

LIBROS

74

LETRAS LIBRES
MARZO 2011

Luis Felipe Fabre
• LA SODOMÍA EN LA NUEVA ESPAÑA

**Cuauhtémoc
Cárdenas Solórzano**
• SOBRE MIS PASOS

Cesare Pavese
• CUENTOS COMPLETOS

Salvador Elizondo
• EL MAR DE IGUANAS

Antonio Ortuño
• LA SEÑORA ROJO

Alejandro Zambra
• NO LEER / CRÓNICAS Y ENSAYOS
SOBRE LITERATURA

Karl R. Popper
• DESPUÉS DE LA SOCIEDAD ABIERTA

Boris Pasternak
• EL DOCTOR ZHIVAGO



POESÍA

Altar de santos invertidos



Luis Felipe Fabre
LA SODOMÍA EN LA
NUEVA ESPAÑA
Valencia, Pre-Textos,
2010, 92 pp.

✎ **RAFAEL LEMUS**

Lo más sencillo sería, quizá, tratar esta obra como un libro de poesía y nada más. Decir: *La sodomía en la Nueva España* es un libro compuesto por tres poemas, divididos en varios fragmentos, y enlistar: “Retablo de sodomitas novohispanos”, “Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras”, “Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo”. Después habría que advertir que los poemas emplean recursos literarios tradicionales –el villancico, el auto sacramental– y aclarar: irreverentemente. Tarde o temprano habría que agre-

gar que toman su anécdota –temas y personajes– de hechos históricos concretos y minimizar: pero lo que importa, ya se sabe, no son las relaciones del texto con la historia sino la manera en que se aprovechan ciertos episodios históricos para producir buenos poemas. Porque de eso se trata, ¿no?: de producir *buenos* poemas –limpios, eficaces, redondos– mientras el mundo se desploma fuera del poema. Dicho esto –o sea, desactivada la escritura, reducida la poesía a un mero ejercicio retórico– ya se puede hacer cualquier cosa. Se puede, por ejemplo, pescar aquí y allá los versos más felices y entretejer algunas líneas alrededor de ellos. O se puede ceder a la tentación y redactar una de esas reseñas líricas que tanto gustan a los poetas que tanto gustan a los poetas que tanto gustan a los poetas.

No: lo más fácil sería privilegiar, otra vez, al autor y decir: *La sodomía en la Nueva España* es, ante todo, una obra de Luis Felipe Fabre. Entonces se podría añadir lo que ya empieza a ser obvio: que Fabre (ciudad de México, 1974) es un poeta extraordinario, no solo dentro del marco de su generación, y que vaya que su escritura tiene potencia. Aquí el reseñista se enfrentaría a una disyuntiva típica: o puede ir a la obra anterior de Fabre, *Cabaret Provenza* (2007), y buscar semejanzas entre ese libro y este otro y forzar una supuesta coherencia autoral, o puede desatender la obra pasada y afirmar que este nuevo libro es insólito y supone –digámoslo a manera de *blurb*– el viaje de un poeta contemporáneo, conocido por su sensibilidad posmo, a través de la oscura época colonial. De un modo u otro el reseñista acabaría por desatender uno de los elementos capitales del libro: no la voz del autor sino sus desdoblamientos, su travestismo. Leería esta obra como un poema *personal* cuando se trata más bien de un tejido de voces –un lienzo en que se inscriben distintos tiempos y discursos y tensiones.

Entonces: ¿qué es *La sodomía en la Nueva España*? Es, desde luego, una obra escrita por Luis Felipe Fabre y es un libro de poesía. Pero es, también y sobre todo, un texto que aspira a rebasar el campo poético y a insertarse en el mundo, más amplio y efectivo, de la cultura. Hay que ver cómo Fabre busca su tema más allá de la tradición poética: en la historia, en la Nueva España de mediados del siglo XVII, en los procesos que la Inquisición siguió contra un grupo de homosexuales entre 1657 y 1658. Hay que ver cómo encuentra su materia verbal en un puñado de documentos no literarios: en las actas judiciales del caso, en el diario de Gregorio Martín de Guijo, en los ensayos académicos (“Las cenizas del deseo”, de Serge Gruzinski, y *Quemando mariposas*, de Federico Garza, principalmente) que refieren y estudian esos procesos. Hay que ver cómo aprovecha esos documentos: en vez de recrearlos poéticamente, los incluye una y otra vez, siempre de manera literal, en el curso del poema, anulando de ese modo la división artificial entre escritura poética y no poética. Pero lo central no es que esta obra reconozca la validez de otras escrituras; es que aspira a confundirse con ellas, a insertarse como un documento más en un corpus de documentos previos. Si alguna, esta es la meta: incorporarse no tanto en la tradición poética como en ese archivo continuo que de vez en vez llamamos cultura.

La costumbre, se conoce, es ir al pasado, remover escombros, dar con un tema y utilizarlo como pretexto para escribir un poema, un relato. Se dice: son relatos, poemas *históricos*. Pero son casi siempre lo contrario: piezas antihistóricas que aprovechan y aplanan acontecimientos pasados con el único fin de maquilar más *literatura*. Aquí, está claro, se procede de manera diferente: si Fabre vuelve a la historia no es para aprovecharse de ella sino para poner la poesía a su servicio. Lejos de ese purismo que no reconoce un mundo más allá de

la literatura, él dota a su escritura de una tarea precisa: traer al presente ciertos hechos y a ciertos personajes. Poetizar no significa, en este caso, tomar algunos elementos materiales y evaporizarlos hasta que pierdan peso y muden en arquetipos y se eleven hacia el mundo de las representaciones inmateriales. Significa: iluminar episodios olvidados pero aún encendidos, sacar filo a hechos más o menos alisados por el tiempo, recuperar y contemporizar.

Se dirá que no, que *La sodomía en la Nueva España* es ante todo un triunfo retórico, que Fabre regresa al género del auto sacramental, por ejemplo, por motivos eminentemente literarios —para divertirse con ciertas formas del Siglo de Oro, para jugar con algunos recursos del barroco. Seguro que sí. Pero también debería afirmarse: vuelve al auto sacramental para manipular un género didáctico, para encontrarse no solo con una forma sino con una *función*. Es decir: no solo parodia los elementos formales del género, también altera su labor. En vez de negarla, la invierte. ¿Para qué? Para que el auto sacramental —ahora ya un transgénero— *baga* justo lo que no debe hacer: decir lo *inefable*, llevar a escena discursos transgresores, acompañar las convencionales figuras alegóricas con una pandilla de seres salvajes y heterodoxos:

Salen
Juan de la Vega,
Miguel Gerónimo, Miguel de
[Urbina,
Juan Correa, Juan Martín, Juan
[de Ycita, Benito Cuebas,
Gerónimo Calbo, Joseph Durán,
[Simón de Chaves,
Nicolás de Pisa, Christobal
[de Victoria,
Domingo de la Cruz, Matheo
[Gaspar
y Lucas Matheo, el menor,
y dicen:

¡Ay de nosotras! —

POLÍTICA

Memorias de un hijo de la Revolución



Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano
SOBRE MIS PASOS
México, Aguilar, 2010,
614 pp.

EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

Sobre mis pasos es la recapitulación que hace Cuauhtémoc Cárdenas de su vida política y profesional. En el principio de esta revisión, y a modo de epílogo también, están las ideas y las obras del general Lázaro Cárdenas. En la primera página del libro Cuauhtémoc afirma: “Sin duda, la influencia más importante de lo que ahora soy y de lo que he hecho, la he recibido del ejemplo de cómo condujeron sus vidas mis padres. Lázaro Cárdenas y Amalia Solórzano.”

Cuauhtémoc define la ideología de la Revolución mexicana desde la visión que el cardenismo tiene de ella, por eso cierra el libro insertando lo que se considera el testamento político de su padre: “Mensaje a los revolucionarios de México”. En aquel texto, Lázaro Cárdenas dice, entre otras cosas: “Es necesario, a mi juicio, complementar la no reelección en los cargos de elección popular con la efectividad del sufragio”, y también que “toda verdadera manifestación de democracia, ya sea en el orden político, social o cultural, se nutre en la democracia económica que produce un cambio profundo de las estructuras”. Sufragio efectivo y democracia económica. A estos puntos cardinales del pensamiento cardenista se suman la idea de México como país soberano y la definición de una posición de Estado frente a

la comunidad internacional como pacifista, enemigo de la intervención de unas naciones en los asuntos internos de las otras, no alineado con las grandes potencias, así como la identificación de México como tierra de asilo para los perseguidos por sus ideas políticas.

Estas grandes coordenadas definen el territorio en el que se desarrolla la vida pública de Cuauhtémoc, desde su acercamiento al movimiento electoral de Miguel Henríquez —que devino en fraude y represión— o su participación en las protestas contra el golpe de Estado y la intervención norteamericana en Guatemala, hasta los procesos electorales del 88, 94, 97, 2000 y 2006, pasando por la creación del Movimiento de Liberación Nacional a principios de los sesenta, su simpatía por el movimiento estudiantil de 1968, su ingreso al PRI y la construcción de su candidatura para gobernar Michoacán, su rompimiento con el partido a raíz de la creación de la Corriente Democrática, su simpatía por las luchas de Rubén Jaramillo y Genaro Vázquez Rojas y sus encuentros y desencuentros con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Como muchos otros miembros de su generación alude también a la impronta que en su formación ejercieron los exiliados republicanos españoles, así como el entusiasmo que despertó tanto en él como en su padre el triunfo de la Revolución cubana en 1959.

Queda clara la intención del autor no solo de reconstruir los hechos de su vida, sino de mostrar lo que considera la coherencia de sus actos. El destinatario de esta suerte de largo exordio no son sus adversarios históricos sino la izquierda en que milita, y más precisamente aquellos que se aglutinan en torno a la figura de Andrés Manuel López Obrador, y muy principalmente Porfirio Muñoz Ledo, Elena Poniatowska y Enrique Semo. El debate en ese frente interno de la izquierda mexicana ha tenido como contexto el proceso electoral

y postelectoral de 2006, y ha consistido entre otras cosas en revisar la actuación de Cárdenas en 1988. Cuauhtémoc define lo ocurrido el 6 de julio del 88 como un fraude electoral, un golpe de Estado, y una violación de la ley y la Constitución a cargo del PRI, pero también visualiza aquel momento como el inicio de la transición democrática. Es frente a ese debate que reivindica su derecho, como político y ciudadano, a reunirse e intercambiar puntos de vista con sus adversarios. Cuauhtémoc discute la teoría que empezó a circular a raíz del “plantón de Reforma”, de que él no había resistido con suficiente valor el fraude del 88. El autor argumenta que siempre consideró fundamental no conducir al movimiento hacia una confrontación armada o hacia el sacrificio, y que, frente a la disposición manifiesta del régimen a la represión y no contando con los instrumentos políticos necesarios para defender su triunfo y vencer entonces al sistema del partido de Estado, propuso transformar la fuerza social que encabezaba en una formación política (PRD) capaz de representar sus motivaciones y canalizar su fuerza en el terreno electoral.

El tema de sus diferencias y distanciamiento con López Obrador sube de tono cuando polemiza con las ideas expresadas por Enrique Semo en su libro *La búsqueda. 1. La izquierda mexicana en los albores del siglo XXI*. En efecto, Semo quiso proponer una visión crítica del *cardenismo* de Cuauhtémoc con la finalidad de legitimar ideológicamente un cambio de liderazgo al interior del PRD. Para Cárdenas, el trabajo de Semo se propone deslegitimar su posición política en el contexto del avance, dentro del PRD y de un sector considerable de la sociedad, de las simpatías por AMLO como cabeza electoral de la izquierda mexicana hacia el proceso electoral de 2006.

En *La búsqueda*, Enrique Semo pretende mostrar a Cuauhtémoc como un hijo mimado de la élite gobernante,

un adversario del Partido Comunista, el responsable de la disolución del Movimiento de Liberación Nacional, un ignorante de las ciencias sociales, un moderado reformista neoliberal, un claudicante incapaz de oír los nuevos lenguajes y las nuevas ideas de su tiempo. Desde luego que las posiciones políticas de Cuauhtémoc son discutibles, como las de cualquier otro actor político, pero resulta sorprendente que Enrique Semo, defensor a ultranza de la “dictadura del proletariado” como militante de un Partido Comunista que se proponía deshacerse de aquella definición totalitaria, más tarde promotor del voto útil a favor de Vicente Fox y, al momento de publicar su libro, secretario de cultura de AMLO, se proponga justamente derribar la figura política de Cuauhtémoc desde una supuesta condición de historiador objetivo.

El libro recuerda la puesta en marcha de esa campaña de deslegitimación desde el bando de López Obrador a partir de la campaña del 2000, que se torna especialmente cruda en 2006 y en la que destacan las críticas de Muñoz Ledo (también aliado tardío y representante de Vicente Fox ante la Unión Europea) y Elena Poniatowska (que en 2006 llamó a Cárdenas “enviados”) y propició un abucheo masivo en su contra durante un mitin lopezobradorista), pero a la que se sumó en su momento el aparato mismo del PRD, involucrado en la campaña presidencial de AMLO y que alcanzó múltiples editoriales y un bombardeo de insultos expresados por las redes sociales. Esta campaña hizo el efecto esperado: facilitó el ascenso de López Obrador y convirtió al *cardenismo* en una corriente minoritaria del PRD, pero también significó la renuncia de una parte amplia de la izquierda a uno de sus mayores referentes políticos y a una figura sustantiva de su identidad histórica, lo que en la práctica se ha traducido en un golpe contundente contra sí misma. La crisis actual del PRD, su desdibujada identidad y su falta de proyecto nacional (del que carecen,

por cierto, todas las demás fuerzas políticas de México) tiene mucho que ver con esa suerte de furor parricida, de campaña de odio tolerada, cuando no auspiciada, por la corriente de Andrés Manuel contra el fundador de su partido.

Si alguien ha disentido desde el liberalismo con las ideas de Cuauhtémoc Cárdenas respecto al papel que debe jugar el Estado en temas como el petróleo o la electricidad, y no se identifica con las concepciones sociales y políticas de la Revolución mexicana y el cardenismo histórico, no encontrará aquí argumentos que lo hagan reconsiderar su posición. Es verdad que Cárdenas se considera a sí mismo un continuador de la obra de su padre y la Revolución, y que la publicación de este libro justo en 2010 tiene también la intención de reivindicar a la misma a cien años de su inicio, pero lo que es más notable de esta narración autobiográfica es fundamentalmente otra cosa: se trata de su destacada aportación en la lucha por la democracia, la defensa del voto y la civilidad política en México. —

CUENTO

El hombre cualquiera



Cesare Pavese
CUENTOS
COMPLETOS
Barcelona, Lumen,
2010, 638 pp.

MARÍA LEBEDEV

Cuando un escritor se consagra, aun en el ámbito de los “marginales” u “oscuros”, se vuelve difícil leerlo sin alguna clase de predisposición a su favor. Cesare Pavese (Italia, 1908-1950) fue reconocido a tiempo por

sus contemporáneos. Trabajó en la célebre editorial Einaudi —donde coincidió con intelectuales de la dimensión de Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Elio Vittorini y Primo Levi— y, tal vez a causa de su meditado suicidio y de una devastadora nota de adiós (“Perdono a todos y a todos pido perdón. ¿De acuerdo? No murmuren demasiado”), se convirtió de inmediato en un autor de culto.

Deslindarse del aura mítica del conjunto de su obra implica un esfuerzo considerable por parte del lector, quien —supongamos— intenta hacer de cuenta que las páginas que hojea fueron escritas por un hombre cualquiera. Pero no, la tentativa resulta inútil, porque Pavese publicó, entre sus treinta y cuarenta años, novelas como *El bello verano*, *La luna y las bogueras* y *Diálogos con Leucó*, y libros de poesía tan indiscutiblemente significativos como *Trabajar cansa* o *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Fue, además, un prolífico traductor: se ocupó de títulos de Whitman, Melville y Sinclair Lewis, de Faulkner, de Joyce y de Dos Passos, de Sherwood Anderson, de Gertrude Stein. Este hombre, después de todo, no fue un hombre cualquiera.

Atento a la polisemia del lenguaje y a un realismo simbólico que trascendiera objetos y personajes específicos a la categoría de universales, Pavese dejó traslucir una nostalgia existencial a través de los sentidos y pensamientos de esos personajes. Sus cuentos, editados en español el año pasado, son muy poco conocidos incluso entre los más versados. Fueron escritos durante la que se considera la época más fructífera del autor (entre 1936 y 1946), y retoman las obsesiones de poemas, novelas y ensayos. La dicotomía campo/ciudad, la perpetua disyuntiva entre amar y despreciar el mundo, la evocación de la infancia, la espera de una vida distinta, el sentimiento de desarraigo, la deso-

lación, la primera persona narrativa y una voz monótona que el propio Pavese calificó como una de sus más auténticas cualidades.

Salta a la vista un tema: la mujer. Pavese no solo reproduce con acierto la voz femenina, sino que parece comprender la esencia de una identidad ajena, de un género diferente. Por momentos caricaturiza al hombre y este se reduce a un cúmulo de violencia, engaños e ineptitud. La mujer, por su parte, o bien es sumisa o bien es libre y no debe nada a nadie. Disfruta sentirse mujer, mira a los ojos, se sabe igual que todos. En ocasiones habla del hombre; en otras se dirige a él. A veces, la mujer impide al niño ser hombre. El mérito de Pavese consiste en saber adueñarse de manera indiscriminada de las diversas voces que conforman este coro.

Otro tema: la conciencia de uno mismo y la extrañeza derivada de ella. “Si me detengo un momento a pensar, no me hallo en mi pasado y sus agitaciones no las entiendo. Es como si todo le hubiese tocado a otro, y yo asomase ahora de un escondite, un agujero donde hubiera vivido hasta hoy sin saber cómo. Si no fuera porque en estos momentos experimento un gran estupor y ni siquiera me reconozco, diría que el escondite del que salgo soy yo mismo”, reflexiona el personaje de “Una certeza”. El destino del hombre le toca como por accidente o imposición. Todo parece ocurrir sin que uno pueda hacer nada, como por una fuerza involuntaria, sin que razón ni voluntad intervengan.

Y el abismo: existe la amenaza constante de la pérdida —la pérdida física, la separación, la muerte, el desencuentro—, pero también el hallazgo del vértigo amoroso, la embriaguez del acercamiento sexual, la comprensión sutil de un hombre y una mujer que no se piden nada.

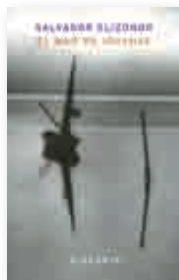
Si es cierto que la obra de un autor no puede dissociarse de su vida personal, los cuentos aquí reunidos, más de

cincuenta, por lo menos insinúan las muchas facetas del escritor piomontés. Su soledad, a la vez vocación y condena, estuvo ligada con el paisaje de infancia, con las calles de Turín, con las colinas próximas a la ciudad. El desengaño sentimental y el desamparo, el malestar vital, la preparación de la muerte: todo apunta a lo que Natalia Ginzburg describe en su entrañable y también duro “Retrato de un amigo” (en *Las pequeñas virtudes*): “Para morir eligió un día cualquiera de aquel tórrido agosto, y la habitación de un hotel cerca de la estación: en la ciudad que le pertenecía, quiso morir como un forastero.” Así, solo al morir pudo igualarse al resto. Ser un hombre cualquiera. —



ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS

La escritura es un laberinto



Salvador
Elizondo
EL MAR DE IGUANAS
Girona, Atalanta, 2010,
320 pp.

☞ GABRIEL BERNAL GRANADOS

El mar de iguanas reúne cuatro “libros” de Elizondo, tres de ellos publicados en vida del autor y uno más póstumo. La *Autobiografía*, publicada por primera vez en 1966; “Ein Heldenleben”, un relato incluido en *Camera lucida*, de 1983; *Elsinore: un cuaderno*, de 1988; y el primer cuaderno de los *Nocturnos*, que se publica en las páginas de este volumen por primera vez. Se trata, por tanto, de un libro donde se pondera el valor del término *autobiográfico* en la obra de Elizondo, pero

desde una perspectiva especial, una perspectiva que pone en juego, por así decir, el sentido último de una obra que tiene en la *escritura* y en la *autobiografía* sus valores más significativos.

Salvo el caso del *Nocturno*, no es la primera vez que me confronto con los escritos más declaradamente autobiográficos de Elizondo. A lo largo de mi vida como lector, he leído al menos siete veces el texto de la *Autobiografía*; *Elsinore* lo he leído en tres ocasiones, y un sinnúmero de veces, en diferentes publicaciones y superficies impresas me he topado con “Ein Heldenleben”. Esta circunstancia me permitió repasar, en el orden de mis preferencias, los tres textos. Empecé por “Ein Heldenleben”, *Elsinore* y el *Nocturno*, y dejé la final la *Autobiografía*. Pude comprobar, gracias a la existencia impresa del primer cuaderno de los *Nocturnos*, algo que remotamente intuía y que ahora se vuelve una realidad incontestable: Elizondo es el único escritor moderno de la tradición literaria mexicana de la segunda mitad del siglo xx, en el entendido de que Modernidad es una definición insuficiente para comprender lo que ha ocurrido en el contexto de la literatura mundial en los últimos cuarenta años.

Una visión de conjunto deja en claro una progresión en las etapas por las que transitó la literatura de Elizondo. La primera etapa comprendería *Narda o el verano*, *Farabeuf* y la *Autobiografía* como proyecto cumbre de un ciclo en el que la escritura del autor se encuentra todavía supeditada a los imperativos de una estética rigorista o clásica. El segundo periodo, *grosso modo*,* involucra a los ensayos y narraciones comprendidos en el proyecto

* Dejo fuera títulos de libros esenciales en la bibliografía de un autor que carece de títulos inesenciales o que no deban ser considerados para una comprensión cabal del conjunto de su obra publicada.

Camera lucida —una serie de textos escritos a lo largo de un año y que se fueron publicando, mes con mes, en la revista *Vuelta*. El tercer periodo anuncia la libertad casi absoluta de los *Diarios* y los *Nocturnos*, y tiene en la redacción de *Elsinore* su momento narrativo culminante. Elizondo se encontraba entonces, como deja en claro la lectura del primer cuaderno de los *Nocturnos*, muy influido por la idea de escritura de Valéry —en particular por sus *Historias rotas*—, y desliza en sus reflexiones privadas la idea de un agotamiento de las lenguas literarias de Europa. El inglés llegó a su límite con el *Ulises* de Joyce, y en francés sucedió lo mismo con las novelas de Céline. Considera agotado el español peninsular y Poe, Darío y Borges le parecen gigantes del continente americano. *Elsinore* es un continuo que busca abatir las fronteras conocidas del español americano, fundiéndolo con el inglés de los Estados Unidos, en la búsqueda de un tronco común interno.

La *Autobiografía*, más que una confesión escandalosa que compromete abiertamente aspectos delicados de la vida de su autor, es un ensayo sobre la condición humana con una fecha al calce muy precisa. “Ein Heldenleben” es un compuesto literario complejo, a caballo entre el ensayo y la narración, entre la ficción y la autobiografía, y es un proyecto de obra que prefigura el compuest verbal mucho más logrado que es *Elsinore*. Sin embargo, pese a todo el encanto que pueda poseer este relato o novela corta, es imposible no verlo como una prefiguración de lo que será para la literatura la aportación mayor de la obra de Salvador Elizondo: la idea de Escritura por encima de todas las demás cosas. Como Thomas Bernhard o como el Pierre Michon de las *Vidas minúsculas*, Elizondo no distingue entre el carácter vivencial y el artificial de los continuos que produce a través de los campos de su escritura. Todo

es pulsación y ritmo. Un aforismo puede desembocar en una historia, y una historia puede hacerse añicos en el terreno de lo mínimamente conjetural. Todo cabe en el espacio del cuaderno y todo se destruye o queda trunco: el cuento abocetado, el discurso, una vindicación de la figura de Enrique González Martínez o del padre Manuel Ponce, un recuerdo de infancia, una premonición de la muerte, un aforismo, una idea, que al mismo tiempo es una imagen, una referencia cruzada a un libro en proceso de composición... Todo en Elizondo parece decirnos que la escritura se cumple en la vida y la vida tiene la extensión arbitraria del número de páginas del cuaderno o la libreta donde se está escribiendo.

La edición de Atalanta adolece de errores. Un lector mínimamente preparado no necesita que le digan en nota a pie de página lo que significa en español *comme il faut* o *wbale's prick*. *The Chinese written character as a medium for poetry*, que el mismo Elizondo tradujo como *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, aparece mal traducido en una nota a pie de página en la sección correspondiente a la *Autobiografía*. Además, las notas que saturan los pies de página de las secciones correspondientes a *Elsinore* y "Ein Heldenleben" atentan contra el espíritu bilingüe de estos dos textos. No es necesario saber tanto para entrar en el ritmo escritural de estos libros. Lo mismo sucede con el *Nocturno*: lo que importa es vislumbrar la belleza transitoria de lo fragmentario.

A *El mar de iguanas* no se le encuentra, sin embargo, ningún defecto en su concepción de la obra de Elizondo como un continuo de escritura que comienza con el que podríamos denominar el periodo clásico en la obra del autor y que concluye con su periodo más radicalmente moderno, aquel donde se funde la escritura en una abolición de géneros literarios. —

CUENTO

Un libro como un relámpago



Antonio Ortuño
LA SEÑORA ROJO
Madrid, Páginas de Espuma, 2010, 112 pp.

✎ EDMUNDO PAZ SOLDÁN

El nuevo libro de cuentos del mexicano Antonio Ortuño, *La señora Rojo*, tiene algo de engañoso. Quizás sea su brevedad —el hecho de que se puede leer de una sentada—, o su prosa carente de florituras: todo parece fácil, demasiado fácil. Un libro que es como un relámpago podría pasar de puntillas en la avalancha de novedades. Y sin embargo *La señora Rojo* queda. Es notable el mérito de Ortuño: ha hecho que lo que parece poco sea mucho.

Ortuño, escogido hace poco por la revista *Granta* entre los mejores narradores jóvenes en español, transita por diversos registros, desde el relato breve que ha hecho escuela en la prosa latinoamericana hasta los cuentos de corte más clásico, desde las exploraciones de la individualidad desquiciada en la primera parte de *La señora Rojo* —una individualidad que se agita en medio del contexto social— hasta los universos más amplios de la segunda parte, en los que lo político y lo histórico se convierten en las formas fundamentales por las que se constituye el sujeto contemporáneo. Hay un diálogo con la tradición, pero también una apropiación muy particular de esta: Ortuño ya tiene un mundo muy propio, un estilo inconfundible.

El tono principal de Ortuño es el del humor negro, el de la sátira descarnada: hay malicia y crueldad,

aunque en general estas no suelen ser gratuitas (hay excepciones). "Agua corriente", el primer cuento del libro y uno de los mejores, prefigura lo que vendrá: el narrador, "con una madre abandonada por el marido con un hijo pequeño y otro imbécil", pertenece a una familia tan pobre que las cenas se preparan a base de sobras. Por suerte hay agua caliente: eso permite "limpiar la sangre que le escurría a mi hermano de la boca cuando se despeñaba por la escalera o caía en mitad de un pasillo y se machacaba en las esquinas de los muebles". De paso, están las observaciones afiladas en torno a la sociedad (en la escuela uno se embrutece "con las cenizas de educación pública que recibía").

En este libro hay varios cuentos magníficos: "El Grimorio de los vencidos", quizás el más divertido y burlesco; "La señora Rojo", que funciona a nivel literal (una inmensa tortuga invade el jardín de una familia de clase media) y a nivel metafórico (una alegoría del destino aciago de nuestras sociedades, en las que un obstáculo es reemplazado por otro); "Pavura", que comenta con lucidez acerca de la paranoia contemporánea del control y la seguridad (un encargado de seguridad obsesionado con su trabajo se enfrenta al miedo de que los controles sean burlados, pero en el fondo su inconsciente ya ha sido tomado: vive con el miedo de saber que bastará un parpadeo para que "el enemigo, el mal, la demencia infinita" ingresen en "nuestras entrañas"); "Héroe", que se puede leer como una variación de un clásico cuento de Borges ("Tema del traidor y del héroe").

Como en buena parte de la cuentística tradicional latinoamericana, los cuentos de Ortuño suelen decantarse por el golpe de efecto, la vuelta de tuerca del párrafo final. Si el impacto no es el deseado, el cuento se resiente. En ese sentido, hay textos como "El día del amor" y "La culpa de las revueltas" en los que la violencia final es más bien caricaturesca y su fuerza inicial se diluye. Aquí, el humor

negro y la crueldad no son un medio para un fin sino un fin en sí mismo. Detalles menores: *La señora Rojo* es un libro sólido, uno de los mejores de la narrativa mexicana contemporánea; Ortuño, capaz de imaginar a los ancianos “cerúleos y frágiles” que caminan por los pasillos de un hospital como si fueran parte de “un ballet decadente y espantoso”, ha alcanzado la originalidad y madurez que anunciaban libros como *Recursos humanos* (2007) y *El jardín japonés* (2007). —



ENSAYO

Escribir de libros que sí se ha leído



Alejandro Zambra
NO LEER / CRÓNICAS
Y ENSAYOS SOBRE
LITERATURA
ed. Andrés Braithwaite,
Santiago, Ediciones
Universidad Diego
Portales, 2010, 153 pp.

WILFRIDO H. CORRAL

Hay autores desesperados por figurar en la nueva “nueva” narrativa hispanoamericana, ya cuarentones o cincuentones. Hay otros de una madurez y sofisticación que desmiente su juventud, a quienes solo les importa la prosa lúcida y verdaderamente nueva. Zambra (1975), autor del conceptualmente preciso y fluido díptico compuesto por *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, está entre los últimos. Su sutileza para combinar lo que Peralta llamaba lo “infraordinario” con una especie de “autobiograficción” verdaderamente innovadora no tiene límites. *No leer*, selección de su prosa no ficticia publicada entre 2003 y 2010, alguna revisada, es un emblema de esas permutaciones, con el valor añadido de incluir referencias y llamados interdisciplinarios de última moda y de literatura mundial clásica.

El título es un mandato irónico, y entre otros efectos positivos estos ensayos y reseñas agujonean a sus lectores a leer de manera diferente, no solo a buscar la sustancia entre líneas. Sus fuentes, lecturas y referentes son vastos, sus criterios de tono muy directo, ofensivos solo para algún esteta pusilánime, y su estilo novelístico y variado. Esto es precisamente lo que propone la nota homónima, que parte de *Cómo hablar de libros que no se han leído* de Pierre Bayard. Zambra dice no haberlo leído, consciente de la superabundancia de libros, artículos y teorías fugaces sobre la lectura, y de que se puede ser un lector incorrecto de varias maneras productivas.

Zambra afirma implícitamente que la cronología simple no permite comprender las relaciones entre las obras, y sus ejercicios de estilo son también ejercicios de pensamiento que ofrecen la posibilidad de repensar nuestra relación con lo escrito y la escritura sin subestimar el esplendor de leer libros complejos. Diferente de Bayard, Zambra no provee un manual del usuario, sino un *vade mecum* y poética que se divierte con las pretensiones de sus coetáneos y sus esfuerzos por congraciarse con ciertos poderes (“De novela, ni hablar”), situándose sabiamente entre erudición y habladería (“La literatura de los hijos”, sobre *Correr el tupido velo* de la hija de Donoso), para ofrecer un elogio y teoría de la lectura, y para mostrar que apasionarse no quiere decir cambiar de parecer.

Su brillo conceptual nunca deja de abrumar felizmente: cuando escribe sobre *Bonsái* (“Árboles cerrados”), autores canónicos (Borges, Vargas Llosa), cartas, el lenguaje, giros lingüísticos, poesía (“Contra los poetas”), sobre autores italianos (los más), franceses y japoneses, y sobre varios recovecos de la cultura literaria popular. Un hilo que enhebra ciertos dictámenes contra lo banal es que ve la prosa como poesía, y en el paso de un género a otro se nota su extrema confianza en el acto de narrar, por-

que la ficción es el objetivo de sus crónicas. “Una lengua corrompida”, sobre Coetzee, es ilustrativa de su propósito.

La segunda sección, con las piezas más extensas, incluye la mejor interpretación de la poesía de Bolaño, y lecturas profundamente naturales de Parra y Pavese. Consistentemente, el ensayo más largo y memorable del libro es sobre la prosa poética fragmentaria de Ribeyro, que como muchos otros textos es más bien sobre la novela y el cuento. Cuando allí habla de la relación entre vida y literatura, acudiendo a chispazos biográficos, uno se da cuenta de que también está hablando de la legibilidad del mundo, y es claro que él, como dice de Bolaño, también ha desordenado la literatura latinoamericana.

En la primera sección, la más variada, “Que vuelva Cortázar” va contra el gesto de moda pero fútil de sus contemporáneos argentinos de infravalorar y destituir al extravagante Cortázar. Además de poetas (de Shakespeare a Pessoa, Eliot y Pound) y Flaubert y Diderot, se concentra en narradores del yo como Levrero, Macedonio (“nuestro Sterne”) y Vila-Matas, preferencia esclarecida por su propia ficción y las minucias sobre el arte de escribir. Si la prosa no ficticia de muchos nuevos narradores deja mucho que desear, también es verdad que es inútil emplear el ensayo como excusa “literaria”. Zambra nos convence de no subestimar el propósito original de ese género.

Es evidente que consagra la primera sección a sus autores, obras y temas favoritos. También elogia las fotocopias sin pedantería académica, y dedica numerosos comentarios brillantemente comprimidos sobre autores estadounidenses (partiendo de la *Spoon River Anthology*, hasta Cheever y Carver) y cultura popular. Tampoco evita proveer información autobiográfica sobre su costumbre de leer en cualquier lado (“Festival de la novela larga”). Enterado, al día

con la crítica especializada (Bloom, Derrida) o de autor (Kundera), ajusta cuentas con figuras mayores como Edwards, y con la “chilenidad”. La capacidad de Zambra para leer a través de los siglos, disciplinas, categorías y definiciones lo distancia de sus contemporáneos. *No leer* es un GPS literario extremadamente oportuno, de un autor establecido que contiene multitudes a las que no se les puede hacer justicia en una reseña. —



ENSAYO

La claridad discursiva



Karl R. Popper
DESPUÉS DE LA
SOCIEDAD ABIERTA
Barcelona, Paidós,
2010, 509 pp.

INOCENCIO REYES RUIZ

A mediados del año pasado apareció en español, en edición de Paidós, la selección de escritos sociales y políticos inéditos de Karl R. Popper, el más importante pensador de la ciencia de la historia, conocido más por su obra *La sociedad abierta y sus enemigos*, escrita en Nueva Zelanda entre 1938 y 1942, publicada, entre rechazos y otros contratiempos, en Inglaterra en 1945, y referencia obligadísima para comprender los antecedentes y entretelones filosóficos de la formación y funcionamiento de los totalitarismos. La selección de los textos inéditos y la edición se debe al minucioso trabajo de Jeremy Shearmur, profesor de filosofía de la Universidad Nacional de Australia, y a Piers Norris Turner, estudiante de doctorado de filosofía en la Universidad de Carolina el Norte.

Los lectores de Popper no encontrarán en sus escritos inéditos

deslumbres intelectuales; tampoco advertirán, en su correspondencia y discusión con pensadores como Julius Kraft, Rudolf Carnap, Friedrich Hayek, Isaiah Berlin, Ernst Badian y Herbert Marcuse ninguna pista para acercarse a su vida personal y familiar. Ni falta que hace: la lucidez intelectual de Popper lo refleja con más claridad que a otros en sus autobiografías íntimas.

Los documentos inéditos publicados en *Después de La sociedad abierta* confirman la sencillez personal de un pensador sencillamente profundo. Sus recuerdos, sus cartas, sus conferencias y sus apuntes son algo así como el complemento de su autobiografía intelectual, *Búsqueda sin término*, un título que, además de bello, resume en tres palabras la actitud racional y crítica de quien tuvo el atrevimiento intelectual de escribir y suscribir la ecuación “Platón = Hitler”, en un momento (1938) en que el pensamiento filosófico y político bandeaba de una a otra irracionalidad: de la fenomenología de Husserl y sus seguidores (Heidegger como el prototipo del lenguaje oscuro), pasando por el intuicionismo anti-racional de Bergson, y del dogma de la “verificabilidad” del Círculo de Viena a la sumisión irreflexiva de los teóricos del marxismo.

La ecuación “Platón = Hitler”, de apariencia descabellada según el autor, es deliberadamente provocadora. Antes que los atizadores iracundos se alcen contra esta supuesta irreverencia, los nuevos lectores deben acudir sin escalas a *La sociedad abierta y sus enemigos* y a *Conjeturas y refutaciones*.

Popper explica: *La sociedad abierta y sus enemigos* fue escrita como un esfuerzo de guerra, como un combate. Como se sabe, el libro llevaba originalmente un título diferente: *Falsos profetas: Platón, Hegel, Marx*. El libro fue rechazado, por el título y por el contenido, en una época en que las tensiones del final de la Segunda

Guerra Mundial asustaban a la humanidad. El título era provocativo y Popper ensayó con *Introducción a la filosofía social* y *Una filosofía social para el ciudadano*, “o algo por el estilo”, dice. El título resultante fue afortunado: la sociedad abierta se convirtió desde entonces en una búsqueda sin término de pensadores y gobernantes.

Después de La sociedad abierta puede tener contrariedades distintas y encontradas. En los documentos inéditos se puede ver, sin embargo, la recurrencia crítica de Popper al historicismo, al colectivismo y al antirracionalismo; y, con ellos, el examen de las profecías históricas, la defensa del individuo frente a abstracciones del tipo de nación, raza o clase, y la argumentación en contra de aquellas concepciones que hacen de la inspiración una guía más segura que la argumentación racional. Se suman aclaraciones para distinguir el racionalismo crítico, se reafirma la pertinencia de la refutación como método crítico de las hipótesis y teorías científicas, se descubren nuevos elementos para delimitar el concepto de “sociedad abierta”, se entrelazan las relaciones entre la sociedad abierta y el Estado democrático, se demarcan las nociones de ciencia y democracia, se proponen medidas prácticas contra el desarme, se exalta y explica la tolerancia y sus límites, se argumenta contra el relativismo moral y, enmarcando todos los temas, se defiende la necesidad de la discusión crítica y racional de los problemas políticos y sociales como método para mejorar el mundo.

La discusión crítica es posibilidad de mejoramiento gradual y a la vez nos distancia de la violencia, dice. Discute los problemas de la explosión demográfica, la delincuencia internacional, las guerras religiosas y el poder de la televisión (dictó telefónicamente el último de sus ensayos, precisamente sobre la televisión, publicado originalmente en italiano). El poder de la televi-

sión es enorme y puede ser peligroso, advierte. La propuesta popperiana de autorregulación de los medios masivos es, me parece, vigente.

Es de suyo interesante el intercambio de ideas y preocupaciones con Carnap y Hayek, el reconocimiento que hace de Hans Kelsen y de Bertrand Russell, su gratísima sorpresa ante los dos conceptos de la libertad de Isaiah Berlin, su pobrísima pensión anual de 1,200 dólares al año (1969), su insistencia razonada en que el “capitalismo” de Marx no ha existido nunca, sus observaciones acerca de los males que la democracia estadounidense ha evitado, gracias a la opinión pública... De principio a fin perseveró en la discusión racional y crítica. Crítica, dice, es sinónimo de racional.

La honradez intelectual de Popper es ejemplar. Escribió y habló (tuve la suerte de conocerlo y escucharlo) con una claridad inequívoca. En una carta que en principio no tenía intención de publicar (*Contra*

las grandes palabras —1984—, en la que hace polvo los argumentos del dueto Adorno-Habermas), escribe que la responsabilidad del intelectual es presentar a la sociedad los resultados de su estudio lo más simple, clara y modestamente que pueda. Y termina: “Cualquiera que no sepa hablar de forma sencilla y con claridad no debería decir nada y seguir trabajando hasta que pueda hacerlo.”

Creo que el consejo nos viene bien a muchos. —



NOVELA

La magia blanca de Pasternak



Boris Pasternak
EL DOCTOR ZHIVAGO
trad. Marta Rebón,
trad. de los poemas
de M. Rebón y Ferran
Mateo,
Barcelona,
Galaxia Gutenberg/
Círculo de Lectores,
2010, 747 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

El doctor Zhivago, ¿gran libro y mala novela? A los cincuenta años de la muerte de Boris Pasternak (Moscú, 1890-Peredélkino, 1960), la pregunta no tiene respuesta pero hacérsela nos permite entrar a un mundo encantado y titánico donde la herencia épica de la novela compite con su disolución vanguardista, se repone la antigua querrela de la prosa contra la poesía y presenciamos el choque entre la historia y la naturaleza. La materia donde ocurren estos antagonismos esenciales es la Revolución rusa y el personaje central es Pasternak, quien atravesó la peor de las épocas en que podía vivir un escritor para, inverosímilmente, morir en su cama, cerca de su esposa y de su amante,

atendido por los mejores médicos soviéticos. Ello ocurrió apenas un par de años después de la publicación, por Feltrinelli, en Italia, de *El doctor Zhivago*, novela que le valió el Premio Nobel de Literatura de 1958, honor rehusado tras la amenaza del destierro proferida en su contra por el régimen comunista. Se había librado Pasternak de desaparecer asesinado en el gulag, como Osip Mandelstam, o del suicidio que puso fin al retorno desgraciado de Marina Tsvietáieva, o de vivir en el más cruel de los exilios interiores, como Anna Ajmátova, humillada y ofendida.

Poseedor de una misteriosa libertad originada, cuenta la leyenda, en la admiración de Stalin por su poesía, Pasternak es unánimemente reconocido por los rusos como uno de sus más grandes poetas. “No toquen a ese ángel”, les habría dicho fantásticamente el tirano a sus sicarios cuando le presentaron, presurosos, el expediente de un poeta que casi siempre se negó a entonar las loas del comunismo soviético, absteniéndose de publicar poesía desde el comienzo del terror hasta la Segunda Guerra Mundial.

Pasternak amaba la naturaleza —parafraseo a Ajmátova— tanto como la poesía lo amaba a él y compararlo con Paul Valéry o T. S. Eliot, según sus paisanos, es degradarlo: perteneció Pasternak a una especie superior, la conformada por Shelley, Baudelaire o Leopardi. El infortunado príncipe Mirsky lo comparó con Rimbaud. Debe ser cierto: cuando Pasternak traducía a Goethe y a Shakespeare —a través del cual y tomándose grandes libertades les hablaba a los rusos sobre el poder absoluto— parecía moverse con sus iguales. Para quienes lo leemos traducido, Pasternak, el autor de *Mi hermana la vida* (1922) o de *El segundo nacimiento* (1932), es un poderosísimo lírico, pero sin poder franquear la aduana impuesta por



el ruso, el lector se queda un tanto insatisfecho, incapaz de paladear esos sabores del paraíso que se le prometieron.

El asunto se complica porque estamos ante un gran poeta que escribió una de las novelas más exitosas del siglo, provocando una irregularidad de aquellas que son poco aceptables para el gremio literario. “O Pasternak no era tan gran poeta o su novela es muy mala o se salva por pertenecer a un grupo inferior de novelas, las novelas poéticas”, dijo el coro de colegas. O como pudo haber dicho Edmund Wilson, el gran valedor de *El doctor Zhivago*, Pasternak fue a la vez un clásico y un comercial. No solo compartió el Olimpo ruso con Pushkin: cumplió su sueño juvenil de escribir al menos una novela como las de Balzac, según le confesaba a la Tsvietáieva en una de sus cartas.

El doctor Zhivago es un fresco histórico que va de la Revolución de 1905, de aquellas jornadas que hicieron temblar al zar Nicolás y emocionaron a jóvenes como Pasternak, hasta el año de 1943, cuando apareció en el horizonte la posibilidad de derrotar a los invasores alemanes. Si la Revolución rusa y su desenlace es la hipóstasis de la historia universal del siglo xx, al tema perfecto se alía la naturaleza melodramática del novelón, la historia de cuatro caballeros rondando a la bella y esquiva Lara. Seducida y deshonrada por Komarovski, un empresario y abogado sin escrúpulos, Lara escapa de él para casarse con un idealista de 1905, Pável Antípov que en la Revolución de 1917 toma el nombre de guerra de Strélnikov para convertirse en un bolchevique salvaje. Lara, enfermera durante la Gran Guerra, se encuentra en el frente con el doctor y poeta Yuri Zhivago, quien ya la conocía y admiraba, por su destino previsiblemente trágico, desde los tiempos de la Bella Época en

Moscú. Tiempo después, los protagonistas realizan su amor debido a una aparatosa coincidencia que a Vladimir Nabokov (el gran denostador de *El doctor Zhivago*) le pareció probatoria de la vulgaridad del novelista: en un rincón de los Urales, Zhivago, refugiado de los rigores bolcheviques con su familia (esposa, hijo y suegro), se encuentra con Lara (a su vez madre de una chica) en la biblioteca del pueblo. Se vuelven amantes y comparten un piso hasta que el Ejército Rojo se lleva en leva, necesitado de personal médico, a Zhivago.

La acción se traslada a los horrores de la Guerra Civil, en la que Zhivago, un simpatizante escéptico de la Revolución rusa, acompaña honorablemente al Ejército Rojo en combate contra las tropas blancas de Kolchak hasta que puede regresar a la aldea en los Urales. Convenientemente, su familia fue obligada a marcharse al exilio en París, de tal forma que Zhivago y Lara pueden amarse, rodeados de nieve, lobos y privaciones, en el antiguo dominio señorial de Varíkino. En esos días, Zhivago escribe el ciclo de poemas que forman el último capítulo de la novela. Reaparece entonces el viejo seductor (y personaje magnífico), Kumarovski, oportunista al servicio de los bolcheviques y se lleva consigo a Lara, con la apesadumbrada anuencia del doctor, pues Strélnikov ha caído en desgracia y ella, como su esposa, peligró. El propio comisario bolchevique se presenta en el refugio de Zhivago para explicarse con él y tras compartir el pan y la sal con su rival, se suicida en un boceto, se notará, en exceso dostoievskiano. El doctor regresa solo y moralmente arruinado a Moscú y muere de un infarto en los años veinte. La novela se nos presenta como el recuerdo colectivo que los amigos del médico poeta le brindan tras conocer su poesía póstuma. Esa original decisión de

Pasternak, la de cerrar la novela con esos veinticinco poemas que le presta a su álter ego, fue de una enorme eficacia: el ciclo de Zhivago concluye de manera memorable la obra poética de Pasternak y blinda a *El doctor Zhivago* contra la corrosión del tiempo. Melodramática, la novela se preserva gracias a la poesía.

Tenía todo para gustar al gran público *El doctor Zhivago* y gustó, resultando del todo lógico que un director como David Lean la filmara en 1965, ofreciendo una versión lírica bastante fiel al espíritu de Pasternak. No solo era un novelón tremendo sobre el amor, la guerra y la revolución sino una novela típicamente rusa abundante en digresiones filosofantes y alardes metafísicos. Escasamente dialógico, Pasternak se inventa un álter ego en Zhivago y a la vez le proporciona a este un mentor, el filósofo Nikolái Nikoláievich Vedeniápin, quien interpretará la Revolución rusa, a lo largo de la novela, a la luz de la extrema cristianización del mundo propia de la filosofía rusa de principios de siglo, tanto en su versión “laica”, la de Tolstói como en la de Soloviev, más propiamente ortodoxa. El rumor de que Pasternak se convirtió al cristianismo hacia 1942 no se ha documentado.

El doctor Zhivago fue recibida extáticamente en Occidente. El crítico Wilson, un viejo enamorado de la Revolución rusa que se negaba a ver del todo apagada la hoguera, vio en el libro de Pasternak la brasa que mantendría vivo el calor del siglo. Wilson se abalanzó sobre la edición de Feltrinelli —realizada gracias al engaño piadoso de un comunista italiano que le prometió a Pasternak que solo se publicaría después de la versión rusa— y compulsó el original para decretar que se trataba de uno de los grandes acontecimientos en la historia moral de la humanidad. Lacónico por naturaleza, el inglés

V. S. Pritchett no fue tan lejos pero comparó a Pasternak con Chéjov, confundiendo un poco al enternecedor doctor Zhivago con su complicado creador, el poeta con cara de caballo.¹ Pero la mayoría de los críticos occidentales compararon *El doctor Zhivago* con *La guerra y la paz*, lo cual constituía un emotivo cambio de estafeta: al propio Borís Leonídovich le había tocado llegar en 1910, junto con su padre, el pintor que le haría al muerto un retrato al natural, a las honras fúnebres de Tolstói en la estación de Astapovo. Pasternak, en su *Ensayo de autobiografía*, dijo haberse encontrado, entonces, no con un cadáver sino con el apagado volcán Elbrouz, al que Prometeo habría estado encadenado.²

Pese al Premio Nobel y a la solidaridad que produjo un Pasternak expulsado de la unión de escritores soviéticos, la *intelligentsia* rusa, precisamente aquella que era hostil, dentro y fuera de la URSS, al comunismo, se manifestó contrariada por el libro. Más allá de la duplicidad atribuida a Pasternak, bailando en la cuerda floja sin caer desde la época estaliniana, *El doctor Zhivago* disgustó a los pocos lectores rusos de una novela que no se publicaría dentro de la URSS hasta 1989. El dictamen de la voz más autorizada, Anna Ajmátova, unida a Pasternak por una relación fraterna como pocas (con lo que eso implica de amor y de casi odio) fue durísimo. Le dijo Ajmátova a su amanuense Irina Chukovskaya que la novela abundaba en tantas páginas indignas de un escritor profesional que creía que muchas de ellas las había escrito la periodista Olga Ivinskaya, la amante oficial de

Pasternak a la cual Ajmátova, partidaria de la esposa legítima, despreciaba. Otro amigo de Pasternak, Aleksandr Gladkov, la descalificó como un falso libro de memorias. Fuera de la URSS, a Igor Stravinski le rogó Isaiah Berlin que la leyera y el músico, intentándolo, se quedó dormido durante el receso de un ensayo para despertar y decir que era, como toda literatura de segundo orden, dispéptica y pesadillesca. Wilson mismo acabó por recular y durante ese eterno regaño que fue su relación con Nabokov tomó distancia de su original entusiasmo al grado que excluyó su reseña en su antológica *Ventana a Rusia* (1972).

El doctor Zhivago no gustó a los trotskistas, ni a los judíos ni, desde luego, a los escritores soviéticos, obligados a condenarla. Isaac Deutscher, quien filtraba las ideas trotskizantes entre la izquierda anglosajona, condenó la novela por las mismas razones estilísticas que el resto pero acaso le escandalizó una de las virtudes políticas de la obra: la desmistificación del período leninista de la Revolución rusa cuando el generalísimo Trotski hacía la guerra civil en un terrorífico tren blindado igual al que usa el fanático marido de Lara. Ben Gurión, en ese entonces primer ministro de Israel por segunda ocasión, puso *El doctor Zhivago* como ejemplo de cómo un judío podía darle la espalda a su pueblo. El judío Pasternak, en efecto, era antisionista como tantos socialistas de su generación y aunque fue, brevemente y durante la Segunda Guerra Mundial, uno de los “judíos oficiales” utilizados por la propaganda antihitleriana de la URSS, hizo decir a Zhivago, con escasa delicadeza, que lo mejor que podía pasarles a los judíos era diluirse en la patria rusa.

No pocos intelectuales rusos o soviétófilos, rojos y blancos, bolcheviques y mencheviques, trotskistas o estalinistas, helados o en

proceso de deshielización, habrían aprobado en esencia, y por motivos contradictorios, las declaraciones que contra *El doctor Zhivago* reiteró, durante los años sesenta y setenta, Nabokov. Entrevistado, el autor de *Lolita* y ruso blanco (liberal y demócrata constitucionalista de alcurnia), decía:

Cualquier ruso inteligente vería en seguida que el libro es probolchevique e históricamente falso, aunque sólo fuera porque pasa por alto la revolución liberal de febrero de 1917, en tanto que hace que el santo doctor acepte con alegría delirante el golpe de Estado bolchevique[...] Política aparte, para mí el libro es una triste cosa, desmañado, trivial y melodramático, con situaciones estereotipadas, abogados voluptuosos, muchachas inverosímiles y coincidencias trilladas. [...] Aplaudí que se le otorgara el Premio Nobel por su poesía. Pero en *El doctor Zhivago* la prosa no alcanza el nivel de la poesía. Tal vez acá y allá, en un paisaje o en un símil, se pueden distinguir ecos apagados de su voz de poeta, pero esas *fioriture* ocasionales son insuficientes para redimir su novela de la vulgaridad provinciana típica de la literatura soviética de los últimos cincuenta años. Precisamente esa vinculación con la tradición soviética fue lo que hizo que el libro tuviera aceptación entre nuestros lectores progresistas. Me compadecí profundamente de Pasternak y su compromiso con el estado policial; pero ni las vulgaridades del estilo de *Zhivago* ni una filosofía que buscaba refugio en una rama endeble y grata del cristianismo pudieron transformar jamás esa compasión en el entusiasmo de un colega escritor. [...] Cuando apareció la novela en Norteamérica, los

1 Edmund Wilson, “Doctor Life and his Guardian Angel”, *The New Yorker*, noviembre 15 de 1958. La reseña fue recogida posteriormente en *The bit between my teeth. A literary chronicle of 1950-1965*, Nueva York, FSG, 1965. V. S. Pritchett, *The myth makers. European & Latin American writers. Literary essays*, Vintage, 1981.
2 Borís Pasternak, *Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1958, p. 67.

idealistas de izquierda se complacieron en descubrir en ella la prueba de que después de todo podía escribirse un “gran libro” bajo el régimen soviético. Para ellos fue un triunfo del leninismo. Los consolaba el hecho de que, cualesquiera que fueran las circunstancias, el doctor se mantenía del lado de los angelicos bolcheviques y de que nada en el libro tenía siquiera un remoto dejo del desprecio indomable del verdadero exiliado por el régimen bestial engendrado por Lenin.³

Como lectura política de la novela, las declaraciones de Nabokov no son del todo justas. Le correspondía honrar a quienes no se equivocaron pero es Pasternak quien tiene mucho que decir a las generaciones sucesivamente deslumbradas por el bolchevismo. Más allá de que Pasternak se mantuvo, contra viento y marea, del lado soviético, *El doctor Zhivago* es la mayor descalificación que se escribiera en la URSS contra el comunismo, más allá de que sus crímenes los atribuya a un ambiente apocalíptico secretado menos por los desalmados bolcheviques y la ideología europea que decían aplicar, que por una incontrolada explosión mística del espíritu ruso.⁴ Condenó el mayor crimen del estalinismo, no los procesos de Moscú ni la salvaje represión colectiva que le siguió, sino la colectivización de la tierra emprendida en 1927 y ante la que Trotski y tantos otros opositores de izquierda, por ejemplo, se mostraron complacidos. Pasternak, además, consideró al marxismo como la menos científica de las creencias que el pueblo

ruso haya adoptado, sacrilegio que ningún escritor soviético había firmado. Y paradójicamente, que se haya contemplado la publicación de *El doctor Zhivago* hacia 1956-1957 habla de que hubo en la URSS, durante el Deshielo, fuerzas liberalizadoras que fracasaron, entre otras cosas, debido al efecto indeseado y contraproducente causado por la publicación del libro en el extranjero y por el regalo envenenado del Premio Nobel.

En defensa de *El doctor Zhivago* he de llamar a comparecer a Nicola Chiaromonte, quien desarrolló los elogios wilsonianos y los estampó en *La paradoja de la historia* (1970). Según el crítico y publicista italiano, *El doctor Zhivago* es una elegía panteísta y astrobiológica: a diferencia de Tolstói—un gigante homérico de su altura—creía Pasternak en que la guerra y la revolución son explosiones de una naturaleza cuyo funcionamiento solo los hombres, iluminados por una religión natural que se confunde con el cristianismo, están en condiciones de atisbar. Los ostensibles defectos del libro, sus excesos y simplificaciones, se deberían menos a la impericia de Pasternak que al predominio de una razón poética que domina a la prosa y la pone a su servicio, recordando, acaso involuntariamente, que la orgullosa novela, hija cosmopolita del siglo XIX que se entregó veleidosamente a la vanguardia y al modernismo, debe honrar a la poesía, su hermana mayor. Esta interpretación lírico-épica de *El doctor Zhivago* puede explicar, además, todo el éxito de la novela rusa, pues de melodramatismo y afán profético se ha criticado lo mismo a Dostoievski que a Tolstói, los maestros cuya lección solo Pasternak, en el siglo XX, habría entendido. Si Lara es Rusia, todo es posible.⁵

¿Quién fue, entonces, Pasternak?

Tras emblematicar a la juventud dorada del Moscú del futurismo y repartirse aquel mundo (uno como Shelley, el otro en calidad de Byron) con Maiakovski, solo hasta finales de los años veinte este poeta, que en otra época habría sido un perfecto apolítico, mostró interés genuino por respaldar al régimen bolchevique. Pero educado por Scriabin (creo que solo escuchando a su maestro musical puede uno atisbar el misterio poético pasternakiano) y habiendo fracasado como poeta revolucionario con *El año 1905* (1927), Pasternak retrocedió dando un paso adelante y tuvo la loca idea de seducir a Stalin, convirtiéndose en su mala conciencia. Como le había ocurrido frente al zar a Pushkin en un día remoto, quiso Pasternak insuflar en Stalin el soplo de la clemencia.

Nadie parecía menos apto para sobrevivir al terror que el futuro creador del *Zhivago*: indiscreto, impulsivo, temperamental, megalómano como todo aquel que se sabe elegido por las musas, Pasternak sobrevivió. Cuando la esposa de Stalin se suicidó en 1932, el poeta se atrevió a personalizar su condolencia al tirano, escribiéndole una posdata pública que se desmarcaba del insulso pésame colectivo firmado por los escritores soviéticos y publicado en *Literaturnaya Gazeta*. No parece que Stalin mostrara mucha tristeza por la deserción de su compañera pero es probable que la excentricidad sincera de Pasternak lo haya intrigado o hasta conmovido. (La literatura sobre tiranos es todo un género del XX y en ella solemos leer mucho sobre sus debilidades: la naturaleza, los perros, los poetas...)

En 1935, pese a la gravedad de la depresión en la que estaba hundido el poeta (o gracias a ella), Stalin lo hizo sacar de la cama para enviarlo al Congreso antifascista en

³ Vladimir Nabokov, *Opiniones contundentes*, traducción de María Raquel Bengolea, Madrid, Taurus, 1977, pp. 178-179.

⁴ La idea que Pasternak se hacía de la Revolución rusa como abismo fatal y embriagador, pertenece a la misma familia que la descripción de la Revolución mexicana como una fiesta sacrificial que, en los mismos años, Octavio Paz registraba en *El laberinto de la soledad* 1950.

⁵ Nicola Chiaromonte, *La paradoja de la historia / Stendhal, Tolstói, Pasternak y otros*, traducción y prólogo de Antonio Saborit, México, INAH, 1999.

defensa de la cultura de París, en el cual, apadrinado por su admirado Malraux, fue la estrella soviética. Más aún: en 1937 no solo se negó Pasternak a firmar un manifiesto que festejaba la ejecución del popular mariscal Tujachevski sino que tuvo el atrevimiento de escribirle otra carta a Stalin, justificando su negativa en su oposición tolstoiana a la pena de muerte.

Pasternak sobrevivió a la muerte, durante el terror, de sus amigos georgianos, los poetas Yashvili y Tabidze, cuya poesía había traducido al ruso para complacer a Stalin. Sobrevivió a la llamada telefónica más famosa y amenazante de la historia de la literatura, en la que Stalin le marcó desde el Kremlin para preguntarle, a Pasternak, si realmente pensaba que Mandelstam era un gran poeta y si no lo respetaba lo suficiente como para defenderlo ante los problemas (provocados por la policía de Stalin) que ponían en riesgo su vida (la de Mandelstam, se entiende).

Mandelstam desapareció y nadie sabe si Pasternak hizo algo o no hizo nada cuando el poeta mártir lo interceptó en una calle de Moscú para recitarle el poema satírico contra Stalin que le costó la vida. “Tú no has dicho eso y yo no lo he oído”, dicen que dijo Pasternak.⁶

En este juego del gato y el ratón, Pasternak parecía haber ganado, en las cuentas póstumas, más que Stalin: conservó sus privilegios como escritor soviético (que no eran poca cosa en aquellos tiempos de penuria) y utilizó su posición para ayudar, en lo que pudo, a sus amigas Tsvietáieva y Ajmátova. Salvo dos poemas olvidados y olvidables, no prostituyó su poesía en el antro del realismo socialista y solo volvió a publicar, por patriotismo, durante la guerra antihitleriana.

6 Sobre la relación entre Pasternak y Mandelstam ver Vitali Chentaliski, *De los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Anaya/Muchnik, 1993.

Pasternak creyó (y todo esto puede leerse en *El doctor Zhivago*) ilusamente, y la ilusión la compartieron millones, que la Gran Guerra Patria, como la llamaron los soviéticos, ablandaría el corazón de Stalin y el efecto purificador y sacrificial de la contienda traería tiempos un poco mejores. Nada de eso: a partir de 1945 los campos volvieron a llenarse con millones de excombatientes. Las deportaciones masivas alcanzaron una dimensión desconocida. La medida del sacrificio redobla el rigor del castigo. Pasternak pasó a la ofensiva durante la posguerra y a punto estuvo de ser detenido por espionaje, dado que sus padres se habían refugiado en Inglaterra. Soportó con entereza la brutal campaña antiformalista de Zhadanov en 1947 y lo desafió con un recital. Una vez más, Stalin no actuó directamente contra Pasternak. Pero se la cobró más tarde. Insistió el poeta en escribir una novela en verso sobre las ilusiones perdidas de la guerra y Constantin Fedin, el comisario en jefe de las letras, lo amenazó. Desobediente, Pasternak fue castigado con el arresto, en 1949, de su nueva amante (y el amor de su vida). Olga fue condenada cinco años al gulag. Sabiéndola arrestada, ocurrió una cosa insólita en la lóbrega historia de la Lubianka, la cárcel moscovita: Pasternak entró al edificio a interrogar a los espantados interrogadores sobre el destino de su amada y al menos averiguó que no estaba embarazada. Olga cumplió su condena y volvió al lado de Borís. En esos años, los de la década de los cincuenta, se está escribiendo *El doctor Zhivago*.⁷

A estas alturas, lo que yo pienso de Pasternak y de su novela me resulta irrelevante. Me parecían muy confusas las cien primeras páginas y lo atribuí a la vieja traducción española de Fernando

7 Ronald Hingley, *Pasternak: a biography*, Nueva York, Knopf, 1983, p. 173.

Gutiérrez, que es la que estaba, sin que la hubiera abierto nunca, en la biblioteca familiar. Me sentí aliviado cuando leí que Ronald Hingley, uno de los biógrafos de Pasternak y privilegiado lector del mecanoscrito original, las consideró igualmente insoportables, una especie de parodia que habría justificado a Borges—digo yo— en su aborrecimiento de la multitudinaria novela rusa. “Parecen escritas por Fedin”, sentencia el soviólogo de Oxford ante el arduo comienzo de *El doctor Zhivago*. Tenía Pasternak, agregaría el habitualmente piadoso John Bayley, su lado Reader’s Digest.⁸

Finalmente, afecto a la vez al melodrama y a la poesía, caí rendido ante Zhivago, ese nuevo hombre superfluo (para mí), tan enamorado, tan lleno de visiones, y agregué a Pasternak a mi santoral porque todo lo que tiene que ver con la Revolución rusa me horroriza y me fascina. No sé, finalmente, si tiene la razón Nabokov o si la tiene Chiaromonte pero sé que ambos la tienen, lo cual, desde luego, no es la opinión deseable en un crítico literario.

Murió Pasternak el 30 de mayo de 1960 en Peredélkino, la aldea soviética reservada a los escritores a las afueras de Moscú. Algunos de sus ilustres vecinos—nada menos que Fedin vivía al lado en ese endogámico vecindario— no asistieron al funeral, celebrado según el rito de la Iglesia Ortodoxa, en el que Sviatoslav Richter y Maria Yudina tocaron el piano. Días después, Ajmátova, cuyo hijo había sido enviado al gulag y quien nada pudo publicar durante los años de Stalin, recapitulaba sobre la suerte de ese misterioso hombre feliz que se salió con la suya en el peor de los mundos posibles:

He estado discutiendo durante días con un amigo sobre Pasternak. ¡Imagínate! Dice

8 John Bayley, *The power of delight. A lifetime in literature. Essays 1962-2002*, Nueva York, Norton, 2005, p. 299.

que Borís Leonídovich fue un mártir, un perseguido, etc. ¡Qué absurdo! Borís Leonídovich fue un hombre inusualmente feliz. En primer lugar, fue feliz desde su nacimiento porque amaba la naturaleza. ¡Cuánto gozo hallaba en ella! En segundo lugar, ¿cómo fue perseguido? ¿Cuándo? ¿Qué persecución? Todo le fue publicado, si no aquí, en el extranjero. Y si algo no se le publicaba aquí o allá, le daba sus poemas a dos o tres admiradores para que los distribuyeran mano a mano. ¿Dónde está la persecución? Siempre tuvo dinero. Sus hijos, gracias a Dios, están bien [Ajmátova, que le dicta a Chukovskaya, se persigna]. Si comparamos con el destino de otros, Mandelstam, Tsvietáeva... De la manera en

que se le considere, el destino de Pasternak fue feliz.⁹

Hubo audacia y suerte en el destino de Pasternak, pero sobre todo la magia blanca de poeta que me remite a una página de *El doctor Zhivago*, aquella en que la soldadera Kubarija, hechicera en un campamento remoto de partisanos bolcheviques en Siberia, exorciza a la vaca enferma de Agafia, mujer de uno de los soldados. Entrando en confianza, Agafia le quiere pagar a Kubarija por un segundo hechizo que le permita librarse de otra desgracia, padecida por su marido. La hechicera le pregunta si Pamfil, el esposo, la engaña. No, dice Agafia, no es eso. Lo que quiere es un embrujo que le quite

⁹ Roberta Reeder, *Anna Akhmatova: poet and prophet*, Nueva York, St. Martin Press, 1994, p. 367.

a Pamfil de la cabeza el temor a la tortura y a la muerte de ella y de sus hijos cuando caigan, que caerán, en manos de los blancos. La brujita Kubarija se ríe y le dice a Agafia: “¡Ah, eres pobre en desgracias, madrecita! Mira como te quiere Dios. En estos tiempos mujeres como tú no se encuentran ni a plena luz del día con un candil. Dos desgracias para una pobre cabecita, y una de ellas es un marido demasiado bueno.”¹⁰

Quizá al maravilloso Borís Pasternak le tocó, como a Agafia, ser pobre en desgracias en una época tenebrosa. —

¹⁰ B. Pasternak, *El doctor Zhivago*, op. cit., p. 495. La nueva traducción, basada en la edición rusa autorizada por el hijo de Pasternak, se lee mucho mejor que la anterior, aunque los poemas de Zhivago “se oyen” mejor en la vieja versión, quizá porque fueron traducidos imponiéndoles una música que no tienen.



Palacio Legislativo • Museo de Arte Moderno
 Universum • Palacio de Bellas Artes
 Mazatlán • Oaxaca • Xalapa
 Acapulco • Irapuato

libros • música • cine • arte

94 librerías en todo el país

Compra en línea y encuentra nuestro directorio de librerías en:

www.educal.com.mx