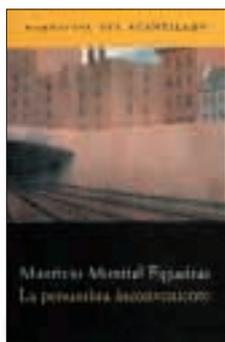


◆ Gramáticas de la creación, de George Steiner ◆ La costumbre de vivir, de J.M. Caballero Bonald ◆ El sujeto vacío y Profundidad de campo, de Jenaro Talens ◆ Vértigo, de W. G. Sebald ◆ El orgasmógrafo, de Enrique Serna ◆

LIBROS

NOVELA

El *imago* de Edward Hopper



Mauricio Montiel Figueiras, *La penumbra inconveniente*, El Acentilado, Barcelona, 2001, 344 pp.

El universo urbano, al expandirse sin límites, se convierte para el escritor en una geografía imaginaria plena en escollos y riesgos. La urbe, al ser un mapa de la realidad de las dimensiones de la realidad, deja de ser metáfora y queda en lugar común: si todo es ciudad, nada lo es. Hoy día sería muy difícil hablar, como se hacía en los años ochenta del siglo pasado, de “narrativa urbana”. En aquella voz había un ánimo celebratorio: México ya no era el país de Agustín Yáñez, nuestra olvidada marca de modernidad, ni el de Juan Rulfo, demiurgo del llano en llamas. Y mucha de aquella narrativa urbana estaba lejos de ser cosmopolita. Pueblo grande, infierno a medias, el Distrito Federal suscitaba la firma de declaraciones de amor/odio y emanaba prolíficas jeremiadas humanitaristas.

En los primeros trabajos narrativos de Montiel Figueiras (Guadalajara, Jalisco, 1968) era notoria una “penumbra inconveniente” que, a diferencia del título que ahora lleva un magnífico libro, calificaba visibles dificultades de escritura. A Montiel le costaba localizar en la penumbra lo que deseaba nombrar, aunque desde el principio era ostensible que era mucho lo que tenía que decirnos.

He llamado libro a *La penumbra inconveniente* para confesar una distracción o perplejidad ante lo que me parecía un conjunto de cuentos y resultó ser una novela. Dado que leí sin mucha atención el texto liminar escrito “a manera de prólogo”, me pareció estar ante un manojito de historias hiladas al uso del fundacional *Manuscrito ballado en Zaragoza* (1805), de Jan Potocki, más por una intención estética o política que suscitada por un amuleto, el cual me daba la impresión de carecer de obligaciones consistentes con la trama. En Montiel ese accidente anecdótico sería el descubrimiento de un portafolio en el metro, en cuyo interior había una libreta de apuntes con una portada de Hopper, y tres objetos más que sólo cobran sentido una vez terminada la lectura de *La penumbra inconveniente*.

Si Montiel calculó esa inicial confusión, dio en el blanco, y si la inadvertencia fue mía, también me llevé una grata sorpresa al descubrir que la repetición de personajes, la insistencia de una misma voz a lo largo del trayecto y la concatena-

ción de anécdotas tramaban una densa realidad novelesca. Hace tiempo que no leía una novela mexicana tan bien *perpetrada* a través del diseño de cajas chinas que se van ensamblando hasta mostrar un monstruo —la redundancia es adrede— ante un lector desprevenido.

Lector tanto de Chandler como de Agatha Christie, Montiel escribió una falsa novela policiaca donde el crimen es un asunto propio de la metafísica, entendida como una otredad que se finca más allá de los objetos, tal como se lee en un apólogo injerto en *La penumbra inconveniente*:

Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?, se dice, citando a no recuerdo quién, para entonces añadir: ¿no es cada rincón de nuestras mentes, esas ciudades, esos recintos secretos, esas torres con vista a una invisible frontera, el más idóneo lugar del crimen? Aunque, al fin y al cabo, ¿qué significa crimen, lugar, frontera, desierto, recinto, ciudad, mente? ¿Qué diferencia hay, por ejemplo, entre navaja y ciudad, entre soga y láudano y desierto, entre pistola y torre, entre hierro y frontera? ¿Qué nombre es arquetipo de qué cosa? ¿Qué creador, qué demiurgo tiene el poder de nombrar todas las cosas y de llenar los vacíos espectaculares de la identidad?

Esas preguntas de naturaleza retórica

cuestionan el género del que *La penumbra inconveniente* es una crítica —y un deslinde respecto del pasajero realismo sucio— y se entrometen en la novela, escrita en una prosa obsesiva sin ser cargante. Un reseñista responsable no contaría la trama de *La penumbra inconveniente*, pues es el lector quien tiene que darle forma al manuscrito, perdido a través de las diversas formas de desintegración de la personalidad propuestas por Montiel:

Por eso decide llevar su impostura hasta el límite y acude a las máscaras con frenesí suicida: amanuense oriundo del sur, contador de una empresa fabricante de lápices, empleado de un despacho de arquitectos, sadomasoquista adicto a una marca de cigarrillos desaparecida décadas atrás, investigador de acento francés, arquitecto que proyecta suburbios, esquivo personaje de lentes oscuros, pintor de seres tristes —identidades que irán erosionando su propia y ya deteriorada identidad hasta que un día el espejo le regrese sólo un *collage* de facciones, un rompecabezas inconcluso.

Esa enumeración caótica carecería de mayor mérito si Montiel no hubiese tomado el aliento suficiente, en la última tercera parte del libro, para atar todos los cabos en apariencia sueltos.

Admito que la elección de Edward Hopper, autor de una de las iconografías más sugestivas del siglo XX, en función de *imago* de *La penumbra inconveniente*, me pareció, al principio, una concesión un tanto fácil al espíritu de los tiempos. Pronto recapacité, al recordar que ya Montiel había homenajeado a Erik Satie en unos poemas primerizos, y que el conocimiento de Hopper es innecesario para apreciar una novela que, aunque el pintor norteamericano no fuese mencionado, sería hopperiana. Terminando el primer año del nuevo siglo ya contamos con un horizonte nuevo de narradores mexicanos, entre los que Mauricio Montiel Figueiras, gracias a *La penumbra inconveniente*, ocupa un sitio destacado. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

PENSAMIENTO

EL ARTE DE PREGUNTAR

George Steiner, *Grammars of creation*, Originating in the Gifford Lectures for 1990. Yale University Press, New Haven and London, 2001, 344 pp.

George Steiner, *Grammaires de la création*, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Col. Essais, Gallimard, Paris, 2001, 431 pp.

George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Biblioteca de ensayo Siruela, Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Editorial Siruela, Madrid, 2001, 352 pp.

“Ya no nos quedan más comienzos”. La frase inicial del libro más reciente de George Steiner aparece en la edición original en inglés en el margen superior derecho de la página dos, primera par. Sutil pero convincente esta argucia tipográfica sostiene y ambienta la argumentación del libro: como estamos acostumbrados a que los libros inicien en una página impar y a que la primera frase vaya encabezada por un título, el inicio abrupto de *Grammars of creation* —sin cabeza en letras mayúsculas, sin sangrado inicial— pone al lector de inmediato en el centro del debate. Otra singularidad editorial del volumen —que en verdad es una obra— consiste en que los cinco capítulos en que está dividida no llevan ni títulos ni subtítulos. No hay concesiones pedagógicas ni rótulos que indiquen explícitamente el camino. La edición francesa, con su minuciosa y ordenada presentación de las notas del autor y el traductor, trata de paliar este hermetismo que sólo relativiza el índice de nombres propios que comportan las tres ediciones. Pero esta ausencia de indicadores no parece casual: *Gramáticas de la creación*, acaso la obra magna del autor, no es un libro divisible o fragmentable. La unidad de su pensamiento recorre diversos campos y saberes indagando cuál es y ha sido el sentido de nociones como origen y creación, comienzo y genealogía, las diferencias entre crear e inventar, las simpatías y contrastes en-

tre el pensamiento matemático, el poético, el musical, el filosófico. Desde luego, esta indagación tenaz en torno al origen de la creación pulsa tanto el teclado de la teología y el pensamiento especulativo como las escalas de la reflexión estética y la filosofía del arte y la ciencia en sus sentidos más amplios.

Gramáticas de la creación: el título anuncia que el autor busca construir una reflexión de segundo o tercer grado, una tabla clasificatoria capaz de dar cuenta de la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia del origen, de la conciencia nerviosa estructurada cuando intenta decir su genealogía. El título, en plural, sugiere también que el ensayo asedia la creación en sus diversos planos o acepciones: del génesis a la inspiración poética, de la especulación filosófica al pensamiento musical y de éste al matemático para de ahí volver a la filosofía de la historia.

Más obstinadamente, se podría señalar que uno de los métodos del crítico que llegó de Babel puede parecer un collage impulsivo de citas (*Gramáticas de la creación* es como *Las mil y una noches* del origen y los comienzos.) Castillo de la memoria, el libro, con su respiración de marea dialéctica construye una breve historia de las revoluciones culturales, de sus rupturas y tradiciones: de la construcción del tiempo en Dante y Proust a la exposición de los cinco tipos de la soledad —siguiendo a Góngora— pasando, entre Roma, Atenas y Jerusalem, por el examen de la diferencia entre inventar y crear, entre otras muchas tareas. Hace mucho que no había comienzos y ahora, a pesar de los matices, lo que comienza no parece muy favorable para la inteligencia libre.

No se puede soslayar que esta reflexión en torno a la creación y los principios se *inicia* a partir de una crítica exposición del crepúsculo, de una reflexión acerca del agotamiento de los discursos mesiánicos, la decadencia de las utopías y la constatación crítica de que nuestros siglos se viven bajo la luz indecisa de que algo y más concluye. Obra erizada de preguntas en torno a la sobrevivencia moral y cultural de la especie civilizada, *Gramá-*

ticas de la creación abre un espacio de reflexión moral, filosófica y estética donde el futuro —esa raigambre mental y verbal de la esperanza— es una función de los conjuntos: sólo hay una esperanza en la comprensión y sólo puede haber comprensión en y desde el conjunto.

La vasta, intrincada sintaxis crítica que George Steiner despliega con asombrosa sobriedad y aérea economía en estas compactas *Gramáticas de la creación* lo confirma como uno de los pocos, muy pocos, espíritus universales de nuestros tiempos. Su universalidad estriba en un cosmopolitismo del saber que no admite fronteras, en la ascendente curiosidad organizada y que sabe hacer de la preocupación por el conjunto un método, un arte ubicuo de preguntar.

Hago por último una pregunta y una confesión.

La pregunta: ¿no hubiese ganado el libro si en paralelo a la historiografía de la creación y de la teoría del comienzo el humanista de las “inhumanidades” que desde *Lenguaje y silencio* es George Steiner hubiese esbozado una teoría histórica de la auto-destrucción y de sus diversas explicaciones y justificaciones?

La confesión: lector obsesivo, leí el libro primero en inglés, luego en español, luego en francés y luego de nuevo en inglés. La versión española no siempre es fluida y transparente, aunque en lo general resulta decorosa; de la francesa se agradecen la meridiana luz latina de la paráfrasis traducida, las notas del traductor que ayudan a situar circunstancialmente los textos citados. En todos los casos, el libro se entrega al lector con elegancia, y sus argumentos son invariablemente capaces de imantar la lectura hasta el punto de que en numerosos momentos privilegiados (hable de la Torá, o del Timeo, de Dante o de Shakespeare, de Spinoza o de Góngora, de Thomas Mann o de Paul Celan, de Poussin o de Duchamps), se advierte una respiración profunda que ya no es la del enciclopédico George Steiner, sino acaso la de la cultura misma, una respiración que recuerda aquel zumbido alentador y anónimo de *La construcción*, el relato de Franz Kafka. Paradójicamente,

el vigor de ese aliento hace olvidar cierto tono crepuscular no exento de pesadumbre que tiñe con su luz otoñal las primeras páginas. (No recuerdo haber leído muchas veces la palabra paraíso en el curso de sus páginas). Nuestra sed de consuelo no es imposible de saciar gracias a esta suerte de Erasmo posmoderno que es el autor de *Después de Babel*. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

MEMORIAS

ENSEÑANZAS DE LA EDAD

José Manuel Caballero Bonald, *La costumbre de vivir*, Alfaguara, Madrid, 2001, 616 pp.

Algo sin duda singular marca a los narradores y poetas de la generación del cincuenta. Hijos, la mayoría de ellos, de familias acomodadas, se rebelan contra una burguesía en tantos sentidos cómplice del franquismo. Al mismo tiempo, frente a la demagogia de los poetas sociales, se confiesan, en palabras de Jaime Gil de Biedma, “señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social”. Tienen, además, una vocación marcadamente cosmopolita, una actitud vital hedonista y un sentido de la amistad que les lleva a un intercambio de ideas estéticas compartidas en la euforia del alcohol y de las aventuras nocturnas. No sorprende que, a partir de esta generación, surja en España un especial interés por las memorias.

A nombres imprescindibles como Juan Goytisolo, Carlos Barral y Jesús Pardo hay que añadir, con parecidos méritos, el de Caballero Bonald. El primer volumen de *La novela de la memoria, Tiempo de guerras perdidas*, tiene a Andalucía como escenario central de la infancia, adolescencia y juventud: el autor se ve en Jerez, Cádiz o Sevilla, rodeado de “héroes venideros que se parecían propiamente a lo que yo iba a ser dentro de poco”, pero al mismo tiempo con sus “querencias de andariego solitario”, algo que ha de marcar las páginas de su vida y de su escri-

tura. Y está también su primer contacto con Madrid en 1951, cuando revela ya una audaz y arriesgada independencia de juicio, que ha de ser una de las notas dominantes y más atractivas del segundo y posiblemente último volumen, *La costumbre de vivir*. Y así, al hablar de algunos de sus poetas predilectos, cree descubrir “la inmanente cursilería de Juan Ramón Jiménez, la autocompasión engorrosa de Cernuda, las incursiones de Guillén en alguno que otro rípioso secarral, los amaneramientos retóricos de Lorca en la invención de una mitología andaluza; el mimetismo coplero de Alberti”.

Quien avisa no es traidor. Ahora entran en escena personajes más cercanos a nosotros, con los que Caballero se ensaña frecuentemente, más inspirado por la lucidez que por el rencor y, sobre todo, por una vocación narrativa que convierte el libro en una extraordinaria obra de creación, a la altura de sus mejores novelas. El propio escritor lo señala: “No me importa mucho que todo eso se reproduzca al cabo del tiempo de un modo arbitrario y enmarañado. Lo que ahora escribo en absoluto pretende parecerse a una autobiografía [...] sino un texto literario en el que se consignen, por un azaroso método selectivo, una serie de hechos provistos de su real o verosímil conexión con ciertos personajes novelados de mi historia personal”.

Esta voluntad narrativa acentúa el rigor y la osadía de sus afirmaciones. Muchos personajes pertenecen al mundo literario y nos son familiares, otros pertenecen al mundo más personal del autor. Pero lo importante es la capacidad de Caballero Bonald para escapar de las trampas de la memoria (la evocación sentimental), o del ajuste de cuentas, para recrear con eficacia descriptiva y crítica el ambiente cultural de una época. Hay retratos feroces, como los de Josep Pla, José Hierro, Jorge Luis Borges, los hermanos Goytisolo, Antonio Gala y, por supuesto, Camilo José Cela. Otros, más ecuanímenes, no escapan a la mordacidad, como los dedicados a Gil de Biedma, Ferrater y Barral (“los excesos de autoestima de Barral superaban con creces su

prudencia”) y los hay simplemente notables por su expresividad, como los dedicados a Ana María Matute, Bergamín, Aitana Alberti y tantos otros.

Al interés malsano que despierta su venenosa mordacidad se añaden los elementos más propiamente narrativos. Las memorias cubren un espacio que va de su llegada a Madrid en 1954 a la muerte de Franco en 1975, y están jalonadas por una serie de acontecimientos políticos en algunos de los cuales tuvo una participación directa. Jalonadas, sobre todo, por los distintos lugares en los que se desarrolla la acción de su vida: Madrid, Barcelona, Palma de Mallorca (su colaboración con Cela y su relación sentimental con la mujer de Cela), las espléndidas páginas dedicadas a Colombia o las dedicadas a México, “una experiencia que vino a convertirse con los años en un referente”.

Experiencias de lugares que van conformando una poética (la atracción por el barroco, la defensa de la impureza del lenguaje y del mestizaje) y, sobre todo, una poderosa voluntad descriptiva y un no menos prodigioso sentido de la aventura. Y por encima de esta galería de personajes, de lugares y de situaciones está la presencia del narrador, quien, a diferencia de Carlos Barral, no subraya lo que hay en él de personaje sino de persona: al relato del mundo exterior se añade, pues, un complejo mundo interior en el que se expresan el anhelo de vivir mezclado con un sentimiento de tedio, y con las enfermedades, la hipocondría, la autodestrucción y la decadencia física, y los miedos crónicos, los desórdenes afectivos, los ataques de impertinencia y, por encima de todo, su antidogmatismo, su inconformismo y su sentido de independencia.

Todo ello da al libro una profunda dimensión humana, acentuada por algunos aspectos (las simplificaciones, los comentarios sobre vascos, valencianos, catalanes o gallegos, de desagradable tufó centralista, las generalizaciones, las inconsistencias) que, para bien de la literatura, habrán de irritar a más de un lector. —

— JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

CRÍTICA / POESÍA

EL MENSAJE SIN CÓDIGO

Jenaro Talens, *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*, Cátedra-Universitat de València, Colección Frónesis, Madrid, 2000, 429 pp.

Jenaro Talens, *Profundidad de campo*, Hiperión, Colección Poesía, Madrid, 2001, 109 pp.

Profesor universitario, historiador y lector del cine, traductor de Beckett, Pound, Rilke, Hölderlin y los expresionistas alemanes, Jenaro Talens (Tarifa, España, 1946) es antes que nada un admirable poeta y un prosista crítico de rara lucidez. La edición prácticamente simultánea de un par de libros suyos, *Profundidad de campo* y *El sujeto vacío*, puede interpretarse como algo más que una mera coincidencia —o, en todo caso, como algo mejor que una coincidencia, tomando en cuenta el enriquecimiento mutuo que ambos títulos representan para sí, cada uno por lo que tiene, a su manera, de rigor, de comprensión activa, de apertura.

Talens presenta *El sujeto vacío* como una serie de artículos agrupados por el “azar objetivo” al tiempo que “atravesados [...] por una misma posición”, por una misma “radicalidad” que hace del yo emisor y el yo receptor, de la instancia productora y la instancia receptora del objeto artístico, más que dos entidades plenas y consistentes, dos lugares inhabitados o al menos imprecisos, tan sólo concebibles por y desde una relación que los excede (la red o relación mayor a la que damos el nombre de cultura) y que no existe sin embargo al margen de contactos básicos y materiales entre un “autor”, una “obra” y un “lector”. Componentes prioritarios pero al fin hipotéticos de la experiencia cultural, dichas figuras —autor, obra y lector— funcionan como tales al verificarse la operación del *sentido*, que no la menos rica del *significado*. La distinción estriba, para Talens, en la presencia de un código al tratarse del significado (un texto significa de modo literal por cuanto las normas de una lengua

OTROS LIBROS DEL MES

YOSEFF BODANSKY,

Bin Laden. El hombre que declaró la guerra a Estados Unidos, Aguilar, México, 2001.



Entre el maremágnum de biografías recientes del actual enemigo público número uno de Estados Unidos —la mayoría de ellas productos al vapor para satisfacer la demanda— sobresale la firmada por el prominente analista militar y experto en Medio Oriente Yossef Bodansky. Estudioso del personaje Bin Laden desde 1981, Bodansky realza el papel de los Estados en el financiamiento del terrorismo y reduce el carácter protagónico que los medios de su país le han conferido al jeque saudí. Una lectura a contrapelo del fenómeno, que ha encontrado su legitimización en el currículum del autor. —

ANDRÉ SCHIFFRIN,

La edición sin editores, Era, México, 2001.

El hijo de uno de los creadores de La Pléiade, actual editor independiente, le ha puesto nombre al fenómeno de la compra voraz de las pequeñas empresas editoriales por parte de las grandes: la edición sin editores, donde las decisiones son dictadas de manera impersonal por el pulso del mercado. Estas memorias (editadas en México por una casa editorial ejemplar y, en un sentido estricto, excepcional) transcurren en la época en que se descubrió que los libros podían ser un negocio gigantesco. Schiffrin demuestra, con su propia labor, que se puede vivir de los libros sin atentar contra los contenidos editoriales. —

deben ser compartidas por dos o más hablantes) y en su ausencia cuando se trata del sentido: el mismo texto puede suscitar diferentes aproximaciones en razón del saber y del creer, también diferentes, que su estudio convoque. La identidad sustantiva del autor y el lector sólo ha de postularse al considerar el trabajo incidental, adjetivo, que ambos realicen: escritura o lectura, y lo que representen esas tareas en *sociedad*.

Luego, el concepto de sociedad al que se alude no puede reducirse a las adquisiciones de una disciplina en particular, ya que sus claves nocionales radican de verdad en la interacción, en las coyunturas, no tanto en el afán de sistema y acumulación propio de un modelo científico positivista como en la ignorancia que aprende a reconocerse y en la duda consciente de sí misma. Tomando esta segunda vía, el ejercicio interpretativo de Jenaro Talens puede abarcar un amplio abanico temático —la conflictiva relación de Artaud con el arte del cinematógrafo, las primeras películas de Buñuel, las canciones de Santiago Auserón, la poesía de Cervantes, García Lorca, Jiménez, Espronceda o, más cerca de nosotros, Leopoldo María Panero, Antonio Martínez Sarrión o Andrés Sánchez Robayna— sin dejar por ello de aspirar a una condensación teórica más amplia todavía. De ahí que resulte pertinente aquella frase de Beckett, citada con otros motivos por Jenaro Talens en el centro mismo de su libro: “La individualidad es la concreción de la universalidad, y cada acción individual es al mismo tiempo supraindividual”.

De los diecinueve artículos de *El sujeto vacío*, tres han sido escritos en colaboración. En el caso de los poemas de *Profundidad de campo*, la figura del autor parece más claramente unitaria. Ordenado sobre un esquema de irreprochable simetría, el libro se nos ofrece desde un principio como eso: un libro, con sus buenos epígrafes, su envío, su desarrollo y su epílogo, y suponemos por ello que un mensaje lo informa. Pero se trata de un error de apreciación, como va revelando la lectura: en el transcurso com-

plejo de un invierno, de un sencillo invierno, el yo enunciador se vuelve otro al manifestarse las diferentes necesidades o caracterizaciones de la experiencia cotidiana, los roles del amante y del amigo, del padre de familia y del paseante anónimo, del escritor y del lector. Dos versos de San Juan de la Cruz vienen de pronto a concluir un soneto; los nombres de un par de ciudades, Florencia y Ginebra, son evocados en sus lenguas “originales”: *Firenze*, *Genève*; el verbo “demoler” se hace, como acercándose al francés, *demolir*; los poemas de una sección llevan títulos como “Teoría del conocimiento”, “Semiótica de la cultura” o “Lecciones de Gramática Histórica”. Todo ello, en suma, va sugiriéndonos el funcionamiento de una mecánica sin leyes, una dinámica de la transformación: “el sonido no ofrece ya conocimiento, sino / incertidumbre y orfandad”. Convergen así el *cuero* de Valente y la *rosa* (“oh pura contradicción”) de Rilke:

Nunca olvidar al otro en el que fui (¿lo he sido?) huésped y sueño de una sombra. No es un problema de melancolía, ni un homenaje a la fidelidad, sino de dar posada al peregrino, de exorcizar su deterioro. En la sonrisa interminable de las olas, bajo el ardiente sol del mediodía, ¿me reconoces, cuerpo, tú, pura contradicción, memoria y huella bajo tantos párpados?

Los textos críticos de *El sujeto vacío* toman su punto de partida en esta valiosa convicción: la de “saber que lo que nos constituye como sujeto no es una plenitud sino un vacío”, y con ello queda explicado el título del conjunto por añadidura. Más abajo se agrega: “No se trata de apuntalar datos sino de rastrear huecos: las huellas de una ausencia que, sólo por serlo, nos permite reconstruir una hipótesis de persona, que es, a su vez, una hipótesis de lectura”. Esos huecos y ausencias corren paralelamente a la “precariedad” que hace de las obras de arte “mensajes sin código”, esto es: proposiciones cuyo *sentido* está más allá de cualquier fórmula previa de interpretación. Más allá: más cerca de noso-

tros, como los poemas de *Profundidad de campo* dichos por una voz y desde una garganta que han sabido ser otras, y ser las de otros, y estar en todas partes, y no ser. —

— LUIS VICENTE DE AGUINAGA

NOVELA

DEL ARTE DE LA MEMORIA

W. G. Sebald, *Vértigo*, traducción de Carmen Gómez, Debate, Madrid, 2001, 203 pp.

Huraño y refugiado en su despacho de la Universidad de East Anglia, el profesor W.G. Sebald (Baviera, 1944) trabaja entre retratos de sus admirados Thomas Mann, Bernhard y Kafka, cuyas vidas y textos se han acabado colando en su obra porque, al fin y al cabo, para Sebald “escribir es peregrinar por las palabras y vivir la vida de los autores que uno ama” (*ABC Cultural*, 30-09-00). Tal vez las razones del prestigio y el éxito alcanzado en apenas una década y tres libros por el escritor alemán haya que buscarlas en su deliciosa habilidad para convertir su saber libresco, su sensibilidad literaria, en aliciente para el lector y no en farrago para el libro. En su primera obra importante, *Vértigo* (1990) —y sin embargo la última en aparecer en nuestro mercado—, el autor ya muestra las cartas de su poética concibiendo con páginas de diarios de viaje, autobiografía, ensayos, historia novelada y ficción (además de un álbum de fotos y un entrañable archivo en forma de *collage* a la manera de la vanguardia histórica, de Lowry o de Georges Perec) una monstruosa hidra verbal que cautiva al lector desde el principio. El narrador de Sebald, en efecto, peregrina por las palabras ajenas leídas con entusiasmo y las maneja a su antojo de la mano de paráfrasis, alusiones y ecos, recreando y recreándose en episodios de la vida de los autores que las escribieron. Disfrutará el lector con los episodios de la vida de un joven Henri Beyle que cruza el San Bernardo como soldado de Napoleón y más tarde se enamorará y escribirá sobre su viaje a Italia y sobre el amor ya converti-

do en Stendhal, del mismo modo en que será Kafka, más tarde en el tercer capítulo, “Viaje del Doctor K. a un sanatorio de Riva”, el objeto de su ficción nacida del recuerdo inventado y la memoria artificial, entre referencias a las cartas a Felice Bauer y ecos indelebles de las montañas mágicas de Mann, de Broch, de Musil, en las que la verdadera enfermedad no es aquella de la que K. se cura en el sanatorio, sino el mal de melancolía con el que Saturno castiga a quienes persiguen la razón de la mano de la lectura y cultivan la sabiduría, como el propio narrador y el mismo Sebald, lector de Wittgenstein —cuyo retrato también cuelga de su abigarrado despacho de profesor de literatura europea— porque, siguiendo una secular obsesión del pensamiento germánico, siempre se repite que “la literatura no es nada sin el lenguaje”, y en el dominio del idioma, en la imaginación constante y el aliento lírico de su prosa enseguida advierte el lector la magnitud de su compromiso literario con esa misma convicción.

El narrador de *Vértigo* encarna la figura conceptual del *homo viator*, del peregrino espiritual del mundo que ya dibujara Gracián en su *Crítico*, viajero incansable que transita a un tiempo con el cuerpo y con la memoria, ilustrando en cada párrafo la fecunda idea de que “escribir es como pasear por la historia y por la biblioteca de la vida” (*La Vanguardia*, 02-II-01). Así, jugando a diletante entre ensoñaciones y erudiciones atemperadas por la amabilidad de la prosa y el planteamiento, el narrador, suerte extraña de álter ego del autor, imagina al Dante por la Viena de 1980, le insufla la vida al Gran Canal, piensa en Casanova y se embelesa ante el hermoso lienzo de Pisanello *San Jorge con sombrero de paja*, que contempla arrobado en la National Gallery de regreso a casa, en Norwich. La prosa en ocasiones morosa, digresiva, mediatunda pero ciertamente hermosa de Sebald (“Bajo mis párpados cerrados comenzó a clarear. *Ecco l'arcobaleno*. Mirad, el arco iris se arquea en el cielo. *Ecco l'arco celeste*. De los telares del escenario cae el telón del sueño. Soñé con un campo de maíz ancho y verde, sobre el que una monja de clausura flotaba con

los brazos extendidos”, p. 91), logra trascender la mera peripecia en cada página, un punto lírica y sobrada de una cultura que se desmenuza para que el lector menos avezado la haga suya sin dificultad, y trae a la memoria los libros transgenéricos del triestino Claudio Magris, en *Danubio* (1986) o *Microcosmos* (1997) también reflexiona acerca de la cultura en Occidente, acerca de la tradición y de los individuos que la transmiten sirviéndose del viaje y del narrador viajero, a caballo siempre entre la referencia histórica, la geografía humana y el dietario. Sebald, no obstante, es sin duda más audaz en lo que atañe a las formas, y su literatura se nos antoja tan cercana a la ficción como próxima al ensayo resulta la del germanista italiano. El narrador, libresco, culto, exquisito y por encima de todo viajero, en cierto modo inaugura una estirpe a la que pertenecen asimismo el escritor que narra el periplo por el condado de Suffolk en *Los anillos de Saturno* (1995), su tercer libro de enjundia, y los personajes condenados al exilio literal o metafórico que atraviesan las páginas de *Los emigrados* (1993), como si el universo de Sebald descansara sobre un dantesco viaje alegórico que nos revelara al fin las razones del mundo y las identidades de Europa. Contribuye sobremedida a la felicidad de este viaje el coleccionismo iconográfico que enriquece el texto, tan cercano efectivamente a la poética acumulativa de Perec: ex libris, billetes de entrada, tarjetas, cartas o facturas de *bistrot* que estimulan no sólo el ejercicio del recuerdo, sino también una inmediatez que envuelve al lector de un modo irremediable en el viaje de Sebald del que ya forma parte. Aquel mecanismo proustiano de las reminiscencias y del arte de la memoria afectiva y artificial, con sus juegos con el tiempo y sus vínculos de identidad entre personas y épocas y objetos y lugares, regresa en la obra madura y cautivadora de Sebald, que ha sido capaz de devolverle a la literatura culta, lejos de impostaciones y alardes inconvenientes, su capacidad de fascinación de las mayorías. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

CUENTO

CRÓNICAS DEL MUNDO AL REVÉS



Enrique Serna, *El orgasmógrafo*, Plaza & Janés, México, 2001, 237 pp.

Como señala el narrador y ensayista argentino Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*, la mejor literatura surge porque el escritor mantiene un desacuerdo fundamental con el mundo. A un autor no le gusta cómo son las cosas, y por eso escribe hasta hundirse en una “utopía privada”, el laboratorio de lo posible donde la imaginación crea una realidad alternativa.

Llevada a un extremo, la opinión de Piglia sugiere que la naturaleza misma del acto de escribir inhibiría la posibilidad de una literatura conservadora o acrítica. Sin embargo, podría decirse que la rutina de la hiperprofesionalización literaria ha generado un modelo de escritura escrupulosa y correcta en el mejor de los casos, cuyo impacto parece más cercano al vértigo de la fabricación en serie que al potencial transformador de toda ficción.

De ahí que, en el vastísimo mapa de la narrativa mexicana actual, una de las islas más ricas y apasionantes sea la de Enrique Serna. Como en muy pocos autores contemporáneos, su obra nace de un malestar con el mundo que se estetiza para revelarse, y en ningún caso para ocultarse o refinarse. Cada uno de sus libros se incorpora a la tradición de la ruptura (con la hipocresía social en *Señorita México*, con el discurso historiográfico en *El seductor de la patria*, con el mundo intelectual en *El miedo a los animales*), y las brechas abiertas por sus ficciones se transforman en los

múltiples escenarios de su laboratorio personal de lo posible. En esa “utopía privada”, la crueldad y la irreverencia disipan el egoísmo de las pequeñas traiciones cotidianas, y la literatura vuelve a su origen gracias a un estilo en el que crítica y propuesta son las dos caras complementarias de una inequívoca toma de posición.

En *El orgasmógrafo*, de un modo que eleva y continúa la estrategia narrativa de *Amores de segunda mano* (1994), la mirada de Serna opera por estrangulamiento. Cada relato se funde en la tragedia de sus personajes, aniquilados de a poco y con saña por un autor que confía en la violencia narrativa como la mejor manera de sacudir las conciencias. Ese remolino avanza hacia la catástrofe desde un sistema de paradojas capaz de poner los destinos al revés: a los actores se les paga para que no actúen (“Vacaciones pagadas”), a los escritores se los festeja por no escribir una línea (“Tesoro viviente”), los cumpleaños no pueden festejar (“El matadito”), y las vírgenes son acusadas de prostitutas por creer que el cuerpo tiene una dimen-

sión espiritual (“El orgasmógrafo”). En ese mundo enrevesado, las certezas muestran su cara oscura y abandonan al lector en el umbral de su propio estrangulamiento. Los ejemplos más nítidos y atroces de esta técnica son “Tesoro viviente” y “El orgasmógrafo”, donde el autor deconstruye la fuerza indomable de la cultura y el sexo. En “Tesoro viviente”, una intelectual parisina llega a la república africana de Tekendogo y advierte que la dictadura de turno consagra a escritores falsos; en ese movimiento que la incluye, la joven descubre por qué la cultura también puede ser un instrumento de dominación, el mejor truco de la ignorancia y la barbarie instalada en el poder. Y en “El orgasmógrafo”, la rebelión de una joven virgen ante la cuota de cinco orgasmos semanales impuesta por un Estado futuro es el origen de una ética de la contradicción: ¿Acostarse con la persona que ama no significa entrar en la lógica del sexo oficial? ¿Qué resistencia es aquella que supone reprimir el amor y el deseo? ¿Cómo confiar en una liberación que no libera?

En “Tesoro viviente”, la cultura era la mejor aliada del autoritarismo; en “El orgasmógrafo”, la tiranía se nutre del sexo. Cultura y sexo, dos fuerzas en apariencia indomables, domadas por Serna en un gesto que no es gratuito y promueve la alteración de los valores. Porque, como destaca Piglia, la “utopía privada” en la que se constituye la literatura también es una forma de la revolución. “Baudelaire y Marx tenían los mismos enemigos. No tengo confianza en nada ni soy un hombre optimista, pero justamente por eso creo que hay que aspirar a la utopía y la revolución”, concluye en *Crítica y ficción*. Autor que no se parece a nadie y al que nadie podría imitar, Serna se desliza por una revolución moral y literaria cuyo peso es tan exacto como la milimétrica prosa que la dibuja. *El orgasmógrafo*, ciertamente uno de sus libros más logrados, es la enloquecida crónica de ese mundo inestable y definitivamente nuestro, en el que las tragedias terminan en una risa endemoniada y las caricaturas hacen llorar. —

— LEONARDO TARIFEÑO