

LIBROS

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Un colega de Spinoza

Francisco Hinojosa, *Un tipo de cuidado*, Tusquets, México, 2000, 138 pp.

Cada vez que leo a Francisco Hinojosa lo imagino como un maestro óptico afinado en Amsterdam o La Haya en el siglo XVII, renegando de los malos trabajos que hace su colega Spinoza, distraído por la filosofía. El tapanco del doctor Hinojosa incluye todas las variedades de lentes conocidas, además de una juguetería plena en ingenios mecánicos y maléficos. A su consultorio asisten miopes y astigmáticos que anhelan ver mejor y salen de allí con las recetas cruzadas, felizmente engañados. Los bizcos ven triple y quienes querían ver el rojo, se van convencidos de que todo es azul. Esa capacidad de distorsión es obra de un cuentista puro, de los que escasean en tantas literaturas, un maestro de la caricatura, entendida como la exageración artística de los caracteres y de las situaciones.

Los usos y costumbres del hombre huero —la ineptitud burocrática, las ambiciones perdidas, la notícula roja— son suficientes para un ilusionista cuya retórica parte de un arduo presupuesto: eliminar de la literatura casi toda la literatura. No es extraño así que Hinojosa sea un autor de cuentos infantiles tan exitoso, pues los niños no confunden la repetición con el aburrimiento ni la exageración con el puntillismo.

Cuando escribe para adultos —lo que

ello signifique— el ingenio de Hinojosa parece ser del orden moral. La caricatura, como pocos géneros, es moralizante. Exagera para exponer y expone para sancionar. Pero a diferencia de otros moralistas, Hinojosa es un médico a quien las consecuencias del diagnóstico le tienen sin cuidado. No es necesario esperar las carnestolendas para decretar el carnaval. Pareciendo bromas o simple humor negro, los cuentos de Hinojosa (*Ciudad de México*, 1954) están contruidos sobre una severa economía formal donde cada elemento, pareciendo fútil, es indispensable para el desarrollo dramático. En *Un tipo de cuidado* presenciamos asesinatos múltiples, carreras académicas hiperbólicas, traiciones laborales, un trasplante de riñón, un lío político que clausura la universidad... Hilarantes o macabros, los textos no pueden ser contados por otro que no sea Hinojosa, pues dependen de las dioptrías recetadas, al personaje y al lector, por ese alquimista de la luz obsesionado por acabar de descomponer el mundo o darle al caos una contingencia.

Antes que en *Un tipo de cuidado*, encontré mejores textos de Hinojosa en *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos bueros* (1995). Pero cada nuevo libro de un autor como él, que sólo apela a la exigencia de sus lectores, merece un llamado de atención hacia una obra entera. En la literatura contemporánea de México, *Negros, bueros, béticos* (Edi-

ciones sin nombre, 1999), los cuentos completos de Hinojosa tienen un peso específico mayor que muchas de las fugaces novelitas que infestan las librerías.

Los ocho cuentos de *Un tipo de cuidado* me hacen creer que Hinojosa escribe, ante nuestra inadvertencia, unos nuevos *Viajes de Gulliver*. Gulliver, que se cree el licenciado Tapia o el profesor Aldecoa, huye de Lilliput, Brobdingnag, Laputa, Balnibarbi, Glubbudubdrib... convencido de que es normal e irrefutable que cada ser se vea rodeado de enanos y de gigantes, víctima de la enormidad o de la pequeñez de las civilizaciones y de sus barbaries. Los seres hinojosianos se mueven entre ciudades y continentes, crímenes, castigos y degradaciones sin rebelarse ante las erráticas lentes que de su creador recibieron para viajar.

A diferencia de Swift, su heredero dejó de creer, hace centurias, que la sátira tenga algún fin pedagógico o sea una forma elusiva o clandestina de la denuncia. Desde *Robinson perseguido* (1981), un poema largo, Hinojosa decidió deformar visualmente los mitos, literarios o cinematográficos, en una inquietante caricatura. Entre *Informe negro* (1987) y *Un tipo de cuidado* (2000), Hinojosa ha venido escribiendo, cuento tras cuento, una comedia más ogresca que humana cuyo alimento aparente no es otro que el material residual de la vida. El mundo, en su horrible y divertida vulgaridad, está bien hecho. —

BRUNO HERNÁNDEZ PICHÉ

Literatura y amistad

Álvaro Mutis, *De lecturas y algo del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

Nunca sabremos con exactitud aquello que se esconde detrás de cierto aforismo atribuido a Von Hofmannsthal —“Uno debe esconder lo profundo. ¿Dónde? En la superficie”—, pero ha querido la buena fortuna que el autor de mi primer volumen adquirido con pie de imprenta del año 2000 sea Álvaro Mutis. Si hay algo ajeno a la superstición y sus múltiples formas, eso es, precisamente, el orden que imponen los números, su realidad indubitable; aun así, encuentro en esta primera adquisición mía una buena señal, un signo alentador entre el ruidero de esa sección de terror en toda librería: las “novedades literarias”. En ese reino de la superficialidad, misión difícil es encontrar la profundidad del día. Como si la buena literatura no fuera tal precisamente por atender asuntos de todos los días, por mantenerse lejos de frívolos simulacros y palabreras demostraciones de patetismo vital; como si el Gaviero no hubiera tenido noticias sobre la muerte de un amigo en un entrañable relato de Álvaro Mutis: “Es claro que las cosas que en verdad nos conciernen y determinan nuestro destino no son para ser habladas”.

Quien busque auténtica novedad la encontrará en *De lecturas y algo del mundo*, oportuna compilación de colaboraciones para diarios y revistas escritas por Mutis entre 1943 y 1997. Gran mérito se lleva, dicho sea de paso, el arqueólogo encargado de reunir estos textos que de otra forma hubieran podido quedar sepultados bajo la corteza babilónica de las hemerotecas. Aunque en *La muerte del estratega* ya se habían incluido cuatro relatos de Alvar de Mattos aparecidos en la revista *S.nob* hacia la década de los sesenta, para quienes profesamos un cariño extremo hacia la

obra de Mutis y no alcanzamos todavía la treintena, los artículos del creador de Maqroll publicados en las planas de *Novedades* o *El Espectador* son un verdadero regalo de los dioses. La prosa periodística del libro *De lecturas y algo del mundo*, que duda cabe, añade valor al conjunto de la obra de Mutis, pero igualmente potencia aun más la alta estima que algunos profesamos hacia su figura: las obras siempre hablarán por sí solas, aunque también hay dicha en el afecto que despiertan aquellos escritores que ocupan un sitio tutelar en la historia personal de cada lector.

Los primeros textos breves y reseñas de Mutis datan de los tempranos años cuarenta, precisamente en la misma época en que Octavio Paz publica una columna miscelánea en *Novedades* y de la cual devendrán algunos de sus ensayos más importantes y perdurables. En el debut de Mutis es notable el tono íntimo y de conversación amistosa que prevalece hasta la edad madura: una elegante y razonada inteligencia que se traduce en “nostalgia de la cortesía”, pero que también sabe escarner si el caso lo solicita. En el mar y en la letra, Mutis es un hombre libre, felizmente ajeno a las taras de los corrillos literarios. La aparición en Alemania de los *Diarios* de Thomas Mann le dio pretexto para defender opiniones tan impopulares como las que sostenía el ortodoxo Chesterton cuando, desde las páginas de los rotativos londinenses, advertía sobre los peligros de las filosofías prometeicas y revolucionarias del mundo moderno o favorecía la extinción —por vía de la persuasión— de los antagonistas del Doctor Johnson. Basta imaginar los gestos de desaprobación y desdén que habrá provocado un juicio como el siguiente entre los conjurados de café y los necios refinados del momento: “Su estilo pomposo solía caer con frecuencia en un soso y profesoral cubileteo de ideas, a menudo

manidas y, en algunos casos, prestadas artificialmente de los grandes autores de la literatura y del pensamiento germanos. Hay en Mann, no siempre por fortuna, un regodeo y un coqueto énfasis en su propio ingenio, esa debilidad del actor *cabotin* que se mira actuar y cae en la obviedad y el mal gusto”.

Nada resulta más estimulante que leer —en mi caso por vez primera— los comentarios sobre la actualidad política y cultural de quien en 1974 declaró de tajo: “Nunca he participado en política, no he votado jamás y el último hecho político que me preocupa de veras es la caída de Bizancio en manos de los infieles en 1453”. Sospecho que la ética fervorosa y la gran humanidad de Mutis reanimaron su preocupación por los rumbos en que andaba el mundo. El poeta regresa desde ultramar para reseñar los elementos del desastre y la esperanza: las dotes ejemplares de don Juan Carlos de Borbón en la orientación de su destino, la importancia de su real investidura en la transición española; los ríos de sangre que anegaban el territorio de las naciones centroamericanas hacia los años ochenta; las infamias cometidas por el terrorismo alrededor del orbe. Los juicios de Mutis no excluyen, asimismo, los fenómenos históricos de cuenta larga —así por ejemplo su aplicable teoría “De cómo mueren los imperios” o el futuro de la lengua castellana en la era de la información.

Mutis articula su querrela contra la mediocridad y la ceguera ambientes. La suya es una voz solitaria entre solitarios: mientras algunos, no pocos, alababan la realidad del socialismo, Mutis revisa y anota exhaustivamente la literatura disidente que se escribe en la Unión Soviética y sus ateridas zonas de influencia; como primero Ortega y Gasset y luego Jünger, señala esa forma de hemiplejía moral que es dividir entre “izquierda” y “derecha” los trasuntos de la política y de los políticos, como si tal cosa sirviera de algo en un mundo que está de cabeza. En una ya larga y prolongada travesía que va de lo cotidiano a lo cotidiano esencial, desde estas páginas Mutis logra compartir algo del mundo, propósito último de la amistad y de la literatura. —

ADOLFO CASTAÑÓN

Historia viva

Revista *Istor*, año I, número 1, verano de 2000.

Lo primero que llama la atención al hojear *Istor* es que la historia que aquí está en juego no es en modo alguno una historia remota y la mirada de quienes se asocian a su empresa está atraída por un enigma llamado presente. Aunque *Istor* trata de dar cuenta de las líneas maestras que parten o partirán la historia de nuestros días (el fracaso en la prohibición de las armas nucleares, el nuevo lugar en el orden mundial de un país como la India, las matanzas técnicamente calculadas por los serbios en Kosovo contra todos los hombres adultos y en edad militar), no pierde nunca de vista la cuenta larga y la larga duración.

La primera impresión que produce la lectura de *Istor* es abrumadora y a la vez hospitalaria. De un lado, se tiene la sensación inquietante de tener al alcance de la mano, en 150 páginas, quince artículos de quince autores, un *talismán de taumaturgo*, un *aleph* o un *zabir*, uno de esos objetos de poder cabalístico donde se contiene y consume la historia del mundo. Del otro, la impresión que podría ser vertiginosa resulta más bien hospitalaria, pues los autores comparten una o varias conversaciones —una disposición intelectual, cuyo común denominador es la honestidad entendida como la conciencia de los límites y la responsabilidad del saber. Este *aleph* o *zabir* llamado *Istor* se revelará con el tiempo como una genuina piedra de toque, piedra militar de esa casa en construcción llamada el presente y que se expresa en la historia y la cultura contemporáneas. El tema profundo que subyace en el abanico problemático que arma *Istor* es, por supuesto, la historia, pero se diría que es aquella historia que de tan presente nos envuelve y ya se llama geografía, ya política, ya derecho,

ya relaciones internacionales. *Istor* aparece como una bisagra donde se articulan memoria y política, recuerdo y acción, pues este querer saber, este querer averiguar las figuras del presente tiene mucho de mayéutica, de arte del parto y del alumbramiento del conocimiento histórico. *Istor* pone en obra un concepto, una concepción de la historia que trasciende las fronteras políticas y/o formales y busca la invención de un relato histórico a la altura ecuménica de los tiempos.

Que el texto de Paul Valéry, que apareció originalmente como prólogo al libro *Miradas sobre el mundo actual*, aparezca en *Istor* como una especie de manifiesto es significativo a mis ojos de una cierta vocación renacentista y de un horizonte humanista —como el de Paul Valéry— *inclusivo* de las ciencias y las técnicas. El mundo es ya —decía Paul Valéry en 1932— uno solo y se inicia una historia universal o pluriversal en la cual los diversos relatos nacionales sólo tienen sentido contra el trasfondo de procesos interdependientes. En ese horizonte, añadimos nosotros, los diversos campos del conocimiento ven desbordado, envuelto su territorio en una red o una superposición de redes cuya malla sólo es posible manipular ordenadamente mediante la presencia y la inspiración constante de la experiencia directa. Pues con la fusión o explosión de los relatos nacionales en una sola o varias narraciones universales corremos el riesgo de quedar deslumbrados o mareados —como ante un talismán apocalíptico, ante un *aleph*. La palanca para mover y/o comprender el mundo precisa un punto de vista, un punto de partida y de llegada. El jonio Herodoto nunca perdió de vista que su verdadera nacionalidad era la griega. *Istor* nace con las cartas credenciales de una ciudadanía abierta y cosmopolita: la que caracteriza a la cul-

tura hispanoamericana contemporánea. Ese horizonte abierto al mundo y al tiempo, pero anclado en el aquí y en el presente, es, sin duda, una de las formas más “efectivas” para curar el mareo producido por el presente. Esa es la clave quizá de por qué *Istor* puede habitar holgadamente esa tierra de nadie y de todos que está entre el periodismo y la historia, entre la memoria crítica y la actualidad, entre el saber y la experiencia.

Dar fe y razón del presente es una forma de aclarar nuestras ideas, pero es, sobre todo, una de las formas originarias de la historia. La voz *Istor* nos devuelve a los orígenes de la Europa mediterránea. ¿Y qué puede convenir más que recordar el origen cuando nos encontramos al filo de un nuevo inicio? Pues *Istor* nace desmintiendo tajantemente la muerte de la historia y el eclipse del hombre histórico. La revista dirigida por Jean Meyer, aconsejada y redactada por José Antonio Aguilar, Óscar Mazín, Luis Medina, Rafael Rojas, Mauricio Tenorio, Jesús Velasco, y coordinada por José Manuel Prieto —pastor de redactores—, nos dice con Georges Duby que la historia continúa. Con una cautela: para concluir citando a Paul Valéry: a partir de este siglo la historia ya sólo puede ser internacional y la condición autónoma y aislada de las comunidades fingidas por los nacionalismos queda exhibida desde ahora como una ficción. Si somos contemporáneos de todos los hombres —como escribía Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*—, ello significa que todos somos igualmente actuales y presentes y que en el mundo —época que nos toca vivir ya no son posibles los “vecinos distantes”.

El demonio de la secularización le enseña al hombre que sólo tiene la Tierra. Fausto entonces responde: ¿Sólo la Tierra? Sí, pero entonces *toda* la tierra. Tal es la exigente ambición de *Istor*. Una exigencia y una vocación donde el cosmopolitismo no es un punto de llegada sino un punto de partida. Por eso es tan significativo que el buque llamado *Istor* inicie su aventura intelectual desde este altiplano fronterizo y mestizo, desde esta cruz y este cruce llamado México. —

UNA PÉREZ RUIZ

Pesimismo vital

Pierre Michon, *Vidas minúsculas*, traducción de Flora Botton, Seix Barral, México, 1999, 213 pp.

El recuerdo de un hombre mínimo, de un huérfano adoptado por sus bisabuelos en una provincia francesa, le salvó la vida a Pierre Michon, y lo convirtió en uno de los prosistas más originales y destacados de su país. La historia de André Dufourneau, el hijo postizo desprovisto de riquezas y blasones que parte a África a “hacerse rico o morir ahí”, tomó cuerpo en un texto rico y lleno de musicalidad que en menos de veinte cuartillas da cuenta de una existencia que habría sido olvidada por completo de no ser por la escritura, y es también el testimonio del encuentro del autor con su voz narrativa.

Decir que esa historia le salvó la vida a Pierre Michon no es una exageración: al tiempo que recordaba los recuerdos de su abuela sobre ese modesto aventurero, los exponía, glosaba y cuestionaba, el autor salía lentamente de un marasmo existencial y creativo que había durado varios años. Después de esa “vida”, vinieron otras siete historias de familiares cercanos y nebulosos personajes secundarios de su infancia para conformar el libro de relatos *Vidas minúsculas*, que fue aceptado para su publicación por la prestigiosa editorial Gallimard en 1984 (además, Michon recibió la carta de aceptación con la firma de uno de sus autores preferidos, Louis-René des Forêts), obtuvo ese mismo año el premio France-Culture y marcó el inicio de un ascenso espectacular en la hasta entonces errática carrera literaria del narrador francés, nacido en Cards en 1945.

Michon es un autor atípico y sin generación, pues comenzó a publicar a los cuarenta años —cuando los de su edad ya habían probado el éxito o la frustración—,

aunque no sin influencias, como lo dejan ver sus citas y referencias a Faulkner, Conrad, Victor Hugo y Rimbaud. Autores canónicos y rebeldes, lenguaje clásico y vanguardia: todo cabe en su zurrón de lector devoto, siempre y cuando se trate de autores “intransigentes”, esos que se distinguen por poseer una saludable dosis de rabia contra el estado de cosas. Su obra destila esa misma rabia, pero también ternura, y una mezcla de respeto e irreverencia por la belleza y la docilidad de la lengua francesa: sus párrafos mezclan arcaísmos y expresiones coloquiales con una aplastante naturalidad. Pero ante todo, la prosa de Michon, dentro de su extremada concisión (*Vidas* no pasa de doscientas páginas, y es su libro menos breve), es rítmica, sensorial, palpitante, con abundantes frases subordinadas y adjetivos que se encadenan felizmente, jugando con la posibilidad de que un hecho haya o no sucedido, hablando de lo

que “sabemos” acerca de las vidas de Van Gogh, Goya o Rimbaud, preguntando por qué es que los hombres escriben, o pintan, dejando al descubierto la infinita fragilidad del que escribe, de quienes lo rodean, de todos.

Sus historias y personajes destilan un pesimismo orgánico, una aguda conciencia de la temporalidad, de la nada, que se hace más acuciante en *Vidas minúsculas* (sin duda, su libro más personal), pero la “gracia del ritmo” hace que ese nihilismo se transmute en celebración, siguiendo el mismo mecanismo que el propio Michon adivina en Faulkner, a quien denomina el “padre del texto” (de los suyos, al menos) en una entrevista realizada por *La Quinzaine Littéraire* en 1997. Y los lectores celebramos con él el dominio de la lengua y el frenesí de los personajes, la presencia de la tierra, de los sabores, de las voces y la ausencia de respuestas definitivas: la luminosa complejidad de su escritura.

La brillante traducción de Flora Botton hace más celebrable aún la aparición de *Vidas minúsculas*, el segundo libro de Michon vertido al español, y permite anticipar que muchos más lectores descubrirán que tenían mucho tiempo esperando la llegada de un autor como él. —



690 a.m.
Ondas del lago

90 Kinkys

Lunes a viernes, 22:30 hrs.
Desviaciones para tu radio con Pablo Boulosa.

EDGAR KRAUSS C.

Consecuencias de un destino

Jorge Semprún, *Aquel domingo*, traducción de Javier Albiñana, Tusquets, Barcelona, 1999, 445 pp.

Jorge Semprún nació en Madrid en 1923 y vivió la mayor parte de su vida clandestina a lo largo de Europa con estadias mayores en París, adonde llegó en 1938 tras la derrota republicana en España. Fue a partir de ese momento cuando se acercó al comunismo y combatió en la resistencia antinazi, por lo cual fue llevado en 1943 al campo. No debemos olvidar que los campos se construyeron para encerrar a opositores políticos y se utilizarían posteriormente como arma institucional de la funesta “solución final”. Es en esta etapa cuando surge la obra humana y literaria de Jorge Semprún, que ahora constituye una perspectiva de especial valor, porque enlaza sus memorias a una reflexión histórica sobre los grandes avatares políticos del siglo. Su libro *La escritura o la vida* es uno de los testimonios más intensos que la literatura española ha gestado sobre la “Guerra Civil Europea” que incendió el continente entre 1917 y 1945. Semprún también ha publicado *Adiós, luz de veranos*, *Netchaiev ha vuelto*, *El largo viaje*, *La segunda muerte de Ramón Mercader*, *Autobiografía de Federico Sánchez* y *Federico Sánchez se despide de ustedes*, entre otros. Ahora se publica en castellano (Semprún escribe en francés) el libro *Aquel domingo*, en el que hace un severo ajuste de cuentas con su pasado militante en las filas del estalinismo.

Quel beau dimanche! se había publicado en París hace ya veinte años, anticipando en cierta forma la implosión de las dictaduras en Europa del Este, debido a la grave contradicción entre las necesidades humanas más esenciales con respecto a la

tiranía que se abanderaba en ellas, luchando en su contra. El filósofo ruso Nicolai Berdiaev, cuando escribe en los años veinte sobre la revolución bolchevique, sostiene que el socialismo quiso no sólo controlar los cuerpos sino también las almas, dado su carácter teleológico y su rebelión mesiánica ante la historia, pero abanderado en otra deidad; como “el gran Inquisidor” de los *Hermanos Karamazov*: porta un saber sagrado que no es secular ni profano, rechazando la libertad de conciencia para subyugar la voluntad al imperativo ideológico con careta moral.

Semprún ilustra con destreza cada una de las ironías en que la Historia intelectual europea ha caído en dos siglos de expansión racional y técnica sobre el mundo. Así, en la misma colina en que Goethe conversaba con su secretario Eckermann a las afueras de Weimar, se erigiría el campo de “reeducación” y exterminio de Buchenwald. Y apenas en las primeras páginas abre con una cita del Talmud: “Si ves un árbol hermoso, note detengas, prosigue tu camino”, recordando el insólito encuentro entre él, prisionero 44,904 del campo, y un oficial nazi que porta el apellido judío del autor de *Los últimos días de la humanidad*. No dormirse en los laureles, no soñar como consigna. En este punto se abre y se rompe el círculo de las interpretaciones sobre la causalidad histórica, las consecuencias que arrastran los hechos de un hombre o de un grupo de ellos.

Y en aquellos años treinta y cuarenta en los que se fraguaban las dos zonas totalitarias de mayor magnitud, el nacionalsocialismo y el estalinismo, una buena parte de los intelectuales se encandiló ante las soflamas que devoraron

sectores enteros de la sociedad europea. La negra comedia consistió en que la mayor parte de esas redes de apoyo izquierdista estaban organizadas por los servicios de inteligencia de la Unión Soviética, como demuestra el historiador estadounidense Stephen Koch en su libro *El fin de la inocencia*. Dichos vínculos de espionaje penetraron en Inglaterra, en Francia y, por supuesto, en España. El propio Semprún, al salir del campo, plenamente involucrado con la causa del comunismo y una vez que se integró en la estructura dirigente del PC español después de 1956, se dedicó a tareas de propaganda y espionaje a favor de la gran cofradía internacional del padre de los pueblos.

Si nuestra época escribe la Historia con grandes generalizaciones olvidando el papel conspirador de individuos particulares, como pensaba Furet, son de una enorme valentía las palabras de Semprún cuando sostiene la terrible declaración: “[...] mi memoria estaba llena de sangre, en la medida en que mi memoria coincidía con la historia de este siglo. El siglo está salpicado de sangre, como todos los demás siglos de la historia. Quizás incluso más que los restantes siglos de esta historia sangrienta [...] me refiero a la sangre que puede tener uno en la memoria, y aun en las manos, que es imborrable, cuando ha militado uno en las filas del comunismo en la época de Stalin”. La mayor parte de *Aquel domingo* es un difícil ajuste de cuentas del hombre con su biografía intelectual y política que cobra sentido al subrayar las ironías del universo totalitario. Y al hacer una nueva lectura de David Rousset, Gustav Herling, Varlam Shalamov o Alexander Solyénitzin, que denunciaron en su tiempo los campos bolcheviques, cita Semprún al conde Félix Dzerjinsky (hombre de confianza de Lenin y fundador de la Cheka, luego OGPU, NKVD y finalmente KGB) en la octava sesión del Comité Central Ejecutivo Panruso, en 1919: “Propongo mantener los campos de concentración para utilizar el trabajo de los prisioneros, de los individuos sin ocupación definida, de todos los que no pueden trabajar sin cierta

coerción...” Para Semprún, como para Spengler, Rusia es un mundo salvaje y misterioso, una rebelión apocalíptica contra la razón. El poeta ruso Fedor Ivánovich Tiutchev, eslavófilo y simbolista del siglo XIX, sostenía que “no se puede comprender a Rusia por medio de la inteligencia, no se la puede medir con un patrón ordinario”.

Semprún tuvo en el campo ciertos privilegios por ser preso político, hablar alemán y facilitar el enlace con los prisioneros españoles. Una vez fuera se incorporó con pleno convencimiento a la lucha comunista y pertenecería a la estructura dirigente del PCE tras la muerte de Stalin, pero fue finalmente dado de baja del Comité Ejecutivo en 1964 cuando comienzan sus críticas a la cerrazón ideológica de los partidos comunistas europeos, como el caso del francés, que se escandalizaba de utilizar la palabra Gulag. Y dice Semprún “[...] la profunda sinrazón del marxismo concebido como teoría de una práctica revolucionaria universal ha sido nuestra razón de vivir. En todo caso, la mía. Luego ya no tengo razón de vivir. Vivo sin razón”.

Semprún va ilustrando cada una de las ironías de la geopolítica de los tiempos; casi al final de la guerra, cuando ya se había negociado el reparto de las zonas de influencia entre anglosajones y rusos, los británicos bombardean libremente a los comunistas griegos antes que intentar el desembarco contra los alemanes en la península balcánica y los aliados entregan a los soviéticos prisioneros de su interés aptos para la “reeducación” en Siberia. Ya el resultado de la Guerra Civil Española había sido un éxito de las negociaciones de los emisarios de Stalin dirigidos por David Kandelaki con los nazis en Berlín desde 1936, asunto muy poco conocido por los actores de la sangrienta contienda, de acuerdo con Stephen Koch. Mientras Hitler y Mussolini le concedían grandes créditos a Franco para la compra de armamento, Stalin se negó a venderles fiado a los republicanos, por lo que pagaron por adelantado y con sus reservas de oro, que fueron a dar al Banco Central de la URSS, y también giró instruc-

ciones a sus redes de “apoyo” en Europa para que organizaran colectas de fondos privados en pro de la causa republicana y pudieran comprar armas rusas. El objetivo del mariscal georgiano era permitir que España ingresara en el club fascista con tal de amenazar a Inglaterra y que Francia quedara cercada, lo que conduciría el conflicto al Oeste, lejos de sus fronteras, aplazando la confrontación con Alemania unos años más, por lo que aceleró el pacto Molotov-Ribbentrop. Walter Krivitski, uno de sus más importantes espías, cita en sus memorias una declaración de Stalin en una cena de celebración con su politburó para festejar la llegada del oro español: “Los españoles no volverán a ver su oro del mismo modo que no ven a un palmo de sus narices”. Efectivamente, tras la victoria de Franco, ese oro jamás volvió a España. Para Semprún sólo la libertad humana tiene la capacidad de inventar el mal.

Finalmente, la similitud que para el memorialista tienen los campos nazis y los soviéticos reside en que se destruyeron millones de vidas, juzgadas por su ser más que por sus actos. Las distancias se construyeron a partir de una moralidad; mientras que para los alemanes se trataba de una labor de limpieza social y étnica, para los rusos significó además una purga moral, insuflados por las profecías comunistas. En ambos casos, el hombre fue reducido a su menor dimensión.

Ningún pensador podrá conocer jamás las consecuencias de su obra, por lo que la manipulación discursiva y política de las ideas aparecidas generalmente en circunstancias que nada tienen que ver con los fines de quienes las utilizan resulta más perversa en casos como el de la frase de Friedrich Nietzsche utilizada cínicamente por los nazis a las puertas de Buchenwald: “A cada cual lo suyo”. —

OTROS LIBROS DEL MES

IKRAM ANTAKI, *El manual del ciudadano contemporáneo*, Ariel, México, 2000. Los libros de Antaki, escritora siria vecindada en México desde 1976, se distinguen por su interés por poner en manos del gran público la alta cultura y los valores ilustrados. Ese noble interés de divulgación se refleja en su obra más reciente, muy propia para que pasados los días de euforia democrática, venga la reflexión.

E.M. CIORAN, *Cuadernos, 1957-1972*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000. Dice el espíritu más lúcido del siglo XX: “Si se quiere conocer un país, hay que leer a sus escritores mediocres, que son los únicos que reflejan de verdad sus defectos, virtudes y vicios. Los otros escritores, los buenos, suelen reaccionar contra su patria, se avergüenzan de formar parte de ella. Por eso, expresan perfectamente su esencia, quiero decir su inutilidad cotidiana”.

BENITO MARÍA DE MOXÓ, *Cartas mejicanas, facsímil de la edición de Génova (1839)*, prólogo de Elías Trabulse, FCE, México, 1999. Aunque sólo estuvo unos meses en la Nueva España, entre 1804 y 1805, el ilustrado catalán Moxó (1763-1816) dejó unas impresiones de viaje cuya lectura es imprescindible para comprender la víspera de la independencia de México.

RAINER MARIA RILKE, *Diarios de juventud*, Pre-textos, Valencia, 2000. La espléndida serie de “Narrativa clásicos” presenta ahora, por primera vez en español, estas notas juveniles de Rilke (1875-1926), acaso el último de los románticos de la lengua alemana: “Tras el nuevo temor viene una nueva dicha”.

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

El laberinto sin centro

Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000, 179 pp.

Hace exactamente quince años Enrique Vila-Matas publicaba lo que podía considerarse un verdadero manifiesto de lo que iba a configurarse cada vez más como la escritura de un solitario ajeno a los vendavales de la vida literaria surgida con la transición democrática. La *Historia abreviada de la literatura portátil* exaltaba la figura del shandy, nombre que representa un obvio homenaje a Laurence Sterne, el escritor de culto por excelencia, cuya versión de *Tristram Shandy*, aquí no hay casualidades, valiera a Javier Marías en 1979 el Premio Nacional de Traducción.

La *Historia abreviada de la literatura portátil* nos da la pista sobre las peculiares lecturas de Enrique Vila-Matas, lecturas que marcan una identificación y que señalan la importancia del escritor como lector. Asimismo, va tejiendo una estética partiendo del ensayo, pero con un aliento narrativo, del mismo modo que en novelas y cuentos irá tejiendo una narración con aliento ensayístico. En los escritores shandy es fácil ver los rasgos de la propia obra de Vila-Matas: "espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia". Los miembros de esta sociedad secreta voluble, alegre y chiflada son "amantes de la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical".

La vida y la obra de Vila-Matas resultan inseparables de la vida con sus

amigos, a la sombra de las muchachas en flor que la imaginación ha contribuido a hacer más reales, y de la vida y obra de sus escritores. Es una escritura confesional, de pecador complacido en el pecado. Y una escritura diarística o memorialista. La frontera entre literatura y vida, entre realidad e invención se ha borrado, sin que ello quiera decir que la identidad de los distintos territorios haya desaparecido. Nos movemos libremente en cada uno de los distintos espacios, más que confundidos divertidos y estimulados. Libros como *El viajero más lento* o *El traje de los domingos* nacieron como artículos, pero jamás se nos ocurriría pensar que no son lecturas guiadas por la amenidad y la imaginación, por la misma radicalidad y extravagancia que alimenta a su obra de creación. Sin embargo, hasta ahora ha sido posible delimitar perfectamente lo que es obra narrativa y obra ensayística, por más que en ambos casos se haya salido de las convenciones del género en una sociedad literaria como la española, marcadamente convencional.

Bartleby y compañía ha sembrado un enorme desconcierto, y es bueno que así sea. También inquietud, porque nada inquieta más que lo que nos seduce sin conocer, por así decirlo, el sexo de la seducción. Si *Historia abreviada de la literatura portátil* o los libros de artículos eran textos de naturaleza ensayística narrados con el desparpajo propio de las obras de imaginación, aquí sí que la frontera entre lo real y lo imaginario ha desaparecido. Es decir, finalmente Vila-Matas ha llevado a sus últimas e inevitables consecuencias su identificación entre vida y escritura, la identificación definitiva

entre personas y personajes.

El libro se inicia con un tono claramente ficticio, y con una triple identificación: con Gregorio Samsa oficinista, con el monstruoso insecto que, en la traducción de Borges de *La metamorfosis*, "hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda" y con el propio Kafka, autor y víctima de la metamorfosis. Nos dice el narrador, Marcelo: "Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa jobra, todos mis familiares han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy muy feliz".

Este leopardiano personaje que vive entre el pavor y la felicidad se propone iniciar, el 8 de julio de 1999, un diario "que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestre mi solvencia como rastreador de bartlebys", la misma que mostró como rastreador de escritores shandy. Los bartlebys, nos dice, "son unos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville". En esta novela y/o ensayo Vila-Matas rastreará pues el síndrome del Bartleby, la literatura del No, "la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura".

Esta novelesca no-novela sobre los escritores del No le permite al narrador, oficinista como Bartleby o Gregorio Samsa, definir la naturaleza de su diario que es, asimismo, una toma de posición ante la novela como género que le acerca a *Lo demás es silencio* de Monterroso, por poner un ejemplo de novela moderna en la mejor tradición cervantina: "Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el resultado repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensio-

nes del laberinto sin centro”. Y añade: “Siento que no estoy hecho para novelas, pues sus grandes escenas, cóleras, pasiones y momentos trágicos, lejos de entusiasmarme, me llegan como míseros estallidos”.

El crítico, ese mal copista del autor, debería ser capaz de aceptar el reto que nos propone el novelista. Resulta absurdo aplicar razonamientos de novela positivista a una escritura que la rechaza. Vila-Matas ha escrito un texto donde lo único que hay en el centro es el absurdo y donde el placer no está en el viaje al centro de la fábula sino en el recorrido por caminos que surgen del sueño, del desvarío, de la extrañeza y que sólo podemos captar como iluminaciones. Lo cual nos permite pasar, sin alterar las normas de la verosimilitud narrativa, de lo inventado a lo real, porque “todavía se puede escribir con alto sentido del riesgo y de la belleza con estilo clásico”, y porque “decir es inventar. Sea falso o cierto”, y decir es también copiar en el sentido borgesiano de la palabra. Pero también copiar sueños, indagar en la excentricidad, hundirse en la confusión total del lenguaje, buscar, a través del fracaso, la independencia y la ruptura, romper con el padre, buscar la fuente de la escritura y la biblioteca imposible, saber embaucar para aplastar “a estos estafadores inferiores a los que tan acostumbrados estamos últimamente, buscar las zonas de sombras, las letras drogadas, el soplo de la destrucción”. Frases que no son más sino que recojo del libro, de estas notas escritas “buscando e inventando, prescindiendo de que existen unas reglas de juego en la literatura”.

Reglas de juego las hay, por supuesto: son las que impone el propio Vila-Matas. Estas reglas nos acercan a los escritores de la constelación vilamatiana, que aparecen ante nosotros geniales y humanos, anecdóticos y necesarios: Melville, Kafka, Robert Walser, Juan Rulfo, Augusto Monterroso, Felipe Alfau, Céline, Salinger, Musil, Valéry, Pedro Garfias, Felisberto Hernández o, más cercanos al narrador, Ferrer Lerín,

Jordi Llovet, Félix de Azúa, Ignacio Vidal Folch o Pedro Casariego Córdoba, sin olvidar como es lógico, ya dentro del terreno de la fábula, a Robert Derain, el autor de *Eclipses littéraires*, cómplice y chantajista, María Lima Méndes, cubana “tocada por la sombra del fado” o su compañero de colegio Luis Felipe Pineda, autor de poemas abandonados.

Galería de personajes tocados por la gracia de la extravagancia y del silencio. Las razones por las que abandonan la escritura son infinitas, y son estos silencios y estas rupturas los que crean el tejido narrativo de *Bartleby y compañía*. La necesidad de no escribir supone una

actitud radical, una fatal vocación de escritor que en el silencio traza una visión del mundo y de la literatura, como Vila-Matas, a través de su alter ego, el *geperut* o jorobado Marcelo, va trazando frase a frase un recorrido o proceso textual que, a modo de *viaje vertical*, nos conduce al vacío, para revelarnos el sentido último de la literatura: “La conciencia moderna de que toda literatura es la negación de sí misma”. Y negándose a sí misma, se afirma para “rechazar la apariencia amable de una comunicación achatada, casi siempre vacía, tan en boga —dicho sea de paso— en los literatos de hoy en día”. —



DIRECTOR: Jean Meyer

COMITÉ EDITORIAL:

Yuri Afanasiev
Carlos Altamirano
Adolfo Castañón
Pierre Chaunu
Jorge Domínguez
Enrique Florescano

Josep Fontana
Manuel Moreno Fragnals
Luis González
Charles Hale
Matsu Kazuyuki
Alan Knight

Seymour Lipset
Olivier Mongin
Stuart Schwartz
Rafael Segovia
David Thelen
John Womack Jr.