

LIBROS

ÁNGEL GURRÍA QUINTANA

En el nombre del padre

Martin Amis, *Experience*, Jonathan Cape, Londres, 2000.

Kingsley Amis, uno de los más prolíficos novelistas ingleses de la posguerra, publicó sus memorias en 1992, al filo de los setenta años. Martin Amis, su hijo, no quiso esperar tanto. Apenas pasados los cincuenta, reunió sus propias reminiscencias en *Experience*. Quizá no sea coincidencia que lo haya hecho exactamente a la edad en que Nabokov, uno de sus autores predilectos, escribió las suyas. ¿Qué edad es buena para poner en papel lo vivido? Graves publicó su autobiografía a los 63 años; Evelyn Waugh produjo el primer volumen de la suya a los 61; Graham Greene lo hizo a los 67. Los autores estadounidenses han sido más precoces: Updike a los 57, Roth a los 55 y Paul Auster a los cincuenta.

En sus memorias reflexiona sobre las ausencias que lo han acompañado —una hija que no conoció, o la prima que fue víctima de un célebre asesino en serie; se queja sobre el maltrato que ha sufrido a manos de la prensa británica; revive las tribulaciones dentales que lo hacen socio del Leopold Bloom de Joyce. Pero las meditaciones centrales de su libro las reserva para el menos piadoso de sus críticos: “mi padre ya está muerto, y siempre supe que tendría que conmemorarlo”.

En la introducción al libro pregunta: “Soy un novelista, entrenado para usar la experiencia con otros fines. ¿Por qué ha-

bría de contar la historia de mi vida?” Su contestación parece contundente: “Lo hago porque siento las mismas inquietudes que sienten todos los demás. Quiero dejar las cosas en claro [...], y hablar, por una vez, sin artificio”. Dado el resultado, la última declaración de intenciones queda abierta a discusión, quizá porque el artificio —aun en la autobiografía— es inevitable. La lectura de estas memorias enfrenta al lector con el asunto de cómo ordenar la experiencia por escrito sin que la estilización narrativa prevalezca sobre la crudeza de los hechos narrados. Si la vida es “amorfa”, si posee una “fluidez ridícula” cuya trama es “insignificante, sin tema”, ¿cómo se reporta en forma de libro sin falsificarla? “Mis principios organizacionales”, responde Amis, “se derivan de una urgencia interna, y de la adicción del novelista a ver paralelos y hacer conexiones. Este método, aunado al uso de pies de página (para conservar el pensamiento colateral), debe brindar una visión clara de la geografía de la mente de un escritor. Si el efecto a veces parece *staccato*, tangencial, de para-y-sigue, etc., sólo puedo decir que así son las cosas, de mi lado del escritorio”. A lo que recurre, entonces, no es a la renuncia a todo artificio, sino a la elección, artificio sutil y considerablemente efectivo.

El público anglófono para el que escribe Amis es el mismo que ha hecho del género biográfico y autobiográfico un buen negocio editorial. “Lo que todos lle-

van dentro, hoy en día, no es una novela sino un libro de memorias”, explica Amis. Hasta la ficción, nos sugiere más adelante, parece estar virando irremediabilmente hacia las esferas de la “alta autobiografía”. No es sorprendente, pues, que Amis haya decidido develar sus vivencias, capa por capa (la metáfora de la memoria como cebolla es una que favorece). Pero quizá uno de los aspectos más reveladores de su libro sea el momento que escogió para publicarlas: *Experience* apareció al mismo tiempo que la compilación de cartas de Kingsley Amis, enfatizando el hecho de que se trata de un homenaje.

A pesar del cotilleo de la prensa británica sobre la supuesta rivalidad entre padre e hijo, el libro de Martin revela que mantenían una relación de afecto y admiración asimétricas, conflictivas, pero consistentes. La obra de Amis hijo ha sido sensible a la influencia de muchos autores —Nabokov, Bellow, Borges— pero más o menos refractaria a la de Kingsley. En la vida de su padre, Martin parece haber encontrado más ejemplos a evitar que a seguir. Pero no cabe duda que su muerte espoleó en Martin el impulso que desembocó en estas memorias: “La figura intercesionaria se está borrando, y no queda nadie entre tú y la extinción. La muerte está más cerca, recordándote que queda mucho por hacer. Quedan hijos por criar y libros por escribir. Tienes trabajo que hacer”. Con *Experience*, una parte amplia de ese trabajo queda hecha. —

GUSTAVO GUERRERO

Lectura y valor

Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, traducción de Marcelo Cohen, Anagrama, Barcelona, 2000, 307 pp.

Cómo leer y por qué es un nuevo episodio del desigual combate que Harold Bloom libra, desde hace ya más de diez años, en defensa de los estudios literarios. Aunque en el prefacio el crítico afirme que no le anima una intención polémica y que su único objetivo es pedagógico —enseñar el arte de la lectura—, lo cierto es que basta recorrer algunas páginas para ir descubriendo, aquí y allá, un buen número de puntadas y alfilerazos contra la famosa escuela del resentimiento y sus fervientes discípulos, dentro y fuera de Norteamérica. “Una cultura universitaria en que la apreciación de la ropa interior de las mujeres victorianas sustituye a la apreciación de Charles Dickens y de Robert Browning —escribe— recuerda las vitriólicas sátiras de Nathanael West”. De hecho, la idea misma del libro es esbozar los principios de una manera de leer que vaya a contracorriente de las tendencias aún dominantes en la *Academy* —feminismo, neohistoricismo, culturalismo y otros ismos de viejo o reciente cuño. Bloom antepone así, desde un comienzo, el valor de la lectura como acto individual y solitario a cualquiera de sus funciones sociales, y reivindica el placer egoísta de leer para sí, libre de condicionamientos seudointelectuales, como el mejor medio de acrecentar nuestro tesoro personal. “Límpiate la mente de tópicos académicos”, aconseja el profesor de Yale y de NYU, parodiando una célebre frase del Dr. Johnson. Hay sin duda mucho de provocación en su actitud conflictiva y paradójica, pero con ella nos invita a deshacernos de al menos cuatro dogmas teóricos de las últimas décadas: el de la muerte del autor, el del yo como ficción, el que reduce a los personajes a meros seres de papel y tinta,

y el que nos dice que el lenguaje siempre piensa por nosotros. Su método de lectura propugna, en la mejor tradición del humanismo moderno, una rehabilitación de los poderes de la ironía, el rescate del rol creativo del lector y el fomento de la libertad de juicio, fuente y origen de toda interpretación realmente iluminadora. Combinando las enseñanzas de Bacon, Johnson y Emerson, Bloom condensa en una sola fórmula su particular estrategia para acercarse a la verdad de una obra: “encontrar, en lo que sentimos próximo a nosotros, aquello que podamos utilizar para sopesar y reflexionar, y que nos lleve de la convicción de compartir con el texto una naturaleza única, libre de la tiranía del tiempo”.

Sentar las bases de una manera de leer no es sino una de las dos metas del libro. Como bien indica el título, no se trata solamente de responder al *cómo* sino también al *por qué* de la lectura. Este otro aspecto del trabajo de Bloom es el más arriesgado e interesante, pues, a diferencia de tantos *scholars* y críticos actuales, nuestro autor no elude la difícil y decisiva cuestión del valor literario. Su ensayo representa, en efecto, un vasto ejercicio de motivación del juicio estético, cuyo campo de aplicación es, básicamente, la literatura moderna de lengua inglesa, con Shakespeare como referencia central. Claro está, no faltan aquí, como en *El canon occidental*, algunas figuras insoslayables de otras tradiciones —por ejemplo, Cervantes, Proust, Ibsen y Borges. Pero su presencia es bastante discreta y diría incluso demasiado limitada para sus ambiciones universalistas. Con todo, mal puede reprochársele que prefiera releer a los autores con que su público está más familiarizado, pues nada resulta más idóneo que una selección de clásicos cuando se trata de elucidar las razones por las cuales vale la pena leer.

A todo lo largo del libro, entre ejemplificación y ejemplaridad, cada texto responde a esta pregunta y es evaluado en función de una escala de pesos y medidas que obedece a criterios estilísticos, éticos y cognitivos. El valor literario está asociado al valor de lo útil: en el fondo —y en la forma— lo que cuenta es la capacidad de revelación de una obra, es decir, la intensidad con que ilumina y hace inteligibles diferentes parcelas de nuestra experiencia y de nuestra relación con los otros y con nosotros mismos. De este modo, si Dickinson “nos educa para pensar con más sutileza y mayor conciencia lo difícil que es romper con las respuestas convencionales que nos han inculcado”, Blake y los poetas visionarios nos permiten asomarnos a “un mundo donde todo lo que se mira tiene un aura trascendental”. Por su parte, Henry James enseña “el cultivo de la conciencia individual” y Keats expresa maravillosamente “el anhelo universal de amor y, al mismo tiempo, una conciencia profunda de que todo amor, literario y humano, depende de un conocimiento incompleto e incierto”.

Las respuestas al por qué de la lectura son mucho más numerosas y diversas, pero todas apuntan, en última instancia, al principio del placer, aunque no pueda sostenerse que postule una estética hedonista, a la manera de Barthes. Leer es, ciertamente, un goce, pero de un tipo que, como lo sublime poético de Shelley, debe persuadir al lector “de abandonar los placeres fáciles por otros más difíciles”. Quizá sea ésta la principal enseñanza del libro. Con muchas de las virtudes —y algunos de los defectos— de una inteligente vulgarización, el libro constituye una valiente defensa del placer de la lectura no sólo ante la escuela del resentimiento sino también ante la ideología de la industria del entretenimiento que hace de toda fruición un sinónimo de simple y rápido consumo. Bloom vuelve a recordarnos, como Mefistófeles a Fausto, que las delicias de la oscuridad no exigen esfuerzo y que la función de un auténtico *scholar*, como querían Milton y Emerson, es ser la llama viva de una vela “que iluminará la voluntad y los anhelos de los hombres”. —

JULIETA CAMPOS

Convivio antillano

Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, FCE, México, 2000.

Entre el juicio de los críticos y el placer de los lectores se inscribe la azarosa vida de las obras literarias. El siglo XX vivió el fin de la época de las certidumbres y el ocaso del gran mito engendrador de mitos que inventó Occidente: el del Progreso infinito. Frente al cambio incesante que ofreció, a partir del siglo XVIII, la modernidad histórica, se fue configurando otra modernidad, fundada en la ruptura y en la disidencia, la modernidad de la poesía, la crítica y el arte modernos. Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX se propusieron reconstruir desde cero, con los fragmentos dispersos de todo lo escrito y lo pintado y lo esculpido en el pasado, una literatura y un arte nuevos. Ya muy lejana la busca del Absoluto que habían emprendido los románticos, el escritor se encontraba desnudo y solitario en un mundo poblado de sinsentidos y, en sus extremos, terrible o irrisorio. Cuando el siglo transitó hacia una nueva era, que ahora llamamos posindustrial o posmoderna, marcada por los inventos de la microelectrónica, que centran la dinámica económica en la difusión global de información, se hizo evidente que la historia de la humanidad estaría marcada más que nunca, y todavía por mucho tiempo, por el tiempo de Occidente.

En los albores del siglo XXI se abre un horizonte enigmático, preñado de interrogaciones, donde de nuevo todo parece estar por hacerse y lo que ayer o antier era novedosísimo e insólito se ha vuelto pieza de museo. En ese laberinto vertiginoso que incita, seduce y enloquece, el escritor contemporáneo, que antes que escritor ha sido lector, se encuentra como cualquier otro lector de esta hora con una sensación ambivalente: la de disponer de

un bagaje riquísimo, el acumulado por más de un milenio de creatividad, y la de encontrarse perdido en un océano infinito de letras que hacen guiños, sin varita mágica alguna que señale por dónde empezar.

La tentación de disponer de un canon, a modo de brújula, aparece entonces como un ancla de salvación. Volviendo a la azarosa vida de la obra literaria, entre el juicio de la crítica y el placer de cada lectura, y a un dato que se nos impone: el de los valores consagrados por la cultura occidental como centro y punto de referencia —sin ignorar la multiplicidad de culturas tradicionales que la infiltran con sus voces y sus signos—, el libro del crítico norteamericano Harold Bloom sobre *El canon occidental* es, sin duda, un libro destinado a volverse, a su vez, canónico. Y *Un banquete canónico*, de Rafael Rojas, es un testimonio temprano del peso canónico que la obra del apasionado y provocativo crítico de Yale va a ejercer por muchos años en el universo del lector del siglo XXI.

Rafael Rojas es cubano, nació hace 35 años y, como historiador, le seduce particularmente la historia de las ideas y la exploración del papel que juegan las ideas en la formación de una conciencia nacional. Su ensayo sobre *José Martí o la invención de Cuba* es una excelente muestra de esa veta de su trabajo. Ahora, el famoso libro de Bloom le ha proporcionado la oportunidad de ofrecernos su propia versión de un platónico convivio antillano donde entablarían un diálogo imaginario, a través de determinados textos que él ha seleccionado, los seis escritores cubanos a quienes Bloom decidió incluir en su listado de los más propensos a sobrevivir a los azares de la posteridad, entre todos los que hicieron literatura, en Occidente o en sus márgenes, a lo largo del caótico siglo XX.

De las conveniencias y los caprichos, las sombras y las soledades que propician los cánones trata el ensayo que introduce al coloquio de ficciones que culmina este libro: un libro que se salva de una incursión quizás un tanto proliza en los vericuetos de la crítica académica posmoderna gracias al seguro instinto que rescata, por fin, al autor, para dejarlo guiarse por su propia y bien calibrada sensibilidad.

La confección de un canon, cualquier canon, queda rodeada de un aura fundacional: lo que se inscribe en el canon proyecta una sombra, que cobija o descobija a lo o los que se encuentran en sus alrededores. Y eso proviene, dice Bloom, de una suma de extrañeza y de belleza que dota a ciertas obras de la cualidad misteriosa de hacer sentirse al lector “extraño en su propia casa” o “como en casa en tierra extraña”. Puesto que el libro que nos ocupa propone, a partir de Bloom, la lectura de seis escritores cubanos, el autor se detiene, al principio, en los intentos de formalizar cánones de la cultura latinoamericana y de la historia y la cultura cubanas, que otorgan o restan legitimidad con criterios ideológicos que excluirían tales referentes estéticos.

Se ocupa luego Rojas de los diversos discursos que sitúan a Cuba dentro de una identidad cultural latinoamericana o la deslindan en nombre de una supuesta “excepcionalidad insular”, para hacer enseguida un balance de los sucesivos intentos de construcción de un “canon cubano” donde lo que cuenta es la contribución de la obra a forjar la identidad nacional. Se trata de definir cuáles son los textos literarios “donde mejor se narra a la nación”.

Los cánones tienen siempre un centro que emite luz. Así como Shakespeare es el sol del canon de Harold Bloom, Martí lo es del canon literario cubano, gracias a su “ficción fundacional” o lo que Rojas llamaría su “invención de Cuba”. Es curioso advertir, en cambio, cómo razones de género o aun de preferencias sexuales pueden condicionar una exclusión del canon como la que hace Cintio Vitier con Dulce María Loynaz o con Virgilio Piñe-

ra. Rojas demuestra cómo pueden colocarse en dos galerías contrapunteadas los que conforman el canon y el contracanon: de un lado los que representan “lo autóctono”, lo “sincero”, “lo propio” y, del otro, los que reflejan “lo raro”, “lo artificial”, “el nihilismo”. Martí y Julián del Casal encabezarían una y otra galería. Y ambos quedan excluidos del canon de Bloom.

Son numerosos y evidentes, pues, los caprichos de cualquier canon. No está desprovisto de esa arbitrariedad, por supuesto, el canon occidental, donde Harold Bloom incluye a seis cubanos en un total de sólo 18 representantes de la literatura latinoamericana. Rojas señala certeramente que la selección de escritores no norteamericanos en la lista de Bloom refleja los gustos de la crítica académica que se cocina en Princeton, Yale y Harvard y, en el caso específico de la sobrerrepresentación cubana, bien puede deberse a la amistad del autor del canon con Roberto González Echevarría, profesor cubano que enseña en Yale y ha trabajado a fondo las obras de Carpentier, Guillén y Sarduy, tres de los seis mencionados. Ningún canon es infalible y es obvio, como lo reconoce el gran crítico que ha querido regalarnos una suma de sumas del canon occidental, que es importante que los lectores tengan la capacidad de juzgar y opinar por sí mismos, aunque a esos lectores profesionales que son los críticos les tocaría la tarea de señalar cómo leer y por qué. De un ejercicio cuidadoso de lectura sobre el conjunto de la obra de Bloom y de una familiaridad evidente, e igualmente minuciosa, con el conjunto de la literatura escrita por cubanos, Rafael Rojas saca la conclusión de que, si los seis autores propuestos merecen indudablemente la visitación frecuente de cualquiera que pretenda acercarse a las letras cubanas, hay otros que no fueron incluidos teniendo merecimientos para ello.

Es importante la pregunta que se hace Rafael Rojas, antes de dejarnos a solas con los seis cubanos elegidos. ¿Por qué, a diferencia de las otras literaturas latinoamericanas, la de Cuba sigue tan atada a lo que él llama “el relato cultural de la nación”? La respuesta está donde él

la encuentra: en que no han cesado las condiciones que inducen a seguir formulando un discurso de restitución histórica en torno a la identidad nacional. Pienso que la Revolución de 1959 hizo un corte, dejó algo en suspenso y se inscribió, dando un salto mortal, y con la pretensión de culminarlo, en el proceso titubeante, sumamente vulnerable, que había emprendido el país al inaugurarse como república. Como bien lo advirtió Jorge Mañach, la formación de la conciencia cubana, que se había iniciado a principios del siglo XIX con auspicios prometedores, se había detenido al advenimiento de la república. En los años treinta y cuarenta, Mañach señaló la esencia caudillista de la “ficción republicana”, la desilusión que siguió a la frágil independencia y la carencia de sustancia por debajo de la costra jurídico-formal de lo que él llamó “conato de Estado en una patria sin nación”. El siglo XX se precipitó sobre una Isla expuesta a todos los vientos, oscilante siempre entre la pretensión de cierta excepcionalidad que le permitiría—como fue, en el principio, llave del Nuevo Mundo—volverse paradigma de América y una oscura amenaza de naufragio. Entre la aspiración a la utopía y a la victoria y el oscuro asedio del desastre y la muerte se configuró el discurso de aquel *Manifiesto de Montecristi* donde Martí y Máximo Gómez formulaban un discurso fundacional. Es curioso advertir cómo allí se hablaba de la *victoria* o el *sepulcro*, recogiendo sin duda una famosa frase de Garibaldi, y mucho más tarde se acuñaría otro lema que propuso *patria o muerte*. En todo caso, la conciencia de ser isla y de ser débiles asedió a los cubanos en el XIX además de que desde entonces, y aun desde antes, el destierro, como también lo apuntó Mañach, fue y sigue siendo en Cuba una categoría histórica. Entre la fantasía de haberse adueñado del destino y la angustia de sentirse despojados de un destino han vivido los cubanos, dentro y fuera de la isla, la segunda mitad del siglo XX.

A esa segunda mitad del siglo corresponden la mayoría de los textos inscritos por Harold Bloom en su canon, si se exceptúan algunos de Guillén y de Car-

pentier que son anteriores y sin olvidar que *Paradiso*, aunque se publica como libro en los sesenta, venía gestándose desde 1947 y algunos de sus primeros capítulos habían visto la luz en la revista *Orígenes*. Sin embargo, como bien lo descubre Rafael Rojas, no es fácil encontrar vasos comunicantes entre sus respectivas “narraciones de la nación”. Parecería que la insularidad de Cuba se refleja, también, en el espejo de este archipiélago de letras en el que cada uno reivindica su propia singularidad de isla.

Para incitarnos a descubrir esos vasos comunicantes, si es que los hay, nos ofrece Rojas un muestrario canónico donde el barroco, Eros, la historia y el poder o antipoder de la escritura son otras tantas formas de reincidir en la “narración de la nación” o, si se prefiere, en la infatigable reinención de Cuba por la palabra. Junto al afán de Carpentier de “nombrar las cosas” como un Adán caribeño y barroco, cargado de siglos de sabiduría literaria europea, está Guillén, reinventando a Cuba desde un ritmo mulato, visceral y arcaico, donde percuten antiguas selvas y vientos y océanos amargos. Enfrente, Lezama, anclado en su destierro interior, obsesionado por la humedad que, en la Isla, corrompe las palabras y hechizado por una Cuba secreta, infiltrada por Eros, incandescencia pura. Cerca de él, Severo Sarduy, con sus juegos manieristas de signos voluptuosamente artificiosos, construyendo y deconstruyendo la escenografía apócrifa de una realidad apócrifa. Escéptico, desconfiado de las bondades del diálogo, Cabrera Infante clava en el centro de todos los discursos el aguijón del sinsentido, de la vida y la historia percibidas como farsa burlesca. Y, un poco sin acabar de entender cómo vino a sentarse en esa mesa, Reinaldo Arenas, confundidos cuerpo y escritura, en una constante y patética fuga hacia el deseo.

Los bocados del diálogo involuntario e improbable están aquí a modo de señuelo, sólo para provocarnos a propiciar infinitos diálogos, como lectores, con cada uno de esos fascinantes personajes. Creo que ninguno de nosotros podrá resistirse a esa invitación. —

ADOLFO CASTAÑÓN

Primero leer, después vivir

Juan García Ponce: *Tres voces: Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*, Editorial Aldus, México, 2000, 371 pp.

I. **A** Juan García Ponce lo conocí por su voz. Todas las semanas por las ondas de Radio Universidad hablaba, decía, narraba y hacía suyas las grandes obras y figuras de la literatura moderna: Kafka, Thomas Mann, Robert Musil desfilaron por aquellas páginas acústicas de las que, por supuesto, no estaba ausente cierta musicalidad, cierta cadencia rítmica avanzando en espiral, desarrollándose en una serie de radios concéntricos, como si la voz fuese la piedra en el agua y la superficie del agua rizada por la piedra, por ese canto —piedra y canción— en incesante movimiento. Me resulta imposible calcular, estimar en toda su magnitud el efecto que esos ejercicios de vocalización crítica tuvieron primero sobre el joven y el adolescente y luego sobre la mente sin sosiego del adulto ya distante de la juventud, aunque no, muy probablemente, de la inmadurez. Aquella crítica en voz alta fue definitiva en mi formación y en la de muchos otros, y no creo haber sido el único que leyó primero o al menos paralelamente a Thomas Mann y a Robert Musil (confieso que a Heimito von Doderer aún no he podido leerlo) gracias a Juan García Ponce. Luego proseguí esa lectura en su compañía, cultivada en clases y seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras, donde la de él era una de las pocas clases que valían la pena y a las que asistíamos un grupo compacto de fieles para quienes sus exposiciones eran una fiesta del espíritu que

se prolongaba en las lecturas encomendadas durante la semana. La reedición en un solo libro de estas *Tres voces: Ensayos sobre Thomas Mann, Robert Musil, Heimito von Doderer* resulta un acierto por parte de la Editorial Aldus, ya que permitirá que estos ensayos axiales continúen su trabajo en el mundo entre nuevos lectores, pues habían sido publicados hace años y se encontraban fuera de circulación hasta el punto de transformarse en libros legendarios. Al releerlos ahora, revivo una experiencia que tuve y he tenido siempre con las consideraciones y desconsideraciones críticas debidas a Juan García Ponce: me refiero a la sensación de que la palabra de Juan García Ponce da cuerpo a una voz que mira, a un aliento que es pura contemplación. Pero este carácter eminentemente visual es una condición ante todo inteligible, intelectual y aun moral. Y si esa voz se manifiesta como un instrumento del juego estético, no es menos cierto que ese juego, ese placer discursivo que lleva al crítico a hablar de lo que le gusta y a compartir la animación del viaje, se ha puesto como regla de conducta crítica una cercanía y una intimidad con las obras interrogadas que presupone una suerte de traducción, una paráfrasis que le permite al escritor no sólo hablar sobre las obras sino desde ellas y asumir un paralelo entre el fuero creador y el escenario crítico.

La instauración de este espacio literario —para evocar a Maurice Blanchot, escritor con el que Juan García Ponce tiene no poco en común— está preñada de consecuencias y de sentido. Y si el espacio de la literatura y del fluir narrativo es un ámbito similar al sueño, un territorio

onírico donde el mundo queda puesto entre paréntesis y el lector se encuentra ante el cristal que es espejo del artista-autor, ¿qué pensar de ese espacio literario, ese jardín vigilante de la crítica donde se da un puente mental entre el orden híbrido de la creación artística y el desorden de la historia profana en cuyo relato nos desenvolvemos como en el interior de un espejo enigmático? Resulta evidente que si por un lado la suerte de esas obras —en nuestra lengua y en cualquier otra, pero particularmente en nuestro país y en nuestro medio— es ya indisoluble de los ensayos que él les dedica (resulta casi imposible la lectura de Robert Musil sin referirse a la lección de Juan García Ponce —quien fue por cierto uno de los primeros en escribir sobre este escritor en nuestra lengua—), del otro se da una saludable y necesaria contaminación, y veremos que las novelas y obras de Mann, Von Doderer y Musil alimentan y sostienen la obra novelística y narrativa del propio García Ponce. No se escribe impunemente un libro de crítica sobre un autor que se admira, no se reescribe en modo crítico una obra admirada sin que esa mirada afecte la propia escritura.

Un riguroso y obstinado juego de vasos comunicantes se establece así, digamos, entre *El hombre sin cualidades* y *Crónica de la intervención*, entre *El libro y Tonio Kröger*, y no es quizá nada más una coincidencia, un azar impensado que *Uniones* sea el título tanto de un libro de Juan García Ponce como de otro de Robert Musil.

Esta simpatía radical se encuentra discretamente soslayada, y el lector sólo aprecia desde su butaca mental un armónico y luminoso baile de palabras que van reescribiendo y restaurando las obras comentadas —esa es la palabra exacta—, es decir: dichas simultáneamente a ellas, dichas con ellas y por así decir a coro. Los sabios desdoblamientos, las diestras réplicas, los acompañamientos inteligentes del ensayista son útiles y tienen sentido no sólo en cuanto que explican didácticamente las obras y trazan en miniatura su arquitectura intelectual y moral, ética y estética, sino, más allá, porque en virtud

de la simpatía radical que mueve al ensayista a tomar posesión del ser de las obras mediante su escritura, esos ensayos le permiten al lector entrar en contacto —y por así decir sin ningún intermediario: García Ponce es un invisible crítico profesional, una presencia tan cristalina y transparente como impersonal—, tomar posesión desde dentro de la intimidad y la soledad de las obras: comprenderlas con toda nitidez y en cierto modo participar de la aventura artística que les va dando forma y figura.

Mann, Musil, Von Doderer, tres clásicos modernos cuya modernidad deriva de su amplitud y rigor críticos, y cuyo clasicismo proviene de la elegancia y sencillez con que merodean y hacen aparecer lo esencial: la vida de la conciencia, la pasión del espíritu, la vocación trágica del artista, la trágica comedia de errores que lleva a los hombres a renunciar a la intemperie y a lo sagrado que los sustenta.

Tres voces —las de Mann, Musil, Von Doderer— asociadas por otra que las enuncia y disimula y sabe acogerse a su eco, desdoblarse en él para hacerlas más nuestras y más próximas. Esta tarea de salvación espiritual y de curación por la contemplación sólo la puede realizar un espíritu saludable, un espíritu capaz de afirmar una vocación que ha sabido ponerse en suspenso para abrirse a esa resonancia creadora, a ese juego llamado literatura y que aquí encarnan las obras de Mann, Musil, Von Doderer leídas por Juan García Ponce.

II.

Primero escribir, después vivir (*Primum scribere, deinde vivere*) es una sentencia que el lector que escribe, mejor conocido como ensayista o crítico literario, vive al revés: *primero leer, después vivir*. “En el principio era el Verbo” puede entenderse como todo nace de lo leído y lo oído. En ese sentido, la crítica literaria más noble y vigorosa —como la que practica Juan García Ponce— no se cumple en modo alguno como un momento secundario. Aspira a prolongar el placer originario de la lectura y un libro de ensayos como *Tres voces* puede leerse como un cuaderno de retorno al país natal o, mejor, a los países

natales, pues cada nueva lectura es un nuevo nacimiento. Dice Juan García Ponce contundentemente: “...lo que hace posible estas líneas es la voluntad de escribir presidida por la voluntad de leer. Las dos cosas pueden ser un gozo o un tormento”. (p. 139) La escritura misma, la creación misma puede verse como una lectura de la realidad. Por eso puede decir Juan García Ponce que “toda buena novela es una crónica”. Los tres ensayos reunidos en *Tres voces* son muy distintos, tanto como sus protagonistas lo son entre sí. Sin duda, el más extenso y complejo es el dedicado a Robert Musil y publicado en forma de libro en Montevideo, en 1967, por la desaparecida Editorial Arca. Los otros dos también fueron publicados en forma de libro y ofrecen cada uno a su manera diversas posibilidades de lectura. *Dime cómo lees y te diré quién eres*.

Juan García Ponce sabe que la lectura es una interpretación en el sentido musical de la palabra, una variedad de la repetición, como ironiza el bicéfalo Bustos Domecq. Refraseo, re-escritura, representación de la representación, parodia, paráfrasis, cuento vuelto a contar: hay en ese oficio de leer en público un imperativo de lealtad y fidelidad que hace de los ensayos un ejercicio de desdoblamiento de esa realidad ya desdoblada y que es la literatura que viene a instalarse con toda naturalidad y autoridad en esta, tan transitoria, realidad. A este lector del lector que es Juan García Ponce no le parece en modo alguno insignificante que uno de los escritores mexicanos e hispanoamericanos más importantes del siglo XX haya elegido o haya sido elegido por las obras precisamente de estos escritores de lengua alemana. Esa elección me hace preguntarme: ¿existe alguna correspondencia entre la historia y la cultura alemana y austriaca del siglo XX y la circunstancia mexicana? ¿Por qué Alemania y el imperio austrohúngaro ejercen sobre el escritor mexicano ese poder de atracción? ¿Existirán vasos comunicantes —ocultos y no tan ocultos— entre nuestros días sin dueño, entre esta época mexicana donde conviven estilos de vida que parecen más

próximos a morir y formas sociales que todavía no encuentran su forma del todo? ¿Será que nuestro país frontera vive también una edad fronteriza de alguna forma afín a la época —infierno y limbo— que a estos escritores les tocó vivir? Y si así fuera ¿importa? Si en el principio es la lectura, si antes que vivir está leer, ¿la pregunta que nos debemos hacer es si estos ensayos nos devuelven o no al país encantado de la literatura, nos hacen o no leer más y mejor a Mann, Musil y Von Doderer? La respuesta es un contundente: *Sí*. Y la afirmación sostenida por estas réplicas resulta un signo cumplido de esperanza: de la misma manera que en medio de la zozobra política y financiera, de la guerra y la devastación fueron posibles *Dr. Faustus*, *El hombre sin cualidades* y *Los demonios*, de esa misma manera ha sido posible en el país frontera que vive una edad fronteriza y crítica, en el continente llamado México, el ejercicio y la memoria de la literatura. Juan García Ponce no está solo en este sentido; es la golondrina que anuncia un verano conformado por Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José María Pérez Gay, Jorge Volpi, Javier García Galiano, Juan Villoro, Pablo Soler Frost, entre otros. *Tres voces* es un libro que reúne tres libros que resumen y comentan numerosos libros escritos por tres autores a lo largo de miles de páginas que han sido leídas por un autor a lo largo de estas y de muchas otras innumerables páginas de su propia creación que las recuerdan y recrean.

“Hondo es el pozo del pasado” —dice Mann en la primera línea de *José y sus hermanos*. Hondo es también el pozo del presente porvenir, podemos exclamar luego de la lectura de este libro que es una —literalmente— bomba de tiempo, una experiencia oceánica de lectura contenida entre las aparentemente inofensivas 371 páginas de este libro de libros, maravilloso y perdurable.

Algunas citas:

La cultura es un bien común hecho posible por aquellos que le dan vida sin pensar en las consecuencias... (p. 10)

*

Y es precisamente en esa capacidad de duda en la que tenemos que encontrar la verdad de Thomas Mann y el secreto de su continuidad como un alto representante del valor de la figura del artista, porque en esa duda y en esa necesidad de seguir adelante, sin embargo, a través de ella más allá de ella, se halla la lucha del creador con sus propios medios expresivos, la lucha en este caso con el lenguaje y el significado de su tarea sin fin... (p. 23)

*

Lo que mina en verdad su voluntad de vivir es entonces el conocimiento y este conocimiento no consiste más que en la toma de conciencia de que vivimos para la muerte... (p. 27)

*

Y entregarse al arte es negar la vida y entregarse a la muerte, es volverse al lenguaje que es el origen, que es la verdad y el auténtico fundamento del arte y que, como la muerte también, está antes y después de todo. (p. 31)

*

...es una obra de arte en la que el arte reconoce su propia culpa, muestra la necesidad de su falta y al colocarse más allá de ella, al superarla gracias a su propia acción, abre el camino a una nueva posibilidad. (p. 58)

*

...su solitaria grandeza y su espantosa soledad, en lucha continua con sus sentimientos naturales, que conforme se acerca el vencimiento del plazo que le ha dado el pacto sellado con la aceptación de enfermedad... (p. 63)

*

Pero toda buena crónica es una novela y toda buena novela una crónica. Cronista y novelista están comprometidos con una sola realidad que en este caso es la de Austria con sus avatares públicos y privados, una vez que ha dejado de ser el Imperio Austrohúngaro. De éstos hemos sido testigos hasta ahora y de éstos seremos testigos en el futuro que marca la culminación de la novela con una típica vuelta hacia el pasado que forma la historia de "Nuestro grupo". (p. 110) —

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

Placeres proscritos

Guillermo Cabrera Infante, *Puro humo*, Alfaguara, Madrid, 2000, 496 pp.

El tiempo ha empezado a modificar algunos de los prejuicios que surgieron en torno al boom, prejuicios que tiene su raíz en haber convalidado renovación con transgresión y en identificar renovación literaria con renovación ideológica. García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa son renovadores de la novela como género literario y, curiosamente, los que de forma más dominante han creado un discurso político. El tiempo se ha encargado de demostrar que un discurso conservador no le ha impedido a Vargas Llosa afirmarse como el más sólido de los novelistas renovadores, sin los signos de agotamiento que advertimos en los progresistas Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

También el tiempo se ha encargado de demostrar que los verdaderos escritores revolucionarios del boom son Julio Cortázar en su etapa menos ideológica y Guillermo Cabrera Infante, cuyos obsesivos ataques al castrismo (más que a la Revolución Cubana) difícilmente podemos encuadrarlos dentro de ningún esquema ideológico. Lo que admiramos de Cortázar y de Cabrera Infante es, precisamente, el profundo sentido de la libertad, la vitalidad, la independencia, el sentido del juego, la irreverente ruptura con la solemne tradición cultural, la decisiva incorporación, en su escritura y en su visión de la literatura, de la música y del cine. No hay magia sino imaginación, subversión del lenguaje, irreverencia. Son, además, escritores urbanos dentro de una tradición urbana: Buenos Aires y París en uno, La Habana y Londres en el otro. Y, sobre todo, han roto con el concepto tradicional de la novela y han creado los fundamentos de la nueva novela en lengua

española, heredera de James Joyce y de la vanguardia. Cortázar tiene a sus espaldas a Borges, Cabrera Infante a Lezama Lima.

No sorprende pues que estos escritores subversivos lo conviertan todo en acto creador y que encontremos una parecida vitalidad tanto en sus novelas y en sus cuentos como en sus artículos y hasta en sus traducciones. Quien quiera saber algo de la música cubana tiene que ir a *Tres tristes tigres*; quien quiera saber algo del cine hollywoodense tiene que ir a *La Habana para un infante difunto*. Pero las páginas de *Un oficio del siglo XX*, *Arcadia todos los días*, *Cine o sardina* o *El libro de las ciudades* se leen como brillantes invenciones gracias al humor, a la vitalidad verbal y a las chispeantes anécdotas. Gracias también a este sedimento es que encontramos en toda la obra de Cabrera Infante hechos de celebración y nostálgica evocación, de solidaridad con el mundo y de rencor contra los que para él son los enemigos del mundo. Y este "para él" conviene subrayarlo, porque también la paranoia forma parte de la locura narrativa, esta locura que late en todos los grandes personajes de Cortázar.

Puro humo es uno de los mejores ejemplos de la versatilidad de Cabrera Infante. El libro fue publicado por primera vez en 1985 en inglés, lengua que el escritor, que ha vivido la mitad de su vida en Londres, ha frecuentado como guionista cinematográfico, como articulista y como crítico literario. Durante varios años estuvo anunciado en las solapas de la editorial Anagrama. La versión española quedó sin embargo paralizada por falta de traductor. En la nota introductoria se nos dice que "no es una versión sino una reescritura", algo inevitable: es un libro lleno de juegos de palabras muchas veces intraducibles. *To enjoy Joyce is your choice*. Pese a tratarse de una reescritura no se ha actualizado el texto más que con escasas

excepciones (como la del puro de Clinton, para labios sin labia), de ahí los frecuentes “anacronismos”, como las continuas referencias a los anuncios sobre el tabaco y a los lugares donde se puede fumar.

Puro humo carece de género definido, ya que en él se funden y confunden el ensayo, la investigación histórica y el genio del creador. Escuchamos a un gran conversador que llena su charla de anécdotas, de interpolaciones, de confidencias, de reflexiones, que evoca el pasado, reflexiona y se apasiona. Los tres centros de este largo monólogo son la historia del tabaco, desde su descubrimiento por Rodrigo de Jerez y su cultivo por Pela y Manduca hasta su elaboración, la relación entre el puro y el cine y, finalmente, a lo largo de todo el libro pero sobre todo en la sección antológica “Ta vague littérature”, entre el puro y la literatura.

La documentación es abrumadora. Cabrera Infante no es un erudito de biblioteca sino que posee una biblioteca en su cerebro. Y es allí donde su conoci-

miento se une a la invención, y las figuras históricas, cinematográficas o literarias se convierten en personajes míticos. Rodrigo de Xeres o de Jerez, el primero en ver a los hombres-chimenea; el rey Jacobo, enemigo del tabaco; sir Walter Raleigh, “el primero en ver la relación entre la palabra escrita y la hebra fumada”; Fernando Ortiz, “un buen exponente del tipo de escritor que me gusta: excesivo, retórico, barroco”; la reina Victoria, para quien los puros eran repulsivos, largos y poco ingleses; o el antihéroe del libro, Fidel Castro, de la mano de Jean-Paul Sartre (“del gran tirano al pequeño filósofo”); Humphrey Bogart, “el más grande fumador de cigarrillos en el reino del cine”; Edward G. Robinson, “el mejor fumador de puros de todo tiempo y lugar”; William Powell, “un actor feo, alopécico y de mediana edad perpetua y aun así su elegancia, tan natural como sólo lo es la verdadera elegancia”. Y así van desfilando los hermanos Marx con Groucho a la cabeza, Marlene Dietrich, Bob Hope, Charles

Laughton, Samuel Fuller, Billy Wilder, Karl Marx, Oscar Wilde, T.S.Eliot, Bertolt Brecht, “un Shakespeare de matedero”, o Harold Pinter, “¡Dios mío! Esos cigarrillos pardos deben ser otro de los afeminamientos de Harold, como sus trajes marrones con camisa rosa y corbata marrón”.

Puro humo nos atrae por la capacidad de acercarnos a la pantallas y a sus grandes mitos, a las páginas de los libros y a sus autores, a las vegas, a las fábricas y a las tabaquerías, por la información útil y curiosa sobre el tabaco, por los consejos que da al fumador, por los maravillosos elogios al puro y por la complicidad con los fumadores, por el buen humor y por el malhumor, por el hedonismo y por la intensa carga nostálgica, humo y ceniza, “pasión consumida”. Es un libro inagotable que podemos leer de un tirón, abrir al azar, escuchar sus palabras, contemplar las volutas, convertirnos en cómplices de un placer que cuenta con el estímulo de ser también un vicio. —

I/2 ANUNCIO Gandhi