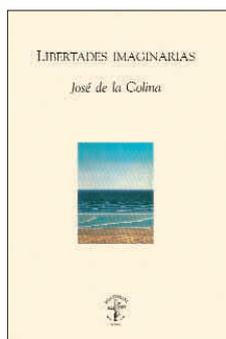


♦ *Dos novelas* de César Aira ♦ *Flores*, de Mario Bellatin ♦ *Cuando fuimos huérfanos*, de Kazuo Ishiguro ♦ *Concepción Cabrera de Armida*, de Javier Sicilia ♦ *El vendedor de viajes*, de Jaime Moreno Villarreal ♦ *Vamps and Tramps*, de Camille Paglia

# LIBROS

ENSAYO

## De la Colina o la experiencia



José de la Colina, *Libertades imaginarias* (*De la literatura como juego*), prólogo de Alejandro Rossi, Editorial Aldus, México, 2001, 296 pp.

Hace tiempo que no leía en México un libro de ensayos tan logrado y feliz como *Libertades imaginarias*, de José de la Colina. Y dado que a De la Colina no puedo brindarle una alabanza superflua, ni es un escritor que tolere las caravanas, pues las desconoce por instinto, trataré de argumentar mi entusiasmo. Estamos, en principio, ante un artista de la lectura que no sólo examina novelas, poemas y ensayos sino los *incipit*, las adivinanzas, las canciones populares, las greguerías, los tartamudeos, los anagramas y el palindroma, que tiene nombre de mujer. Tras ese trabajo con las palabras, De la Colina regresa a Platón, al nombre como atributo de la cosa, y se pregunta por qué los escritores se llaman como se llaman, si Quevedo es aquel que-ve-doble o por qué a Poe le

falta la t que lo distinguiría como *poet*.

Si tuviera que elegir un objeto como símbolo de la literatura coliniana escogería sin duda la lupa, lente de aumento manual que este lector utiliza para mirar cada palabra con ánimo de entomólogo. Pero De la Colina va coleccionando especies sin intenciones taxonómicas y de su arte se deduce cierta preceptiva, que no por juguetona y descreída deja de ser rotunda: leer bien no sólo es releer, sino saber que un mal verso o una expresión inepta atenta contra toda la literatura. En el caso contrario, cada acierto o genialidad permite seguir hilando la única totalidad, la libresca. Como Gerardo Deniz, su hermano en el espíritu, para De la Colina nada es casual: en el país de los libros reina la pansofía, pues “todo se comunica más o menos con todo, con cuanto en realidad existe”.

Esas “grandes páginas sueltas o perdidas de la literatura”, como dice Rossi en su prólogo, permiten a De la Colina ejercer como maestro en la construcción y la curaduría de las catedrales literarias que habita como un tierno, blasfemo, gruñón y temperamental monje arquitecto, a quien la Edad Media no le parece ni tenebrosa ni mediana. Una vez leídas sus *Libertades imaginarias*, dudo al definir qué clase de autor es José de la Colina. ¿Es un escoliasta o es un maestro?

De la Colina abre su libro con una averiguación sobre los libros fantasma,

examinando el tomo que lee el antipático Hamlet, el sueño de Coleridge, el *Necronomicon* lovecraftiano, las trampas e imposturas de Nabokov, Borges y Arreola. Durante esa travesía, entre la ruina y el honor, De la Colina parece desear para su propia obra —breve, sustanciosa, castigada por la autocrítica— un destino fantasmagórico donde la lupa de *Libertades imaginarias* y su autor desaparecerían tras descifrar algunos caracteres enigmáticos.

Leer a De la Colina como escoliasta, empero, es una solución que no acaba de satisfacerme. Haciendo a un lado su calidad de maestro informal de muchos escritores, a través de los trabajos forzados del periodismo literario, mucho hay de magistral en De la Colina, en el sentido que *Libertades imaginarias* me produjo un alborozo similar al que viví, saliendo de la adolescencia, al leer *La experiencia literaria*, de Alfonso Reyes. Uno y otro son oráculos manuales que ratifican, entre burlas y veras, la vocación, anhelada o vagamente cumplida, de ser escritor. Y, agradecido, le ofrezco a De la Colina, como complemento “Del arte de la dedicatoria”, estas líneas de Francisco José de Isla, autor del inmortal *Fray Gerundio de Campazas*: “no hay en el país de la elocuencia provincia más ardua que la de una dedicatoria bien hecha [...] no hallándose noticia en la Historia de que jamás haya habido guerras entre los príncipes cris-

tianos por la defensa de un libro que se les haya dedicado” (1, VIII, 7, 16).

El magisterio crítico de José de la Colina, cátedra sin estrado, más propia del café y de la caminata, como dice Alejandro Rossi, es notorio en dos textos que juzgo ejemplares, los dedicados a Pinocho y a Cri Cri. No oculto el origen sentimental de mi predilección, pues, nacido treinta y dos años después que De la Colina, me enteré que yo, como los niños españoles durante la Guerra Civil, también creí en “la dinastía piniana”, considerando que la grafía española de *Pinocchio* era enumerativa: pinuno, pin-dós, pintrés... pinocho. Y nativo como soy de la ciudad de México, pertencí a la última generación sabiamente educada por Francisco Gabilondo Soler.

Al escribir sobre *Pinocchio* (1873), de Carlo Collodi, y sobre las canciones de Cri Cri, De la Colina se interna en la tierra, casi estéril por la cosecha inmoderada, de la literatura popular. Su punto de partida, empero, es impecable: toda epopeya construida como sucesión de ritos de pasaje es por fuerza didáctica. Pasar una prueba implica rendir un examen. Junto a las previsible moralejas de Collodi, están la Biblia y Homero, Apuleyo y *Las mil y una noches*, acaso Poe. Esas presencias combatieron con éxito al periodista convencional que había en Collodi, en realidad un pobre hombre llamado Carlo Lorenzini.

De la Colina detecta la rareza del mundo pinochiano, y hace lo mismo con la poética de Cri Cri, el último de los educadores que no recurrió a la imagen para comunicarse. Como la más antigua de las poesías, la de Cri Cri se escuchaba y se cantaba. Sin recurrir a Bachelard –esas

muletillas le son ajenas–, De la Colina fabrica una fenomenología de Cri Cri, inventariando el agua, el amor, el baile, la cocina y la comida, el cosmopolitismo, la fábula y la fiesta, el juego, las metáforas, la moral, la naturaleza, la sociología, la voz y el vuelo, así como la zoología en el Grillito Cantor.

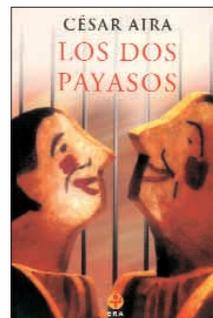
Salvo en la música propiamente dicha, donde De la Colina debió afirmar sin taxativas –como lo hacen músicos y musicólogos– el alto valor sonoro de Gabilondo Soler, en *Libertades imaginarias* leemos una vindicación crítica, no la primera pero sí la más convincente, de un poeta popular que animaba un mundo fantástico bien ajeno a los valores morales y sociales que su público creía recibir. De la Colina, al tararear a Cri Cri o repensando las torpezas narrativas en *Pinocchio*, demuestra su maestría como un artista de la lectura que evade la vulgaridad que inevitablemente infesta a toda literatura contemporánea.

José de la Colina (Santander, España, 1934), cuyos cuentos nos sobrevivirán en las antologías, publica libros con remordimiento de mendicante. Ajeno a la traditadística, acaso De la Colina no cuadre junto al oceánico o elefantiásico Reyes. Pero en *Libertades imaginarias* sobran los vasos comunicantes con el Reyes de la *Marginalia*, relación que en De la Colina se compensa gracias al juego incesante a lo Gómez de la Serna, padre de otra enciclopedia. *Libertades imaginarias* puede explicarse mediante la teoría del iceberg de Hemingway –la única que postuló en su vida: de la erudición en De la Colina sólo vemos la cimera, calma y luminosa nieve. –

– CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

## AIRA EN EL VACÍO



César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Era, México, 2001.

César Aira, *Los dos payasos*, Era, México, 2001.

Está en Cervantes y en la tradición, que son casi lo mismo, pero la narrativa no tiene por qué ser ejemplar. Aun así, enfrentarse a un relato que quiere mostrarse vacío de contenido siempre es desconcertante y revitalizador. En los libros de César Aira (Coronel Pringles, Argentina, 1949) lo que se ve no es ni una sabiduría vital, ni una conceptualización del mundo, ni un despliegue ideal; de ahí que su fortuna sea tan difícil de caracterizar: es un raro genuino.

La obra de Aira –con la de otro puñado de nuestros contemporáneos: Bellatin en México, Vila-Matas en España, Juan Antonio Ponte en Cuba– es prueba de que al pacto vigesémico entre la novedad y el arte todavía le resta vigencia. En las páginas preliminares de *La costurera y el viento*, de principios de la década de los noventa (Joaquín Mortiz, 1995), el autor le dedicó una meditación a los motivos

**DIF**  
25 Aniversario

Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia

**Atención a menores migrantes  
y fronterizos**

**En 18 albergues de la frontera se dio atención  
a nueve mil niñas y niños migrantes y repatriados.**



de las letras: “Si he escrito –dice– es para interponer el olvido entre mi vida y yo. Ahí tuve éxito. Cuando aparece un recuerdo no trae nada, sólo la combinatoria de sí mismo con sus restos negativos.” Frente a las novelas cortas del autor estamos desprovistos de herramientas fáciles de juicio, porque las historias que cuenta están obstinadas en carecer de lógica o sentido fuera de sí mismas y la gimnasia narrativa que buscan: “Si ahora escribo en los cafés de París *La costurera y el viento*, como me he propuesto –sigue–, es para acelerar el proceso. ¿Qué proceso? Uno que no tiene nombre, ni forma, ni contenido. Ni resultados. Si me ayuda a sobrevivir lo hará como lo habrá podido hacer un pequeño enigma, una adivinanza.” Hay una admirable confesión de vértigo en las afirmaciones anteriores. Sentarse a contar y a atender lo contado es un ejercicio elemental para el que sobran los demás pretextos: una historia es el saldo de una consciencia, y nada más.

Desde que a mediados de la década pasada apareció en México el extraño *Cómo me bice monja* (Joaquín Mortiz, 1995), Aira se convirtió en una lectura de culto, en parte porque la pureza de su vocación –contar porque sí– lo hace un escritor para escritores, y en parte porque conseguir un libro suyo tiene algo de hazañoso: se lo lee en volúmenes gastados por el paso de mano en mano o gracias a ese horror igualitario que son las fotocopias –la prueba irrefutable de que, en nuestro medio, los lectores viven en un mundo y los editores en otro. Por estos días, Era se ha propuesto sanar el vacío con algunas de entre las decenas de narraciones breves publicadas por el autor en la Argentina. *Un episodio en la vida del pintor viajero* (Beatriz Viterbo, 2000; Era 2001), y *Los dos payasos* (Beatriz Viterbo, 1995; Era, 2001) son las primeras.

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Aira relata el paso por la pampa del naturalista ausburgués Johan Mortiz Rugendas, que registró durante la primera mitad del siglo XIX, en miles de dibujos, óleos y acuarelas, los paisajes geológicos, biológicos y humanos de Chile, Perú,

México, Haití, Brasil y Argentina. Mientras recorría la llanura descomunal que separa Mendoza de Buenos Aires, Rugendas fue literalmente partido por un rayo, cosa que lo convirtió –cultor apasionado de la belleza torturada de América– en un monstruo.

Puesto a interpretar, un lector esforzado podría leer en el libro alguna clase de reflexión sarmentina sobre los vínculos entre horror y paisaje en la historia tumultuosa del país austral, pero Aira ha cancelado voluntariamente todos los espacios que podrían permitir la abstracción: el libro sucede en varios planos que se conectan mediante sugerencias –la naturaleza y el arte, la monstruosidad y la belleza, la derrota del cuerpo y la imposibilidad de contener a los indios en la nación recién fundada– y que nunca terminan de cuajar en una moraleja. Al final de la novela –de verdad trepidante–, el lector se queda seguro de que se le escapó una clave: la adivinanza que le permite a Aira seguir escribiendo y a nosotros leyéndolo. Pase lo que pase, la tradición permanece porque permite que alguien narre un momento inaugural, como el par de páginas memorables –y en plan de proclamarlo: envidiables– en las que se testifica, desde adentro, el espectáculo de la caída de un rayo.

*Los dos payasos* es un libro totalmente distinto, más seco pero no por ello menos inquietante. Tal vez más duro –una novela para escritores–, por lo que tiene de escándalo técnico. Hay un circo, y mientras los monosabios arman la jaula del domador, un par de payasos entretiene al público con una rutina triste, tortuosa y predecible. Aira la cuenta completa, poniendo los acentos en lo absurdo de un humor que funciona por repetición, y al hacerlo la transforma –otra vez– en algo que parece una metáfora que acaso sea mejor no entender. La tensión acumulada en el chiste que se reitera sin sentido, hasta crispas al lector, exhibe lo ardiente que puede ser una narración despojada de abstracciones. El contenido de un relato es el acto de contar, y con eso basta.

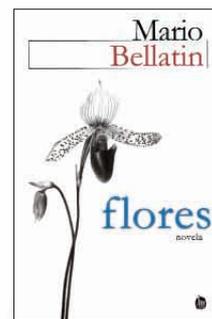
Aira no es –bendito Dios– ni un existencialista ni un minimalista, pero su

radical falta de fe en la redención literaria lo coloca en la familia espiritual –Camus, Onetti, Carver– de los narradores que han respondido al vacío metafísico con los conmovedores atributos de su pura humanidad. El encanto que lo hace excéntrico estriba en que, entre sus armas, cuenta con un sentido del humor –a veces brutal, a veces finísimo– que levanta parodias aéreas donde, en tiempos más azotados, había culebrones. –

– ÁLVARO ENRIGUE

## NOVELA

### EL CUERPO DEL DELITO



Mario Bellatin, *Flores*, Joaquín Mortiz, México, 2001, 117 pp.

En *Efecto invernadero* (1992), el protagonista recuerda el pubis desnudo de una sirvienta como su primer gran contacto con “la verdad de los cuerpos”. Y en *Flores* (2001), un anciano señala que sólo la huella física del tiempo es capaz de transmitir naturalmente “la verdad de los defectos”. La similitud de la frase es demasiado sugestiva, sobre todo tratándose de un narrador cuyo tema principal es la catástrofe del cuerpo, su lógica fatal y el desamparo inevitable que provoca. ¿Será lícito asumir, como parecen apuntar las dos frases del autor, que aquí el cuerpo es el defecto? Y en ese caso, ¿“la verdad” sería la misma para ambos?

El bosquejo de una respuesta posible brilla especialmente en *Flores*, tal vez el libro que, junto a *Salón de belleza* (1994), refleja lo mejor del sombrío y filosófico mundo narrativo de Mario Bellatin. Un

mundo claustrofóbico y exuberante a la vez, hundido en escenarios cerrados de los que sólo se sale para perseguir las sombras literarias de Junichiro Tanizaki (en *Flores* y *El jardín de la señora Murakami*), Yasunari Kawabata (presente en *Salón de belleza* y *La escuela del dolor humano de Sechuán*) y Jorge Luis Borges (muy visible en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*), entre otros. En ese espacio abierto por la tradición literaria japonesa y cierta narrativa fantástica heterodoxa, Bellatin ha construido una personalísima épica del cuerpo, un mapa sexual del deterioro físico que pone la mira en el ataque a cualquier idea de normalidad contemporánea. “Las mutaciones genéticas propias de cada raza se manifiestan en algunos momentos con más fuerza que en otros [...] y al final de ese proceso suele reconocerse que lo anormal está llamado a convertirse en lo esperado”, se lee en *Flores*. En más de un sentido, toda la obra de Bellatin es el relato de ese tránsito, el triunfo final y definitivo de un proyecto de anormalidad listo para convertir la verdad de los cuerpos en la verdad de los defectos.

En *Flores*, la única verdad es el fragmento. A los cuerpos rotos y desmembrados de los personajes les corresponde la fragmentación de la materia narrativa, una serie de historias paralelas y multilaterales que confluyen en una carambola de soledades apenas iluminada por la enfermedad. “Así como había males de vieja estirpe, ahora existían los de nueva creación”, dicen estas páginas, y de ahí que *Flores* resulte de la dolorosa convivencia entre el viejo egoísmo (el marido que decide cambiar de sexo y seguir viviendo con su esposa, el padre que inocula

sida a su bebé porque cree que lo alejó de la esposa) y otro nuevo, físico, herido por un tiempo en el que la sexualidad es la verdadera religión. El cuerpo, en esta línea, también es cuerpo del delito: teatro del abuso científico, campo de la lucha de los sexos, marco experimental de perversiones secretas. La piratería farmacológica, el fanatismo musulmán o el despiste de la maternidad ocasional son los fragmentos escenográficos de esa deriva a mitad de camino entre lo nuevo y lo viejo, entre las verdades conocidas y los defectos de la verdad. En *Salón de belleza*, por ejemplo, lo que de veras deprime al narrador no es tanto que su salón se haya convertido en un “Moridero” como que, al mismo tiempo, desaparezcan sus peces de colores. De igual manera, la mujer que en esta novela asiste al travestismo de su esposo “no creía que lo peor hubiera sido la decisión del marido de someterse a una operación de cambio de sexo, sino no haber aceptado la propuesta de seguir viviendo juntos”. En Bellatin, el camino que lleva de un mundo viejo a otro nuevo surge a través de los valores evidentes en ese estupor indignado e indignante. Y si hay un camino más rápido, un atajo, sólo se forma con el resto de la obra del autor.

De hecho, el doble *puzzle* de la novela remite al que el autor parece ensayar entre todas sus demás novelas. Como (casi) siempre en Bellatin, *Flores* tampoco presenta una ciudad determinada, ni nombres propios, ni un tiempo ubicable: el protagonismo exclusivo y excluyente le corresponde al Cuerpo, ahora sometido a una asfixia donde “Mutante o Afectado son las dos únicas posibilidades dignas de contemplarse”. Cronista de imágenes en

las que no hay nada más personal que una malformación, Bellatin va más allá de sí mismo y arrastra el tiempo de su obra en el sentido de *Flores*, seguramente su libro más extremo, poderoso y brutal. En *Efecto invernadero*, alguien no puede establecer “la diferencia entre un cuerpo yacente y el mismo cuerpo cuando no tuviera vida. El tránsito podía quedarse como un simple cambio de tonalidades”. Ya en *Flores*, la búsqueda desesperada de un sentido físico y vital sugiere que la verdad es un defecto, porque la única verdad sería la del cuerpo. Sobre esa convicción, Bellatin arma y desarma una literatura mutante y lúcida, quizás la única que en este tiempo merece recordar, con Kawabata, que “cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”. —

— LEONARDO TARIFEÑO

#### NOVELA

## LA POÉTICA DEL TROMPE-L'OEIL

Kazuo Ishiguro, *Cuando fuimos huérfanos*, traducción de Jesús Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2001, 401 pp.

Regresa Ishiguro atrevido e irónico, inventándose al detective británico Christopher Banks para hacernos creer desde el principio que lo que tenemos entre manos es una novela de detectives. Desengañense, no es así. A las primeras de cambio el autor deja claro que le traen sin cuidado los casos que su héroe lleva entre manos en el Londres de 1930, e incluso las pesquisas que Banks llevará a cabo en su Shanghai natal obsesionado



Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia

Asistencia Jurídica

**Se buscaron consensos para crear el Reglamento Nacional de adopciones, que servirá para promover la Norma Oficial Mexicana de adopciones.**



con averiguar el motivo de la desaparición de sus padres. Por enésima vez en la narrativa de Ishiguro, las apariencias engañan, apenas si interesa la trama y lo único que en realidad importa es la construcción de la genuina identidad del protagonista a través de su proceso mental, descrito con precisión jamesiana y capaz de vertebrar la novela. Las atrocidades de la guerra chino-japonesa, las corruptelas generadas por las mafias y las compañías implicadas en el tráfico de opio o la amenaza fascista en Europa han sido concebidas como mero escenario en el que se desenvuelve el verdadero enigma que atenaza a Banks, el porqué de su orfandad, de su condición de trasterrado, de sus debilidades y de la extraña combinación de nostalgia y amnesia que está convirtiendo a un brillante triunfador en un individuo trastornado, preso por un pasado nebuloso que trata de reconstruir regresando en 1937 a una ciudad de Shanghai que fue un día el paraíso de su infancia y será ahora la pesadilla de una madurez atormentada por la convicción de que “nuestro destino es encarar el mundo como huérfanos, huérfanos que a lo largo de los años persiguen las sombras de sus desaparecidos padres” (p. 401), la orfandad del trasterrado que el propio Ishiguro conoce de primera mano, y que en estos tiempos de emigración está llamada a ser mucho más que la mera metáfora de un relato.

No obstante, el extraño talante del narrador, la evidencia de que sus acciones y el modo en que nos las cuenta no se acomodan a lo que está sucediendo, es lo que le otorga una fuerte personalidad a la novela. Banks se recuerda, sueña e inventa a la vez hasta pergeñar un singular artefacto literario que disfruta como pocos de las ilimitadas posibilidades de la ficción, incluidas, por descontado, aquellas que contradicen la consabida verosimilitud.

La flecha ya la puso en la diana Joyce Carol Oates advirtiéndole que la nueva novela de Ishiguro adquiere la forma de “un castillo de naipes de intrincada concepción que se derrumbará en lo inverosímil.” (*TLS*, 31/III/00).

Sus más fieles lectores saben bien que a Ishiguro le encanta dar gato por liebre y jugar a la subversión de los modelos narrativos, a la transcodificación, de modo que no es de extrañar que sus fascinantes pero tramposos castillos de naipes por momentos susciten en el lector la sensación de que las cosas no encajan, de estar siendo engañados por un narrador consciente de sí mismo y no fiable que, como señala David Lodge (*El arte de la ficción*, Península, Barcelona, 1998, p.231) acerca del mayordomo Stevens en la que sigue siendo su mejor novela, *Los restos del día* (1989), “revela de una manera interesante la distancia que media entre la apariencia y la realidad”, sembrando la duda acerca de si la historia es como nos la explican. En efecto, Ishiguro prolonga en su nueva novela su impagable atracción por el trampantojo revelándose una vez más como un travieso consumado, capaz de deformar los códigos y hacer surgir el fuego de la ironía y la parodia mediante la fricción entre los distintos materiales de su narración. Por ejemplo, ¿qué demonios hace un elegante detective británico mirando con lupa las atroces heridas de un soldado japonés en el infierno bélico del Shanghai de 1937? ¿Sherlock Holmes perdido en una pesadilla de Vonnegut? O, como señala Carol Oates, ¿un personaje del cine de Ivory dejado caer en la escena inicial del *Soldado Ryan* de Spielberg? Tal vez no les falte razón a quienes aseguran que a Ishiguro se le ha ido la mano en las páginas finales, en las que se diría que hubo un problema de montaje y el héroe de una novela se ha colado en la escena de otra de género bien distinto, provocando distorsiones tonales, genéricas y estilísticas consustanciales a la narrativa del autor y en ocasiones en el límite de lo aceptable, hasta el punto de que en muchos sentidos nos encontramos ante la mismísima poética de Ishiguro llevada a su extremo más absurdo, más paródico.

Por otra parte, y como sucedía ya en la fallida megalomanía de *Los inconsolables* (1995) —en la cual el humor y el ritmo del inicio se convertían en sombría

trascendencia al final—, existe un calculado contraste entre el arranque lírico y atildado de la novela, coloreado por fiestas aristocráticas y personajes escapados de alguna página de Scott Fitzgerald o de Anthony Powell, que discuten de política entre bailes, damas, cigarrillos y vanidad, y el mencionado desenlace épico en blanco y negro, por las calles en ruinas de Shanghai, entre soldados caídos. No sólo estas distorsiones y contrastes tienen cierta deuda contraída con la obra de Kafka, sin duda muy influyente en el autor británico; también el modo en que se ha querido concebir el protagonista, extraviado en un laberinto mental entre recuerdos inventados a la *mode de Nabokov*, mudables certezas, dudas razonables e inagotables incertidumbres con las que el héroe está condenado a vivir y de las que trata de escapar urdiendo un discurso manierista y amanerado, trufado de elusiones y elipsis, que le sirva de catarsis y le proporcione la respuesta que busca acerca de quién es en realidad. El huérfano Banks no es distinto del mayordomo Stevens, la japonesa Etsuko de *Pálida luz en las colinas* (1982) u Ono, el pintor de *Un artista del mundo flotante* (1986): los protagonistas de Ishiguro son también narradores de su propia historia, porque se buscan a sí mismos explicándose en primera persona a la vez que escarban en su pasado con el objeto de llegar a asumir su verdadera identidad. Si acaso su condición precisamente de detective, de buscador profesional, tiñe a Banks de ironía en relación con otros narradores ishigurianos, acercando el relato, también desde esta perspectiva, a la idea de parodia propia que críticos como James Francken ya han señalado respecto de la prosa desplegada por Ishiguro en *Cuando fuimos huérfanos*, aporística, como es habitual en él, infestada de incertidumbres acerca de cómo proceder en el discurso (“hay un aspecto más en el incidente que acabo de relatar que estoy dudando si mencionar aquí, ya que no tengo la seguridad de que pueda tener alguna relación con el asunto”, (p. 158), y en buena parte

de la novela convertida en un pastiche “de la novela de aventuras y de detectives británica; el mismísimo tono inglés de Conan Doyle, Dorothy Sayers o John Buchan; la prosa de Ishiguro siempre alberga en su seno una voz prestada” (Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel 1878-2001*, Penguin, Londres, 2001, p. 530). Al fin y al cabo, sabido es que la pluma del escritor de Nagasaki jamás defrauda cuando se trata de travestismo y manipulación textual y, sin la ayuda de la lupa de Banks, un lector avezado descubre ecos del universo de Edward M. Forster en los capítulos londinenses en los que se retrata la hipócrita y encorsetada oligarquía británica, ecos de las páginas sobre metrópolis, imperialismo y desafueros coloniales de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, la ironía y la agudeza psicológica de Arnold Bennett en algunos diálogos de los tres primeros capítulos londinenses y escenas de *El imperio del sol* de James G. Ballard en la recreación, más artificial, que Ishiguro lleva a cabo de la ciudad de Shanghai en tiempos de guerra.

A sabiendas de que no alcanza la perfección de *Los restos del día*, celebremos esta nueva entrega, suerte de caprichoso reflejo de la obra entera de Ishiguro, que nos devuelve con incuestionable firmeza al paisaje de la memoria y el desarraigo que el autor británico ha ido construyendo en su narrativa, y que en detrimento de la trascendencia, de las tentativas dispersas y digresivas de *Los inconsolables*, elige las tentaciones de la propia parodia, la travesura y ciertas complicidades que el lector generoso sabrá agradecer. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

## BIOGRAFÍA

# MARCADA CON FUEGO

Javier Sicilia, *Concepción Cabrera de Armida: La amante de Cristo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 518 pp.

Esta biografía novelada de Concepción Cabrera de Armida, aquella bellísima potosina de larga vida (1862-1937) que, después de casarse, fundó congregaciones religiosas, dejó un extenso diario místico y murió en olor de santidad, no pretende apoyar la posible canonización de la fundadora de los Misioneros del Espíritu Santo. Es una obra literaria que trata de acompañar una existencia incomprensible, atisbarla con ese “voyeurismo” propio del novelista que necesita salir de sí y penetrar en el otro. ¿Qué ha movido al poeta Sicilia a investigar y contar la vida de Concha? ¿Qué puede mover a un hombre, a una mujer, de ahora, a interesarse en esa fundadora que fue ama de casa y tuvo numerosos hijos, que fue autodidacta y, en rigor, inculta, aunque escribió páginas que son tratados de teología y otras que alcanzan la experiencia poética? Estas páginas eróticas son análogas a las que hallamos en los místicos mayores, cuando los ardores corporales se resuelven en el fuego purificador que religa a la persona con el Creador, sensualidad que no se concreta en criatura alguna. Así, Concha, nuestra Concha, rehace el camino del autor del *Cantar de los Cantares*, de Teresa de Ávila, de Juan de la Cruz.

Y, sin embargo, hay algo que se vive como patológico en Concepción Cabrera. Ella parece, en lenguaje barroco, de-

cirle a Jesús que le permita entregarse a él plenamente, cual si le reprochase que la mantenga unida a un hombre al que no ama; al que, empero, reconoce como un hombre bueno, que ella misma prefirió a muchos otros superiores en dinero y alcurnia. En ningún momento le pide que la haga amar a Pancho, su marido. Pareciera que, en su necesidad de ser poseída por Jesús, exigiera, anhelara, se derritiera por padecer la encarnación mística de los elegidos. En su locura (ese histrionismo o histerismo de que nos habla Javier Sicilia), se marca a sí misma el JHS del Cristo salvador, como los becerros que en el rancho paterno veía marcar con el fierro candente. Apresurada, ansiosa de entregarse, no toma las precauciones necesarias; la herida se infecta, padece dolores que podemos imaginar terribles y que oculta celosamente, aun al hombre con el que vive (que no descubre lo sucedido, porque seguramente nunca la poseyó desnuda).

Lo asombroso es que esa perturbada fue una ama de casa ordenada, una madre solícita, una mujer de una actividad intensa, constante, que conjuntaba la acción, la cotidianidad, la escritura y la contemplación, y que no mostraba al exterior el fuego que la devoraba. Alrededor de ella se hacía el sosiego, la existencia confiada. Los que la trataban sucumbían a su alegría, a sus entusiasmos. Eran contagiados, seducidos y, con frecuencia, reclutados.

Javier Sicilia no ha sido la excepción entre los que han gozado de la cercanía de Concha. Enamorado, se rebela contra su histrionismo y contra todo lo que no comprende en ella. Cada capítulo de este libro admirable muestra la lucha con el Ángel, que es, siempre, la lucha con los demonios. Sicilia interpela a Concha,



Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia

## Modernización de los centros de rehabilitación

Se destinaron a siete DIF estatales cuatro millones 992 mil 800 pesos, para la adquisición de equipo electromédico en diez centros de rehabilitación.



revela sus dudas, sus diferencias, su escándalo, todo eso que hace sentir al lector que no está solo, que el transcurrir de la lectura es el de un misterio que lo lleva de asombro en asombro, de la incredulidad al convencimiento, de éste a la incredulidad. El lector concluye que la existencia de Concha es tan prodigiosa como la obra de arte que ha leído. Nunca el surrealismo alcanzó tanta profundidad como en esta vida que es una novela y de la que el autor, con honestidad, no ha hecho sino exponer su crudelísima realidad. Y es que la realidad sólo se explica por lo que subyace y la trasciende.

— FRANCISCO PRIETO

## CUENTO

### RELATOS DE UN POETA

Jaime Moreno Villarreal, *El vendedor de viajes*, Tusquets, México 2001, 241 pp.

Jaime Moreno Villarreal pertenece a una generación literaria que ha tenido en lo poético un centro, un eje del que se desprende toda manifestación escrita. La poesía es punto de partida y también destino final. Se lo puede calificar de poeta por ser el autor de libros como *La estrella imbécil* y *Música para diseñar*, inventados como objetos en la tentación de lo inclasificable, los cuales, por el carácter lírico de su vocación experimental, lindan con la poesía como género; pero su trayectoria como ensayista y crítico de arte viene a ser una extensión de la poética (dado el paradigma que se tiene en Octavio Paz como precedente doméstico de lo que son los trabajos de un poeta). En Moreno Villarreal se da ese celo típico de quien aspira a una revelación desde lo poético, y así se ve en los ensayos reunidos en *El salón de los espejos encontrados*, lo mismo que en su investigación sobre el misterio de los orígenes prefreudianos de Edipo como figura esotérica (*La leyenda de Edipo, el mago*). El ansia de fidelidad con el signo lo lleva a realizar una nueva versión al español de *Un tiro de dados* de Mallarmé, una traducción *desplegable* para que las pala-

bras tengan su justo lugar y efecto en la blanca extensión del papel. Antes había traducido, también de Mallarmé, *Variaciones sobre un tema*, volumen que se puede describir como la contraparte prosaica de *Un tiro de dados*, ejemplo consumado del proceso que se agota y queda incompleto en la búsqueda del significado (aunque tal vez sea allí donde encuentra su sentido).

*El vendedor de viajes* nos llega como el primer libro de relatos de Jaime Moreno Villarreal. Cierta hebra narrativa, característica de sus ensayos, nos hacía esperar la llegada de un volumen de ficción. Pero, a diferencia de otros libros suyos —como se ha dicho, planeados al extremo de convertirse en objetos—, *El vendedor de viajes* supone la historia de su relación con el género: allí se ve cómo colecciona sus incursiones en lo narrado y hace suma de libros imaginados que, desde tal o cual relato, pueden intuirse, casi atisbarse. No hay tema general. Es como si cada relato fuera algo completo, cerrado en sí mismo, tan ajeno al relato anterior como al posterior en el catálogo que los recoge, pero también como si extendiera sus brazos a relatos potenciales. Hay incluso una larga narración, “Una cantiga de amigo”, que podría ser el esbozo de una novela.

El primer relato, “Volar”, teje un recuento distendido de emociones hechas lugares, convertidas en actos, enumeradas como metáforas del vuelo. El segundo, “No estamos solas”, es una viñeta ferroviaria centroeuropea que se construye a partir de una expectativa. El tercero, “Tarde para matar”, es un cuento de carcería y pérdida de la inocencia que tiene como escenario el territorio fronterizo del norte de México. Le sigue la narración de un circo, “La pequeña puerta”. Más allá de lo diverso de sus materiales y escenarios, sobrevive un afán que transcurre, moroso, en claves y devaneos magistrales que llegan a alcanzar incluso, si es eso posible, la propia disolución del relato.

Herederos castizo de Mallarmé, Moreno Villarreal se entrega, con gran lucidez, a una experimentación verbal que suplantó los signos sintácticos con el ritmo y la evolución de lo narrado. Su relato

“Grillo”, sobre un mexicano que se gana la vida tocando la guitarra en el Metro de París, es ejemplo de maestría formal: supone una larga oración donde terminan por caer las comas, justo cuando está por perderse la ilusión de una sintaxis que el orden de las palabras crea. En el extrañamiento de los límites, lleva el género al borde que lo comunica con el ensayo y la poesía, de tal modo que acaban por confundirse todos ellos. La invocación y expectativa (dicha en alta voz) con la que abre “La canción de la carencia” acaba por convertirla en eso, una canción, una cadena de versos sobre besos. La anécdota mínima —y erudita— que transcurre a lo largo de “Souvenirs de Byron”, respecto del mundo en que vivieron Byron y Shelley, salva este cuento de ser un ensayo. Como con otros géneros, el relato pasa a convertirse en un medio para alcanzar lo poético, para aprehender su misterio. Tal vez por eso, en varios de ellos no cabe el desenlace y no les queda más que desvanecerse sin solución, como trasunto de una imagen, una alusión, un sentimiento. Tal vez no haya otra salida, porque el efecto radica en su misma trampa: descubrirse atrapado en el laberinto. Ante tal evidencia, lo que persiste es el ejercicio de lo literario más allá de una finalidad. —

— RICARDO POHLENZ

## ENSAYO

### LA ÉTICA SEXUAL DE CAMILLE

Camille Paglia, *Vamps and Tramps*, Valdemar, Madrid, 2001, 660 pp.

Pequeño ejercicio de arqueología cultural: Madonna no siempre fue lo que es. Antes de la vicaria aristocracia escocesa, del estrellato electrónico, del respeto de la crítica, Madonna fue una vez una vagabunda vampiresa suburbana. Vulgar a placer, enfundada en sedas y satines, semivestida y semidesnuda, bajaba entonada de lo alto de un pastel de bodas de tres pisos, espetaba a una turba de adolescentes paroxísticas que se sentía como una virgen, tocada por primera vez.

La ira no se haría esperar. Vulnerado, el feminismo se sublevaba ante el éxito de tan libidinosa puesta en escena. Kaplan, Johnson, Harrison y una cauda de lumbreras de la emancipación femenina ochentera clamaban su desazón, expresada en términos como “patriarcal”, “autenticidad” y “push-up bra”. Mientrastanto, en el solaz de la Universidad de Filadelfia, Camille Paglia urdía su plan maestro.

Paglia es la Madonna de la academia estadounidense. En un artículo publicado en el *New York Times* en 1990, año en que ambas tomarían por asalto la cultura popular —la cantante con su video “Justify My Love”, la académica con su ensayo *Sexual Personae*—, Paglia ventilaba ya su desdén por el feminismo establecido (“Betty Crockers sonrientes, malencaradas astrosas y puritanas parroquiales que se llaman feministas [y que] quieren que los hombres sean como mujeres”). Tras un panegírico a la capacidad de Madonna para “exponer el puritanismo y la ideología sofocante del feminismo estadounidense” y “enseñ[ar] a las mujeres jóvenes a ser plenamente femeninas y sexuales sin dejar de ejercer total control sobre su vida”, el texto terminaba por declararla “el futuro del feminismo”.

Como podrá deducir el lector, Camille Paglia es una provocadora. Heredera de tradiciones a un tiempo disímbolas y afines —el psicoanálisis freudiano, la revolución sexual, el nuevo periodismo, la crítica literaria, las enseñanzas de su mentor Harold Bloom—, salta a la fama con el ya referido *Sexual Personae*, iconoclasta revisión del decadentismo estético que habría de marcar un hito no sólo en el pensamiento estadounidense sino también en la lectura político cultural que de éste

se hace. Loada y vilipendiada por turnos, su radical autora —hasta entonces una oscura catedrática que llevaba nueve años en busca de editor— devendría no sólo enemigo jurado del feminismo políticamente correcto sino incógnita fascinante para una izquierda liberal azorada ante su furibundo antidogmatismo.

Por un azar de la industria editorial *Sexual Personae* espera aún, doce años después, su traducción al español. Lo mismo *Sex, Art and American Culture* (Vintage), recopilación de ensayos en que Paglia se ocupa de temas como Elizabeth Taylor, la obra de Robert Mapplethorpe, la homosexualidad y el rock. Así, el lector hispanoparlante debe conformarse, por lo pronto, con su único volumen traducido, *Vamps and Tramps*, segunda compilación de ensayos que conserva su título original en la edición española de Valdemar.

No es *Vamps and Tramps* lo mejor de Paglia, pero sí una extraordinaria introducción a su pensamiento. Dotado de una estructura caótica —incluso para un trabajo compilatorio—, ofrece un catálogo incompleto, aunque ideológicamente exhaustivo, de los elementos que integran su cosmovisión. Así, conviven en él una serie de textos sobre el estado de la vida cultural en los Estados Unidos (“lamentable” es el adjetivo que resume su diagnóstico), piezas breves y varias sobre celebridades (Woody Allen, los Clinton, otra vez Madonna), algunos textos de crítica literaria (D.H. Lawrence y Lewis Carroll, además de una diatriba contra la Susan Sontag posterior a *En contra de la interpretación*). El libro se completa con una gozosa miscelánea, en la que figuran los guiones de algunas películas *underground* en las que Paglia ha participado.

El corazón de *Vamps and Tramps*, sin embargo, se halla en su ensayo introductorio, “Sin ley en la arena”, que se proclama a favor de una sexualidad purgada de atavismos y politiquerías; en él, una Paglia libertaria y lucidísima deconstruye los discursos autovictimizantes del activismo feminista y gay, recupera el valor de una seducción perdida, quizás por siempre, en nuestro aséptico mundo.

Inevitablemente, algunas de sus posturas resultan arriesgadas en su formulación (por ejemplo, su defensa del aborto: “A diferencia del *establishment* feminista, reconozco que el aborto es muerte. Pero la matanza y la cosecha [...] han sido la marca de la supervivencia y el sustento humanos durante diez mil años”) o políticamente peligrosas (“Si un hombre homosexual quiere casarse y procrear hijos, ¿por qué habría de ser hostigado por activistas gay que lo acusan de “autoderogación”?). Y, sin embargo, su originalidad, su ruptura con toda convención, su voluntad de desarrollar una nueva ética sexual, no consiguen sino la admiración del lector desprejuiciado, agradecido de contar con una brújula en su recorrido por la jungla sexual de este mundo políticamente correcto.

“Odien los dogmas. Amen el aprendizaje. Amen el arte”, es el mantra con el que Camille Paglia despide a su auditorio en cada una de las conferencias universitarias que imparte. Concedido, la formulación es pomposa. Y, sin embargo, en su fondo transgresor y provocativo, en su síntesis perfecta de apolínea razón y dionisiaca belleza, es consigna obligada para todos los que lamentamos la sistemática, trágica sobrepoliticización de las ideas. —

— NICOLÁS ALVARADO



Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia

Presencia internacional

**México será sede para la Conferencia mundial de leche escolar, que tendrá lugar en Cancún, en el mes de mayo.**

