



Léxico City Blues o La región más transparente

I

Cuando en 1958 Carlos Fuentes publicó *La región más transparente* yo apenas rozaba el silabario. Leí la novela en 1972, tenía veinte años. Fue una lectura tardía en el sentido de que antes había leído varios otros libros del prolífico narrador. Pensé que me enfrentaría a una novela fechada, a una historia situada en el México que le había tocado vivir a mis padres y abuelos. Me equivoqué –al menos parcialmente. La película narrativa se trataba en buena medida de un México que aun yo había conocido. ¿De dónde nace esta cualidad? Al leerla, entonces como ahora, me llamó la atención un contraste entre la promesa transparente del tí-

tulo y la condición abismal, opaca de la ciudad ahí proyectada: en la novela se traslucía la opacidad de México, la aspe-reza de su diversidad social y cultural, la densidad sofocante de su condición piramidal, laberíntica, el río turbio de su agitada historia. Desde luego, el poder evocador de la novela –uno de los libros más leídos de la literatura mexicana contemporánea– descansa en la destreza instintiva, en el ágil manejo y baraja de los territorios sociales y de los espacios simbólicos, en la facultad novelista para recrear el mito llamado México, y una de las cualidades del mito estriba precisamente en su infecciosa ubicuidad, en su poder de adaptación. Quizá ésta sea una de las razones de la novedad perdurable de esta novela; también de la densidad tradicional de su propia historia como Documento-Monumento de la literatura mexicana contemporánea.

La región más transparente no sólo se arraiga en el subsuelo mítico nacional.

Su destino –otra esfinge– exige que la obra a su vez haya sido capaz de engendrarse a sí misma como arquetipo en el horizonte de nuestras letras. Esa condición carismática, poderosamente seductora, transparenta otra trama: la de la sexualidad. No me refiero tanto al anecdotario erótico y galante contenido en esta miniaturización narrativa de la megalópolis azteca como a la libido interactiva, obediente al síncope atractivo-repulsivo, que pulsa y palpita por la ciudad mexicana y que la novela/mosaico de Carlos Fuentes sabe tan bien imantar al andar y desandar los caminos que van de la novela al relato-pseudohistórico y de éste a la leyenda y el mito.

La región más transparente da así una lección espectacular de legibilidad: canoniza un haz de repertorios y de reconocimiento colectivo y aparece inexorablemente ligada, como con un cordón umbilical, así a los ritos como a la historia de la ciudad que nombra un país.

II

En el municipio de Ecatepec, en el Estado de México contiguo al Distrito Federal –zona que de hecho forma parte de la extensión llamada Ciudad de México– existe una colonia llamada Novela Mexicana. Una de las calles centrales es *La región más transparente*: la novela de la ciudad tiene una calle con su nombre en la gran ciudad: el ejercicio textual y panorámico de espacialización de las mitologías sociales y culturales de México no sólo ha sido objeto de una superposición de lecturas y leyendas orales: la justicia poética ha querido a su vez que ese texto se especialice y que –literalmente, como dicen los publicistas– agarre calle. El museo narrativo de los *idola fori* de la Ciudad de México a mediados del siglo xx se transforma a su vez en un icono público, en una imagen –como la de la Virgen de Guadalupe– que resulta en parte milagrosa porque es portadora de la creencia en el milagro –en *el milagro mexicano*, para acudir a la voz acuñada por Héctor Aguilar Camín, un escritor mexicano admirado por Carlos Fuentes.

Sobre *La región más transparente* y su autor Carlos Fuentes se han escrito y se escribirán caudales de textos —quizá tantos millones de palabras como habitantes cuenta actualmente la Ciudad de México. Quizá conviene añadir a esos respetables y numerosos escolios algunas apostillas genealógicas, anotaciones marginales a propósito de ciertas estirpes o familias narrativas afines.

Publicada a fines de los años cincuenta, *La región más transparente* se inscribe en una cadena de razones, imágenes y fábulas que tienen como eje aquella preocupación (en parte perdurable y en parte característica de aquella época) en torno al ser del mexicano, a la posibilidad de una cultura y de una filosofía, de una filosofía de la historia y de la cultura nacionales.

Títulos como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, obras y ensayos como los de Luis Villoro, Emilio Uranga, Leopoldo Zea o Jorge Portilla (cf. *La fenomenología del relajo*) se inscriben en ese horizonte cultural que precede inmediatamente a la publicación de *La región más transparente*. En el orden de la escritura narrativa propiamente dicha habría

que remitirse hacia el pasado, hacia la literatura costumbrista mexicana —por ejemplo a Fernández de Lizardi y su *Periquillo*— y más inmediatamente hacia Agustín Yáñez y *Al filo del agua*, una novela que por su complejidad y riqueza puede contrastarse con la de Carlos Fuentes, pues en ambas se da, por un lado, una voluntad de totalidad en torno a un punto limitado y, por otro, un afán de estetización, una búsqueda artística y poética de contrastes sociales emblemáticos de los pliegues y fisuras de la mitología civil en cuestión. Existen otros tres mexicanos con los que *La región más transparente* puede presentar afinidades y puntos de contacto. La novela de Luis Spota *Casi el paraíso* (publicada en 1956) fue

comparada en su momento con *La región más transparente*. Y si bien es cierto que Spota aspiró también a escribir una *Historia universal de la Ciudad de México*, también es cierto que en Fuentes se da una velocidad y una vivacidad, un impulso lírico y una gracia de que carecen las obras del autor de *Casi el paraíso* y *La pequeña edad*.

Otro autor que por razones generacionales y literarias cabría acercar a Carlos Fuentes es Ricardo Garibay, autor dueño de un oído privilegiado e impulsado por una curiosidad humana, política y social que lo ha llevado a tratar en persona y en prosa a presidentes y boxeadores, a ciudades y a mujeres de mala fama, a retratar los espejismos de la clase media y, en fin, a practicar el oficio literario con generosi-

dad y rigor explorando lo mismo nuevas técnicas (por ejemplo, el guión cinematográfico) que dando nuevo aliento a las formas tradicionales (por ejemplo, el diálogo y el monólogo). Pero si la materia prima de Garibay (por ejemplo en *Diálogos mexicanos*) puede ser próxima a la de Carlos Fuentes, el instinto para la urbanización literaria, el sentido de la arquitectura ritual de la fábula

son elementos que caracterizan a *La región más transparente* y que la literatura mexicana sólo volverá a encontrar, primero, cuando diez años después Juan José Arreola publique *La feria*, otra historia universal de la comunidad, otra microhistoria (entre histórica y mitológica) de un pueblo en vilo —para evocar a Luis González— sobre el cráter de su propia identidad; y, después, cuando el propio Carlos Fuentes publique *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel*, *Terra Nostra* y *Cristóbal nonato*. Y es que desde el compás técnico, el mejor discípulo de Carlos Fuentes ha sido Carlos Fuentes: *La región más transparente* funciona no sólo como un ensayo general de sus grandes novelas sino aún más como miniaturización de su proyecto novelístico

total: La edad del tiempo: La región más transparente o la Edad del tiempo. Quizá *Cristóbal nonato* plantea una lectura paralela a *La región más transparente*, un juego de espejos entre la ciudad de 1958 y la de 1991, una trama simétrica de subsuelos subversivos y de alianzas complicadas, una red de laberintos y personajes paralelos, como si la concepción novelística que rige a *La región más transparente* fuese una semilla en proceso permanente de gestación y renovación.

La región más transparente avanza siguiendo una sucesión de cuadros. Muchos de ellos son fiestas: la amplitud, la tolerancia de una sociedad, parece decirnos al nombrar, ha de estimarse a partir de la exclusividad de sus fiestas: la intermitencia entre lo exclusivo y lo inclusivo (quién pertenece a qué, cómo y cuándo) es de hecho una de las claves secretas de la novela mexicana que quizá refleja mejor la condición clasista y racista de su trama. La ciudad era una fiesta, y la fiesta: un bazar, un mercado, un tianguis donde lo que se compra y vende son agendas, relaciones, influencias, palancas, alianzas de toda índole. La ciudad era una fiesta, y en la cadena de las fiestas se deslinda el espacio urbano. Pertener a una ciudad es tener la posibilidad de asistir a una fiesta: saber a qué fiesta ir.

Si *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes es un poema arqueológico cinematográfico sobre el antiguo mercado de Tlatelolco y la legendaria Tenochtitlán, *La región más transparente* de Carlos Fuentes aparecerá como una arquitectura ritual erigida en honor de un panteón multitudinario (los personajes de la novela) cuyo modo de expresión son esos mercados, esas arquitecturas efímeras inventadas por la fiesta —el espacio ritual y textual donde los iconos-personajes establecen conversaciones que los emblematican y caricaturizan.

El contrapunto entre fiestas públicas (calendario solar) y fiestas privadas (calendario ritual) es una de las características del orden mágico-histórico que articula a las sociedades prehispánicas ayer y que aún hoy da cuenta de la peculiar administración del tiempo religioso y del tiempo histórico que priva en México. Una lectura

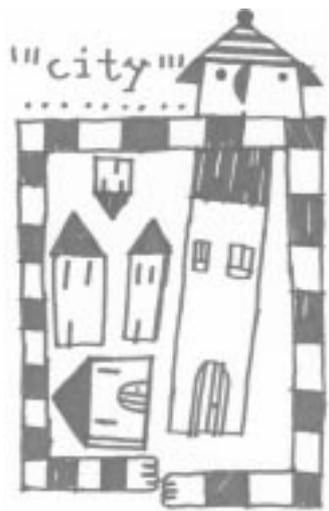


Ilustración: LETRAS LIBRES / Alan Espinosa

posible de *La región más transparente* sería la de seguir y contrastar esa trama de las fiestas y rituales que proporciona un andamiaje a la novela. “La novela, como se sabe, está fundada en una estructura muy parecida —ha dicho Carlos Fuentes— a la sociedad que describo: es chiclosa, a medio cocinar, deforme. Caótica como la sociedad de México”. (La guerra, un incendio pueden ser vistos, con una mirada carnavalesca, como fiestas *bappenings*.) Bazar, *melting-pot*, crisol, la fiesta fragua y funde. Su correlato textual es el *collage*, ese *pot-pourri*, esa ropa vieja verbal donde los discursos conviven y adjetivan mutuamente en un proceso de integración nunca concluido.

Un principio intermitente y asimétrico rige por igual a la Ciudad de México y a *La región más transparente*. Intermitencia, discontinuidad entre los espacios urbanos y los territorios de la fábula tanto más acusados cuanto que la confrontación entre alta cultura y cultura popular —cultura del águila y religión de la serpiente, para evocar la expresión de Louis Panabière— pasa y se matiza por un espacio mimético, una noche donde —título de Fuentes— todos los gatos son pardos. De ahí que no sea para nada asombroso que en *La región más transparente* abunden los imitadores y los simuladores, los *snoobs* y los farsantes, los equívocos devotos, los arribistas y trepadores de la más diversa laya, incluso los Guardianes del Umbral que regulan el acceso de un espacio a otro, que actúan como una válvula abriendo y cerrando el paso entre los diversos tiempos e historias.

Tampoco extrañará entonces que si la movilidad social se alimenta de un fluido camaleónico, la metáfora de esa movilidad, la textual *imago mundi* del diálogo entre cultura indígena, criolla, liberal y proletaria se formula en términos de un altar de parodias. Si bien es cierto que el impulso documental de Fuentes en *La región más transparente* evoca la voracidad figurativa de un Diego Rivera (personaje con el que por cierto tiene no pocas afinidades y hasta se podrían comparar sus murales con la novela), también es cierto que Fuentes se presenta como un arrogante hijo de su siglo técnico, y que su

gran retablo textual tiene más bien un paralelo en la pintura con la obra de Gironella. El *collage* aparece como el instrumento privilegiado del panorama, la lente idónea para captar las evoluciones del gatopardismo azteca. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

VÍA LÁCTEA

Hijos de su madre

“Nunca he podido entender cómo un padre puede amar tiernamente a su hija sin haberse acostado al menos una vez con ella.” Quizá lo más notable de esta frase, cuyas circunstancias refiere en este número inicial de *Letras Libres* Juan Villoro, sea la despreocupación con que su autor, anciano bibliotecario del Conde de Waldstein en el siglo y amante incestuoso en la página de sus memorias, nos hace pasar sobre ella sin entretenernos en reflexiones.

Estamos tan lejos de la pesada máquina razonante del Marqués de Sade, hoy bastante oxidada, como de las páginas minuciosas, groseramente festivas y todavía humectantes de la *Anti-Justine* que Restif de la Bretonne escribió para ridiculizarlo y celebrar (con conocimiento de causa, pues tuvo a algunas de sus doscientas diecisiete hijas entre sus muchas amantes) las delicias de la pasión incestuosa. Junto a la escandalosa voluntad de transgresión de esos dos fanáticos de la verdad revolucionaria, en los que la adoración de la carne conduce inevitablemente al descuartizamiento y que anuncian, cada uno a su modo, la caída del *ancien régime* y el alba del romanticismo, la ligereza del aventurero veneciano puede resultar tan chocante como encantadoramente *salonnier*. ¿Para qué detenerse en cuestiones desagradables, cuando no lo son sino por obra de supersticiones irracionales y, por lo mismo, carentes de sentido? Lo razonable es obedecer a la pasión.

En sus notas sobre el arte de la conversación, Madame Necker observó que el comercio con los otros exigía la vigilancia de una “sociedad secreta que albergamos” y que conspira en nuestra contra, pues se opone al orden social. Esta imagen de la interioridad como reflejo de la sociedad, desde luego anterior a la noción freudiana del inconsciente y a la exaltación romántica de la sinceridad, no era sin duda ajena a un escritor que supo desempeñarse como espía y escribe para una posteridad hecha a imagen de los salones. Para ella y desde ella: el Caballero de Seingalt, que deploró la Revolución Francesa, hubiera visto el desbordamiento del mundo interior como equivalente a la entrada del pueblo en los salones. ¿Hay que deducir de ello que carecía de vida interior? No necesariamente. “Entre la potencia y el acto, está el infinito”, escribió en uno de sus trabajos filosóficos. En esa actitud podemos ver, quizá, uno de los extremos del espíritu ilustrado: es, digámoslo así, su reducción al absurdo. Ser racional no es, para el frecuentador de los salones, problematizar la realidad sino hacerla viable y no ser razonable equivale a ser irracional.

La imagen popular de Casanova, el lugar común de los ilustradores, las ediciones abreviadas, las películas y la expresión figurada, es la del hombre a punto de entrar en el lecho. Pero la pasión amorosa, que en el veneciano corresponde a una idea del amor anterior a Rousseau y al romanticismo (y a la que no es inútil volver los ojos), no es menos fuerte en él que la pasión combinatoria. Financiero, creador de una lotería gramatical, economista estudioso de los impuestos y la instalación de fábricas, matemático, geómetra, cabalista, poeta, compositor (y novelista, filósofo, dramaturgo, crítico literario, historiador, editor, violinista, médico, pedagogo, abogado, clérigo, espía), el aventurero actúa en función de un cálculo y a cada paso lanza una apuesta. La sociedad es un mundo de relaciones en juego, y la



Ilustración: LETRAS LIBRES / Ulises Culebro

combinación de los caracteres, los intereses, las pasiones, las virtudes, las debilidades, tejen una red cuyo dibujo cambia sin cesar.

Casanova pudo desempeñar los papeles más diversos porque supo cumplir las funciones que representaban. Veía el mundo como un escenario y la vida como una representación en que cada actor desempeña un papel, cumple una función y se define, así, en función de los otros. Si más de una vez se felicita de ser el autor de la obra que se representa ante sus ojos, también ocurre que se entregue a los brazos de una mujer no como quien culmina una conquista sino como quien cae en las redes de una conspiración.

Llamar a Casanova filósofo de la acción, como ha hecho Philippe Sollers en un libro brillante y superficial, es ingenioso pero falso. ¿No respondió Voltaire, cuando confesó que había disfrutado mucho su visita a un burdel, que no repetiría la experiencia porque sólo podía tenerla “una vez como filósofo; dos, como un perversito”? Devoto de la Diosa Razón tanto (y tan poco) como de Dios, el Caballero de Seingalt no cesa, como todo su siglo, de argumentar, pero lo hace sobre todo para seducir; lo suyo es tender puentes, no asomarse al abismo. Pero el aventurero sabe que el lector va más despacio, y que sentirá el vértigo.

Antes que a los hombres de su siglo, Casanova recuerda, en su actitud ante el incesto, a Paul Léautaud, que toda su vida lamentaría no haber sido más arrojado “cierta noche de octubre de 1901, en Calais, al reencontrar a mi madre luego de veinte años de no saber nada uno de la otra, ella tan hermosa todavía, tan atrayente, en sus palabras y en su actitud... No me da ninguna vergüenza lamentarlo”. En *Le Petit Ami*, el hermoso relato de la relación con su madre, el narrador se demora en la exploración de sus sentimientos, pero no hay ninguna reflexión sobre el sentido del tabú del incesto, que evidentemente es el centro de gravedad de su relato. Desde luego, no es que Léautaud lo ignore: es que su narración, los hechos que describe y el carácter que retrata dependen de ese salto sobre el abismo.

No hay, a primera vista, dos escritores más diferentes: uno, un viajero incesante, espejo de seductores, actor de todos los papeles; el otro, un tímido que apenas salió de su casa y dedicó su vida entera a la escritura. Los dos, sin embargo, hijos de actrices abandonados pronto por su madre, vieron el orden social como una representación y, en lugar de volver los ojos hacia su tiniebla interior, se dedicaron a explorar, con una curiosidad que los confesores llamarían malsana, las entretelas del mundo exterior. No son revolucionarios, no les interesa socavar el orden social, no creen en el progreso, pero los dos, a la luz de las velas y con pluma de ganso, hacen un retrato moral de los hombres mucho menos complaciente que el de muchos moralistas. La sociedad, como han mostrado los antropólogos, se funda en el tabú del incesto; la literatura está más allá del orden social. —

— AURELIO ASIAIN

CARTA DE BARCELONA

El triángulo ruso de Nueva York

Fui a Nueva York a entrevistarme con la nieta de Trotski. También fui por otros asuntos como, por ejemplo, ver por vez primera esa ciudad y dar una lectura en Americas Society, en Park Avenue. Pero fundamentalmente fui a Nueva York a entrevistarme con Nora Volkow, la nieta de Trotski y amiga íntima de una amiga mía de Barcelona que se ofreció a concertar una cita entre los dos asegurando que estaría muy bien que nos conociéramos. Fui a Nueva York excitado básicamente por la idea de que el viaje podía ser novelesco y teñido de un ligero y nostálgico matiz ruso. En realidad fui a esa ciudad sólo para poder escribir una novela autobiográfica que comenzaría así: “Fui a Nueva York a entrevistarme con la nieta de Trotski. Hacía ya unos años que la Guerra Fría había terminado...”.

Se trataba de averiguar cómo continuaba esa novela de la que conocía sólo

las dos primeras frases y de la que todo lo demás dependía de mi encuentro con Nora Volkow, que recibió desde Barcelona, por correo electrónico, la recomendación de ponerse en contacto conmigo cuando yo llegara a Nueva York. “San Carlos Hotel —decía el *e-mail*—, el teléfono es el 75591800. Llamar el viernes a las cinco de la tarde”.

Fui a Nueva York convencido de que recibiría esa llamada a las cinco de la tarde. Fui a Nueva York excitado ante la perspectiva de que se pusiera en marcha mi novela y fui, por otra parte, cargado de entrañables recomendaciones de los amigos acerca de lo que tenía que hacer y tener en esa ciudad. Bernardo Atxaga, por ejemplo, me había escrito una postal diciendo que no dejara de visitar el bar más bonito del mundo, el Four Seasons —“si eres *gentleman*, el portero te dejará cruzar el portal, y de ahí al bar”—, situado en la planta baja del elegante rascacielos de Mies Van der Rohe. Y añadía Atxaga: “ve a ese bar y serás feliz en Nueva York”. Al leer esto, y como sea que Atxaga tiene algo de brujo, supe que estaba obligado a no correr el riesgo de no hacerle caso.

Otro amigo, Joan de Sagarra, me dejó dicho, de forma muy escueta, que me dedicara a buscar el fantasma de Dorothy Parker. Y Nani Ferrer, una amiga de Mallorca, me envió un fax con todo tipo de instrucciones: “no dejes de llamar a la genial Telma Abascal, que trabaja en la ONU. Visita la Frick Collection. Alucinarás si asistes a una misa negra, *gospel*. Al entrar en los Estados Unidos de América guarda rigurosa cola y no fumes y no te sientas culpable. Anda rápido por Manhattan; y mira el mar, recuerda siempre que estás en una isla. Buen viaje, amigo”.

Llegué a Nueva York y guardé rigurosa cola y no fumé y, en el formulario para no inmigrantes, fui prudente y no dije que había viajado a Nueva York para encontrarme con la nieta de Trotski. Las primeras horas las dediqué a recorrer todos los lugares recomendados por los amigos y también los que me recomendé a mí mismo. Fui al *Cañón de los héroes* de Brooklyn a presenciar

el apoteósico recibimiento de la ciudad a los Yankees, el mejor equipo de toda la historia del beisbol. Subí al Empire State, crucé Tiffany's en diagonal, fotografié el juke-box de un bar anónimo que terminó por convertirse en mi cuartel general (el Runyon's, en la segunda avenida), escuché música religiosa en la catedral de St. Patrick, almorcé en el Hotel Plaza, vi el atardecer sobre el Hudson en un banco parecido al de Woody Allen en aquel amanecer en el que profesó su declaración de amor ("Digan lo que digan esta es una ciudad maravillosa"), y me senté a llorar a la entrada de la Gran Central Station.

Cuando regresé al hotel encontré una nota de mi amiga de Barcelona en la que me comunicaba que no había podido contactar con la nieta de Trotski. Por unos momentos llegué a sospechar que alguien había advertido a Nora Volkow de mis intenciones de convertirla en carne de cañón novelesco. Resignado al giro que había dado mi destino, decidí llamar a la genial Telma Abascal y, al día siguiente, en una ONU desierta —era sábado—, subimos los dos hasta la planta 68 de ese edificio, subimos hasta el lavabo de señoras de la última planta, y desde allí contemplé una inolvidable vista nocturna de los rasca-cielos de Manhattan. Una hora después, en el bar del Hotel Algonquin —donde en una legendaria mesa redonda Dorothy Parker recibía todas las noches a sus amigos— me dijo Telma Abascal que en el cuarto contiguo a la sala de actos de Americas Society, exactamente al lado de donde iba yo a dar mi lectura, había dormido Kruschew el día en que pasaron a la historia él y sus zapatazos de la Asamblea General de la ONU. Y es que hacía tan sólo unos pocos años que el bellísimo edificio de Americas Society había dejado de ser el consulado ruso en Nueva York.

El mundo es un misterio azaroso. Di la lectura en ese salón contiguo al cuarto de Kruschew y, al acabar, se me acercó alguien del público, el señor Osias

Stutman, médico y poeta argentino, que me dijo que trabajaba en el Memorial Sloan-Kettering Cancer Center y que en marzo regresaba a Barcelona. Al comentarle distraídamente —por comentarle algo— mi fallida cita con la nieta de Trotski, me dijo que hay coincidencias y casualidades con las que te mueres de risa. Le pedí que se explicara mejor. Entonces me comentó que en Barcelona él vivía en el edificio Cabot, en la calle Llúria número 8, y que no hacía mucho, a través de un artículo publicado en *La Vanguardia*, acababa de enterarse de que en ese inmueble había nacido Mercader, el asesino de Trotski.

Está claro que el mundo es un misterio azaroso, donde domina el idioma de los encuentros fortuitos que se convierten en nuestro destino. —

— ENRIQUE VILA-MATAS



La última palabra de Ted Hughes (1930-1998)

El poder de la poesía, según Ted Hughes, es hacer que las cosas ocurran como uno quiere que ocurran. Esta atribución, en su caso, tiene algo de ominoso. En dos ocasiones a Hughes le ocurrieron cosas que lo acercaron más a la nota roja que a la musa. El suicidio de su primera esposa, la poeta Sylvia Plath, en 1963, y el ulterior suicidio de su segunda mujer, Assia Wevill —quien también mató a Shura, la

hija de ambos— en 1969, parecerían colmar cualquier deseo de acontecimientos y sacrificar el postulado de una estética futurista a favor de algo más tenue: la mera sucesión cronológica. La poesía, en este espacio más modesto, sería lo que sucede después de los hechos, y su poder consistiría no en revelarlos, sino en concederles el rango supremo de un destino. De esta manera, sólo en retrospectiva cobraría sentido el dictamen de Hughes: escribir acerca del pasado como si uno lo hubiera determinado de antemano. Así, la inevitable consumación podría asemejarse a una forma discreta de profecía. El tiempo verbal de su expresión sería lo de menos.

Hughes, en cierto modo, extremó aún más este futuro del pasado: intentó inventarle una vida a la muerte. Lo hizo primero en 1970, con su libro *Crow*, escrito para conmemorar a Assia Wevill y a Shura; y más tarde, en febrero de 1998, con *Birthday Letters*, el homenaje casi póstumo que le dedicó a Sylvia Plath, a unos cuantos meses de su propia muerte, el 28 de octubre, recién cumplidos los 68 años.

La primera apuesta produjo un artefacto, no un milagro. En *Crow* los poemas representan hasta la rigidez los actos previsibles de una alegoría. A diferencia de los numerosos animales en la poesía de Hughes, que suelen encarnar el caos perfecto de un mundo rousseauiano y cuya metáfora se reduce a tomar la naturaleza al pie de la letra, el cuervo de esta obra peca con el ahínco excesivo de un demonio. Es la muerte travestida, y el disfraz genera una especie de teatro macabro, donde el personaje oscila entre el autoescarnio, la conciencia social y la moraleja. Hughes, quizá con tino, fue pudoroso con su tragedia, que finalmente raya con el escándalo; pero cometió el error artístico de hacerla desembocar en el territorio incómodo de un catecismo secular. El cuervo empieza por ser un agente del mal, un sucedáneo de la Guerra Fría, y acaba, más lógicamente, por sumirse en el mero solipsismo.

Birthday Letters, en cambio, sí logra alterar la historia. En este libro no sólo recobra vida la muerte, sino que Hughes por fin vence casi toda la serie de condenas que lo

convirtieron durante años en el arquetipo feminista del verdugo. Para empezar hace añicos el tabú de su propio silencio y se da el lujo —programado de acuerdo con el reloj de su enfermedad— de pronunciar la última palabra. Luego, contra lo esperado, no lanza un *mea culpa*, sino un extraño testimonio de amor hecho a escala humana, en el que al martirio y a la santidad de Sylvia Plath les opone los datos ordinarios de un matrimonio que se va deshaciendo conforme se endurece la tiranía de las obligaciones, entre ellas, la de la felicidad. A fuerza de colocarlo en un escenario verosímil, transforma el mito en un género más tangible, el relato, donde por fin la utopía y el infierno de la mancuerna literaria Hughes-Plath desaparecen bajo el peso de las circunstancias. En esta versión ninguno de los dos queda empujado; simplemente adquieren volumen, se les añaden días, episodios, casas, niños, objetos y un desenlace. El de Plath había quedado trunco; aquí se cierra. El de Hughes tuvo más fortuna: culminó con un libro excepcional.

Hasta la fecha, se han vendido 100,000 ejemplares de *Birthday Letters* sólo en Inglaterra. Sin duda, Hughes ganó la partida tanto biográfica como literaria. Ya en 1997 sus versiones de las *Metamorphosis* —*Tales from Ovid*— lo habían puesto a las alturas de un clásico, incluso al grado de hacer olvidar la autoría original de los poemas. Ahora, con este último libro, Hughes recuperó para siempre el poder que ansiaba para la poesía: que fuera la justa creadora de los hechos. —

— TEDI LÓPEZ MILLS

De cómo no fui el hombre de la década

A l final de una cena deliciosa, un amigo me extendió un sobre con un remitente de los Estados Unidos y el sello de *Urgent*. La carta decía (traduzco): “¡Felicidades! Ha sido usted seleccionado para figurar en la vigésima edición del reconocido *The International*

Dictionary of Distinguished Leadership, por su ya larga tarea como editor y escritor”. Firmado: “Mr. Evans”. Le pregunté a mi amigo qué demonios era eso. “No sé, a mí también me llegó —dijo—, por recomendación de X (un amigo suyo) y se me ocurrió recomendarte”. Se lo agradecí, encogiéndome de hombros, y me guardé el sobre en el saco.

Al día siguiente leí la carta con más detenimiento y desconcierto. Francamente, no me considero líder de nada, si acaso fui líder para mi perro Igor (que ya se murió), he sido más o menos líder de un equipo de ajedrez de segunda y de una tertulia tan disipada que se ya se disipó, y en la revista que edito apenas tengo ascendencia sobre una correctora de estilo (que es mi esposa, de manera que si la corro, me puede correr de la casa), una capturista que a veces me regaña, y un diseñador que invariablemente responde mis instrucciones con alegres comentarios sobre el fútbol. Pero, como en el fondo de nuestro ser alimentamos la ilusión de que nuestro trabajo es valioso, nuestra capacidad digna de aplauso, nuestro talento irremplazable, merecedor todo esto de reconocimiento, en un santiamén respondí la carta, anexé la ficha biográfica que se me solicitaba y lo mandé todo por fax, y también al olvido.

A la semana siguiente me llegó otra carta con sello de *Urgent*, firmada también por Mister Evans, agradeciendo mi envío y pidiéndome, en resumidas cuentas y para ir al grano, que les dijera si mi ejemplar o ejemplares del diccionario lo quería o los quería en pasta dura, en piel, letras en oro o en simple rústica, y si les pagaría con cheque o con tarjeta de crédito. La edición más lujosa estaba más o menos en 100 dólares (por ejemplar) y la más sencilla en 25. Decepcionado de que valoraran el liderazgo de mi cartera por encima del de mi carrera, decidí devolverles la decepción, diciéndoles que se fueran al cuerno con todo y sus líderes, diccionarios, letras en oro y Misters

Evans. La negligencia se encargó de que no hiciera nada.

En cambio, a los quince días llegó otra carta con el sello de *Urgent*, firmada ahora no sólo por Mister Evans sino por otros tres líderes gringos igualmente distinguidos, Thomson, Smith y Bell, anunciándome que había sido elegido para recibir un raro honor: figurar en sus diccionarios como *The Most Admired Man of the Decade*. Para alcanzar esa cima sólo me faltaba remitirles doscientos dólares. Pero en ese preciso momento, en que sólo doscientos dólares me separaban de ser el Hombre Más Admirado de la Década, me sentí el Hombre Más Imbécil de la Década. Me fue inevitable pensar cosas amargas, por ejemplo, en ese señor Cornejo tan notable, fracasado mental que ha alcanzado el éxito, único mediocre nato que jura enemistad a muerte con la mediocridad.

Mientras rompía gozosamente los formularios alcancé a ver que me solicitaban la recomendación de otros de los Hombres Más Admirables de esta Década o de las Próximas. Pensé mandarles los nombres de mis enemigos, de Cornejo, de seres así. La negligencia se encargó de que no hiciera nada. —

— LUIS IGNACIO HELGUERA

CARTA DE WASHINGTON

H. Bloom como cuerpo y parodia

A un ocupando, hasta por gravedad y envidia, un sitio central en la vida literaria y académica norteamericana, Harold Bloom actúa como perseguido. Fui a la presentación de *Shakespeare, the Invention of the Human*, su libro más reciente, porque sucedió en Washington. Era raro: el autor y el volumen tienen, más bien, el perfil de Nueva York. Supuse que el hecho se debería a que el Instituto Folger —el centro de estudios shakespeareanos más importante de los Estados Unidos— está aquí. Pocos

días después las cosas se aclararon: la portada de *Time* advertía que Manhattan es, por estas fechas, la isla de un solo escritor —por cierto dudoso: Tom Wolfe, el tipo de persona que se viste de blanco en un otoño frío. La conferencia de Bloom contenía una cifra geográfica: es esta la ciudad del poder escueto, severo; el nervio del imperio; cada ministro o banquero vestido de oscuro influye, a fin de cuentas, más que mil celebridades rutilantes. Allá están las luces, aquí se toman las decisiones. La elección de D.C. para lanzar un libro de crítica sobre un tema tradicional era, en resumidas cuentas, una reacción.

Fuera de escena Mr. Bloom es un gordo amable, hipocondriaco y distinguido, que paga con buen humor la deuda de los sibaritas. En el podio es una locomotora. Comenzó lentamente, leyendo sus apuntes con una voccecita inasociable al trozo amplísimo de humanidad que se ganó en la rifa de los cuerpos. Cada dos o tres frases hacía una pausa para aclarar que —pese a sus cátedras, becas y premios— es un *outsider*. De pronto, una inyección de sangre le enrojeció la punta de la nariz y los morrillos, se desató la corbata; la formulación de cierta idea había servido como conjuro para detonar el motor secreto de su inspiración —si recuerdo bien estaba hablando de la imbecilidad de Romeo. Comenzó a elaborar sobre el aire, doblando en cuadros cada vez más reducidos las hojas con sus notas. Conforme asediaba la idea central de su libro —Shakespeare inventó al ser humano tal como lo conocemos— se iba despeinando; no tardó —hinchado ya de lucidez— en ocupar todo el escenario; la presión de sus manos sudorosas redujo el podio a un tallo apenas capaz de sostener su abultado brillo. Para cuando llegamos al personaje que representa a otro personaje, el crítico legendario —Terry Eagleton sólo salva a Jakobson y a Bloom en todo el siglo xx— ya había entrado en apogeo. En plena e intensa floración, se limpiaba la frente con la manga, despotricaba sin motivo contra el pensamiento feminista o ambientalista o postestructuralista; su con-

siderable papada era ya el botón inflamado de una flor monstruosa. Estaba a punto de concluir —el cuello de la camisa sobre la solapa, los faldones asomando por fuera de la chaqueta— cuando dijo lo que a muchos ya nos estaba pareciendo obvio: se considera a sí mismo una parodia de Falstaff.

En contexto, esta afirmación de alienato aparentemente personal —Bloom como simulacro de Falstaff— es un postulado teórico: en el sistema de crítica psicoanalista del autor, las guerras del Yo son decisivas y, según su nuevo libro, es precisamente eso —el Yo complejo y mutable, libre por la flexibilidad con que

cambia de manía— una invención de Shakespeare. El autor sostiene que todos los herederos de la tradición europea actuamos en consistencia con las creaturas del dramaturgo inglés: en el universo secular de la modernidad, los patrones que ofrecen Hamlet, Otelo o Cleopatra han desplazado a los que brindaba la Biblia, el libro seminal de Occidente. Esta colonización de las almas de todo el mundo no siempre ha sucedido, piensa Bloom, por medio del contacto directo con la obra de Shakespeare; en muchos casos ha sido la influencia remota de sus mejores lectores —Montaigne, Nietzsche, Freud— la que ha operado la lenta “bardización” de la humanidad o —digo yo— de cierta humanidad.

Sintetizadas, las ideas centrales de *Shakespeare, the Invention of the Human*, despiden un aroma clínica que nunca se respira en las más de setecientas páginas en donde se comenta a los personajes del dramaturgo obra por obra. Para Bloom el psicoanálisis o, más exactamente, su estructura elemental, integra una herramienta humanista que le restituye a la crítica académica la posibilidad de razonar libre y literariamente: “Shakespeare enlarges our vision of the enigmas of human nature. Freud, wrongly desiring to

be a scientist, gave his genius away to reductiveness.”

Lo más curioso es que el libro, como la conferencia con que fue presentado, es tanto una reflexión sobre la influencia universal de Shakespeare como una filípica contra los sistemas de pensamiento a la moda en las universidades estadounidenses. A Bloom le preocupan tanto los hechizos de Próspero como el estreñimiento políticamente correcto de los practicantes de los Estudios Culturales o la verborrea tenebrosa del postestructuralismo.

La desproporción de ambos temas es tan notable que sólo se explica como producto de la angustia frente al desorden en que han terminado los esfuerzos paralelos por concederle carácter científico al estudio de la literatura y por darle voz universal a sus territorios periféricos. Bloom, que con su figura y vena falstaffiana puede ser visto también como la densa tradición encarnada, se siente y acaso está acorralado por

un puño de sinoamericanos, feministas, postmodernistas, ambientalistas, semiotas, derechos humanistas —juro que hay quien sostiene este tipo de análisis—, postlacanianos, neopostestructuralistas y —seamos sinceros: latinoamericanistas, que asedian su cubículo.

Creo que exagera: si un profesor de Berkeley supone que todo lo que hayan escrito todas las monjas del periodo colonial mexicano es buena literatura, no es razón suficiente para empañar un libro que, aun exagerado en su postulado básico, por su tema y volumen supera de entrada al entorno en que se gestó. Aun así, su ansiedad ante el hecho de que la tradición se ha extraviado o está por extraviarse en los vericuetos de las facultades de letras de los Estados Unidos tiene fundamento: en estos monasterios que son las universidades gringas es fácil perder la perspectiva.



Ilustración LETRAS LIBRES / Alain Espinosa

Una de las razones que hacen de Falstaff el más enigmático de los grandes personajes grotescos de la literatura, estriba en que es el más flexible entre Sancho Panza y Gargantúa, sus pares. El gordo shakespeariano es elástico hasta el extremo de apoderarse de un fin trágico: en *Enrique V* se muere de tristeza porque no puede soportar que su amigo Henry pase de golfo a hombre de Estado. En determinado momento de su vida, Falstaff decidió no adaptarse a otro cambio de circunstancias. Algo similar parece estar sucediendo con Bloom desde *El canon occidental*: su genio sigue intacto, acaso más filosófico; aun así, la negativa a tomar distancia y reconocer que los discípulos de Derrida o Paglia son en el fondo inofensivos, denuncia que ha abandonado la versatilidad que le convirtió en un referente obligado para la crítica del último cuarto del siglo. No hace muchos años fue él mismo quien postuló que uno de los autores decisivos del Antiguo Testamento —ni más ni menos que J—, fue una mujer. —

— ÁLVARO ENRIGUE

Casanova y Mastroianni

Quizá el bicentenario luctuoso de Giacomo Casanova deba ser ocasión para homenajear, más que a sus discípulos e imitadores, a los más entrañables anticasanovas del arte, la literatura y el cine. Para no cruzar las fronteras italianas, bastaría recordar a su compatriota, el también desaparecido Mastroianni, como el responsable de invertir el mito de Casanova y hacer de esa transformación una de las características distintivas de los años de oro del cine de ese país. Mastroianni debe ser uno de los seductores más torpes, confundidos y fracasados de la historia del cine moderno, y, en la misma medida, de los más irresistibles. Sus personajes más celebrados parodian la noción arquetípica del seductor: la subversión de los viejos mitos

fue, justamente, la reacción del neorrealismo italiano en contra de los cánones idealistas del cine fascista de los años cuarenta, *La dolce vita* (Fellini, 59), *Divorcio a la italiana* (Fermi, 60), y *Ocho y medio* (Fellini, 63), entre muchas otras cintas protagonizadas por el actor, presentan la figura de un Casanova evasivo y culpígeno, una total contradicción en términos. Y esto, la evasión y la culpa, se dio en el mejor de los casos: el ejemplo más extremo de anticasanovismo —la ruptura con el mito— es representado en *El bello Antonio* (Bolognini, 60), cinta en la que Mastroianni interpreta a un seductor siciliano con problemas de impotencia: la popularidad de este personaje le valió al actor ser conocido en adelante como “el bello Marcelo” —la impotencia, entonces, acabó siendo lo de menos. Los papeles que Mastroianni interpretó en los sesenta —durante la última etapa del neorrealismo y en los umbrales de la modernidad cinematográfica— constituyen un desafío abierto a uno de los valores esenciales de la sociedad patriarcal italiana: la virilidad. Si el bello Marcelo derrumbó el mito de un seductor explícitamente sexual, cabría preguntarse cuáles son las argucias que un Casanova contemporáneo esgrime para preservar su reputación de conquistador: ¿el alarde intelectual o un astuto despliegue de inseguridad? —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Lisboa amanece sin José Cardoso Pires (1925-1998)

Valga el cliché que a lo mejor el escritor portugués José Cardoso Pires hubiera rechazado en vida con una sabrosa majadería local, pero el hecho es que con su muerte reciente pierde la ciudad de Lisboa, quizás después del clásico Eça de Queiroz, su más fervoroso —y no por eso menos crítico— conocedor, admirador y amante.

Y la literatura portuguesa de estos tiempos modernos queda, y aquí no hay ningún estereotipo, sin uno de sus grandes maestros que, modesto y franco, se codeaba, vital y obstinado, con otros ilustres nombres contemporáneos *da terrinha* —José Saramago, Antonio Lobo Antunes, Fernando Namora, Agustina Bessa-Luis, Augusto Abelaira, toda una generación formada en la oscuridad y la represión de la dictadura salazarista.

Sobre ese periodo siniestro de la historia de su país, un patético fascismo a la portuguesa, José Cardoso Pires escribió, en tono alegórico, *La balada de la playa de los perros*, novela que le dio reconocimiento internacional. Y escribir sobre el salazarismo y sus miserias equivalía a escribir sobre la siempre melancólica Lisboa, a la orilla del Tajo, donde vivía y reinaba el dictador con su cruel policía política, la *Pide*, que actuaba con asustadora impunidad. Cronista primoroso de esa época y de la sociedad que la habitaba, José Cardoso Pires, valiente espíritu libertario, describía todo sin tintes de tragedia o melodrama, más sustantivos que adjetivos.

Escritor de fina estirpe, con frecuencia comparado con Ernest Hemingway, José Cardoso Pires tenía un estilo irónico, pero al mismo tiempo riguroso, exacto, practicante que era de una escritura seca, sin adornos pero también fluida y elegante, dentro de la mejor tradición de la lengua portuguesa literaria.

Como bien dice su amigo, el escritor italiano Antonio Tabucchi, el otro extranjero enamorado de Lisboa, como lo demuestra su libro *Sostiene Pereira*, ahora él, Tabucchi, y todos nosotros, sentiremos una enorme *saudade* del gran Zé Cardoso Pires. Que su último libro, *Lisboa, diario de a bordo*, paseo deslumbrante por la ciudad que tanto amó, nos pueda servir de tenue consuelo. —

— WLADIMIR DUPONT