

LIBROS



> J.M. Coetzee

• **Mecanismos internos**

> J.M. COETZEE

• **George Steiner en The New Yorker**

> GEORGE STEINER

• **Qué son las revoluciones /
Y otros ensayos sobre arte y literatura**

> GUY DAVENPORT

• **Los puentes de Königsberg**

> DAVID TOSCANA

• **La cena del bicentenario**

> HÉCTOR ZAGAL

• **Relatos autobiográficos**

> THOMAS BERNHARD

• **Por qué importa Sinatra**

> PETE HAMILL

• **The Monstrosity of Christ /
Paradox or Dialectic?**

> SLAVOJ ŽIŽEK Y JOHN MILBANK

• **Literatura y derecho / Ante la ley**

> CLAUDIO MAGRIS

• **Descripción de un brillo azul cobalto**

> JORGE ESQUINCA

• **La escritura obsesiva**

> SALVADOR ELIZONDO

CRÍTICA LITERARIA

Un asunto serio



J.M. Coetzee
Mecanismos internos
trad. Eduardo
Hojman, Barcelona,
Mondadori,
2009, 322 pp.



George Steiner
George Steiner
en The New Yorker
ed. e introd. Robert
Boyers, trad. María
Cándor, México,
FCE/Siruela, 2009,
402 pp.

J.M. Coetzee, como tantos otros escritores de ficción —se me ocurren en este momento dos ejemplos de su talla, Philip Roth y E.L. Doctorow—, compagina la escritura de su propia obra con la escritura de artículos, prólogos o reseñas sobre la obra de otros escritores a los que, por regla general, aunque no siempre ni necesariamente, admira. Sus reseñas, la mayoría de ellas publicada en *The New York Review of Books*, y posteriormente recopiladas en libros, suelen ser bastante más extensas, profundas y penetrantes de lo que estamos acostumbrados a leer en este género. Y se me ocurren dos razones para ello. Primera: Coetzee lee las obras de los demás como *connaisseur*, es decir, como alguien que se dedica al mismo oficio, y no le pasan inadvertidos los detalles, los trucos, las soluciones a los problemas, o los problemas mismos. Y segunda razón, tan decisiva como la primera:

Coetzee conoce la obra de la que habla en profundidad y en extensión: las dos dimensiones espaciales de la crítica.

Escribir una reseña sobre un libro de reseñas, que es lo que están leyendo ustedes en este momento, no tiene ya nada de extraño. No es como escribir una novela sobre una novela, algo de lo que también hay ejemplos —me viene ahora a la mente la novela de Pierre Madaule *Une tâche sérieuse?* sobre la turbadora novela de Maurice Blanchot *L'arrêt de mort*. La *tâche sérieuse* es una cita del propio Blanchot que Pierre Madaule coloca al principio de su novela: “tal vez leer se convertiría para él en un asunto serio”. Traduzco *tâche* por asunto y no por tarea, o trabajo, porque distingo entre ambas palabras algunos matices. Y traigo a colación la cita con la única intención de sugerir que escribir reseñas también puede llegar a ser un asunto serio. Para Coetzee no cabe duda de que

lo es. Y al leerlo tengo la impresión de que sigue, aunque no al pie de la letra, el sabio consejo de T.S. Eliot: escribir únicamente sobre aquellos libros y autores que nos gustan. Algunos vivos, y la mayoría, *bélas*, muertos.

Escribir sobre autores muertos tiene una ventaja, y es que no nos haremos enemigos innecesariamente, aunque ya sé que hay quien considera que la mejor manera, y desde luego la más rápida, de hacerse un nombre consiste en crearse unos buenos enemigos. En el caso de Coetzee, escribir sobre autores a los que admira no le exime, más bien al contrario, de ser implacable con ellos. (Aunque quizás implacable sea un término excesivo en este contexto.) El ejemplo de Benjamin y la crítica a su infantil comunismo es significativo a este respecto. “Las primeras incursiones de Benjamin en el discurso de la izquierda son deprimentes”, nos dice. Y tampoco se ahorra un comentario sobre su divorcio: “Benjamin se comportó con una notable mezquindad hacia su esposa.” Puede que haya quien piense que estos son detalles sin importancia, o que, en todo caso, están de más en una reseña literaria. Yo no lo pienso. Y no quiero decir que este tipo de cosas arroje luz sobre la obra del escritor, nada más lejos de mi intención, y de la de Coetzee, estoy seguro, pero sí la arroja sobre su personalidad —¿y sobre la de Coetzee?—, y este es un dato que,

a mi juicio, una reseña literaria puede recoger legítimamente. Por lo demás, es el tipo de cosas que nos gusta saber a los lectores. No sólo que Benjamin no era un buen escritor de relatos, cosa que sabe cualquiera que haya leído sus *Historia y relatos* de Ibiza, y en esto coincido también con Coetzee, aunque él no hable de este libro concretamente. O que como reseñador era poco de fiar, a decir de otro de los grandes reseñadores contemporáneos, Marcel Reich-Ranicki. Una reseña se hace también con estos detalles. Aunque naturalmente no sólo con estos detalles.

¿Con qué más? Pues, por ejemplo, con alguna pequeña digresión como la de la *tâche sérieuse* del principio. Las digresiones, si no se abusa de ellas, agilizan el discurso. También, como hace Coetzee admirablemente, cuando lo que leemos es una traducción, conviene decir algo de la traducción. El lector tiene derecho a saber si está leyendo una buena traducción, y en consecuencia un texto lo más parecido al original, o por el contrario, y como suele ser desgraciadamente frecuente, una traducción mediocre, cuando no francamente mala. Es difícil que un buen autor resista la prueba de una mala traducción, aunque por regla general los muy grandes suelen salir indemnes, o casi, de la prueba (tal vez porque su grandeza no estriba únicamente en la forma). Para juzgar una traducción no es imprescindible conocer la lengua de partida, lo que sí es imprescindible es conocer la propia lengua. Por descontado que si conocemos ambas estaremos en condiciones óptimas para juzgar la traducción, descubrir sus defectos y sus virtudes, sin olvidar que entre los defectos debe contarse la mejora del original. Porque lo mismo que hay traducciones que afean un original, las hay que lo embellecen. Y si lo primero es un crimen, lo segundo digamos que es un delito. No olvidemos que Coetzee también es traductor.

¿Qué más debe incluir una reseña? Pues algunos datos biográficos; Coetzee los coloca al principio de la reseña, nunca están de más, por mucho que hoy uno pueda encontrarlos fácilmente en internet. Aunque incluir en una reseña datos

biográficos, y utilizarlos en la interpretación de la obra, tiene el inconveniente de que el inesperado descubrimiento de nuevos datos biográficos puede invalidar la reseña. Y nada alegra más a un lector que descubrir que un crítico se equivocó en la apreciación de algún autor o alguna obra.

En las reseñas de Coetzee percibimos también un marcado matiz político. El mismo matiz político que está presente en sus propias obras de ficción, y rara vez considera a un autor indiscutible. Sabe, sin duda por experiencia propia, que no todo lo que sale de la pluma de un autor tiene el mismo valor, y que la obligación del crítico es señalarlo. Y no olvida tampoco que sus preferencias corren el riesgo de sesgar sus apreciaciones. ¿Son estas tres consideraciones indispensables en una reseña literaria: la dimensión política de una obra, la autoridad del autor y las dudas sobre el propio juicio crítico? Por último, el núcleo de toda reseña, y en consecuencia la preocupación central del reseñador, consiste en responder a la pregunta que se hace todo lector: ¿de qué trata realmente este libro? La pregunta es de qué trata *realmente*, no sencillamente de qué trata, pues damos generalmente por supuesto que de lo que trata un libro, una novela, es lo que constituye su argumento, pero de lo que trata *realmente* es de otra cosa, que suele tener que ver más con la historia o con la biografía del autor, generalmente con ambas. Por ejemplo: ¿de qué trata realmente el último libro de Coetzee de prólogos y reseñas, tan expresivamente titulado *Mecanismos internos*? Sin duda trata de Benjamin, de Robert Walser y de Günter Grass, de Sándor Márai, de Joseph Roth, de Naipaul, y de unos cuantos escritores más, y de los mecanismos internos de sus respectivas obras. Pero también de algo más. Ese algo más que es lo mismo de lo que tratan las novelas de Coetzee. Es decir, de conflictos culturales, de conflictos generacionales, de conflictos étnicos, de conflictos morales. En definitiva, de todo lo que para Coetzee constituye la razón de ser de la novela.

El caso de George Steiner reseñador tiene similitudes profundas con el

de Coetzee, pero también diferencias profundas, que quizá tengan que ver con el hecho de que Coetzee es fundamentalmente un novelista, mientras que Steiner no lo es (aunque haya escrito una regular novela). A Steiner le interesa más el contexto histórico, la atmósfera social de la novela, incluso su genealogía, que su forma o su arquitectura. Cuando escribe sobre *El factor humano* de Greene, no puede evitar unos cuantos párrafos sobre el enjundioso problema de la traición, y se remonta para ello nada menos que a Judas. Naturalmente juzga la novela, pero juzga más el tema de la novela, es decir, le preocupa en el fondo más el problema moral del espionaje que como argumento de *El factor humano*. Por eso le interesan obras como *El archipiélago Gulag*, que le permiten profundizar en la naturaleza de la barbarie moderna, o en la perversa lógica del progreso. Steiner, como sin duda también Coetzee, elige sobre lo que quiere escribir. Y lo mismo que siempre tenemos alguna razón para leer un libro, la tenemos también para escribir sobre él. Otra diferencia notable entre Coetzee y Steiner, es el sentido del humor de este último, sus elegantes ironías sociales. Veamos un solo ejemplo. Cuando habla de la confianza de Webern en el futuro de su música, cita una frase de este a un alumno suyo: “Algún día, en el futuro, hasta el cartero silbará mis melodías.” Y a continuación Steiner añade: “Dada la atmósfera de nuestros actuales servicios postales, puede que no sea exactamente así.”

Y terminemos con una similitud. Las reseñas de Coetzee y de Steiner, sin duda sesgadas tanto por sus propios gustos literarios como por sus respectivos compromisos éticos, dignifican el concepto de la reseña literaria, tan expuesta hoy a la “charlatanería ilustrada”, o a esas “expresiones gastadas e inútiles” de las que ya hablaba Orwell, citado por Steiner en su reseña de 1984, que es, dicho sea de paso, un perfecto ejemplo de esa seria tarea que debería ser siempre escribir una reseña. “Nunca se es excesivamente crítico”, dijo en una ocasión Schlegel. —

— MANUEL ARRANZ

ENSAYO

La raíz arcaica



Guy Davenport
Qué son las revoluciones / Y otros ensayos sobre arte y literatura
trad. Gabriel Bernal Granados, México, Libros Magenta, 2008, 211 pp.

¿Qué es un ensayo de Guy Davenport? Un rito mediante el cual una poderosa imaginación literaria, visual, arquitectónica y musical inicia al lector en un vasto mundo de referencias y tradiciones, en el que privan la voluntad de crear y el hambre de belleza. En efecto, el narrador, ensayista, traductor y pintor norteamericano Guy Davenport (Anderson, Carolina del Sur, 1927-Lexington, Kentucky, 2005) fue un creador de curiosidad desbordante, un artista de la digresión capaz de combinar la perspectiva general con la minucia, de enlazar los ámbitos del gusto y de propiciar el diálogo entre las obras maestras más distantes en el

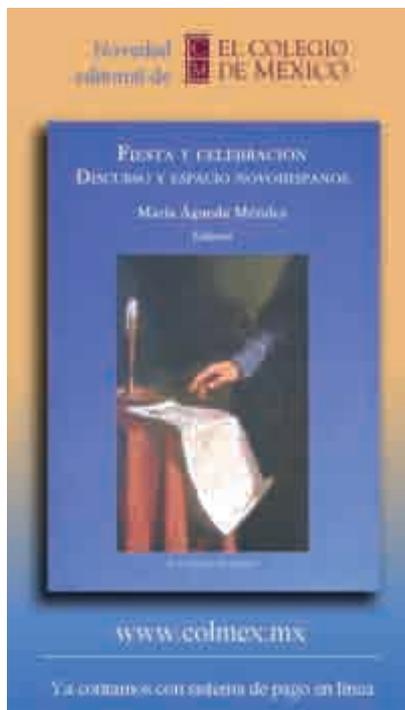
tiempo. La ensayística de Davenport se caracteriza por una profusión de intereses aparentemente desconectados entre sí que, sin embargo, adquieren deslumbrante coherencia. Porque, más allá del impecable rigor de su argumentación, de la meticulosidad de su acopio de datos o del refinamiento de su estilo, su escritura es un flujo interior plagado de recuerdos, intuiciones móviles, pensamientos intempestivos e imágenes que confluyen. Esta facultad de relacionar brinda a sus ensayos una tensión casi narrativa, pues cada detalle adquiere significación y puede ocultar la clave de sus mapas artísticos, de sus catedrales de valores. No es extraño que la escritura de Davenport implique un reto intelectual, y hasta físico, por su exigencia de concentración y devoción compartida o por la agilidad y disposición indispensables para seguirlo en sus saltos intelectuales y en sus complejas maniobras de analogía y razonamiento.

En *Qué son las revoluciones*, el más reciente libro vertido al español por su pulcro y acucioso traductor e interlocutor Gabriel Bernal Granados, pueden hallarse lo mismo perfiles artísticos y humanos que joyas en la apreciación de las artes plásticas, diatribas contra la modernidad o acertijos literarios. Además del espléndido panfleto historiográfico que da título al libro, es posible encontrar, entre muchos otros temas, un retrato grandiosamente pintoresco de John Ruskin, ese apóstol de la inteligencia y la más refinada civilización, cuya mente privilegiada desemboca en la locura; un elogio de la arquitectura y un lamento contra las nuevas formas de barbarie en la convivencia y la traza urbana; un recuento omnisciente, lleno de arrojo y emotividad, de la década magnética de los años cuarenta en el arte norteamericano; un ensayo sobre la lectura que recuerda los muchos obstáculos (pedagogía obstrusiva, moda) que cualquier lector tiene que vencer para encontrar a los grandes autores; un obituario de su amigo Hugh Kenner, el gran crítico literario canadiense y biógrafo de Pound, y, por supuesto, un perfil del propio Pound, que reivindica

la ambición y magnitud titánica de su empresa, alude a la doble moral que lo condenó y hace un perfil íntimo de este poeta, o mejor dicho, de esta inmensa compilación de cultura poética e histórica encarnada en un individuo.

La enumeración de temas apenas plantea el amplio pero bien delimitado territorio en que se mueve Davenport, que si bien suele trasladarse de Grecia a los rincones perdidos de Norteamérica, al mismo tiempo sabe enlazar esos recorridos convocando una serie de espacios y etapas comunes. De modo que lo más significativo es su método de exploración y unificación, que consiste en recuperar vestigios y relacionar datos dispersos para indagar familiaridades, semejanzas y orígenes insospechados de las distintas tradiciones. Este método arqueológico de la apreciación artística conduce a una sencilla, aunque impopular conclusión: lo verdaderamente moderno responde a una raíz arcaica; el oficio artístico y la voluntad de forma, pese a sus mutaciones, guardan constantes a través del tiempo; la vanguardia más exigente proviene de una genealogía asombrosamente estable y existe un registro invisible de la cultura que puede adquirir corporeidad si se atiende a sus rastros. Hay, pues, en Davenport una convivencia de las épocas y una fusión de las formas que, sin embargo, no tiene nada que ver con la nivelación y superposición sin memoria que promueve el posmodernismo, sino, al contrario, con una idea fuerte de tradición. A través de estos ensayos se revela prodigiosamente ese flujo que conecta obras, valores y actitudes hacia el arte, y las ideas de herencia, vocación y destino artísticos adquieren nueva concreción y grandeza: es posible observar la sucesión infinita de maestros y aprendices, los ciclos de influencias y parricidios y las coincidencias entre artistas que burlan el tiempo. Por eso, más allá del universo de correspondencias que revela, esta épica del espíritu artístico que emprende Davenport logra conmovir al lector y transmite el entusiasmo y el sentido de plenitud de una vida ofrecida nada más que al arte. —

— ARMANDO GONZÁLEZ TORRES



NOVELA

Sobre la irrealidad



David Toscana
Los puentes
de Königsberg
México, Alfaguara,
2009, 242 pp.

De entrada, una afirmación insuficiente: *Los puentes de Königsberg*, la séptima novela de David Toscana (Monterrey, 1961), es una “reflexión narrativa” en torno de los límites entre la realidad y la imaginación. Pero no es sólo insuficiente, también falsa: esos límites no existen. Lo real no está en ningún lado. En las obras de Toscana hay una conciencia absoluta de la teatralidad presente en la ficción, a la manera de un discurso ritual que de tan autónomo se multiplica por sí mismo sin dar espacio a ningún reclamo terrestre de lo fáctico.

Desde *Santa María del Circo* (1998), esa notable alegoría de la identidad deshabitada, el autor se ha dedicado no a construir sino a destruir la naturaleza dramática de sus personajes a través de un alud de máscaras. El desquiciamiento —la ascunción continuada de otra identidad— se vuelve el rasgo de caracteres que sin este escapismo se verían exentos de robustos porqués en su existencia. Su mente dislocada no es la anomalía de quien pierde su papel en la sociedad y la familia. Es la obtención (o no sé si el rescate) de un devenir alterno, tal vez no auténtico pero sí más satisfactorio. Acaso esta nueva condición vivía latente tras lo ninguneable de su rol previo. Pues de ser nadie (un enano, un maestro de historia despedido, un actor retirado), cada uno acepta o decide ser Alguien (un sacerdote, un general).

Los personajes de Toscana se apropian, pues, de una historia ajena. Los hechos sucedieron antes y en otro sitio; lo que se cuenta ahora es su repetición paródica: un performance con utilería desvenjada. Es una representación fuera de foco, vivida merced al delirio

y ritualizada como un fragmento de ficción más meritorio que lo que le dio origen. “Ahí está Monterrey, sigue donde estaba hace muchos años [...] ¿Y para qué? ¿Para engendrar obreros? ¿Humo en las chimeneas? ¿Banqueros que engordan? [...] ¿Por qué Monterrey habría de vivir y Königsberg tenía que morir?” Los desquiciados de *Los puentes...* experimentan vergüenza de su Monterrey filisteo y sin-historia y, apropiándose de la tragedia coetánea de la prusiana Königsberg —arrasada por aviones ingleses y saqueada por el Ejército Rojo en 1945—, dan cumplimiento a su aspiración de víctimas: en su documentada locura, Königsberg no es real pero sí necesaria.

Intuitivos de que su condición (personal, mexicana) habría de ser “inferior” a cualquier otra, los personajes se lanzan al juego colectivo que les permite, quijotesca, actuar de una manera ética que su rol anterior les veda: mejor un general (aunque nazi) derrotado en la defensa de su ciudad que un borrachito dador de lástimas en un quiosco regionomontano. En esta vena, *Los puentes de Königsberg* sería el mentís definitivo a la unidimensional novela germanófila a *la Crack*: podría considerársele la gran novela mexicana (la única posible) sobre la segunda guerra mundial.

Ahora, discierno dos lecturas ante este fenómeno del desquiciamiento.

La historia mexicana (y esto no sin injusticia) la vemos como una historia fársica, de opereta. Lo que hay de nuestra parte en mucho es vergüenza: una sensación de compartido ridículo por la ausencia de héroes y la abundancia de pícaros y presidentes de uñas largas. Esto habría dado origen a la reflexión mexicana de las novelas de Toscana, en las que *Lo Falso de Nuestra Historia* da pie a un esfuerzo por reescribirla, ahora bajo una luz heroica que no escapa a lo lamentable y lo paródico; así sucede en la irregular *El ejército iluminado* (2006), en la que un profesor de historia “invade” Estados Unidos para vengar la pérdida de Texas.

Esa, la primera. Otra lectura es esta: la sensación genérica de lo irreal. Toscana pertenece a una familia de narradores hispanoamericanos que adoptan La

Irrealidad como el territorio de su fabulación. De cara a la propensión realista mayoritaria, Toscana ha deslindado su obra de la narrativa enfáticamente norteña de su generación y geografía: ese norte suyo pronto se revela un escenario vacío en que su imaginación de lo absurdo y lo aéreo adquiere consistencia (teatral, eso sí). La obra de Toscana se descubre más afín a la de clásicos mayores de Hispanoamérica que también ahondan en una percepción insistida de lo irreal: Onetti, Bioy, Piñera, Efrén y Felisberto Hernández. Quiero decir: el mundo de Toscana, como el de Daniel Sada, es La Irrealidad hispanoamericana de altos vuelos.

En su ir y venir entre distintos planos narrativos, *Los puentes de Königsberg* dejaría ver que el desquiciamiento (ese escapismo que finge una realización ritual) esconde una verdad novelística. Esta consistiría en lo siguiente: la realidad decepciona; la ficción entusiasma porque, aunque inútil para reparar los desaguisados de aquella, al hacer patente la naturaleza reiterable de todo hecho, termina por hacer factible la identidad de tiempos y lugares. No es sólo un juego lingüístico: Königsberg (temporal, insuficientemente) es Monterrey.

Un tema de Toscana es la violencia sexual: en la extraordinaria *Duelo por Miguel Pruneda* (2002) y en *El último lector* (2005) sus personajes se inmiscuyen en una elucubración, entre morbosa y compasiva, sobre el destino de niñas desaparecidas y muertas. En esta nueva obra, Floro y Blasco fabulan sobre el secuestro de seis chicas adolescentes, forzadas para el quizá deleite de políticos pedófilos, mientras un alumno y su maestra ven las calles y los puentes de la ciudad alemana usurpar el trazado urbano de la capital norteña. En otra manifestación de la sensibilidad catastrofista de nuestro tiempo, esta Königsberg americana sufre la destrucción europea de 1945, y lo que sigue: “La guerra ha terminado [...] Nadie diga que escuchó un grito de mujer. Dejen que ellas paguen la derrota de sus hombres.” Este desborde igualitario de la violencia en Prusia y Nuevo León admite entonces una lectura de índole moral. Es esta: los lugares y hechos pueden repetirse; las personas no.

Así el proteico Floro deja de ser un hombre de armas y reemprende su miserable camino rumbo a la muerte alcohólica. Un hecho (el secuestro de esas chicas regiomontanas) puede ser repetido: en un ritual terapéutico lo representan tres borrachos, cuatro madres atormentadas y seis botellas vacías —una por cada muchacha—; pero ellas, las desaparecidas (sus cuerpos verdaderos), a pesar de todo alcohol y tanto desvarío, nunca habrán de volver de la violencia, contra la cual ninguna invención, ningún delirio —ni siquiera una obra mayor de la novelística contemporánea— logra enviar reparos suficientes. —

— GENEY BELTRÁN FÉLIX

NOVELA

Más cena que bicentenario



Héctor Zagal
La cena del bicentenario
México, Planeta,
2009, 191 pp.

En un tris *La cena del bicentenario* promete tanto que al final cumple por prometer. Se lee en la tapa que es “novela histórica” y del bicentenario, con Maximiliano y Carlota al centro de la portada. La cuarta incluye las supuestas lisonjas que la novela causó en Francisco I. Madero o Álvaro Obregón. Es decir, que todo es una chacota. ¿Será que vuelve el chocarrero fantasma de Ibarreguioitia a la historia y la literatura mexicanas? Y los títulos de los capítulos semejan el índice de un libro de cocina, así que con suerte en la novela nos aguarda un Josep Pla *mexicà* con mesa, lecho y risa. *La cena del bicentenario* es eso, promesas. De su lectura detallada salgo sin nada que decir de historia y convencido de que de gustos en humor y en cocina no hay nada escrito.

Héctor Zagal (ciudad de México, 1966) otorga 191 páginas, una mitad de las cuales presenta a siete personajes históricos: Hidalgo, Iturbide, Juárez, Díaz, Maximiliano, Carlota y Zapata. La otra

mitad aventura una cena con todos ellos, en septiembre de 2010, con Maximiliano como soberano —vaya usted a saber por qué. Por ahí de la página 140 la trama vira en novela policiaca con un primer envenenado, un Hércules Poirot de sotana y un segundo muertito, que es asesinado por... aunque el culpable es —ya se sabe— el mayordomo: Plutarco Elías Calles, que entra al final a matar a todos.

La cena del bicentenario tiene de Clío la abreviatura. Retoma personajes históricos de dispares tiempos, sin una locura genial o una trama bien construida que los reúna en el presente. Se juega con el anacronismo pues todos los personajes actúan en 2010, pero la lectura transcurre sobre un anacoluto que no gana verbo ni literario —el lenguaje, las imágenes— ni histórico —el goce de aquello que por parecer posible pasado pudiera vibrar como presente. La trama está tejida a través de *gags*, no de complejas personalidades imaginadas con trabajo o investigadas aun con más trabajo. De historia, pues, esto: compre usted las correspondientes estampa de papelería, léase lo de atrás, recorte usted el rostro del personaje en cuestión, móntelo sobre un muñeco de “sololoy”, de esos de poca animación, siéntelos a la mesa, y he ahí lo que de historia contiene *La cena del bicentenario*. De literatura: las frases trilladas que se les achaca a los mencionados próceres y villanos (“Pobre México, tan lejos de...”, “Los valientes no asesinan...”) sancochadas con el lenguaje actual Condesa, he ahí el despliegue literario de *La cena del bicentenario*. “Liebe Karla, alucinas...”, dice Maximiliano a Carlota. Pero no importa: se trata de un dilatado chiste. O eso creo.

La novela incluye algún intento somero de revisionismo histórico; por ejemplo, un Juárez católico de armario que es acosado sexualmente en el seminario. Sin embargo, el Juárez de *La cena del bicentenario* resulta al final “el zapotec”, personaje que en la novela reburuja los lugares comunes del liberalismo juarista (hierático, jacobino) edulcorados con los del antijuarismo católico de, un decir, *Las grandes traiciones de Juárez* (pro-gringo irredento que prefiere el *clam bowder* bostoniano a los nopales). En esencia,

nadie se sale del guión sabido: Hidalgo es un coquetón monárquico a la mesa de la Corregidora; Limantour habla en francés y es aliado del millonario Díaz y ambos roban al país con inversiones francesas, más faltaba. Carlota es una mandamás aristocrática que “francea” y desprecia lo indio; Maximiliano, un calzonazos sonso pero ilustrado.

Acaso —espero— este peculiar uso de la historia es un sagaz recurso del autor porque la chicha de la novela no es la historia sino el humor y la cocina. Lo mejor es asumir que lo que el autor nos propone no es imaginar historia sino sacar saliva y reír. ¡Ah!, pero al final la novela acaba en cincuenta páginas de un inesperado símil, armado a trancas y barrancas, de una novela de Agatha Christie. Bueno, pensándolo bien la historia patria da para urdir la escena: que nadie salga del palacio nacional, o “continúe” del país, que uno de nosotros, o todos, somos los culpables. Eso que ni qué, pero para cuando uno alcanza al cura Hidalgo travestido de Poirot la fe lectora está perdida entre estampitas de papelería, el olor del epazote y las sonrisas forzadas que uno otorga, hombre, para no parecer un pesado.

En *La cena del bicentenario* el acento está en la cena, no en el bicentenario. Claro que cocina y humor son cuestión de gustos y hay para todos. Pareciera ser que de un tiempo acá, tal vez desde el éxito de *Como agua para chocolate*, se ha vuelto moda novelar cocinando o cocinar novelando. Zagal escribe más de comida que de historia, de platos nacionales, franceses y austriacos, de etiqueta culinaria, y nos cuenta los pormenores del *croissant* austriaco o del manchamanteles poblano. Que juzguen los que saben de alta cocina. Yo, como toda ama de casa, le hago el quehacer, le enchino los frijoles y le cocino sus chilaquiles... pero no pida que elucubre sobre el sofrito de redondillas de *blat de moro* con reducción de tomatillos veraniegos acidulados y guindilla glauca cortada al amanecer.

Zagal trata de reírse de la historia y el mero esfuerzo es meritorio. Pero con esta novela, me temo, no doy por bienvenido a un Juan de Mairena de la pomposa retórica historiográfica mexicana, o a un

Julio Camba del actuar político nacional, o a un Monsiváis para escribir historia y cocina en el siglo XXI, o a un Ibergüengoitia del bicentenario. Pero, repito, es cuestión de gustos, la novela merece el beneficio de la lectura así sólo sea por el esfuerzo de ironía en un ambiente en que se exige impostar la voz para hablar de los héroes nacionales. Eso sí, advierto al lector que la novela apela al sentido del humor estilo Jerry Lewis o Capulina. Lo digo con seriedad, que hay quien gusta de tal gracia, esa de brocha gorda, de *gags* predecibles y en colores fuertes, pastelazos de estereotipos narrados como si las risas de utilería televisiva estuvieran grabadas en las mentes de los lectores.

En fin, enhorabuena a *La cena del bicentenario* porque intenta el regreso del humor a la historia, pero la novela demanda de paladares que aprecien el tortazo humorístico, que gusten de hablar de literatura con la boca llena y que aguanten la historiografía *for concentrate: ready to serve*. No es lo mío, pero es mi culpa. —

— MAURICIO TENORIO TRILLO

MEMORIAS

El aspecto de lo nuevo



Thomas Bernhard
Relatos autobiográficos compuesto por cinco novelas: El origen, El sótano, El aliento, El frío y Un niño
trad. Miguel Sáenz,
Barcelona, Anagrama, 2009, 496 pp.

Tal vez una de las cosas más emocionantes de la obra de Thomas Bernhard —y muy especialmente de estas cinco novelitas autobiográficas que se editan ahora por primera vez en forma conjunta— es su insistente y empeñada resolución de resolver la vida mediante su enunciación. Que el proyecto sea utópico de antemano (el propio Bernhard comenta una y otra vez esa imposibilidad total de contener o de *bacer entender* una vida, por minúscula o sencilla que sea) no hace que el resultado sea menos veraz, sino todo lo contrario: mucho más auténtico y conmovedor que si hubiera

nacido de la seguridad de que era posible. Bernhard (1931-1989) quiere contar su vida, *contarnos* su vida, pero es más que consciente de que el contenido de una vida no se mide ni por la cualidad ni por la cantidad de los acontecimientos que la han compuesto sino por algo mucho más lábil, casi inaprensible y desde luego mucho más difícilmente comunicable: su contenido emocional.

Mucho se ha hablado del estilo de Bernhard, de sus frases alambicadas y reiterativas, de esa especie de plasticidad prosódica que siempre resulta un poco extraña las primeras veces pero que, en cuanto se admite, produce el entusiasmo eléctrico de los estilos maestros. De pronto aquello que nos parecía casi forzosamente estilístico adquiere el ritmo de la misma naturaleza, y de un segundo a otro leemos como si no hubiese música más apropiada para esa narración. Después de releer estas cinco novelitas seguidas (y el ejercicio es de un placer inusitado), a veces se tiene la impresión de que el estilo de Bernhard se parece mucho más al falso “descuido” estilístico de Kafka o de Döblin. Todo el movimiento de la narración parece inicialmente irregular y continuo, sin dirección y sin objeto, hasta que de pronto hay algo que cuadra (como cuadra, tal vez sólo en momentos fulgurantes de la vida, la significación y lo aparentemente accidental). La literatura de Bernhard es una literatura de encuentros fascinados. Van apareciendo lentamente en la narración los personajes que luego terminarán siendo determinantes en la vida del joven autor, asistimos a su aparición con la misma extrañeza y fascinación con la que los percibe el corazón de Bernhard, y lo que aparentemente era simple va convirtiéndose, en círculos concéntricos, en complejo, alambicado, ambiguo, inaprensible. Cuanto más giramos alrededor de esos personajes más nos interesan, más deseamos saber y —misteriosamente— menos confiamos en que sus vidas puedan ser descritas. Bernhard es un maestro en la expresión de ese abismo fascinado que nos produce siempre la persona amada, o el amigo.

Los temas de Bernhard son siempre los mismos: la confusión, la soledad, la enfermedad, la destrucción, la música.

Tan memorable es ese Salzburgo bombardeado durante la guerra, cuando abre la saga, como la vieja tienda de ultramarinos en la que decide pasar su adolescencia como encargado, o el sanatorio de los enfermos pulmonares, las figuras de la madre y el abuelo, o la impresionante descripción del accidente en bicicleta. Bernhard casi nunca siente la necesidad de recurrir a acontecimientos excepcionales, pero el contenido emocional de la narración es tan intenso que lo cotidiano se sobesatura de excepcionalidad. Se asiste a una intimidad encarnada.

Con frecuencia (y erróneamente) se comenta el pesimismo de estos textos. Parece más bien, tras una lectura atenta, que lo que verdaderamente los caracteriza es un decidido y afirmativo impulso hacia la vida y la conciencia. El optimismo de Bernhard no tiene tanto que ver con una mentira sobre la realidad de los hechos como con una constante voluntad de encontrar la felicidad y la autorrealización *a pesar* de la realidad de los hechos. Es emocionante, por ejemplo, comprobar el papel definitivo que tiene la música en sus años de formación, y no sólo como una fuente de placer perpetuo sino también como un entusiasta *conocimiento de un oficio* —el conocimiento es para el autor una verdadera forma de estar en el mundo, tal vez la única posible.

Pero quizá lo más importante de esta pentalogía es su agresivo carácter noveloso. Miguel Sáenz, a quien le debemos estas esmeradísimas traducciones, recoge un comentario de Ingeborg Bachmann que da la pauta del estado de cosas literario en que se inscriben estas novelas. Al conocer la prosa de Bernhard, Bachmann escribió en 1969: “Durante todos estos años nos hemos preguntado qué aspecto tendría lo Nuevo. Aquí está lo Nuevo.” Y no le faltaba razón. Tal vez una de las verdades literarias de primer orden es que, cuando confluyen los astros de tal forma que nacen textos como los que aquí se reseñan, se tiene una furibunda sensación de novedad y, al mismo tiempo, de antigüedad: como si los textos mismos no hubieran nacido del corazón particular de un hombre sino de un impulso humano anónimo, arrollador, ahistórico. —

— ANDRÉS BARBA

CRÓNICA

Recuperar la leyenda



Pete Hamill
Por qué importa
Sinatra
 pról. y trad. Jorge F.
 Hernández
 México, Pértiga,
 2009, 196 pp.

En algún momento a finales de la década de los sesenta, Frank Sinatra le propuso al joven periodista Pete Hamill que le “redactara su autobiografía”. Aquello nunca se concretó pero Hamill conservó en la memoria, con precisión de reportero e intuición de escritor, las profusas conversaciones que sostuvo con el ídolo durante sus diversos encuentros casuales a lo largo de varias décadas. Hamill tiene el recato de advertirnos: “No éramos amigos íntimos, nunca fui a su casa y él nunca fue a la mía.” Sin embargo, se deja ver una empatía profunda entre los dos hijos de emigrados, ambos luchadores a su modo. No niega al energúmeno o al rijoso, razona que no en balde hubo a su muerte tantos testimonios sobre brutalidad explosiva, arrogancia y atropellos, pero a él no le tocó presenciar ese lado, aunque pudiera adivinarlo: “Era maravilloso con los niños, incluidas mis dos hijas. Era gracioso. Era vulnerable.” La sagacidad lo lleva a agregar, especulativo: “Quizás sólo se ponía una máscara en mi presencia, mostrándole imágenes a un escritor para que este las memorizara de cierta manera, como una especie de representación.”

Aunque siempre sutil, el libro es un alegato tan envolvente que, de manera rotunda, le devuelve a Sinatra un halo de nobleza, belleza heroica y misterio a los ojos de una generación que lo conoció—si acaso—en decadencia irrefragable: un reaccionario mofletado de peluquín, autoindulgente y grosero, que insistía en cantar “My Way” hasta que la rutina vaciara de sentido las palabras de la canción, o, más precisamente, las dotara de un significado opuesto al original: de un canto de insumisión pasó a ser el himno

de los frustrados. Con unos cuantos trazos certeros, Hamill diagrama un contexto político y social en que enmarca a su Sinatra, nos deja claro en qué medida es un producto puro de la era y cómo influyen en su ascenso el puritanismo reinante, la prohibición (por tanto también la mafia), la gran depresión económica y, más tarde, la guerra. Una vez definido este cuadro, el autor se concentra en el perfil del cantante que moldeó un estilo a partir del reconocimiento de que ningún baladista poseía la elocuencia y hondura de Billie Holiday; el individuo con una herencia monumental de melancolía que lo abisma y deja postrado por temporadas enteras; el enamorado herido de muerte, quebradizo ante su deidad personal: Ava Gardner. Por lustros se ha tratado de describir las características de “La voz”; aquí más bien se estudian sus efectos y la complejidad de quien la emite:

El hombre que les cantaba a los solitarios del bar estaba en nuestra mesa. Mejor dicho: nosotros estábamos en su mesa. Cada vez que Frank Sinatra se sentaba en una mesa, esta se volvía su mesa [...] Durante décadas, Sinatra había definido el glamour de la noche urbana. Se trataba de un tiempo y de un espacio a la vez; habitar la noche, volverse una de sus inquietas criaturas, era un pequeño acto desafiante, una compartida declaración de libertad, una negativa a acatar todas las reglas convencionales que insistían en que los hombres y las mujeres se levantaran a las siete de la mañana [...] En su música, Sinatra dio voz a todos aquellos que creían que una vida más intensa comienza a medianoche [...] Si uno amaba a alguien que no le correspondía, siempre se podía meter en una cantina, dejar su dinero sobre la barra y escuchar a Sinatra.

La labor de traducción de Jorge F. Hernández logra transmitirnos lo que es la distinguida y sonora prosa en inglés de Hamill, que en este libro, quintaesencial entre los suyos, alcanza momentos de concentración poética.

A través de las atmósferas y los detalles que revela, el autor nos convence de

la riqueza mítica de un pasado reciente, y deja que nos seduzca un hombre de leyenda. Más allá de eso, se preocupa por puntualizar que es la calidad de Sinatra como músico, como vocalista, la razón central de su trascendencia. Así, la atención deja de recaer en la noción moderna de celebridad y se le restaura peso cabal a la dignidad del personaje como artista en el sentido más amplio de la palabra. —

—CLAUDIO ISAAC

FILOSOFÍA

Ateos y creyentes



Slavoj Žižek y John Milbank
The Monstrosity of Christ / Paradox or Dialectic?
 Cambridge, Massachusetts,
 The MIT Press,
 2009, 416 pp.

El duelo intelectual entre un ateo y un creyente ha llegado a constituir una significativa tradición contemporánea. El debate entre Bertrand Russell y el jesuita Frederick Copleston sobre la racionalidad de lo divino, y la fragmentada conversación entre Ernst Bloch y Jürgen Moltmann acerca del ateísmo en el cristianismo, son dos de las piezas fundacionales de este género en el siglo XX. En los años recientes, el intercambio epistolar entre Umberto Eco y el cardenal Carlo Maria Martini en torno a la ética como campo común de creyentes y no creyentes, y el diálogo de Jürgen Habermas y el cardenal Joseph Ratzinger sobre las consecuencias de la secularización, han sumado un par de eslabones más a la tradición.

Pero, a pesar de existir una historia de antecedentes, nunca antes el género había propiciado el encuentro de dos figuras tan discrepantes como las que dialogan sobre la interpretación del cristianismo en *The Monstrosity of Christ*. El volumen, editado por Creston Davis, surge de la colisión de dos personalidades extremas. En una esquina, el filósofo esloveno Slavoj Žižek, teórico marxista y lacaniano, conocido por sus exégesis

psicoanalíticas del cine de Alfred Hitchcock y otros productos de la cultura popular. En la otra, el teólogo británico John Milbank, impulsor desde el catolicismo anglicano de un proyecto de “ortodoxia radical”, para el que todo pensamiento ajeno a lo divino desemboca, en última instancia, en el nihilismo. Mientras Milbank afirma la imposibilidad de sostener cualquier ámbito temporal sin el reconocimiento de su participación en la eternidad de Dios, Žižek se propone, desde la filosofía de Hegel, el desarrollo de una “teología materialista” sin recurso a lo trascendente.

La postura de Žižek parte de la aseveración de que la muerte de Dios no es, como en Nietzsche, una condición post-cristiana, sino la esencia del cristianismo. Quien muere en la cruz no es la Encarnación de Dios: es Dios mismo. Y el que muere es un Dios débil y disminuido, incapaz de intervenir en el mundo. El momento revelador es la exclamación de Cristo en la cruz: *Dios mío, ¿por qué me has abandonado?* Haber discernido que el cristianismo constituye “la única religión en la que, por un instante, Dios pareció ser un ateo”, es, según Žižek, la intuición fundamental de G.K. Chesterton, uno de los autores esenciales de esta contienda. Para Žižek, la dialéctica es la mejor lectura posible de la fe cristiana: mirar que el cristianismo incluye, dentro de sí mismo, su propia negación: el ateísmo moderno. Pero sólo la creencia en Cristo, la aparición de Dios en la carne finita de un individuo –esa “monstruosidad” en el sentido de una singularidad absoluta–, articula una lógica universal y fundamenta la libertad humana. Después de haber sido negada en la cruz, la sustancia divina regresa bajo la forma del Espíritu Santo en la comunidad de los creyentes: la existencia mortal de los individuos. La postura atea correcta no es entonces la lucha contra el teísmo ni la indiferencia hacia la religión sino, en una negación de la negación, el regreso a la creencia sin referencia a lo divino: “Sólo los ateos pueden creer de verdad.”

En su réplica a Žižek, Milbank juzga que el cristianismo heterodoxo por el que el filósofo esloveno aboga sólo puede conducir a una versión pesimista del uni-

versalismo cristiano. Ante la concepción dialéctica de la fe, Milbank reivindica la alternativa radicalmente católica del compromiso con la paradoja de la Encarnación y su genuina trascendencia. Para Milbank, el ateísmo hegeliano de Žižek (y, en general, todo ateísmo), lejos de ser una proposición neutra –una suerte de opción por defecto una vez que la ilusión religiosa se ha suprimido–, resulta por lo menos igual de problemático y difícil de sustentar que el teísmo tradicional. En el pensamiento hegeliano, el comienzo de todo es una nada inalterada que genera toda la complejidad a partir de sí misma. Para Milbank, este relato de los orígenes y la evolución de la realidad no es más que una parodia de la cadena del ser neoplatónica, una estructura de pensamiento incapaz de sostenerse sin inferir la existencia de un impulso primordial, bastante parecido a la divinidad.

La polémica entre Žižek y Milbank a propósito del cristianismo es un síntoma más de la existencia de una nueva dimensión post-secular de la filosofía, antecedita décadas atrás por pensadores como Gianni Vattimo y Jacques Derrida. No deja de sorprender que los responsables de esta recuperación del cristianismo para las reflexiones contemporáneas casi siempre pertenezcan a los márgenes más radicales del ateísmo o la indiferencia religiosa. Esta restitución del lenguaje y de los temas de la fe cristiana por parte de pensadores agnósticos o ateos no representa, sin embargo, una secularización ni una apropiación del cristianismo, sino una reconfiguración de los planos, el sentido y el vocabulario de la reflexión a partir de un hallazgo: la teología no es, como afirmaba Borges, una rama de la literatura fantástica, sino una región del conocimiento.

En una dimensión, el proyecto de Žižek es, sencillamente, una nueva articulación de la gramática común a todas las teologías revolucionarias que, bajo diferentes signos políticos, han incendiado a los espíritus más radicales de los últimos tres siglos. Lo distingue, sin embargo, un rasgo fundamental: la voluntad de formular, desde el marxismo, el contenido liberador de la religión. Esa conexión entre la apertura a lo teológico

y el materialismo militante tiene un insigne precedente: *El ateísmo en el cristianismo*, de Ernst Bloch. En este libro, Bloch postula la existencia de una tendencia atea en el cristianismo, de una Biblia subterránea articulada a partir de un eje anti-teocrático. En este cristianismo subversivo, la resurrección de Cristo es un signo de la resurrección material de la esperanza. La conclusión de Žižek en *The Monstrosity of Christ* es un claro eco del subtítulo de la obra de Bloch: “Sólo un ateo puede ser un buen cristiano” –a lo cual el teólogo alemán Jürgen Moltmann respondería: “Sólo un cristiano puede ser un buen ateo.” Lo mismo en Bloch que en Žižek, la recuperación marxista de la religión no es una excentricidad ideológica ni un acto de oportunismo, sino una maniobra de autoconciencia histórica del marxismo con respecto a sus orígenes intelectuales.

Uno de los aspectos más estimulantes de esta discusión reside en sus posibles consecuencias para una subversión en el canon de la filosofía. Si bien Žižek insiste, previsiblemente, en la perennidad de Hegel como horizonte del pensamiento, su intercambio con Milbank acerca de un replanteamiento de la filosofía gira en torno a dos ejes imprevistos: la mística medieval de Meister Eckhart y la literatura de G.K. Chesterton. Žižek y Milbank parecen coincidir por lo menos en dos puntos: 1) en Meister Eckhart –uno de los raros de la historia del cristianismo– y su visión heterodoxa de las relaciones entre lo humano y lo divino, se oculta uno de los centros secretos de la teología y la filosofía; 2) *Ortodoxia* y *El hombre que fue Jueves*, de Chesterton, representan algo más que testimonios confesionales o *tours de force* del ingenio literario: son obras capitales del pensamiento moderno (no hay que ver “a Chesterton como un sub-Hegel, sino a Hegel como un sub-Chesterton”).

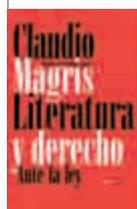
No es difícil entender entonces por qué el “nuevo ateísmo” de Richard Dawkins y Christopher Hitchens resulta culturalmente estéril e intelectualmente regresivo. No ofrece nada más allá de la involución a las versiones más convencionales del anticlericalismo dieciochesco y el “libre pensamiento”

decimonónico —ese paraíso mental en el que, discutiendo la existencia de Dios, el boticario y el cura del pueblo, como dos jumentos, se topan eternamente contra la pared. —

— HUBERTO BECK

ENSAYO

Letras y ley



Claudio Magris
Literatura y derecho /
Ante la ley
México, Sexto Piso,
2009, 88 pp.

Con esta serie de conferencias (Madrid, 2006), Claudio Magris se suma al movimiento explorador de las relaciones entre derecho y literatura, movimiento importante en el mundo anglosajón, casi desierto en el orbe hispano. El autor rechaza la idea romántica que contrapone la literatura al derecho. En principio —sostiene— toda obra de arte revela una esencia moral y es afín a una ley previa ajena a la arbitrariedad del sentimiento. Pese a que muchas historias literarias son adversas al derecho y a su práctica, ellas mismas encarnan leyes en un plano profundo; como los códigos jurídicos y la administración sabia de la justicia, siguen una coherencia interna y representan en parábolas los mensajes contenidos en mandamientos y leyes abstractas. Las relaciones entre ley y mito han sido exploradas por la investigación antropológica. Contra esta evidencia, el persistente rechazo romántico a la ley termina por asimilar la literatura a la fe y a la gracia, las cuales no necesitan el examen de las acciones concretas.

En el mundo actual, señala Magris (Trieste, 1939), las ideas jurídicas generales tienden a disolverse en un laberinto de leyes y normas específicas cambiantes debido a las presiones globales. La razón, la ley y el sujeto centrales se eclipsan ante el avance de leyes y reglamentos particulares que invaden todos los ámbitos de la existencia individual. Hay una eclosión

jurídica, la cual crea nuevas materias y estructuras para la literatura. Este espacio inmenso es el nuevo *far west* literario a conquistar. Al ignorarlo, los literatos evaden la exploración de un sinfín de conflictos humanos que están en el centro de la vida moderna.

Bienvenida la invitación de Magris, pero su mensaje se queda corto ante el conocimiento acumulado en las últimas décadas. El debate en Estados Unidos empezó en 1973 con *The Legal Imagination* de James Boyd White, de enfoque más o menos moralista, pero con mucha información sobre los vínculos entre ambas materias. Desde entonces se han propuesto nuevos enfoques y han surgido escuelas que invitan a leer la literatura clásica y moderna con nuevos ojos. *Law and Literature* (Harvard University Press, edición revisada y ampliada de 1998), de Richard A. Posner, hace una revisión exhaustiva de lo acumulado hasta ese momento.

Posner, juez pragmático del distrito de Chicago, impugna severamente la pretensión de renovar el derecho, la jurisprudencia y la abogacía a partir de la literatura, pero su retórica muestra en sí misma la buena influencia de la novela y el drama sobre su mente de abogado. Uno de sus puntos fuertes es leer las novelas como un forense escudriña la escena del crimen o la trama de los expedientes judiciales en busca de evidencias. El resultado es una muestra muy rica de capacidad de síntesis y orden expositivo. La principal impugnación de Posner a la literatura como fuente del derecho es su propensión a extrapolar los conflictos por razones dramáticas. La mayoría de las novelas clásicas y contemporáneas con tema legal no resisten el análisis jurídico profesional. Cualquiera que sea la postura ante el punto de vista de Posner, sus resúmenes y comentarios encierran una lección de eficacia intelectual para la crítica literaria vaporosa.

Otro libro interesante para la crítica literaria es *La fábrica de historias / Derecho, literatura, vida* (Buenos Aires, FCE, 2003), de Jerome Bruner, reunión de conferencias dictadas en un seminario animado por Paolo Fabbri y Umberto Eco en la Universidad de Bolonia. Es un libro

rico en ideas y referencias bibliográficas sobre el funcionamiento de la mente al declarar ante la ley y al narrar. Es extraño que Magris no lo consigne. A diferencia de Posner, Bruner encuentra afinidades profundas entre derecho y literatura en el hecho de que ambas disciplinas se basan en relatos. Los expedientes judiciales son relatos y las leyes mismas están vinculadas a historias de vida, experiencias concretas que las hacen necesarias. Los casos judiciales, como los relatos literarios, abundan en expectativas fracasadas. La literatura convierte estos contratiempos humanos en géneros y así nos enseña, sin proponérselo necesariamente, a domeñar los conflictos, a preverlos, a no repetirlos. Por tanto, la formación literaria es aconsejable para los abogados.

Uno voltea hacia el ejercicio del derecho en México. He ahí el caso de Jacinta, para no ir lejos, donde el aparato judicial fabrica la culpa en vez de probarla, como en *El proceso* de Franz Kafka. Ambas historias tienen en común la presunción de la culpa (en vez de la presunción de la inocencia). En algún momento Josef K. empieza a convenirse de su culpa. Jacinta, al salir libre, declara que aprendió nuevas palabras, como “amparo”, “diligencia” y otras: su mente había empezado a ser gobernada por la lógica del aparato judicial, como los menonitas de Chihuahua, que acaban de descubrir la palabra “sicario”.

La presunción de la culpa es corolario jurídico de la idea del pecado original (somos culpables por el hecho de haber nacido). Aunque esta idea ha sido erradicada de casi todos los órdenes jurídicos, algunos aparatos judiciales siguen asumiéndola en la práctica como forma de dominio sobre el acusado. El Código de Justicia Militar de México aún la conserva: “La intención delictuosa se presume, salvo prueba en contrario” (art. 102). En el drama *La exposición* Claudio Magris incluye el siguiente parlamento: “La culpa estaba allí, la culpa está en el comienzo, antes de todo [...] la vida es ley, es una desgracia que no naciera muerto.” Esto es similar a la frase final de *El proceso*: “Y era como si la vergüenza hubiese de sobrevivirle.” —

— RAMÓN COTA MEZA

Todo está por decir



Jorge Esquinca
Descripción de un
brillo azul cobalto
 Madrid,
 Pre-Textos,
 2008,
 59 pp.

En el ensayo-testimonio *Una dedicatoria* –continuación de su poesía por otros medios–, Marina Tsvietáieva habla de la capacidad profética de los cuadernos en blanco. Una lengua ajena y sin embargo predestinada se decanta en las páginas, llamado de sirena caligráfica que reclama a su autor. Quizá ya todo esté escrito y salga a flote conforme pasa la pluma –lengua de fuego que delata una tinta invisible. “El cuerpo del escritor son sus manuscritos”, dice la poeta rusa para describir una simbiosis. La paulatina transformación de la vida en textos, del tiempo en escritura. Luego, en una imagen totalizadora –la obra como marca de identidad, tatuaje– concluye: “Si yo fuera un libro, todos los renglones coincidirían.” Ese río proteico de la escritura que retorna, boomerang que nos toma por sorpresa, da forma al poemario más reciente de una de las voces más vigorosas de la lírica mexicana: Jorge Esquinca (ciudad de México, 1957).

La vida y sus torrentes –memoria personal, Historia, imaginación– desembocan en la pausada continuidad de un poema compuesto casi en su totalidad por tercetos, de ritmo sosegado, fluvial –viene a la mente la imagen de un río alimentado por pequeños manantiales (o renglones) cuyas aguas se mezclan–, donde los temas se repiten, varían, afectan sus cursos mutuamente, barcos que entrechocan en la navegación.

El cuerpo de la escritura se compone de símbolos. En la poesía de Esquinca abundan los pájaros. Metáforas, personajes, correlatos de una interioridad, cualidades aéreas del paisaje. Cada libro suyo está surcado por trayectorias fugaces. “Instrucciones para dibujar al

ángel” y la serie “Parvadas” de *Alianza de los reinos*. El pájaro que sobrevuela batallas y lienzos en *Uccello* (traducción: pájaro). Imágenes de *El cardo en la voz*: “Y es que en la luz del mediodía se dibuja una inminencia de gorriones. Un menuedo redoble de plumas en el temblor del instante”; “Los ojos ciegos del canario hacen del canto un sortilegio”, donde el poeta fija la andadura compleja de gran parte de su escritura.

Ya en los epígrafes de estos libros se advierte la obsesión. Con la cita de Pound incluida en *Alianza de los reinos*, el autor de *Paloma de otros diluvios* conjeturó un frontispicio adecuado para la reunión de su obra lírica: “Watch birds to understand how spiritual things move.” Cada nuevo poemario acata la ordenanza y agrega fragmentos al diario de un ornitólogo.

“Todo está por decir.” Así abre el poema una grieta en el continuo temporal de una vida, y esa suspensión de la linealidad permite que distintos pasajes del pasado –lejanos o ajenos, dispersos– convivan. Lo personal: el padre del poeta que fallece en un hospital, una madrugada muy fría, mientras el hijo escucha su adiós sin voz; los viajes familiares y los viajes de trabajo del padre en un mítico Vauxhall azul cobalto; las carreteras de la infancia que atravesaban el inconsolable paisaje del verano (“ésta es mi canción de cuna/ dijo el fuego mi forma de hablarles/ en una lengua que conocen”); la canción de una madre al recién nacido, interrumpida por el temblor que hirió una ciudad y derribó sus monumentos. Lo literario: Gérard de Nerval pasea su locura por París antes de invocar la muerte; citas de *Aurelia* y “El desdichado” puntuando una melancolía por la vida ya imposible; los cuentos de Hans Christian Andersen; el aviso que interrumpe una y otra vez “Una partida de ajedrez”, segunda parte del poema de Eliot, transformado en anuncio ultraterreno. Las leyendas: una beata que se eleva por encima de los árboles, presencia niña que remite al amor.

Y los pájaros. Esta vez una garza –pariente del fénix de los egipcios, capaz de atravesar las puertas de la muerte– sobrevuela el libro entero como psicopompo, bella aparición y mensajero de divinidad: “la garza se desliza/ entra [...] sabe/

el lugar la hora/ nunca antes ni después// vigila nuestra cama/ de hospital anida/ en los hombros llagados// de mi padre mide los pasos/ de esa muchacha egipcia/ que avanza por las frondas”.

Así, todo migra: personas, recuerdos, historias, cosas inanimadas. De un lado a otro de la tierra. De la vida a la muerte. Del suelo a la altura del milagro, o de la horca. De una especie animal terrena a otra aérea. El hijo, a convertirse en su padre; “como si el irse fuese/ otra manera de estar/ de alojarse”, de renacer en la descendencia.

El corazón del poema quizá se encuentre en el fragmento más largo, donde el poeta recuerda el ritual de la peluquería La Marina, entre tijeras, “murmullo de abanicos”, “navajas ingravidas”. Interrumpe el recuerdo infantil el rostro, ahora barbado, de quien ve morir a su padre y pasa un trapo húmedo por ese “rostro arrasado”. Los hijos no sólo heredamos la apariencia física (“voy/ hasta él entre espejos/ que multiplican nuestras dos// soledades”) sino las sombras y luces del alma de los padres.

Ese “juego de espejos, en el que las palabras [yo añadiría: y las personas], puestas unas frente a las otras, se reflejan [...] y se recomponen” (José Gorostiza), es la representación de un laberinto: recuerdos guardados sin jerarquía, armoniosamente, en azarosa sumatoria: “somos// lo que ahí se resume”. El padre y Nerval compartiendo el paso por puertas “de marfil o de cuerno”. Los hijos convertidos en cisnes salvajes.

Dice Antonio Gamoneda que “la memoria es siempre conciencia de pérdida [...] de ir hacia la muerte”; la poesía, en tanto “arte de la memoria”, es escritura con conciencia de la muerte. Ahí, en ese lugar de plenitud y abandono, los renglones –los de puño y letra, los apropiados por derecho y necesidad– coinciden, las distancias se vuelven nada, se pierden en la intensidad de lo que vuelve. Parvadas. Migraciones. Todo está ahí: en el cuaderno en blanco. Latente, irrefutable. Con la grave destreza del destino, la implacable predestinación de una remota melodía egipcia, la mecánica precisa de las cosas espirituales. –

– LUIS JORGE BOONE

NARRATIVA

El moderno radical



Salvador Elizondo
La escritura
obsesiva
selec. y pról.
de Daniel Sada,
Madrid, RM, 2008,
312 pp.

La publicación en España de una nueva antología de escritos de Salvador Elizondo pone de manifiesto, en primer lugar, la coherencia extraordinaria de la obra de este escritor. Podemos hacer una selección de cualquiera de los libros publicados a lo largo de su vida y la imagen que resultará al final, luego de cualquiera de las combinaciones que podamos ensayar, será siempre la misma: un escritor —un artista— obsesionado con una idea valeriana de escritura.

La antología de RM tiene el mérito de introducir a Elizondo en el gusto del público español, suavizando en la medida de lo posible esa aura de escritor hermético de la que se podría revestir su obra. El hecho de que Daniel Sada, responsable de la selección de los textos, dejara fuera las primeras dos “novelas” de Elizondo, *Farabeuf* y *El bipogeo secreto*, e incluyera al final del volumen el texto íntegro de *Elsinore*, habla no tanto de cierta relajación crítica sino de su propósito de hacer una selección de aquello que podría gustarle a un público consumidor preferentemente de novelas o de “ficción”, en el sentido angloamericano de este último término. También quedaron fuera los ensayos propiamente dichos de *Teoría del infierno*, las crónicas de *Contextos* y *Estanquillo*, los *Poemas* o el texto de la *Autobiografía*; y en el índice tampoco figura una sola de las piezas que conforman *Cuaderno de escritura*. Sobre las maquinarias intelectuales más sofisticadas de Elizondo priman aquellas de sus piezas que más se parecen a cuentos o relatos, entre los que se encuentran, también hay que decirlo, obras entrañables como “Narda o el verano”, “Ein Heldenleben” o la misma *Elsinore*. No creo que Sada esté postulando la primacía de los

textos de *El grafógrafo* sobre los de *Cuaderno de escritura*, o la de *Elsinore*, una novela de la experiencia, sobre *El bipogeo... o Farabeuf*, novela esta última de las sensaciones y de la posible ecuación existente entre el cuerpo y la escritura. Sada puso lo que pudo, lo que más le gustó y lo que mejor podría encajar en un mercado tan volátil como el español. Sin embargo, Elizondo no pierde en esencia al encontrarse así representado en un libro que le sirve de tarjeta de presentación en un mundo en que los libros compiten por un espacio muy reducido en las mesas de novedades de las librerías. El crítico acerbo de las posibilidades creativas reales del idioma español, en comparación con el inglés de Joyce o con la mezcla del chino y las lenguas romances que intentó Pound en *Los Cantares*, no aparece disminuido bajo este disfraz de autor de ficciones raras y amables a un tiempo. No veo en *La escritura obsesiva* una antología diferente de las hechas hasta ahora a partir de la obra de Elizondo. Veo, eso sí, una antología útil e inteligente, desde un punto de visto mercadológico. Para quien se interese en su obra a partir de la lectura de esta antología, este será sólo el principio de un fenómeno complejo y ya bastante enriquecido, no tanto por las aportaciones de los críticos de Elizondo al entendimiento de su obra como por el contexto del que esta se rodea con el paso del tiempo.

En la antología de Sada también se encuentra uno de los ensayos narrativos más emblemáticos de la prosa de Elizondo, “La mariposa (composición escolar)”. El primero de sus párrafos describe minuciosamente la muerte de una mariposa, abrasada por los rayos del sol del mediodía: “Miro la agonía de una vieja falena destruida por el mediodía clarísimo. Agita, sobre el césped, las alas carcomidas y sólo las nervaduras deshilachadas se mueven a veces, espasmódicamente, como en una memoria torpe de aleteo.” Esta imagen da pie a una fábula sobre la invención de la escritura en China. El cuento resulta ingenioso, pero la belleza de la imagen que le sirve de frontis es insuperable. Esto sucede con prácticamente todas las ficciones de Salvador Elizondo: la belleza instaurada en los compartimientos estancos de su

prosa derrota al ingenio con que pueden estar urdidas muchas de sus tramas

Ese mismo experimento fue llevado al extremo en algunos de los textos de *El grafógrafo*; curiosamente, los menos narrativos de este libro. “Mnemothreptos”, por ejemplo, se propone contar una sola imagen con 59 palabras “tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo”. El resultado es una serie fragmentaria de párrafos donde el cuerpo de un cadáver yacente sobre una plancha mortuoria equivale nuevamente al fenómeno continuo de la escritura. Otro, “El perfil del estípite”, un texto formado únicamente por dos párrafos de longitudes diferentes, uno largo y uno corto, gravita en torno al misterio arquitectónico y romano de la palabra *estípite*.

No sabría decir en este momento qué textos hubiera escogido para fabricar un libro semejante al que ha llevado a cabo Sada. Incluso no puedo vislumbrar ahora ninguna de las tramas de los cuentos o relatos que informan este libro. Puedo escuchar, sin embargo, el rumor de una forma y aprender de la continuidad y la sinuosidad de su estilo. ¿Es porque la obra en general de Elizondo no está hecha tanto de imágenes visibles y sucesivas en el tiempo y en el espacio sino de una sola imagen? Esa sola imagen es la del escritor mismo, que se mira en el espejo en el momento de estar escribiendo que escribe. Esta imagen, y sus ingredientes especulares (el espejo y el cuaderno), se cuenta entre las invenciones más significativas de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo pasado. Y resultará difícil superarla. Habrá que esperar otros veinte años, a la publicación póstuma de los *Diarios*, para acabar de comprender el ciclo de la escritura elizondiana y agregar algo digno de valor a lo que se ha venido diciendo acerca de su obra a lo largo de las últimas cuatro décadas.

Mientras esto sucede, podemos quedarnos con la certidumbre de que si hubo una modernidad literaria entre nosotros, esta se contuvo de manera fugaz en los primeros seis años de la década de los sesenta, y encontró en Salvador Elizondo al único y más radical de sus representantes. —

— GABRIEL BERNAL GRANADOS