

Microcosmos, Claudio Magris ♦ *La sombra del apostador*, Javier Vázquez ♦ *Todo un hombre*, Tom Wolfe

Otro invierno, Tomás Segovia ♦ *Mi siglo*, Günter Grass ♦ *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir

LIBROS

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

La araña en el corazón del laberinto

Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, Alfaguara, Madrid, 2000, 500 pp.

El siglo xx, de cuyo aire todavía seguimos viviendo, se ha caracterizado, en el terreno de la novela, por la recuperación o consolidación de dos posiciones: la de la novela fragmentaria, expresión de la desconcertante y ambigua realidad, tal como la concibió Cervantes, y la de la novela sólidamente construida, expresión de una presunta realidad objetiva, tal como la concibieron los naturalistas y realistas del siglo xix, de Flaubert, Zola, Clarín o Verge a Balzac, Dickens o Pérez Galdós.

Los escritores que cargaron sobre sus espaldas el incómodo logo del “boom” apostaron por la libertad y el caos: la vitalidad hiperbólica y felizmente apocalíptica de Gabriel García Márquez, la vitalidad de lo desconcertante de Julio Cortázar o la vitalidad verbal de Guillermo Cabrera Infante. El mismo Fuentes sucumbió a la vitalidad apocalíptica en su novela menos celebrada y textualmente más ambiciosa, *Cristóbal Nonato*.

Muy otro fue el camino de Mario Vargas Llosa. Nadie como él ha contribuido a la vigencia del realismo y ha demostrado, tanto en sus escritos de carácter ensayístico como en su propia obra narrativa,

las posibilidades de una estética que no se basa en la ambigüedad sino en las violentas contradicciones de la realidad humana.

La primera contradicción se encuentra en el propio escritor. Sus escritos y su actuación política lo identifican con la derecha, es decir con una toma de posición ideológica. En sus escritos políticos, los principios éticos están guiados por una pasión que la lucidez expositiva permite confundir con la objetividad. En su obra narrativa, los principios estéticos le obligan a una objetividad, a un radical distanciamiento donde presenciamos las profundas contradicciones de los personajes, seres inteligentes cegados por el poder y la lujuria, visionarios víctimas de su incapacidad para distinguir entre pureza y corrupción. Son personajes que al lector le provocan simultáneamente náuseas y compasión, admiración por lo que hay en ellos de grande y desprecio por lo que hay en ellos de depravado. Compartimos con el escritor la nostalgia por lo puro (el teniente Gamboa de *La ciudad y los perros*) que puede confundirse con el mesianismo (el consejero de *La guerra del fin del mundo*) y la malsana fascinación por lo impuro y lo abyecto.

La fiesta del chivo representa, pues, un regreso a la primera etapa narrativa de

Vargas Llosa, la que va de *La ciudad y los perros* a *La guerra del fin del mundo*. Una etapa alimentada por las experiencias personales del escritor objetivadas en un texto agitado por la turbulencia. La novela tiene dos personajes centrales: Urania, símbolo de la pureza ultrajada, y Rafael Leónidas Trujillo, mesiánico salvador de la patria, despiadado violador. Piensa Urania: “Eras aún una niña, cuando ser niña quería decir todavía ser totalmente inocente para ciertas cosas relacionadas con el deseo, los instintos y el poder, y con los infinitos excesos y bestialidades que esas cosas mezcladas podían significar en un país modelado por Trujillo.”

La fiesta del chivo tiene dos presentes narrativos: los hechos ocurridos en torno a “la noche tibia y estrellada del martes 30 de mayo de 1961”, en que los conspiradores esperan en la carretera de San Cristóbal para matar al mismísimo Trujillo, que se dirige a su residencia La Casa de Caoba para pasar una noche con la jovencita Yolanda Esterel y, años más tarde, la visita de Urania a su familia, para ver a su padre, el ex senador Agustín Cabral, pero también para hablarles de lo que ocurrió dos semanas antes de la muerte de Trujillo, cuando fue a la famosa hacienda del Generalísimo en San Cristóbal: “era una

niña normal y sana —el último día que lo serías, Urania—. De este modo, queda sellada la fatídica unión entre la muchacha, el padre y el dictador.

Urania dejó Santo Domingo en 1961, hace 31 años, y ha regresado de Estados Unidos con el peso de “la historia que laceraba su memoria”, tras todos los años vividos “paralizada en el pasado”. También los conspiradores que en mayo de 1961 esperan en la carretera de San Cristóbal intentan conversar, pero “cada cual volvía a encerrarse en sus angustias, esperanzas y recuerdos”. La novela se va reconstruyendo, pues, a través del monólogo, el diálogo y los recuerdos, para cubrir los 31 años de dictadura y, especialmente, las distintas crisis personales y políticas por las que atraviesan los distintos personajes, que se mueven en tres grupos estrechamente relacionados.

El primer grupo es el de Trujillo, su familia y su círculo más íntimo de colaboradores: su madre Altagracia Julia Molina, “esa caterva de pillos, parásitos, zánganos y pobres diablos que eran sus hermanos”, su esposa María Martínez, la Prestante Dama, sus hijos Ramfis, con “sus crisis psíquicas, sus depresiones, sus accesos de locura”, el inepto Radhamés y “su Graciosa Majestad Angelita I, Reina de la Feria”. Junto a “la horda de sus parientes” están los más íntimos colaboradores, entre los que destaca el coronel Johnny Abbes García, director del Servicio de Inteligencia, retratado a lo largo del libro como una figurilla blandengue con cara de sapo, una nulidad que “carecía de físico y vocación militar”; Henry Chirinos, el Constitucionalista Beodo o la Inmundicia Viviente, o José René Román, el Jefe de las Fuerzas Armadas, al que Trujillo se dirige siempre con profundo desprecio.

Todos ellos han tenido que superar las pruebas de fidelidad a las que les somete el Generalísimo, pruebas que incluyen todo tipo de humillaciones, entre ellas la de fornicar con sus esposas. Entre las víctimas que no han podido recuperar sus pasados privilegios está Agustín Cabral, el padre de Urania, una

de las figuras más patéticas de la novela. A todos ellos Trujillo “les sacó del fondo del alma una vocación masoquista, de seres que necesitaban ser escupidos, maltratados, que sintiéndose abyectos se realizaban”.

No a todos ellos. Si muchos se humillaron para recuperar los favores del dictador, o para acabar, como Pupo Román, “chapoteando en el barro” o, como Agustín Cabral, entregando a su hija y quien sabe si a su mujer, otros deciden rebelarse contra las arbitrariedades de Trujillo. Son los que constituirán el grupo de conspiradores que esperan en la carretera de San Cristóbal, parte de una amplia red que planea la caída del trujillismo. Y que, a través de Antonio de la Maza, representa un claro núcleo narrativo: “se había sentido exactamente eso: una araña en el corazón de un laberinto de hebras tendidas por él mismo, que aprisionaban a una muchedumbre de personajes que se desconocían entre sí”.

El narrador ha ido preparando con extraordinaria habilidad todas las estrategias narrativas que han de llevar al acelerado desencadenamiento de hechos que alteran dramáticamente el ritmo narrativo. En la primera parte dominan las intrigas de los personajes cercanos a Trujillo, la tensa espera de los conspiradores. Hay escenas de conmovedora hondura humana, otras de delicada elaboración, situaciones grotescas o cómicas, evocaciones, sueños idílicos, engaños sutilmente insinuados. El lector se ha familiarizado con cada uno de los personajes, con la compleja relación entre todos ellos, con los hechos históricos que definen la República Dominicana en las seis décadas de trujillismo y una serie de crisis a punto de explotar.

Esta explosión llega con la muerte de Trujillo. Desaparecen los ritmos tropicales que nos habían acompañado hasta ahora, la sensualidad de las dominicanas, la purificadora brisa del mar; y aparecen en el vértigo de los acontecimientos la traición, las delaciones, las amenazas, la tortura, la más baja bestialidad. Ahora el automóvil de Trujillo avanza hacia San

Cristóbal arrastrado por el presagio, “entre cocoteros y palmas canas. Las orillas del mar Caribe, que golpeaba ruidoso contra los arrecifes”.

La novela se ha movido, en efecto, empujada por la violencia, la ambición de poder, la mesiánica visión del Benefactor, el Padre de la Patria Nueva, por las oleadas de lujuria en un cuerpo humillado por la edad, por la mancha que denuncia su incontinencia y por la humillante impotencia ante la odiada muchacha. Acumulación de obsesiones que llevan a una muerte anunciada y obstinadamente negada. Hasta que entramos en la vorágine de la destrucción.

Vargas Llosa ha creado un contrapunto sumamente eficaz que ha ido estableciendo sorprendentes relaciones entre los distintos acontecimientos para enriquecer a los personajes y para iluminar un amplio y complejo territorio. Hay pragmatismo expresivo, intensidad, vitalidad, claridad expositiva. Hay, sobre todo, una magnífica capacidad para crear un *crescendo* narrativo de tensiones, para llegar a lo más hondo de la abyección y de la dignidad. Admirable asimismo cómo ha sabido dar grandeza a personajes en apariencia mediocres, como el presidente Balaguer, o tocados por la locura, como Ramfis Trujillo.

Un tiempo de sangre que flota en el vacío. Urania ha contado su historia y ha quedado vacía. Su presencia en la isla no le ha traído la paz. Ha recuperado, a través de un drama personal, la presencia abominable y patética de “aquel personaje acicalado hasta el ridículo, de vocecilla aflautada y ojos de hipnotizador”, responsable del “aquellarre en que se había convertido la historia del país”. El aquellarre trujillista duró 31 años. 31 años más tarde Urania se sienta junto a la ventana del hotel, lejos ya del “gran charco pestilente”, “a ver las estrellas lucientes y la espuma de las olas”. No es este un silencio idílico: es el silencio que queda después del terror. El terror que se desencadenó en toda su violencia “la noche tibia y estrellada del martes 31 de mayo de 1961”. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

El paraíso triestino

Claudio Magris, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999, 322 pp.

Para quien entienda la crítica como una de las últimas formas sobrevivientes de alta cultura es imposible olvidar al ensayista italiano Claudio Magris. Triestino nacido en 1939, Magris pasó de ser un competente germanista a convertirse en uno de los prosistas más sugerentes del fin de siglo. Su labor de reconstrucción e invención de la llamada *Mitteleuropa* fue emprendida, premonitoriamente, en las vísperas de la caída del Muro de Berlín. Tras restaurar el prestigio de Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmannsthal, Franz Blei, Italo Svevo o Heimito von Doderer, hizo Magris la tarea que compete a los grandes críticos: configurar una familia espiritual en términos contemporáneos y reunirla en un paisaje histórico.

Con *El Danubio* (1986), ensayo-río, hizo del viaje fluvial una manera de componer con ideas el sitio para las ciudades, los libros y los artistas. Pocos libros tan europeos como *El Danubio*, en el sentido en que esa universalidad puede ser propia de las postrimerías de la vigésima centuria. Desde Trieste, la cueva de Joyce, Magris traza estratégicamente la ruta para escapar de todos los nacionalismos. En *Microcosmos*, su obra más reciente, Magris insiste: "Si la identidad es el producto de un querer, es la negación de sí misma, porque es el gesto de uno

que quiere ser algo que evidentemente no es y por lo tanto quiere ser distinto de sí mismo, desnaturalizarse, mestizarse."

La admiración por Magris como historiador de la cultura no implica concederle la grandeza del narrador. Sus celebrados relatos breves, como *Otro mar* (1991) y *Conjeturas sobre un sable* (1992), tienen las virtudes de la buena prosa y la arrebatadora devoción clásica junto al temperamento trágico del moderno. Pero como le ocurre a otros críticos que hacen ficción, faltan en Magris esos humores malignos de la sangre y del alma que distinguen al letrado talentoso del novelista de genio. Magris escribe argumentos que un Roth o un Svevo habrían desarrollado magistralmente. La nada despreciable grandeza de Magris está en dotar a sus penates bienamados de motivos de escritura que irremediablemente les será imposible realizar. Magris escribe para sus ancestros.

No aprecio *Microcosmos* como "ensayo novelado", pues los fragmentos narrativos suelen ser aburridos y propicios al lugar común. A Magris le cuesta pensar fuera de la historia, y cuando se demora meticulosamente en los hombres y las bestias del Piamonte puede enternecer pero no conmover. Todo cambia cuando en este *Microcosmos* veladamente autobiográfico aparecen los temas capitales de Magris: los hombres desechados por la historia —los estalinistas italianos reprimidos por el mariscal Tito—, la ruptura entre el estilo y el yo —encarnada en

Silvio Pellico, el viejo autor de *Mis prisiones*—o la extraterritorialidad triestina que tiene en el crítico italiano a su evangelista. Siempre se coloca, como hombre de letras, en la frontera entre la cultura y la política; Magris es un vigía. Por ello, los ecos de las guerras de Croacia y Bosnia hacen de *Microcosmos* un testimonio delicado y apremiante de esa barbarie que al transformar en murmullo, Magris torna insoportable.

Hombre de ciudad y, si me apuran, uno de los escritores más ciudadanos de nuestra época, Magris enmudece frente a la naturaleza y la torna inevitablemente pintoresca. *Microcosmos* habla de lagunas, colinas y montañas, pero sólo cuando aparece la huella del hombre (y con él, fatalmente, de la historia), sus paisanos y pensionados cifran la condición civilizatoria que el crítico espera de cada hombre. Las páginas, tan divertidas, sobre las palomas que defecan sobre Trieste, resaltan por ser algo más que una intromisión de las aves sobre la polis.

La claridad estilística de Magris es una forma de rigor moral. Por ello se aleja del novelista (o del cuentista, más extraño aún a un "narrador" como él), que desea complicar la existencia y no dilatarla a través del Danubio o capturarla en tres o cuatro tópicos regionales. A cambio, la fuerza de las imágenes poéticas en Magris, al producirse, nos devuelven a su estatura de escritor. Queriendo escribir un libro sobre la sutilidad y el anonimato, Magris no resistió la tentación de invocar a Svevo. Ese error retórico salva a *Microcosmos* de sus limitaciones. El busto de Italo Svevo, en el Jardín Público de Trieste, está acéfalo. No hay mejor definición visual, dice Magris, del novelista de quien el crítico heredó la custodia del paraíso triestino. —

Licenciado
en Medios
de Información
LMI

Tratar la información,
con visión estratégica,
conciencia humanista
y un enfoque político-económico...



Campus Ciudad de México

Formación para toda la vida

Página en Internet: <http://www.ccm.itesm.mx>, email: proccm@campus.ccm.itesm.mx,
Tel. 54 83 20 20, Dirección de Carrera: Lic. Uriel Eduardo Caballero González,
email: ucaballe@campus.ccm.itesm.mx

ADOLFO CASTAÑÓN

La primera línea

Javier Vásconez, *La sombra del apostador*, Alfaguara, México, 1999, 227 pp.

Los buenos cuentos tienen lugar. Se desarrollan en un espacio específico. A esta advertencia de Rudyard Kipling se podría añadir quizá otra: la literatura digna de su nombre es capaz de transportar al lector fuera de la caverna de la historia, más allá de las paredes donde se sucede el espectáculo atroz de la historia; es capaz de despertarlo. Pero este despertar irónicamente se cumple a través del sueño. Como si sólo fuese posible romper el sueño —la pesadilla— de la historia mediante un esfuerzo por contar —y contar verdaderamente es volver a contar— la historia de los sueños. Un esfuerzo por desvelar la historicidad de los sueños.

La lectura de la novela *La sombra del apostador* (1999) de Javier Vásconez —como antes la de *El viajero de Praga* (1996) o de los cuentos incluidos en *Un extraño en el puerto* (1998)— me ha dejado un sabor a sueños antiguos y exactos. He recordado con su lectura ciertos cuentos de Hawthorne y de Kafka, de Melville, Onetti y García Márquez, que tienen en común entre sí una impregnación onírica, un magnetismo fantástico y una fantasía imantada que no sólo los vuelve memorables sino que resulta ser la prueba misma de su verdad, de su autenticidad. Esta condición magnética tiene que ver desde luego con la asidua frecuentación de ciertos sitios —de ciertos yacimientos

imaginarios— en relación con los cuales la fábula escrita es como el salitre, el musgo de cristal calcáreo que prospera gracias a la humedad subyacente.

La sombra del apostador es una novela que guarda en lo posible las apariencias de la novela policiaca. Cuenta —pretende contar— la historia de un asesino a sueldo, un ex presidiario recién liberado a quien un personaje misterioso le encarga asesinar a un jockey durante una importante carrera en el hipódromo de esa misteriosa y lluviosa ciudad en la que el lector puede reconocer a varias de las ciudades de esa América de Altura, severa y montañosa, taciturna y como construida en sueños, a que también supo aludir Pedro Henríquez Ureña. Sobre la sombra del asesino se van proyectando otras siluetas: la del hipódromo y su pequeño mundo ecuestre y, más allá, la de la ciudad misma —una trama civil y cortesana donde se entrecruzan como en un auto sacramental las cifras alegóricas del coronel y del alcalde. Esas sombras y siluetas no están fijas, oscilan, fluyen y en su fluctuación dibujan una cauda: la novela que seguimos como un sueño.

¿Sorprenderá a alguien la capacidad de realización y caracterización de los personajes?

Me doy cuenta de que he empleado varias veces hasta aquí las voces sueños, soñar. Hablar de estas emanaciones de la mente y del cuerpo, invocar su consistencia a la vez etérea y viscosa, densa y volátil, es una forma de aludir a la fuerza

erótica, al amoroso aliento que envuelve cuerpos y espacios, tiempos y palabras. *La sombra del apostador* es una novela que gravita en torno al amor y de hecho cabe ser leída como la historia de un encuentro (des)amoroso entre un hombre —el asesino— que es fiel a la muerte y una mujer que es fiel a los muertos. Novela amorosa también por la forma morosa y detenida, contemplativa en que el autor va acariciando los paisajes y personas que modela con la arcilla de su memoria y de su imaginación. Este afecto hecho de nostalgia y melancolía le permite al autor hacer astillas la oposición tajante y falsa entre realismo e invención fantástica. Esta virtud está asociada a otra: la capacidad de dar realidad, esperar a los personajes. La virtud cardinal de la escritura narrativa de Javier Vásconez: la disolución humorística del antiguo pacto naturalista y edificante en aras de un contrato narrativo donde pueden convivir el dominio de la verosimilitud y la imaginación galopante. Como en una carrera de caballos donde el jockey experimentado sabe guardar las energías de su caballo durante los primeros momentos de la carrera para desencadenarlas poco a poco pasada la mitad de la carrera, así el narrador de *La sombra del apostador* va administrando, impulsando y frenando el ritmo de su historia hasta imprimirle en las últimas páginas una vertiginosa velocidad imaginativa. Y de la misma manera en que un jockey sabe que puede fustigar al caballo para que corra mejor pero que no por eso es en modo alguno superior a la bestia y en que es consciente de que el caballo es más valioso que él, de esa misma forma se advierte en el narrador que cabalga Javier Vásconez un instinto sutil para seguir el paso de la historia, una humildad y una obediencia profundas ante los designios de la fábula para que

Licenciado
en Ciencia
Política
LPL

Generar y promover soluciones
concretas para el desarrollo
en un ambiente de credibilidad
y confianza...



Campus Ciudad de México

Formación para toda la vida

Página en Internet: <http://www.ccm.itesm.mx>, email: proccm@campus.ccm.itesm.mx,
Tel. 54 83 20 20, Dirección de Carrera: Lic. Benedetta Buttigione,
email: bbuttigl@campus.ccm.itesm.mx

LEONARDO TARIFEÑO

De traje sucio

ella tome vuelo por sí misma. La otra virtud cardinal de *La sombra del apostador* es su fluidez: la soltura de un impulso narrativo que, al saberse reservar, crea espacios y como una varita de incienso abre el aire. Palpita una melancolía onettiana y una gozosa lentitud narrativa que remite a Jane Austen y a la novela clásica inglesa.

El idioma es terso, no desdeña las voces locales del Ecuador pero no incurre nunca en la complacencia pintoresca. La geografía imaginaria creada por Vásconez es y sólo podía ser latinoamericana. Esto significa que se trata de una *geografía imaginaria ambigua, mestiza*. La fuerza de la literatura escrita por Javier Vásconez se debe acaso precisamente a la fidelidad con que sigue y cristaliza y envuelve esa ambigüedad. Tan bien la cristaliza que la transforma en sus historias en un espejo. Ese espejo recorre el suelo y el subsuelo, el escenario y las bambalinas, el salón y la cocina, las luces y las sombras de ese teatro a veces profano, a veces no tanto que es la historia secreta de América Latina.

En el texto escrito para presentar esta novela en México, Javier Vásconez habla del “narrador mestizo” que anima tanto *La sombra del apostador* como *El viajero de Praga*. Yo, sin conocer ese texto, me he referido a la fidelidad del autor a una “geografía imaginaria ambigua, mestiza”. No es del todo casual la reiteración de esta voz. La palabra remite por su raíz a mezcla, mixtura. Para ceñirnos a *La sombra del apostador* quizás habría que decir que la novela elabora una unidad imaginativa a partir de una realidad heterogénea (una geografía imaginaria abigarrada como lo es la de América) y a través de recursos narrativos desiguales y diferenciados. Vásconez trasciende el laberinto de las semejanzas y de las diferencias creando —hay que insistir en ello— una unidad imaginativa, un mundo que novela a novela va decantándose y sentando sus reales en la literatura latinoamericana. Ese mundo no es en modo alguno utopía. Sólo se puede definir como un sueño impregnado de intermitencias obsesivas e irracionales. Un sueño muy parecido al que nos envuelve, a nosotros americanos. Quizá por ello *La sombra del apostador* puede ayudar a despertarnos. —

Tom Wolfe, *Todo un hombre*, traducción de Juan Gabriel López Guix, Ediciones B, Barcelona, 1999, 762 pp.

Cada país tiene sus manías literarias, casi siempre perversas y letales. En Estados Unidos, la obsesión por la Gran Novela Americana es una de las mejores máquinas de arruinar escritores. De John Dos Passos a Philip Roth, todo narrador de cierto peso sabe que algún día pasará por esas garras crueles y un poco absurdas, destinadas a medir los vatios de su auténtico valor. Ernest Hemingway hizo lo que pudo con *Adiós a las armas*, Norman Mailer fracasó en *Un sueño americano* pero se rehabilitó gracias a *Los ejércitos de la noche*, Truman Capote salió indemne con *A sangre fría*, Don de Lillo planteó un acercamiento en *Libra*, John Updike acertó con *Corre, Conejo* y Philip Roth propone una saga crítica a partir de sus últimas tres novelas, especialmente *Pastoral americana*. Los *beatniks* se rebelaron contra esta ley no escrita del establishment de la ficción y huyeron hacia adelante, partidarios de la posición vanguardista que entrelaza obra y vida. Aún está por verse qué pasará con gente tal vez demasiado localista, como Paul Auster o T. Coraghessan Boyle. Y, a mitad de camino entre el orden literariamente correcto y la desfachatez intelectual, aparece el caso de Tom Wolfe.

La historia de su deriva estética es, en este sentido, muy reveladora. En *El Nuevo Periodismo* (1973), Wolfe sentenciaba el fin de la novela tradicional y otorgaba pasaporte literario a un pseudomovimiento renovador y despeinado, que parecía armar el rompecabezas de la Gran Novela Americana desde las piruetas técnicas de la prensa escrita. En sus palabras, se trataba de “...una forma que no era simplemente *igual que una novela*. Con-

sumía procedimientos que casualmente se habían originado con la novela y los mezclaba con otros procedimientos de la prosa. Y constantemente, más allá por completo de las cuestiones de técnica, se beneficiaba de una ventaja tan obvia, tan firme, que uno casi olvida la fuerza que posee: el simple hecho de que el lector sabía que *todo esto realmente había sucedido*”. La Gran Novela Americana estaba ahí, dormida en las orillas de la realidad; la imaginación sólo debía encender el oficio periodístico que hallara esa historia particular y la mirada literaria capaz de contarla. El impacto de esta revolución llegó hasta *A sangre fría* y *Se oyen las musas* de Capote y *Los ejércitos de la noche* (subtitulada “La Novela como Historia, la Historia como Novela”), *La canción del verdugo* y *El combate* de Mailer. Finalmente, el American Book Award a *Elegidos para la gloria* (1979), del propio Wolfe, consumó la aceptación popular y crítica del primer estilo literario surgido desde el periodismo, pero cerró un ciclo. La explosión realista y las ínfulas escandalizantes habían llegado a su límite creativo. Iban en camino de convertirse en una nota al pie de la Gran Novela Americana.

Así que la profecía se cumplió a medias y de la forma menos esperada; no a través de una crónica invencible, sino con una novela escrita por el jefe de los conspiradores. El cambio de rumbo en su proyecto narrativo no es un dato soslayable en este autor, y demostró que las pautas del Nuevo Periodismo podían actualizarse y aterrizar en un modelo particular de ficción. Desde *La bodega de las vanidades* (1987, Book of the Year según *The New York Times Book Review*), Wolfe no sólo es uno de los pocos escritores actuales al que le queda bien el traje blanco: se ha transformado, sobre todo, en un cronista virtuoso y brutal, un maestro del cinismo

lúcido, un mago cuyo mejor truco es convertir a la ficción hiperrealista en una forma perversa del periodismo. Su trabajo ya no se limita a sacarle brillo a lo que ocurrió, sino que se preocupa por inventar aquello que muy probablemente podría suceder en cualquier rincón del ego norteamericano. En su manifiesto de 1973, el autor adivinaba “un tremendo futuro para un tipo de novela que se llamará la novela periodística o tal vez la novela documento, novelas de intenso realismo social que se sustentarán en el concienzudo esfuerzo de información que forma parte del Nuevo Periodismo”; pues bien, *La boguera de las vanidades* y ahora *Todo un hombre*, su nueva novela, son los monumentos que se levantan en honor a esa sospecha. Y si *La boguera...* fue el mapa que orientaba en el desierto moral de la era del derroche, *Todo un hombre* exhibe el menú de catástrofes posteriores al fin del despilfarro. Ambos textos dialogan entre sí y dibujan el guión íntimo de una época en que la pasión masculina por la lucha se refugia en la jungla financiera y donde “la posición lo es todo, y es lo más difícil de conseguir. En cuanto tienes una posición [...] puedes acudir a innumerables lugares en busca [...] de los placeres meramente carnales de la vida”.

Omnibarcadora y desmesurada (sus 762 páginas albergan a más de doscientos personajes), *Todo un hombre* representa el último y más conmovedor proyecto de Gran Novela Americana. A la manera de los clásicos decimonónicos, de los que roba la vocación totalizante, Wolfe invita a sus personajes a convertirse en la acción, en una carambola de caídas por las que rueda el vertiginoso espíritu de su tiempo. Maestro de la tensión narrativa y de la oralidad, el autor se enmascara una y otra vez y alcanza, a través de sus tantísimos disfraces, una versatilidad prodigiosa en la evocación de ambientes disímiles y hasta opuestos. Los barrios de millonarios y sus palacios más propios de la Florencia del siglo XVI, el universo carcelario, la psique electoralista de un alcalde negro atrapado por el poder blanco, el efecto metafísico de la quiebra financiera y el origen del fanatismo religioso son al-

gunos de los paisajes por los que el narrador se pasea con la sonrisa en los labios, siempre de la mano de una habilidad tan sutil como convincente. Al mismo tiempo, en la línea de *La boguera...*, en *Todo un hombre* también palpitan los ecos de varios derrumbes: el de Charlie Croker, multimillonario en bancarota por culpa de sus altanerías neoyuppies; el de Fareek Fanon, el héroe deportivo de los negros que habría violado a la hija de un magnate blanco; y el de Conrad Hensley, el joven sin esperanzas a quien Croker deja sin trabajo, junto a otros cientos de obreros de una fábrica con los días contados. Así, cada uno de ellos deambula por un catálogo de ilusiones que ya no les pertenecen, a la espera de pactos temerarios como el que Croker deberá hacer con el alcalde negro de la ciudad para conjurar la furia blanca que vengue el estropicio de Fanon. La desolación y el dilema ético que asfixian al lector son típicos de Wolfe. Si Croker se resiste a participar en una farsa política, salva su honor y pierde todo lo que tiene; pero el honor, a finales del siglo XX, está determinado por el aura del éxito económico y sus consiguientes bienes materiales. Esa falsa dignidad, al igual que la masculinidad impostora oculta en el título (tan visible en el machismo homosexual de la cárcel como en la virilidad bursátil), es la principal puerta de entrada al mundo contemporáneo y por allí se cruzan las ambiciones de los personajes de Wolfe. Abandonados a esa suerte vacía, sin posibilidades de supervivencia, los héroes intercambiables de *Todo un hombre* bosquejan un sendero de huellas que se cruzan hasta convertirse en las del otro, pero sobre todo en las de la época. El escenario es Atlanta, una ciudad cuyos planos jamás muestran la parte sur (“¿cómo segregas a los turistas blancos de los negros en una ciudad que es negra en un setenta por ciento? ¡Haces invisibles a los negros!”) y que, como un espejismo, sugiere que ésta sería una novela sobre el racismo. Y es eso realmente, aunque sólo dentro de la madeja básica con la que el autor teje y ata los núcleos de una angustia múltiple y polifónica, empeñada en avanzar hacia una oscuridad impredecible. El resultado

es un relato cruel y dañino, el escándalo de un mundo impune que sonrío para su mejor retrato. Un tipo de novela filosa, a la que a veces conviene mirar de reojo.

En opinión de Wolfe, *Todo un hombre* supone “el futuro de la novela”. Si es así, se trata de un porvenir con *déja vu*, viejo, usado. Nerviosa, trágica y arriesgada como *La boguera...* no llega a serlo, esta ópera (a)moral es de las que se recuerdan, radiantes, con un sabor estridente en la memoria; sin embargo, el aliento que la inspira vuela mucho más allá de las viejas normas del Nuevo Periodismo, y no hay aquí ninguna transformación técnica a la vista. De hecho, los procedimientos formales que la construyen no sólo no son novedosos, sino que en la narrativa norteamericana parecían agotados desde Hemingway, Fitzgerald y Dos Passos. La única contribución que el autor agrega a la ortodoxia realista es su impresionante esfuerzo informativo, gesto que lo convierte en un Pequeño Balzac Moderno pero ya visto (en *La boguera de las vanidades* y, antes, en Norman Mailer, Gore Vidal y William Styron). Tal vez esta sea la razón por la que no se recordará a Wolfe por *Todo un hombre*, aunque no hay dudas de que esta arrebatada epopeya merecería un premio así. En este punto, quizás valga la pena subrayar que el peso de Wolfe, evidente sobre todo en esta novela, no es (sólo) una cuestión de técnica: reposa en su actitud intelectual, traducible en un aguerrido empeño por transgredir y superar cualquier tipo de barrera. En los sesenta, esa disposición le permitió soñar con un periodismo que se pudiera leer como una novela; hoy, a tres décadas de distancia de aquel estallido, *Todo un hombre* se planta frente a una convención fundamental y propone que la literatura también se lea como periodismo, o mejor, como una fábula espeluznante para la que no hay límites entre ficción y realidad. Perdido en esa escenografía insospechada, este libro es un homenaje al poder eterno de la literatura y una puesta en marcha de la dimensión estética de la valentía, esa determinación con la que el autor disecciona su época y que finalmente le ensucia el traje blanco. —

FABIENNE BRADU

Trazas de una búsqueda

Tomás Segovia, *Otro invierno*, Ediciones Sin Nombre, México, 1999, 203 pp.

Ciertas experiencias parecerían pedir expresarse en prosa, como si ésta pudiera resguardarlas de una combustión demasiado rápida y ardorosa, como si determinados recuerdos escogieran buscarse a sí mismos a través de otros y por caminos sinuosos y demorados, que son los que rastrean los relatos del reciente libro de Tomás Segovia: *Otro invierno*. Que un poeta incursione en la prosa de Stendhal no es un hecho excepcional, pero hay que descubrir sus razones. *Otro invierno* se propone un ejercicio memorioso que conlleva una necesidad de tono y, sobre todo, de *tempo*. Con paciencia y limpidez, Tomás Segovia rescata un puñado de episodios sin duda autobiográficos o, al menos, vividos en su esencia, que van hilándose por debajo de la aparente disparidad de las anécdotas. Los episodios corresponden a distintas edades del poeta, desde la primera infancia hasta una improbable y asombrosa madurez, pero todos se narran desde una distancia que se antoja consustancial para envolverlos en una atmósfera de claroscuro, un eficaz contrapunto entre el misterio y una búsqueda empecinada de sentido. “A pesar de mis hábitos racionalistas—escribe Tomás Segovia en el relato que cierra el volumen—, la verdad es que mi tendencia inconsciente es a mirar las circunstancias peculiares de mi vida como peldaños o eslabones de mi vocación, y no mi vocación como resultado involuntario de unas coincidencias aleatorias.” No sería del todo descabellado ver estos episodios vívidos y vueltos a imagi-

nar “como un conjunto coherente ordenado en torno de un sentido general.”

Antes que el invierno que gobierna el título, otra estación preside el volumen y, creo adivinar, la vida ulterior del poeta: “Otoño” refiere la primera experiencia de soledad vivida por un niño precozmente adiestrado por la Guerra Civil Española en las artes de la separación y las mudanzas. Aunque Tomás Segovia lo haya escrito hacia los veinte años, el relato transmite una conmoción muy cercana a la violencia de esta turbación infantil, que la mirada adulta logra recrear en su integridad pero con un freno frío y lúcido, que impide todo sentimentalismo. “Aquello era sin duda, pienso hoy, abrirse a la luz cuando el mundo entraba en las tinieblas.” La primera experiencia de soledad es, efectivamente, una pequeña epifanía sin escándalo ni humedad dramática, una inquietante y mitigada oleada de alegría y desamparo, el conocimiento, sentido antes que razonado, de algo irremediable e inédito, una probadita anticipada del hastío heideggeriano para un niño abandonado a la ruidosa turba de un internado francés. En un momento del relato, el niño siente que, de ahí en adelante, comenzarían los días de “anhelo de algo indefinible.” Y podría ser que este “anhelo de algo indefinible” sea precisamente el motor de la vocación poética y los relatos de *Otro invierno*, unas cuantas trazas de esta búsqueda.

El “anhelo de algo indefinible” marca la pauta de los demás relatos, pero se antoja que los magros hallazgos en el camino de las peripecias y de los encuentros amorosos invariablemente se saldan en la pérdida. Inevitablemente también, casi todos registran una errancia en la

búsqueda, como si en cada rostro estuviera encerrada la promesa de un lugar por conquistar, quizá una estancia asoleada y cálida para el “reposo del guerrero”. En algunos relatos, como “La mina”, se da admirablemente este cruce entre un personaje y una esperanza de armonía con el mundo. Al visitar a dos antiguas amigas—Tina y Nita— el narrador vuelve a recordar “la fascinación de aquel universal concierto de los encantos” sutilmente cifrado en la atmósfera de una casa, en la fisonomía y los ademanes de una mujer, en una apatencia de mundo sellada por la pureza original y, sobre todo, la libertad. Las historias de amor son, asimismo, el recuento de la reiterada búsqueda de las “moradas imposibles”. En su mismo estilo de narrar, Tomás Segovia reproduce los tanteos y la terquedad de su búsqueda: nunca sabemos a dónde nos conduce, dónde se esconde el secreto, en dónde termina un rostro o una anécdota, y se está a punto de traspasar el umbral del misterio. Aunque nunca claudique en la búsqueda del “anhelo de algo indefinible”, sabe cuándo detenerse para no destrozarse el milagro, como el que se relata y se cumple en “Otro invierno”: el doble milagro, por real y literario, de una hogaza de pan depositada por una mano anónima, en medio de la nieve, para saciar el hambre de dos fugitivos de la persecución franquista, y cuya mitad permanece intacta en el mismo lugar—“¿Cómo sabemos si no vienen otros detrás?”— como una señal del “primer cimiento de la Justicia eterna”.

La poesía de Tomás Segovia tal vez diga más entusiasta y luminosamente que este “anhelo de algo indefinible” es la búsqueda de lo Absoluto, pero *Otro invierno* lo reitera en una modulación secreta y precavida, como si sus encarnaciones y sus peripecias requirieran mayor sigilo aún para nunca develar los misterios que son, a un tiempo, los premios y los desvelos del escritor. —

www.letraslibres.com

JUAN GARCÍA PONCE

Una crónica impar

Günter Grass, *Mi siglo*, Alfabuara, México, 1999, 428 pp.

El siglo de Günter Grass es, obviamente, un siglo alemán; pero esto no significa que el libro se desarrolle únicamente en Alemania, sino que da cuenta de los acontecimientos en el mundo que nos afectan o afectaron a todos. Como siempre ocurre, su universalidad se encuentra en el hecho de ser buscadamente local. Tratemos de explicarnos. Formado por breves anotaciones con distintos narradores que cubren cada una de ellas un año en la vida del siglo, el libro consta por tanto de cien capítulos. Es una novela cuya estructura debe considerarse la de un libro de cuentos. En esta novela el personaje sería Alemania y sus protagonistas los diferentes sucesos que la configuran. Podemos objetar que esta no es una novela, sin embargo, ¿quién es capaz de saber a estas alturas lo que es una novela? Lo apropiado sería decir que *Mi siglo* es un libro de Günter Grass en el que al narrar año por año, paciente, imaginativa, brillante, rica y siempre irónicamente el contexto de la "historia" de nuestra época ella adquiere un carácter unitario y masivo, tal como corresponde a cualquier novela minuciosa. Günter Grass siempre ha sido un escritor minucioso. Es también deslumbrantemente rebelde y su siglo es el producto de una mirada ácida mediante la cual se crea inmediatamente un juicio sobre él.

Mi siglo se inicia cuando el káiser dirige unas palabras encendidamente patrióticas a los voluntarios alemanes que se dirigen a China para combatir en la guerra de los boers, teniendo como aliados, en una significativa mezcolanza, a ingleses y japoneses. Los alemanes llegan tarde, nos dice el narrador de este fragmento que es uno de los voluntarios, y sólo partici-

pan en los fusilamientos de los boers por parte de los ingleses y ven las decapitaciones por parte de los japoneses. Estos tienen que cortarles las trenzas a los boers porque les estorbaban en su tarea, y el narrador se lleva una de ellas como recuerdo, aunque sabemos que su futura esposa termina tirándola porque "esas cosas traen fantasmas a casa". Y en efecto, el fantasma que recorre todo el libro de Günter Grass es la guerra. El último capítulo termina con la madre de Günter Grass, a la que él resucita, pidiendo que ojalá en el siglo siguiente no haya tantas guerras.

En tanto, a lo largo de las 428 páginas de este libro hemos asistido a un panorama desolador, tal vez soportable nada más por la maravillosa forma elegida por Günter Grass y los prodigios de su estilo. Hay muchos adelantos en nuestra época, pero Günter Grass permite o, mejor dicho, nos obliga a verlos como algo siniestro. Lo positivo se encuentra en las costumbres de

antaaño, desde reunirse a conversar con antiguos compañeros de oficio hasta viajar con la familia o practicar la cada vez más olvidada costumbre de buscar hongos comestibles personalmente. ¿Puede esto ser más importante que todos los adelantos de la tecnología? Sí. En esta dirección el libro de Günter Grass es audazmente un defensor de las tradiciones perennes y enemigo de la modernidad. Y una nación moderna por excelencia es la Alemania de esta época. Por algo el escritor es el narrador del capítulo o el fragmento en el que se comenta la unión de las dos Alemanias divididas después de la Segunda Guerra Mundial y su opinión es "¡Qué locura!" No deben existir naciones como la Alemania actual, no debe existir la OTAN del mismo modo que no debió existir el nacionalismo capaz de provocar la Primera Guerra Mundial y mucho menos el nazismo posterior. La opinión de Günter Grass es muy clara en ese sentido, pero nunca se expresa más que diagonalmente en el libro. Se nos hace *sentir*, por algo es un libro narrativo: su forma es indirecta siempre. Daré algunos breves ejemplos. Los cuatro años de la Primera Guerra Mundial están contados mediante el uso de una investigadora suiza que nos relata su supuesta

OTROS LIBROS DEL MES

- EDUARDO LIZALDE, *Tablero de divagaciones*. II tomos, FCE, México, 2000. Una amplia muestra de la actividad crítica y periodística del gran poeta mexicano nacido en 1929. De Gutiérrez Nájera a Canetti, de León Trotski a Octavio Paz, sin excluir a varios autores mexicanos contemporáneos.
- LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES, *La gracia pública de las letras. Tradición y reforma en la institución literaria de México*, Colibrí, México, 1999. El autor, nacido en 1966, es uno de los nuevos críticos literarios mexicanos: su mirada sobre la mitología revolucionaria del Ateneo de la Juventud, Agustín Yáñez, Octavio Paz, Jaime García Terrés y Juan Rulfo llamará la atención.
- MARCO TULLIO QUINTILIANO, *Institución oratoria*, prólogo de Roberto Heredia Correa, CONACULTA, México, 1999. Rescate de la traducción española de fines del siglo XVIII de una obra considerada "el único tratado sistemático con base psicopedagógica de la antigüedad".
- TEODORO PRÓDROMOS, *Rodante y Dosicles*, traducción de José Antonio Moreno Jurado, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997. Delirante novela bizantina donde un poeta del siglo XII recorre Constantinopla mendigando favores en las cortes y las aldeas. Un libro insólito de un autor fallecido en 1170 que está más vivo que muchos de nuestros contemporáneos.

IMDOSOC

entrevista con Jünger y Remarque, el autor belicista y el autor pacifista. Desde un extremo u otro las versiones de ambos comunican el mismo horror extremo. Pero en cambio el estilo de Günter Grass logra comunicarnos la escena como la civilizada reunión de dos ancianos caballeros alemanes a quienes interroga una suiza neutral. El nazismo se da a través del inicial entusiasmo de las marchas por parte de los fundadores de este partido, la descripción de los bombardeos ingleses que destruyen Berlín, Hamburgo y Dresden, respondiendo a algo que los alemanes iniciaron al bombardear Londres, y los posteriores comentarios de los antiguos cronistas de guerra en el frente ruso y que ahora se reúnen para hacernos saber cómo tenían que cortar las malas noticias cuando empezó el desastre. Luego está la continua burla del milagro que fue la recuperación alemana bajo el gobierno, protegido por los americanos, del canciller Adenauer, Berlín como centro de muchos acontecimientos que van desde la limpieza de la ciudad destruida después de la guerra hasta la ruidosa y falsa alegría de una próspera juventud. Y se sigue así. Hay crónicas de deportes con diferentes tonos; hay la visión de un profesor de filosofía que empieza en Berlín, sigue con la visita a la cabaña en la Selva Negra en donde vive Martin Heidegger, quien intercambia palabras con el poeta Paul Celan antes de que éste se suicide tirándose al Sena; hay una carta del empleado de una empresa naviera que le vendió submarinos a los argentinos durante la guerra de las Malvinas y atribuye a la torpeza de éstos para emplear los modernos submarinos el hecho de que no se venciera a los ingleses; hay una carta a la Volkswagen de un ama de casa quejándose desde la Alemania comunista de que no le hayan mandado su coche aunque su marido y ella siempre trabajaron para la Volkswagen, ya han pagado el automóvil y su único defecto es que les haya tocado vivir en la Alemania comunista. Los ejemplos podrían multiplicarse. Nos resignamos a recomendar tan sólo la lectura del libro de Günter Grass y a lamentar la pésima traducción de Miguel Sáenz, quien se empeña en destruir libros alemanes. —



EN EL NOMBRE DE DIOS
Religión y democracia en México

Rodolfo Soriano Núñez
348 págs. 1999
\$ 100.00

Cuando al final del siglo XX constatamos el lento proceso de construcción de la democracia en México, una de las preguntas que nos hacemos es la referente a los aportes de los diversos actores y protagonistas en el ámbito institucional, para construir una cultura de la democracia. El propósito de este trabajo es explorar las relaciones entre la Iglesia, la sociedad y el Estado en México, durante el periodo 1968-1994, marcado por una gran tensión.



IDEAS SOCIALES
Ensayo sobre el origen de las corrientes sociales contemporáneas

Patrick de Laubier
156 págs. 1989
\$ 60.00

Las principales ideas sociales que han marcado la historia de la humanidad, mediante un recorrido histórico desde Platón a las ideologías modernas, confrontan su postura con el contenido social del mensaje cristiano. El lector puede establecer un diálogo entre las perspectivas formuladas a partir de la referencia europea y aquellas que encuentran sus expresiones en este continente Latinoamericano.



LIBERALISMO E IGLESIA CATÓLICA EN MÉXICO
(1824-1855)

Martha Eugenia García Ugarte
81 págs. 1999
\$ 40.00

Un texto fundamental para entender las relaciones entre el Estado y el episcopado mexicano durante los primeros 55 años del siglo XIX. Sostiene, como hipótesis central, que la catolicidad era principio de la unión y la identidad nacional hasta el triunfo del Plan de Ayutla, en 1855. El proceso de definición de dichas relaciones fragmentó la unidad católica y definió las relaciones del liberalismo con la catolicidad en el periodo 1855-1940.



LOS CATÓLICOS MEXICANOS Y LOS DERECHOS HUMANOS EN LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS
(1948-1998)

Mauricio Beuchot, OP.
71 págs. 1998
\$ 30.00

La historia contemporánea mexicana pone en evidencia el surgimiento de nuevos referentes socioculturales, considerados como las nuevas prácticas sociales, donde el sujeto principal es la sociedad mexicana, tan diversa, pluricultural y heterogénea. Este estudio presenta una visión histórica de los planteamientos de filósofos y juristas católicos que, en México, han contribuido a la fundamentación y el reconocimiento de los derechos humanos.

PEDIDOS A IMDOSOC

Pedro Luis Ogazón 56, Col. Guadalupe Inn, 01020, México D.F.
Tel. 56 61 41 69; 56 61 44 65; 56 61 42 86

E-mail: imdosoc@imdosoc.org.mx

30% de descuento en la compra del paquete completo