ser más específicos, pues Hinojosa ha producido, para nuestro regocijo, a un formidable mal poeta cuya mayor virtud es no dárseles de Vate. Sin embargo, excepcionalmente nos topamos con joyas como la siguiente, que nada le pide al “Estudio de dos peras” de Wallace Stevens:

Tu ombligo
es un punto
en medio de tu panza.

Pero esa monda y lironda redondez apenas logra sacar la cabeza del fango de mala leche y conmovedora poesía chafa que son el verdadero material del libro. Mejor que mala leche: en *Poesía eras tú* queda estampada, con toda nitidez, esa *weltanschauung* de bolsillo que conocemos como priismo: mucha retórica deslenguada y bienintencionada para encubrir las pequeñas transas para sacar provecho que el mexicano ya confunde con la vida misma. En este epistolario “amoroso” atestiguamos el ascenso de una mujer que cuidaba marranos a ese otro ámbito no menos espeso que es la Cámara de Diputados: quedan claras las intenciones alegóricas de Hinojosa y sus ganas de reírse, a manera de válvula de escape, en medio del cochinerito: chanchullos, infidelidades, machismo, abuso de poder, violencia doméstica, movidas por debajo del agua, tráfico de influencias, borracheras infinitas, altos índices de vulgaridad y hasta un asesinato. Todo ello visto a través de los ojos –y de la pluma– de otro arquetipo nacional que en esas aguas se mueve como pez: el cábula, un licenciado seductorillo que parece estar cebando a su amada víctima en preparación para el sacrificio final:



Mi linda amasia
abogada de mi alma
mañana voy a ir
ni modo
a una marcha
en contra de los legisladores
como tú
comprenderás que no es fácil
para mí
estar entre dos bandos
sabes que te quiero...

Hinojosa no sólo parodia las taras de nuestro sistema político, también encuentra placer en pinchar el solemne globo de la poesía. Esto queda claro desde el título del libro, pero no sólo es Bécquer su objetivo: Santa Teresa, Gertrude Stein (“un salpullido es un salpullido”), Borges, Whitman y Cri Cri se asoman por ahí con homenajes al revés, pues el autor los saluda magullándolos. Creo que tanto sus alusiones como la poesía mal escrita de todo el libro no se deben tomar tan a la ligera sino leerse como sacudidas a la parte más solemne y adormilada del canon; algo tiene *Poesía eras tú* de risa nerviosa en un velorio, de reacción frívola y divertida ante una gravedad impuesta y muy formal. No hay por qué ponerse el saco (de hecho, la poesía mexicana contemporánea, acusada más de una vez de conservadurismo y flema, está teniendo una extraordinaria reacción ante la sospecha de acartonamiento), sólo hay que reírse a gusto sin temor a que nos regañen nuestras tías enlutadas.

Y ya que el humor y la risa han impedido en estas líneas y son el motor central de *Poesía eras tú*, habrá que señalar su riesgo principal: el del chiste demasiado largo. Se requiere talento para no perder al auditorio con un chiste de 116 páginas, y de inmediato sostengo que Francisco Hinojosa chorrea dicho talento. Este lector no se cansó, pero sí, un poco, su oyente, con quien quiso compartir la entusiasta lectura en voz alta de muchas de sus páginas. Pasó del ja ja al je y de ahí al ejem. Pero prefiero atribuir esa culpa a mi mal histrionismo a la hora de querer encarnar al poetaastro sablista y mantener intacto el mérito de Hinojosa, que no es poco: zambutió a Chava Flores, *La ley de*

Herodes y *La región más transparente* en una sola e hilarante píldora.

Que este libro haya coincidido con la llegada de la influenza porcina sólo confirma que siempre vamos un poquito detrás de la realidad, tomando notas a ver si podemos escribir nuestros libros con sus migajas. —

— JULIO TRUJILLO

HISTORIA

La historia sin fin



Mauricio Tenorio Trillo
Historia y celebración / México y sus centenarios México, Tusquets, 2009, 249 pp.

Es una historia triunfal, que conocen hasta quienes reniegan de ella. Primero, la Independencia, cuna de héroes y míticos próceres de la patria; después, la Reforma, quizás el primer capítulo de nuestras guerras culturales; finalmente, la gloria y el esplendor de la Revolución, esa guerra civil travestida en proceso histórico con el que el Estado-nación mexicano adquirió ego y conciencia de sí mismo. Un guión impecable, una partitura perfecta, casi un cuento —si no fuera porque tenía que ser *historia*— de hadas. Durante mucho tiempo fue una historia de bronce, de villanos y prohombres de la más sabia estirpe, si bien truncada de vez en cuando por la irrupción de las regiones y la nostálgica resurrección de algunos personajes que, Porfirio Díaz a la cabeza, habían sido anatema nacional. En todo caso, con bicentenario y centenario tocando a la puerta, lo único evidente es que ese gran relato mexicano, esa historia ascendente y coronada de triunfos, ya es *historia* —o como bien sugiere Mauricio Tenorio Trillo (*La Piedad*, Michoacán, 1962) en este ensayo de imaginación histórica: “Algo ha pasado, hoy por hoy la nación es un sentimiento más fuerte que el Estado y el derecho en México.”

Y eso, ese algo que ha pasado, puede sospechar el lector de *Historia y celebración*, tiene que ver ya con la obsolescencia de la idea, tan decimonónica, del Estado-nación; ya con un proceso específicamente mexicano, no menos inaprensible pero tan identificable como el hecho de no saber, a ciencia cierta, para qué y para quiénes echaremos las campanas al vuelo en una plaza ensordecida por la pólvora fútil de los fuegos de artificio. Es decir: ¿en dónde quedó la mentada nación? A la luz de la miríada de ideas que, sin afectaciones ni pudores académicos, discute Tenorio Trillo, el asunto parece limitarse a la siguiente pregunta: en el estado de cosas actual, ¿es dable, incluso deseable, celebrar los *pasados* de México sin discutir a fondo sus posibles futuros? La respuesta es simple: no. Es posible elaborar y argumentar al respecto, como lo hace Tenorio Trillo con ingenio y estilo brillantes que mucho deben a la pluma heterodoxa y antisolemne de Luis González y González. Pero también bastaría con decir que, en el México del siglo XXI, al igual que el XVIII borbónico, sin plata ni petróleo simplemente no quedan ya más pasado ni presupuestos con que pagar nuestros dichosos pasados —apenas un precarísimo presente en el que la discusión acerca de cómo solucionar el futuro resulta, en verdad, apremiante. A menos, claro, que ocurra un milagro: que volviéramos a ser los primeros productores de plata en el mundo y uno de los principales productores de petróleo. Y aun así, ante semejante portento probablemente volveríamos a caer en otro pasado más, sin futuro.

En esencia, *Historia y celebración* es una hilarante y lúcida meditación acerca de las formas, fobias, saberes, rutinas, lugares comunes y carencias con que, hasta el día de hoy, seguimos acercándonos a la historia patria —ese cuerpo hecho de preconcepciones, vaguedades, falsas verdades y verdades a medias repetidas hasta la náusea. ¿Qué hay detrás de esta obsesión por los parteaguas históricos? En pleno siglo XXI, ¿qué dicen o callan estas fechas? ¿Sirven de algo? ¿Por qué razón no acometemos el futuro con la misma pasión e insistencia con que solemos habitar nuestro siempre glorioso pasado?

Además de sugerir algunas respuestas y arrojar más de una provocación, hay en este libro una concisa pero fulminante serie de ensayos que discuten la pertinencia misma de las celebraciones, la vigencia u agotamiento de los mitos y moldes nacionales con que se representa y festeja la dichosa historia.

Como bien lo ha estudiado el historiador y coleccionista de expos universales Tenorio Trillo, en una situación de relativa normalidad, es decir en países donde el contrato social se mantiene vigente, donde la vieja historia del Estado-nación todavía funciona como amalgama, donde más o menos todos, gobernados y gobernantes, están de acuerdo en lo básico, por ejemplo en decir “hacia allá vamos todos”, los fastos y celebraciones suelen ser disneylandescos parques temáticos, semejantes en esencia a las decenas de convenciones planetarias de promoción turística que cada año se celebran en Londres, Madrid o Berlín. La celebración del pasado es, a fin de cuentas, un relanzamiento hacia el futuro. En casos contrarios, en aquellos lugares donde la historia parece haber dado de sí, donde el presente es tan abrumador que nadie quiere ni puede imaginar el futuro, nada mejor que conmemorar las glorias del pasado.

En el caso de la teodicea mexicana que va de la Independencia hasta la Revolución, el fracaso de la versión *whig* de la historia equivale al fracaso –hoy más evidente que nunca– de la política. Sin Estado, o al menos sin una versión mínimamente funcional del mismo, nos queda el consuelo de la nación. Tiene razón Tenorio Trillo cuando, ante semejante y desolado escenario, conmina a hacedores y oficiantes a salirse del guión y comenzar a producir una modesta pero más certera y actual *historia internacional* de México; el tipo de historia que empiece, por ejemplo, por ver al país a través de la historia del vecino, Estados Unidos; “un renovado examen que nos devuelva la perplejidad ante el pasado, uno que ponga en duda nuestras certezas nacionales”. Aquí empiezan y terminan los problemas. Cuenta el propio Tenorio Trillo que a sus alumnos del barrio mexicano de Chicago (¿cuál de todos: Pilsen, el sur

profundo de las empacadoras, los suburbanos Cicero, Berwyn, Joliet, Elgin y Des Plaines?) no les encantó la idea de bajar del pedestal a los héroes que nos dieron patria. Ni imaginarse siquiera las disputas suscitadas entre ellos a la hora de poner la condición jalisciense, zacatecana, guerrerense o michoacana por encima de cualquier otra, empezando desde luego por la más inocua de todas: la mexicana, la que se muestra en el pasaporte que seguramente a muchos de ellos no les sirve para nada.

Ni modo. Sería genial que la nación estuviera hecha de historiadores, sobre todo si piensan, imaginan y escriben como Mauricio Tenorio Trillo. —

— BRUNO H. PICHÉ

NOVELA

La escritura exacta del tiempo



Agota Kristof
Ayer
trad. Ana Herrera,
Barcelona,
El Aleph,
2009, 112 pp.

Kristof ya no escribe. Ahora vive en un piso anodino de una ciudad anodina, ve la televisión todo el día y no tiene ninguna curiosidad literaria. Se le agotó. O eso dice. Aunque su pasado demuestre lo contrario: nació en Hungría en 1935, cruzó a pie la frontera hasta Suiza en 1956, aprendió a marcar el ritmo literario en una fábrica de relojes de Neuchâtel y durante muchos años sus obras de teatro se representaron en cafés suizos sin que ella le contara a nadie que en realidad estaba escribiendo poesía. Así que probablemente, entre lo que Agota Kristof hace y lo que Agota Kristof dice que hace, exista el mismo abismo de ambigüedad y certeza en el que se mueven sus personajes exquisitos.

Muchos de ellos repetidos, mezclados, cercanos.

Comencé a leerla cuando se reeditó en la editorial barcelonesa El Aleph su trilogía *Claus y Lucas* (*El gran cuaderno*, *La prueba* y *La tercera mentira*). Y la historia de los dos gemelos a quienes su madre abandona en la granja norteña con una abuela mezquina durante la Segunda Guerra Mundial, separada en tres volúmenes que los convierten todo el rato en personas distintas, pasó a ser un libro imprescindible que desde entonces he utilizado para contarme otros libros que leo. Una de esas novelas extrañas ante las cuales podemos tener la sensación de haber leído copias y burdas imitaciones antes de haber llegado, al fin, hasta ellas.

Agota Kristof había comenzado a escribir *Claus y Lucas* en 1986, ya cuando había abandonado su húngaro materno y escribía sólo en francés. Y es una trilogía en la que trabajó seis años. Durante ese tiempo vivía en Suiza y su intención de ser escritora, que recuerda haber tenido desde los doce años, se limitaba a algunas obras de teatro que presentaba en cafés suizos y a los poemas transcritos todavía en húngaro y escritos mentalmente en la fábrica de relojes en la que trabajó durante cinco años al llegar caminando al exilio. Pocos meses antes su marido se había revelado contra la imposición del régimen soviético y la familia se vio obligada a cruzar la frontera a pie: por miedo. Pero cuando Agota Kristof, su esposo y su hija llegaron finalmente a Suiza y se sintieron libres, al fin, descubrieron que en realidad no tenían nada que hacer. Así que comenzaron una vida con la que no se sentían identificados y que estaba profundamente alejada de la que habían llevado en Budapest. Aunque eso fue, curiosamente y en contra de lo que hubiera podido esperarse, lo que llevó a Agota Kristof a escribir: la rutina.

De este modo se convirtió en inmigrante y aprendió a contar con una precisión envidiable la sensación exacta de estar tan sola, tan aislada y tan ajena al mundo en el que tenía la sensación de flotar; sin estar dentro. Lo sé porque poco tiempo después de *Claus y Lucas* leí *La analfabeta*: una biografía mínima para contar una vida como si careciera de interés, que la autora húngara resumió en

quince bloques meticulosos y perturbadores: su vida esencial.

Así que cuando apareció *Ayer*, escrita originalmente en 1995, también en francés, me apuré a comprarla y la leí, con verdadero entusiasmo, una talentosa combinación de sus libros anteriores en la que se cuenta la historia de un hombre húngaro que emigra a Suiza y empieza a trabajar en una fábrica que no le aporta ningún aliciente hasta que se enamora de una mujer que vive en la misma situación que él. Ella está casada pero él la siente suya y en efecto: parece serlo. Porque a medida que avanza la novela vamos descubriendo un vínculo esencial, más allá del geográfico, del recorrido vital que ambos emprenden o del contexto en el que viven. De modo que su unión se convierte en un lazo fuerte y poderoso que, más allá de unir, ahoga. Asfixia. Y esta sutileza fue, precisamente, la que logró deslumbrarme.

El Aleph había publicado unas semanas antes una colección de relatos bajo el título *No importa* que originalmente la autora no había recopilado en un solo volumen. Pero no pienso en esta antología cuando digo que *Ayer* es una fusión de sus libros anteriores. Sino que la novela es el encuentro de la biografía que Agota Kristof sintetizó en *La analfabeta* y el estado de ánimo que parece emanar de *Claus y Lucas*. Y es además, por encima de todo, el libro más poético de la autora. Probablemente el más personal e imprescindible.

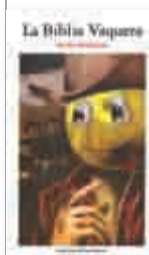
Sugiero leerlo después de haber leído *Claus y Lucas* y *La analfabeta*, insisto. Porque entonces el libro se infla y nosotros podemos percatarnos de la virtuosa composición construida con lo que la autora ha vivido afuera y con lo que ha vivido interiormente. Pero si no tienen esta oportunidad, no le hace. Lean a Agota Kristof de todos modos. De quien dice Giorgio Manganelli: “La prosa de Kristof anda como un títere homicida.” Porque, efectivamente, tiene algo profundamente doloroso, sin consuelo, un desamparo radicalmente humano y profundamente triste. Y, no obstante, mantiene la esperanza en la literatura que ya ha sido escrita; no como memoria, sino como la posibilidad precisa y meticulosa de

construir un artefacto en el que encajar y mecerse. Acompasado. Letárgico. Certero. Como si la autora húngara hubiese sido capaz de entender algún tipo de experiencia traumática y hubiera radicalizado su prosa. Y logra también que nosotros, leyendo sus únicos libros, seamos capaces de entender que Agota Kristof se agotara. Porque si bien no es una escritora mitómana ni curiosa, sí produce la sensación de haber hecho un esfuerzo inconsciente e inmenso para encajar en ese lugar abstracto desde el que se escribe con un ritmo literario auténtico que nosotros sólo tenemos la oportunidad de percibir leyendo a autores fundamentales como ella. —

— LOLITA BOSCH

CUENTOS

Agitar, mezclar, descolocar



Carlos Velázquez
La Biblia Vaquera
México, Tierra Adentro, 2008,
99 pp.

Descripción: *La Biblia Vaquera* está compuesta por 99 páginas, seis cuentos y un epílogo. Incluye un mapa: no de Nuevo León, Coahuila o Baja California sino de PopSTock!, la región *posnorteña* en que ocurren los relatos. Incluye también: muñequitos con “botas, cinto piteao y hebilla de veinte centímetros de diámetro”; luchadores de hule (pueden tener rebaba) y luchadores de verdad; *dílers*, *díyeis*, narcos, piratas, santeros, vendedores ambulantes y compositores de narcocorridos. Entre los elementos dramáticos se cuentan: combates de lucha libre, burritos de machaca, líneas de coca, pactos con el diablo, *realiti chous* que premian al concursante que piratee más discos, tocadas, tiroteos... En total: este libro —el segundo de Carlos Velázquez (Torreón, 1978)— contiene muchos de los trastos que hunden a buena parte de la así llamada literatura del norte. Sin

embargo, no se hunde. Sin embargo, es el producto más iconoclasta y divertido de esa narrativa. Sin embargo, es, según Sergio González Rodríguez (*El Ángel*, 16 de agosto de 2009), la obra llamada a “cambiar la recepción y la percepción de la literatura mexicana”.

Precaución: no agitar. No es necesario: este libro ya ha sido previamente sacudido. Lo primero que asombra de *La Biblia Vaquera* es, en efecto, su desorden: todo convive con todo, intrépidamente, como si nuestro ejemplar del libro hubiera sido zarandeado y descompuesto. ¿O de qué otra manera entender que los tiempos y espacios y lenguajes aparezcan irreparablemente revueltos? Un cuento (“La Biblia Vaquera”, el mejor de todos) promete relatar un encuentro de lucha libre y, ya en el ring, el personaje pincha discos o reflexiona sobre la relación entre “la tornalucha libre, la arquiteutura y la música electrónica con las bodas de rancho”. En otro (“Reissue del facsímil original...”) el 2 de octubre de 1968 ocurre en pleno siglo XXI, entre discos de Paulina Rubio, y en uno más (“El dólar de Juan Salazar”) William Burroughs es mexicano y escribe corridos. Con las referencias culturales es la misma historia: ahora una nota erudita, ahora un dato histórico, ahora música grupera, ahora una cita extirpada del programa televisivo más pedestre. El idioma, por su parte, de pronto desacierta y empieza a volverse otra lengua, inglés o spanglish o posnorteño —y numerosos términos anglosajones circulan por estos cuentos hasta volverse enteramente autóctonos. Es posible que la literatura mexicana nunca haya visto un alboroto semejante: se queda corto el desparpajo de la Onda y de otros escritores fronterizos. Es posible que no todo esté muerto: aquí todo vibra y está en tránsito. Cada cosa —el norte, la narrativa, el español— está dejando de ser lo que es y está empezando a ser —todavía sin forma definida— algo distinto.

Advertencia: todos los que crean que la literatura debe *parecer* literatura pueden alejarse de una vez. Esta obra está dejando de ser, y de parecer, literatura. Aunque está escrita y se vende como libro, desborda su soporte. Es fácil imaginarla como una obra de *net art*: música

y gráficos y videos y juegos y vínculos en la pantalla de una computadora. Es más fácil todavía imaginarla, escucharla, como una pieza de Nortec: tambora y música electrónica y hip hop y banda sinaloense desenfadadamente mezclados. Ese, el sampleo, es, de hecho, el principio compositivo de los seis cuentos de *La Biblia Vaquera*. Mientras algunos de sus coetáneos se obstinan en ser novelistas decimonónicos, Velázquez actúa, más efectivamente, como DJ: se apropia de material ya creado (la cascada imaginaria norteña, sobre todo) y lo mezcla en secuencias inesperadas. Se dirá, entonces, que es tradicionalista: trabaja con figuras y costumbres ya comunes. Se dirá, entonces, que es vanguardista: emplea técnicas poco convencionales. Pero no es una cosa ni la otra: el DJ, como ha visto Humberto Beck (*Pauta*, núm. 100), en vez de crear el arte del futuro, reutiliza la memoria existente; si vuelve a la tradición es sólo para violarla y resignificarla.

Contraindicaciones: *La Biblia Vaquera* no debe administrarse a personas alérgicas al arte contemporáneo. Contiene elementos que podrían provocarles salpullido. No es que la escena del arte aparezca como tema, aunque por allí está ese luchador que es DJ que es pintor que es instalador. Es más bien que Velázquez emplea, no sin parodiarlas, algunas técnicas del arte contemporáneo. La yuxtaposición de lenguajes y materiales, por ejemplo, hace pensar en los *combines* de Robert Rauschenberg. La profusión de estereotipos y referencias televisivas, en el arte pop. Las acciones histriónicas de sus personajes, siempre al tanto de estar representando estereotipos, en el performance. Pero sobre todo: Velázquez toma del *ready made*, quién sabe qué tan conscientemente, otra estrategia: el descolocamiento. Según el crítico francés Nicolas Bourriaud (*Radicante*), eso hizo Duchamp con el urinario o el portabotellas: desplazarlos de un campo cultural y económico a otro, transfigurándolos en el camino. Eso hace, con mala leche, Velázquez: toma una pieza del *stock* norteño (un narco, unas botas) y simplemente la deja caer en otro lado. El efecto es desternillante: corridos insensatos, osos polares en el desierto, vaqueros premia-

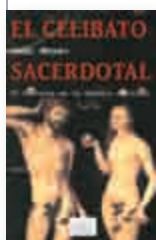
dos con una beca del Fondo Estatal para la Costura por las Tardes de Coahuila. Porque también eso: cómo se ríe uno.

En caso de sobredosis: abandónese el libro y léanse las novelas, también norteñas, de ** o ***. Allí todo está quieto y muerto, y nada intoxica. —

— RAFAEL LEMUS

HISTORIA

Eros y la Iglesia



Jean Meyer
El celibato sacerdotal / Su historia en la Iglesia católica
México, Tusquets, 2009, 325 pp.

Muchos siglos antes de nuestra sociedad globalizada, el cristianismo había comenzado ya una especie de globalización primitiva, una homologación a partir del sentimiento religioso. El cristianismo desarrolló credo, moral y liturgia. Desde esos tres ámbitos se uniformó a los creyentes: creerás en un Dios trino, cumplirás diez mandamientos, se te ofrecerán siete sacramentos. El establecimiento de nuevos ritos y creencias parece haber sido menos arduo que unificar los comportamientos. Desde épocas tempranas, el cristianismo tuvo no pocas diferencias con los sistemas de creencias de las culturas que intentaba evangelizar. Pero, por incidir directamente en la vida privada, los combates más embrollados han sido los relativos a la moral. Y entre ellos, los de la moral sexual tienen una arista particular.

En su nuevo libro, Jean Meyer (Niza, 1942) acota la investigación a los entreteneros vericuetos que han conducido a la Iglesia católica a establecer el celibato sacerdotal. La literatura anglosajona y alemana al respecto se ha multiplicado durante los últimos siete años, cuando explotaron los escándalos de pederastas y efebófilos religiosos en Estados Unidos. Un vistazo a Amazon muestra que, salvo un panegírico opusdeico, este pa-

rece ser el primer título sobre el tema en lengua castellana, al margen de algunas traducciones.

El punto de partida de Meyer es el parentesco entre matrimonio y celibato: en épocas antiguas, más que figuras antagónicas, parecían haber sido contrapartes. La continencia y la virginidad, de reservados rasgos religiosos, se valoraban en la Grecia clásica en tanto “liberación” del yugo, es decir, del cónyuge. Mientras tanto, los estoicos condicionaban el ejercicio sexual a la procreación.

Estos dos torrentes desembocaron en las primeras doctrinas sexuales de la Iglesia primitiva. El modelo estoico—sexo con miras a la procreación—había permeado ya al grueso de los cristianos al grado de que durante siglos se consideró pecaminoso el disfrute durante el coito. Esto obedeció a la sexualización de la palabra paulina “carne” por parte de San Jerónimo y por la influencia decisiva de San Agustín. En algún tratado el obispo de Hipona llegó a decir que “en el acto sexual el hombre no es más que carne”.

En ese contexto, quien lograba separarse del suelo y elevarse a un nivel espiritual gozaba del prestigio moral. Tales fueron los primeros anacoretas y monjes. Se exaltó de inmediato al clero, y la Iglesia comenzó a reclutar a sus dirigentes de entre los mejor preparados para la continencia sexual. Para subrayar la sucesión sobrenatural de estos consagrados, se implantó la reserva sexual a las capas sacerdotal y episcopal. El contrapunto ascético para el grueso de la feligresía fue el culto a María y las vírgenes mártires. Para el 390 el Concilio de Cartago obligaba ya a los clérigos a vivir la continencia sexual con sus esposas. La tradición permaneció inmutable hasta el siglo XII, cuando los sucesivos Concilios de Letrán la ratificaron, previa transformación: celibato en lugar de continencia.

Corrieron los siglos. Roma se planteó en diferentes ocasiones la cuestión de abolir el celibato o, al menos, de dejarlo a la libre elección del clérigo. Pero en paralelo apareció siempre una fuerza externa que defenestraba la castidad, y entonces, como reacción instintiva, Roma mantenía su postura. Así, por ejemplo, el Concilio Quinisexto (año 692) se opuso

a la continencia sacerdotal, postura que permanece vigente aún hoy entre los ortodoxos. Pero Roma ratificó el celibato para desdibujar posibles confusiones entre romanos y orientales. En el siglo XVI la Reforma protestante hizo lo propio, y Roma reaccionó de la misma manera, y lo mismo también a finales del XVIII, cuando la Revolución francesa casó a todos los ministros religiosos.

Desde entonces no ha habido gran novedad en la materia. El celibato no se discutió en los claustros de los Concilios Vaticano I y II. Unas cuantas encíclicas, cartas pastorales y decretos pontificios han mantenido sin cambio sustancial lo que rige al clero desde Letrán. Sin embargo, la discusión sobre la derogación del celibato sacerdotal sigue vigente, y los abusos sexuales en torno a figuras religiosas que se han hecho públicos en años recientes han reavivado la discusión.

Meyer presenta —con los resultados tan magníficos de otras ocasiones y la dosis ya conocida de erudición— los enredos de esta historia, donde el sexo, en tanto ejercicio de libertad y poder, y la piedad, se eclipsan, confunden y seducen mutuamente. El volumen presenta con claridad los coqueteos entre el ejercicio sexual y la vida consagrada —ese interesarse, exigir y ofrecerse tan propios del erotismo, la política y la religión.

El celibato sacerdotal se asienta sobre tres ideas fundamentales: “el paralelismo entre el crecimiento del poder del papado y la implantación del celibato sacerdotal”, la reacción instintiva de la Iglesia de mantener su identidad a través de su doctrina moral sexual, y la tensión histórica —y a veces hística— entre matrimonio y celibato. Meyer sustenta su andamiaje argumentativo sobre el hecho de que el celibato no es un dogma de fe inamovible sino un asunto disciplinar convencional, sujeto a cambios.

El único defecto que un lector quisquilloso le encontraría a este recuento histórico es el último capítulo, que de pronto parece desbocarse al ver el final ya próximo. Y lo único que se echa de menos es una referencia, por lo menos tangencial, al celibato de laicos afiliados a movimientos religiosos, tan en boga en las últimas décadas.

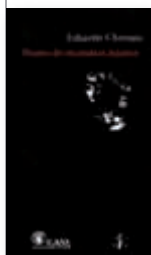
En tiempos donde se destapan miles de abusos sexuales por parte de eclesiásticos, donde la emancipación femenina es bien vista y el entendimiento generalizado de la sexualidad se ha desgranado de la procreación, es un imperativo rastrear los orígenes de la moral sexual católica. Entender la complejidad del problema no es sencillo, especialmente para nosotros, habitantes de una era en que “Eros ha recuperado toda su fuerza para enfrentar el amor de Dios”.

Una luz limpia con que ver esto nos ofrece Jean Meyer ahora. —

— ENRIQUE G DE LA G

POESÍA

Las series circulares



Eduardo Chirinos
Humo de incendios lejanos
Monterrey,
Aldus/Universidad
Autónoma
de Nuevo León,
2009, 87 pp.

Los que quieran tener una idea de cómo ha ido evolucionando, en su fase madura, la poesía de Eduardo Chirinos (Lima, 1960) deberían consultar al menos tres de sus libros: *Abecedario del agua* (2000), *Breve historia de la música* (2001) y *No tengo ruiseñores en el dedo* (2006), que corresponden a su obra escrita en Estados Unidos, donde vive desde la década de los noventa y donde es profesor en la Universidad de Montana. Esas obras demuestran la forma sutil e intensa con la que se apropia de estímulos que pertenecen a otros órdenes de la experiencia estética para elaborar un mundo verbal que es, a la vez, personal, reconocible y remoto; ilumina la propia vida al proyectarla sobre las que otros, tiempo atrás, vivieron o imaginaron. En el segundo libro mencionado, por ejemplo, los poemas se construyen como reelaboraciones o ecos de composiciones del repertorio clásico y cuya modulación evoca la atmósfera del modelo musical que lo inspira. El nuevo libro del autor

confirma aquel rasgo y, en cierta manera, lo agudiza.

La organización del libro es muy rigurosa y significativa. Los trece textos que contiene llevan numeración, además de sus respectivos títulos; cada uno tiene una estructura fija de diez partes. Esta precisa disposición recuerda un poco la de otra colección de Chirinos: *Catorce formas de melancolía*, que apareció en una edición privada en 2007, pues presenta otras tantas variantes sobre el motivo del título. Aunque cada uno de los textos de *Humo de incendios lejanos* ha sido concebido como un poema (en algún caso, se lo indica explícitamente: el texto 1 se titula “Poema de amor con rostro oscuro”), pueden también ser leídos de otra forma: como si fuesen una serie de diez pequeños poemas que giran alrededor de un tema; es decir, como variaciones o “suites” (en el sentido musical del término). Ese efecto está subrayado por el hecho de que el ritmo de los versos tiende a ser constante, con un limitado registro de tonos y timbres, pero sobre todo por tener una inflexión narrativa: nos cuentan una historia —siempre fragmentaria o elíptica—, una fábula que ya fue contada en otro tiempo o lugar, pero reinterpretada por él.

Esas historias están contadas, sin embargo, de un modo ambiguo, misterioso o incierto. Eso se debe a que los textos permiten múltiples posibilidades de lectura: como carecen de signos de puntuación (salvo los de interrogación), la exacta secuencia verbal sólo queda establecida tras ir y volver por la misma línea hasta que el ritmo da sentido a la frase. Véase, por ejemplo, este pasaje del segundo fragmento de “4. El Libro de la Vida o mis conversaciones con Teresa de Jesús”: “el sonido es anterior a la palabra dibuja entonces/ la palabra el sonido llega con la música no entiendo/ toma un poco de algodón y haz una oveja pinta/ los ojos me decía pinta el miedo la cola las orejas”. Como se ve, la construcción “flotante” crea un continuo desplazamiento y recomposición de los textos; en este caso, además, le permite moverse simultáneamente entre el plano místico y el de su propio quehacer poético y tratarlos como si fuesen uno.

Las secuencias que nos narran las historias son como distintas fases de una reflexión sobre una experiencia personal, estética o cultural que puede estar muy alejada de la realidad inmediata. Algunos textos hacen referencia a obras o personajes asociados con la mística o la ciencia esotérica (Santa Teresa, Athanasius Kircher, invocado por Octavio Paz como posible fuente de Sor Juana), a temas bíblicos o del arte (la pintora Berthe Morisot, cuñada de Manet), pero predominan los temas de la poesía moderna y contemporánea; y aun dedica el tercer poema a dos figuras del cómic (Popeye y Batman). Aunque al final Chirinos incluye detalladas notas (que califica de “prescindibles”), el libro no tiene el tono erudito que esas referencias podrían tener en un Borges: su voz posee la virtud de acercar a un plano íntimo asuntos poco frecuentados o peregrinos, y de incorporarlos al mundo del lector, haciéndole sentir que comparten una dramática —a veces angustiosa— meditación sobre cuestiones a las cuales nadie puede ser ajeno. Esas cuestiones suelen plantearse como pares dilemáticos o complementarios: belleza y verdad, revelación y misterio, sonido y sentido, memoria y olvido, vida y arte, sueño y realidad, a los que subyace el tema amoroso. En la circularidad que absorbe y envuelve todo en un flujo continuo, el poeta evoca los títulos de algunos de sus libros (“equilibrista en bayard street... el alfabeto del agua... triste canción de ruiseñores...”, en “9. Trece inviernos con nieve”) y en el poema 1 se apropia de la famosa frase (“ahora arriba a la parte más difícil del relato”) de “El Aleph” borgiano. Los mencionados dilemas se alternan y conjugan de modo recurrente en este libro y en el resto de su obra, lo que profundiza su carácter circular: todo vuelve, todo se transforma en otra cosa y mantiene el sistema siempre abierto, amenazado por la disolución. Chirinos escribe sabiendo que a cada paso “el sueño del lenguaje se desploma” (“10. Ejercicios para borrar la lluvia”).

Concibe la poesía como un acto de conocimiento que no elabora certezas porque es una mera proposición que tiene tantas interpretaciones como lecturas:

es un saber de la imaginación en pugna por vencer los límites del lenguaje. Sin usar palabras rebuscadas, ya se inspire en el poeta Seferis o en personajes del cómic, hable de sí mismo o de algo muy remoto, su poesía tiene una gran hondura, el inconfundible acento de la autenticidad y una visión muy coherente por estar organizada como una cadena de series cuyos motivos crean un seductor juego de despliegues y repliegues, de reiteraciones y reformulaciones. En el primer poema del libro hay una hermosa imagen: “sueño morir en tu sueño”, que parece contener (igual que sus distintas versiones) la paradójica clave del arte de este creador: su enigmática transparencia. —

— JOSÉ MIGUEL OVIEDO

HISTORIA

En los enredos de la transición



Javier Cercas
Anatomía de un instante
Barcelona,
Mondadori,
2009, 480 pp.

Anatomía de un instante es un notable libro a caballo entre la investigación periodística y la reflexión histórica sobre el golpe militar del 23 de febrero de 1981, suceso clave de la transición democrática que estuvo a punto de regresar a España a la época de las cavernas. Conocido en México por sus novelas, sobre todo por *Soldados de Salamina* (2001) y su columna en *El País Semanal*, Javier Cercas (Cáceres, 1962) sorprende con un volumen basado exclusivamente en hechos reales, con la ventaja, frente a otros libros de su género, de tener a su servicio la inteligencia estructural y la gracia de un consumado narrador; ahora los “trucos” del novelista —incluido el timbre emocional— están al servicio de una historia verdadera que literalmente se devora.

La transición española enfrenta dos peligros paralelos: la idealización y el

desconocimiento. *Anatomía de un instante* es un libro que nace para combatir ambos. Su lectura demuestra cómo la transición no fue precisamente un pacto entre caballeros y cómo el camino estuvo sembrado de espinas. Y también cómo todo pudo malograrse en al menos tres ocasiones: la restauración de la Generalitat catalana, con el regreso del exilio del presidente Tarradellas (1977); la legalización del Partido Comunista, tras arduas y secretas negociaciones entre Adolfo Suárez y Santiago Carrillo (1977), y la promulgación por referéndum de la nueva Constitución, que regresaba la soberanía al pueblo español, establecía la pluralidad partidista y garantizaba las libertades individuales, amén de dejar sentadas las bases del futuro Estado autonómico (1978). Todo en un ambiente de desencanto por la crisis económica, el desempleo de la primera gran reconversión industrial, la lentitud en las reformas para dejar atrás el farragoso sistema legal heredado de la dictadura, el ruido de sables en los cuarteles y los casi doscientos asesinatos anuales de ETA, en los así llamados “años de plomo”. Realidad opuesta a la imagen que la mayoría de los españoles tiene de aquellos años.

Obviamente el momento crucial fue el 23 de febrero. Cercas parte de un enfoque generacional que intenta discutir las verdades heredadas sobre el hecho y el comportamiento de sus protagonistas. Y sus conclusiones son demoledoras. Por ejemplo, que el golpe estuvo a punto de triunfar; por ejemplo, que la Casa Real mantuvo una actitud ambigua durante muchas de las horas cruciales de ese día; por ejemplo, que la sociedad civil se quedó paralizada del miedo y que las manifestaciones de protesta estallaron tras el fracaso del golpe; por ejemplo, que tres conjuras coincidían ese día y que, en alguna de sus facetas, el golpe era apoyado por mucha más gente de la que uno podía llegar a sospechar.

Anatomía de un instante parte de una foto fija, la que muestra el Congreso de los Diputados tras ser asaltado por el teniente coronel Antonio Tejero. Como se sabe, esa fría tarde de invierno se votaba la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo

en sustitución de Adolfo Suárez para la presidencia del gobierno y, por lo tanto, era el momento ideal para intentar un golpe, con dos de los tres poderes del Estado reunidos en sesión solemne. La anacrónica estampida de guardias civiles en el parlamento, con gritos y disparos salidos de las profundidades carpetovetónicas, obligan a los diputados a buscar refugio debajo de sus escaños. Sólo tres permanecen en sus asientos: el presidente Adolfo Suárez, el vicepresidente y ministro de Defensa Manuel Gutiérrez Mellado, y el líder comunista Santiago Carrillo. El libro es en muchos sentidos un intento de dotar de sentido ese gesto heroico de tres personalidades divergentes y en decadencia. ¿Puede un instante dignificar una vida? ¿Por qué no buscaron refugio como los demás? ¿Cuál es la historia de sus vidas? *Anatomía de un instante* responde puntualmente a estas tres preguntas, y al hacerlo propone también una suerte de biografía a tres bandas:

La de Adolfo Suárez, un arribista del tardofranquismo, inculto y desorganizado pero encantador y carismático, con una meta fija en su vida: llegar al poder. Con Franco vivo, dentro de la lógica del sistema, escala lentamente, ayudado por relaciones familiares de su mujer hasta ser líder del Movimiento (que incluía no sólo la jefatura del partido único sino de todas las organizaciones de masas del Estado fascista), y sin mostrar ningún atisbo de rebeldía o disconformidad. Con Franco muerto, es leal al débil poder del Rey para buscar su designación a dedo como jefe de gobierno y convertirse, tras las primeras elecciones en medio siglo en España, en el incierto timón de la transición; tan incierto que tuvo que renunciar al poder en favor de otro miembro de su partido sin elecciones de por medio; tan incierto que, cuando presenta su renuncia, el Rey se limita a decirle a su ayudante “este se va”.

La de Gutiérrez Mellado, el joven militar que traiciona a la República y apoya el levantamiento del 18 de julio de 1936, origen de la Guerra Civil, y que evoluciona lentamente en las telarañas del régimen hasta volverse casi un humanista de claro signo democrático y un aliado indispensable de Suárez, lo que

le valió el desprecio de sus compañeros de armas.

Y la de Santiago Carrillo, de oscuro pasado en la guerra por sus crímenes en Paracuellos de Jarama, cuando los responsables comunistas de la seguridad de Madrid, abandonada por el gobierno de la República, deciden sacar a los presos franquistas de la cárcel Modelo —ante la falsa suposición de la caída de la ciudad— y fusilarlos sin juicio en esa localidad madrileña (algo que Cercas exculpa sin resultar demasiado convincente); que mantuvo con puño de hierro la dirección del partido en el exilio, sorteando los dictados de Moscú y jugándose el tipo en la clandestinidad antifranquista, y que supo renunciar a su ideario para formar parte de la vida democrática española, gesto que los electores le agradecieron olvidándolo en cada votación.

En el 23-F confluyen en realidad —es la tesis innovadora del libro— tres golpes simultáneos. El obvio de Tejero, con un ideario nacido del espíritu de cuerpo de la Guardia Civil, herido por el terrorismo, que ve en los comunistas y los “separatistas” vascos y catalanes a la “anti-España”; el de Milans del Bosch, líder de los militares recalcitrantes, una verdadera hermandad de privilegios y canonjías, con contactos en el mundo empresarial y mediático, unidos contra la pérdida de poder y dinero que inevitablemente conllevará la democracia, y el del general Armada, antiguo preceptor del Rey que, valiéndose de su cercanía con el monarca, aprovechando el desconcierto de aquellos años, había buscado el aval de la clase política para encabezar un gobierno de unidad nacional. Cercas estudia los movimientos de Armada, sus reuniones —algunas abiertas, otras clandestinas— con representantes de casi todos los grupos políticos, incluidos miembros del partido en el poder, y la buena sintonía que tiene con ellos, salvo con los falangistas, que quieren dinamitarlo todo, y con los comunistas, que gracias a la alianza Carrillo-Suárez son los más leales a las incipientes reglas del juego democrático.

El 23 de febrero Tejero da un golpe, apoyado además por miembros destacados del servicio secreto español; Milans

del Bosch se suma con la intención de encabezarlo desde la guarnición de Valencia, tanques en las calles incluidos, y Armada pretende hacer pasar su iniciativa personal de visitar el Congreso como “mediador” como una encomienda del Rey para imponer a los diputados secuestrados su conocido plan de un gobierno de unidad nacional. Este verdadero enredo, última comedia de capa y espada española, fracasó por tres razones fundamentales: porque el jefe de la Casa Real, Sabino Fernández Campos, desmintió que Armada fuera de parte del Rey, negando su estada en la Zarzuela con la célebre frase “ni está ni se le espera”, y porque Tejero se escandalizó al ver en la lista de Armada del supuesto gobierno de unidad nacional a “separatistas y rojos”. La tercera razón, que la mayoría de la gente piensa única, es la actitud del Rey a partir de cierto momento de la noche, que decide frenar el golpe, hablar con los jefes de guarnición para impedir que se sumen a las soflamas de Milans del Bosch y ya de madrugada da su célebre discurso en la televisión en favor de la Constitución y la democracia.

La tesis más atractiva de *Anatomía de un instante* es que Tejero, intentando dar un golpe de Estado franquista, en realidad fue quien lo detuvo. Lo cierto es que el 23 de febrero supuso un revulsivo nacional de proporciones copernicanas que acabó por vencer las resistencias al cambio en los duros del régimen franquista, despertó a la sociedad de su letargo apolítico, legitimó a la Corona frente al pueblo español, y a la postre posibilitó el triunfo socialista de 1982, lo que sepultó a la dictadura franquista en el añoso armario del pasado.

Friso de la transición, biografía de tres hombres fundamentales, autobiografía en clave y lectura generacional de una época axial, *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, es un ajuste de cuentas con el pasado reciente de España que separa la paja del trigo de los verdaderos artífices de su democracia. Y que, al mismo tiempo, funciona para lectores ajenos a estos hechos como una historia universal de la infamia, la ambición, el poder y el heroísmo redentor. —

— RICARDO CAYUELA GALLY