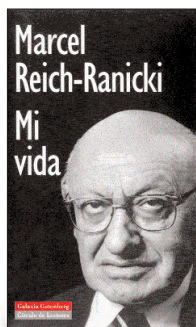


◆ *Misión diplomática* de Alfonso Reyes ◆ *Rumbo a peor*, de Samuel Beckett ◆ *Satanás*, de Mario Mendoza ◆  
*Cinco días en Londres, mayo de 1940*, de John Lukacs ◆ *La vida sexual de Catherine M.*, de Catherine Millet ◆

# LIBROS

## CRÍTICA LITERARIA

### La patria portátil



Marcel Reich-Ranicki, *Mi vida*, traducción de José Luis Gil Aristu, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, 534 pp.

“Era un día frío, encapotado y lluvioso”, cuenta Marcel Reich-Ranicki al recordar Berlín antes de la Segunda Guerra, cuando

nos reunimos en la misma casa de Grünewald, pero esta vez el círculo era más reducido, por motivos de clandestinidad: sólo habían sido invitadas siete u ocho personas. El dueño de la casa, de quien sabíamos que tenía toda clase de contactos en el extranjero, no nos había comunicado tampoco en esta ocasión el objetivo del encuentro, por precaución. Apagó la luz y dejó encendida únicamente una lámpara de pie junto a la silla de mi cuñado, a quien entregó un paquetito de papeles, especialmente delgado y escrito por ambas caras. [...] Mi cuñado leyó

un fragmento de prosa que, evidentemente, había llegado a Berlín de manera ilegal. Volvía a ser una carta escrita por un autor exiliado: Thomas Mann, la carta con que respondía a la retirada del doctorado *honoris causa* otorgado anteriormente por la Universidad de Bonn. [...] La cuestión de qué haría Thomas Mann, residente entonces en Suiza, ante lo que estaba sucediendo en Alemania adquirió para mí, y no exagero, una importancia vital. Cuando aquella noche de febrero de 1937 escuché las primeras palabras de su carta me sentía muy inquieto; creo que temblaba. No tenía ni idea de qué cosa debía esperar, de qué decisión había tomado Mann, de hasta dónde había ido. Pero ya la tercera frase acabó con mi inseguridad, pues en ella se hablaba de poderes infames... que asuelan Alemania moral, cultural y económicamente. No había ya duda; en aquella carta Mann había tomado partido por primera vez y con toda claridad en contra del Tercer Reich. [...] En 1937 no podía saber aún que, durante la Segunda Guerra Mundial, Thomas Mann tendría ante la opinión pública un cometido que hasta entonces nunca había desempeñado un escritor alemán, el de convertirse en una contrafigura representativa claramente visible. Si tuviera que resumir con dos nombres lo que entiendo por

alemanidad en nuestro siglo, respondería sin dudar: desde mi punto de vista, Alemania es Adolf Hitler y Thomas Mann. Esos dos nombres siguen simbolizando las dos caras, las dos posibilidades de lo alemán. Y tendría consecuencias devastadoras que Alemania quisiera olvidar o arrinconar una de ambas posibilidades. Nadie se atrevió a decir nada tras la última frase de la carta. El lector del texto propuso que hiciéramos una interrupción y charláramos luego sobre aquella pieza de prosa. Aproveché la pausa para dar las gracias y despedirme. Dije que no deseaba llegar demasiado tarde a casa, pues al día siguiente tenía que escribir un importante trabajo de clase. Era mentira. En realidad quería estar solo; solo con mi dicha.

Este párrafo de *Mi vida*, de Marcel Reich-Ranicki, me fue leído en voz alta por un gran escritor mexicano, durante un encuentro casual, hace apenas unos meses. Mientras él leía, mi emoción fue creciendo al grado de buscar un sitio en la pieza donde pudiese yo dirigir la mirada sin que nada me turbase. Cuando Sergio Pitó finalizó su lectura creo haber visto en sus ojos, como en los míos, una lágrima contenida.

El autor de esas líneas fue un adolescente que, nacido en la localidad Wlodka en 1920, recibió de Thomas Mann

algo de la fuerza que le permitió sobrevivir en el gueto de Varsovia. En 1958, a punto de iniciar una carrera que lo convertiría en el gran crítico de la literatura alemana contemporánea, Marcel Reich-Ranicki se presentó ante Günter Grass como “medio alemán, medio polaco, judío completo”. Esa autodefinición, sugiere Reich-Ranicki en *Mi vida*, no era del todo exacta, pues él, como la gran mayoría de los judíos perseguidos y asesinados por el nazismo, había sido educado por sus padres para integrarse, sin seguir la religión judía, a la cultura europea.

Soportando la creciente discriminación antisemita, Reich-Ranicki se ocultaba en los teatros berlineses, cuyo alto nivel artístico y cultural, herencia de la República de Weimar, el Tercer Reich se preocupó por conservar. Tras bambalinas y en la escena, muchos de quienes permanecieron en Alemania, aun cuando fueran judíos o tuviesen antecedentes comunistas, siguieron trabajando hasta que comenzó la guerra. Algunos realizaron actos temerarios, como el director Jürgen Fehling, quien en 1937 montó un *Ricardo III* haciendo claras alusiones escénicas y dramáticas contra el régimen. Reich-Ranicki descarta que los nazis autorizaran esas pequeñas expresiones de libertad como una muestra de su poder absoluto. Sólo un puñado de actores y espectadores entendían el símil entre el malvado Ricardo III y Hitler: “Lo que el censor no entiende —y esto vale para todas las dictaduras—, tampoco lo entiende el público”, concluye Reich-Ranicki.

Ante las insondables paradojas morales y culturales que el nacionalsocialismo plantea, Reich-Ranicki considera impertinente la opinión de su amigo T. W. Adorno, sobre la imposibilidad del arte después de Auschwitz. En *Mi vida* ofrece, como ejemplo, la recurrente polémica wagneriana. El antisemitismo, dice el crítico, no merece ser complacido en su vulgaridad. Cada vez que un gran director de orquesta judío —desde Hermann Levy hasta James Levine, pasando por Walter, Bernstein, Solti, Mazel, Barenboim— toca la música de Wagner, los panfletos antisemitas del compositor quedan

en una anécdota estúpida frente a la majestad del arte.

En 1938, Reich-Ranicki fue deportado a Polonia por carecer de la nacionalidad alemana. Sólo se llevó consigo un ejemplar de *La mujer de treinta años*, de Balzac. Para este refinado joven berlinés, Varsovia era un sitio extraño, y para sus padres, asesinados más tarde en Treblinka, la alarmante ola antisemita era un episodio espantoso que, como tantas otras veces en la historia judía, acabaría por remitir.

Antes de escapar del gueto, Reich-Ranicki se convirtió en su crítico musical. Utilizando un pseudónimo, seguía las actividades de la orquesta judía que, superando dificultades inenarrables, tocaba a Vivaldi, Boccherini, Bach, Mozart. Las autoridades nazis solían prohibir a Chopin, pero los pianistas a menudo las engañaban, haciendo pasar algún *Estudio* por obra de Schumann. Reich-Ranicki, espíritu crítico hasta lo inverosímil, lamenta haber sido rudo con las interpretaciones de algunos de esos artistas del hambre que, como él, estaban condenados y tocaban música para arrancarles algunos minutos al exterminio.

Más grave fue el trabajo de Reich-Ranicki y de su compañera como amanuenses del Consejo Judío, designado por los alemanes para la administración del gueto. A Adam Czerniakow le tocó dirigir ese organismo que, para lograr la sobrevivencia del gueto o posponer su exterminio, por fuerza debía hacer concesiones, cotidianas, polémicas y humillantes, a los nazis. El 23 de julio de 1942, Czerniakow, obligado a ejecutar la deportación definitiva de su gente a los campos de exterminio, se suicidó. Antes y durante meses, empleados suyos como Reich-Ranicki copiaron y ocultaron cientos de documentos que son, hoy día, la memoria del gueto. Y materialmente, cuenta *Mi vida*, fueron esos archivos los que protegieron a la pareja del fuego enemigo, cuando lograron huir.

Liberado, Reich-Ranicki sirvió al Ejército Rojo como traductor y en 1945 se adhirió al Partido Comunista Polaco, que, una vez en el poder, lo hizo miembro de

su servicio de inteligencia en Londres. Los numerosos enemigos del crítico literario lo recuerdan como agente de la KGB. En *Mi vida* no desmiente esa acusación, limitándose a recordar que él, como millones, vio en el comunismo una salvación religiosa que involucraba su desamparo como sobreviviente.

La complicidad de Reich-Ranicki con el totalitarismo vencedor duró poco, y expulsado del Partido Comunista Polaco se asiló, en 1958, en la antigua República Federal Alemana. Aplaudió la revuelta estudiantil del 68 por su inapreciable contribución al debate sobre la huella del nacionalsocialismo en la RFA, aunque “mis simpatías por aquella revuelta vocinglera y caótica eran limitadas. Los agitadores vociferantes, las consignas gritadas rítmicamente, las columnas que avanzaban en largas formaciones me resultaban suficientemente conocidas y me repelían desde mi juventud”.

La pasión vehemente de Reich-Ranicki por la lengua alemana es un drama judío del que *Mi vida* da testimonio. Sobrevivir al exterminio significaba hacer, de aquella dicha que le procuró Mann en 1937, una forma de vida y un ejercicio de restitución de la honra. Amar a Goethe, a Lessing, a Heine, a Platen era recuperar para siempre la otra Alemania, aquella que carece de alma sin la integración judía. En una ocasión el crítico se encontró en Pekín con Yehudi Menuhin. El violinista estaba de gira tocando a Beethoven y Brahms, mientras Reich-Ranicki disertaba sobre Goethe y Mann. Una vez que charlaron sobre sus actividades como difusores de la cultura alemana, Menuhin concluyó “Bueno, así son las cosas, somos judíos”.

Desde los años sesenta, Reich-Ranicki se convirtió en el papa de la literatura alemana, escribiendo en *Die Zeit* y *Die Welt*, haciendo *El café literario* en la radio, y después *El cuarteto literario* para la televisión. Mucho tiene el arrogante patriarcado de Reich-Ranicki de ajuste de cuentas: a un “judío completo”, sobreviviente del Holocausto, es a quien toca demostrar que el judaísmo y la literatura alemana son indisolubles. Reich-Ranic-

ki tomó partido contra todo intento de borrar o de relativizar la culpa alemana.

Custodió de la familia Mann, cronista del Grupo 47, admirador de Heinrich Böll y de Thomas Bernhard, legendario enemigo de Günter Grass, Reich-Ranicki retrata en *Mi vida* al crítico literario como héroe y como farsante, quien, a diferencia del poeta o del novelista, es un escritor cuya legitimidad siempre está en duda. Como todos los grandes críticos, Reich-Ranicki aprueba esa suspicacia como la sangre que determina el temperamento crítico. En días en que algunos críticos literarios, como ocurrió recientemente en la polémica desarrollada en *Letras Libres* España, muestran una escasa competencia para explicar por escrito cuál es la naturaleza de su oficio, conviene examinar algunas de las máximas críticas de Reich-Ranicki. No las comparto todas pero me parecen de lectura imperiosa:

– A riesgo de ser tachado de petulante, quiero decir algo de lo que estoy convencido: la literatura es mi sentimiento vital. Creo que eso se puede reconocer en todas mis opiniones y juicios sobre escritores y libros, incluso en los descaminados y falsos. En última instancia, el amor a la literatura, esa pasión que a veces llega incluso a ser abrumadora, es lo que permite al crítico practicar su profesión, ejercer su cometido. Y ese amor es, tal vez, en algunas ocasiones, lo que hace a los demás soportable y, en casos excepcionales, incluso simpática la persona del crítico. [p. 408]

– Un crítico incapaz de decidirse debe resolver su inseguridad consigo mismo –pensaba yo– y no aparecer en público hasta creer que puede decir con claridad qué ocurre en la obra y cómo ocurre, según su opinión. [p. 412]

– No lamento haber considerado oportuno callar ante más de un libro; más bien he de reprocharme no haber callado ante algunas publicaciones. [p. 486]

– Aunque he escrito muchas, muchísimas reseñas aprobatorias, y aun-

que al leer a veces algunas antiguas críticas mías me intriga la cuestión de si no me mostré demasiado a menudo dispuesto a ensalzar libros que apenas lo merecían, conseguí la fama de especialista en atizar varapalos. En un dibujo de Friedrich Dürrenmatt aparece sentado, armado con una pluma de grandes dimensiones, sobre un gran número de cabezas que son, al parecer, las de mis víctimas. El dibujo lleva por título *El Gólgota*. [p. 415]

– ¿Que aprendí de mi conversación con Anna Seghers? Que la mayoría de los escritores no entienden de literatura más de lo que las aves entienden de ornitología. Y son los menos indicados para juzgar sus propias obras [...] no debemos ignorar lo que éste tiene que decir sobre su obra, aunque sin tomarlo especialmente en serio. [p. 320]

Los primeros libros de Reich-Ranicki, según su propia opinión, estaban afeados por su fidelidad al realismo socialista. De los siguientes, algunos ya legendarios como *Die Anwälte der Literatur* [Los abogados de la literatura, 1994], nada puedo decir pues, salvo *Thomas Mann y los suyos* [1989], la obra crítica de Reich-Ranicki no está traducida ni al inglés, ni al francés, ni al español. Su asumido provincianismo –ya que, salvo la poesía polaca, no parecen interesarle mucho otras lenguas que la alemana– lo ha condenado.

A sus ochenta y dos años, Marcel Reich-Ranicki reina sobre la literatura alemana. Él sabe, como dijo Goethe de sí mismo, que “un hombre viejo es siempre un rey Lear”. Su reino será dividido, saqueado y olvidado, como está escrito en el destino de todo crítico literario. Pero a través de *Mi vida* seguiremos leyendo su helado encuentro con Albert Speer, el arquitecto de Hitler, su asombro ante la buena vida que se daba su amado Brecht, o la inolvidable manera en que se libró de las tropas alemanas, una vez fugado del gueto de Varsovia.

Reich-Ranicki y su esposa Tosia se libraron del exterminio gracias a Bolek, un tipógrafo borracho y golpeador de mujeres, según leemos en *Mi vida*. Ese hombre

ocultó a la aterrada pareja judía y, tras deshojar la margarita entre denunciarlos o no hacerlo, tomó una decisión.

Cierto día –no hacía todavía mucho que estábamos en su casa–, nos miró muy ufano, hablando despacio y no sin cierta solemnidad: Adolf Hitler, el hombre más poderoso de Europa, ha decidido: “Estas dos personas deben morir.” Y yo, un pequeño cajista de Varsovia, he resuelto que han de vivir. Veremos quién gana.

Y ganó el testarudo Bolek. –

– CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## DIPLOMACIA

### CUAUHTÉMOC EN RÍO DE JANEIRO

Alfonso Reyes, *Misión diplomática*, comp. Víctor Díaz Arciniega, Fondo de Cultura Económica - Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2001, 2 vv.

*But they that observe their differences, and dissimilarities, which is called distinguishing, and discerning, and judging between thing and thing, in case such discerning be not easy, are said to have a good judgement.*

– THOMAS HOBBS, LEVIATAN

Aunque para Alfonso Reyes el ejercicio de la diplomacia haya sido, al menos por dos décadas, un instrumento privilegiado de contacto con el mundo, la extensa fortuna crítica construida en torno a su obra dedica un espacio poco expresivo a su actuación como funcionario diplomático del servicio exterior mexicano.

Tal omisión, que se podría atribuir, hasta cierto punto, a la primacía natural que los comentaristas de su obra prefieren dar a su producción literaria y ensayística, refleja también, a su manera, la compleja convivencia entre la cultura y las instituciones del Estado en las sociedades iberoamericanas. La reciente publicación de *Misión diplomática* –donde encontramos un relato pormenorizado, y de su puño y letra, de la experiencia diplomática de Alfonso Reyes en Ma-

drid, París, Buenos Aires y Río de Janeiro, en el periodo de 1920 a 1939— podrá ayudarnos a comprender mejor esa problemática relación y, tal vez, inspirarnos en el sentido de reducir la distancia y la incompreensión que separan estos dos mundos.

El Brasil y México han tenido en sus cuerpos diplomáticos notables figuras de intelectuales. En una relación que está lejos de ser exhaustiva, bastaría con citar los nombres de Joaquín Nabuco, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto y José Guilherme Merquior, por el Itamaraty, y Octavio Paz, Carlos Fuentes y el propio Alfonso Reyes, por Tlatelolco, para testificar los quilates de la contribución que ambas cancillerías han prestado a las letras y al pensamiento latinoamericano.

La producción literaria de Alfonso Reyes está marcada por el espíritu del viajero. Sus múltiples intereses—que van de la música a la medicina, pasando por la filosofía, la poesía y la historia— sugieren que la cohabitación con otras culturas actuó en su obra como importante aglutinador de ideas. De su condición de viajero diplomático proviene una capacidad única de sorprenderse con el mundo, con una visión siempre renovada y sin valerse, jamás, de fórmulas convencionales. Tales características son notables en textos como *La crítica en la edad ateniense* y

*Visión de Anáhuac*, lectura por la que entré en contacto con el pensamiento de Reyes. Fue Octavio Paz el que me transmitió en Cornell, cuando fui su alumno, la presencia humana de Alfonso Reyes, cuya influencia sobre el Nobel mexicano está reconocida en el prólogo de su obra prima *El arco y la lira*. Según Paz, Reyes fue feliz en el Brasil y hablaba del país con verdadera fascinación. El interés de Octavio Paz por esa nación tiene allí, probablemente, su origen.

Sabemos que al llegar al Brasil, en abril de 1930—después de pasar tres años en Buenos Aires al frente de la representación mexicana—, su primera reacción ante el nuevo encargo no fue de gran entusiasmo. Las circunstancias políticas internas de la época, asociadas con las dificultades de instalación en la sede oficial y con un estado de espíritu, en aquel momento, marcadamente melancólico, hicieron difícil la llegada a Río de Janeiro y la adaptación del nuevo embajador mexicano.

Esas primeras dificultades serían, entretanto, superadas muy pronto ante la fascinación por el Brasil, su cultura y su gente. En un texto de 1942 titulado “El Brasil en una castaña”, en el que sintetiza en forma admirable la historia y el alma brasileñas, Reyes describe, con la exuberante imaginación que le era propia, educada igualmente en las teogonías prehispánicas y occidentales, la génesis

mítica de Brasil. Al enfatizar la importancia de la *escala continental* del país, como uno de los elementos determinantes de nuestra inserción en el mundo, Reyes singularizaba lo que, a mi modo de ver, es uno de los aspectos esenciales de la identidad internacional del Brasil. A esa vastedad continental, que nos da un papel en la tesitura del orden mundial, está asociado el dato geográfico de la América del Sur, que es nuestra circunstancia diplomática; la positiva y pacífica relación con nuestros múltiples vecinos; la experiencia de un “pueblo nuevo”, fruto de la confluencia de variadas matrices y tradiciones, amalgamada por la unidad de la lengua portuguesa; el componente latinoamericano de nuestra identidad cultural; la relativa distancia de los focos de mayor tensión en el escenario internacional; el desafío del desarrollo y el imperativo de rescatar la deuda social, que es el pasivo de nuestra historia. Este conjunto de elementos nos caracteriza en el pluralismo del mundo.

Poco a poco, Reyes fue reuniendo a su alrededor una pléyade de poetas, pensadores y hombres públicos. Una de las frecuentadoras contumaces de la Embajada Mexicana en la Rua das Laranjeiras era Cecilia Meireles. La autora del *Romanço da Inconfidência* admiraba el “equilibrio clásico” de Reyes, a quien describe como dueño de “una inquietud muy actual de ideas y de un tranquilo gusto

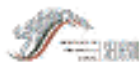


Con mejores  
escuelas y becas  
hasta educación  
media superior

Con acceso  
a sistemas  
de ahorro  
y crédito

Progresas crece y  
se transforma en

# Oportunidades



Contigo  
es posible



por el pasado”. Si es verdad que están presentes en toda su producción literaria y ensayística, en forma invariable, esas características, se hacen notar también en los oficios diplomáticos reunidos en la presente edición del Fondo de Cultura y la SRE.

En *Esauí e Jacó*, el narrador observa que “los buenos diplomáticos guardan el talento de saber todo lo que les dice un rostro callado, aun lo contrario [...] Vocación de descubrir y encubrir. Toda la diplomacia está en estos dos verbos emparentados”. Alfonso Reyes, que leyó a Machado de Assis, supo como pocos interpretar los silencios del presidente Getulio Vargas. Para Reyes, el comportamiento a veces taciturno de Getulio no era, como querían sus adversarios, síntoma de perplejidad o debilidad, sino una astucia reflexiva por medio de la cual, con insuperable talento político, preparaba el momento de la acción.

En un momento marcado por la ascensión y consolidación de los regímenes totalitarios europeos, la capacidad de formular juicios diplomáticos precisos, o sea, de distinguir y diferenciar, puesta en evidencia por el retrato revelador que hace de Getulio Vargas, demuestra toda la sensibilidad y argucia de Alfonso Reyes. Como observa Octavio Paz, en un ensayo titulado “El jinete del aire: Alfonso Reyes” (1960), en una época de “discordia y uniformidad—las dos caras de la misma moneda—Reyes postula una voluntad de concertación, o sea, un orden que no excluya la singularidad de las partes”.

No me parece fuera de lugar conjeturar que Reyes había identificado en el temperamento brasileño esa capacidad de buscar la concordia no como concesión, sino —es Paz quien nos lo enseña— como “juego dinámico de los contrarios, concordancia del ser y del otro, reconciliación del movimiento y del reposo, coincidencia de la pasión y de la forma”. Como fino diplomático y analista del alma humana, Reyes supo entender que la complejidad desafiante del carácter de Vargas exigía, más que el mero relato lineal de los hechos, una exégesis de su personalidad. El propio Vargas afirmaba en su *Diario*, publicado

en 1995: “Me gusta más que me interpreten a explicar me yo mismo” (vol. II, p. 209). Reyes lo interpretó y lo explicó.

La fecha nacional mexicana se conmemora la noche del 15 al 16 de septiembre: una semana después, por lo tanto, de nuestra independencia. Al celebrar el “grito” mexicano, el 15 de septiembre de 1941, Alfonso Reyes, que había dejado el Brasil dos años antes, rendía un conmovedor homenaje al país en un texto intitulado “Salutación al Brasil”, que fue leído en la Hora Nacional de la Radio. El breve texto se cierra con un saludo a los amigos brasileños que constituye un testimonio perenne de amistad y cariño:

¡Oh, vayan a nuestros hermanos del Brasil, distantes y cercanos —pueblo que es conservatorio de cordura y de cortesía, pueblo que nos reconcilia con la humana especie, en esta hora de pesadilla—, las palabras de un mexicano que tuvo la suerte de quemar, en su cálida frecuentación, algunos años de su vida!

*Obras completas*, vol. IX, pp. 185-186.

Ese sentimiento de admiración por el Brasil y su gente permanece, tanto en la atención meticulosa que dedica a entender una cultura diversa y una lengua de extrañas sonoridades —“una lengua casi transparente”, afirmaba, haciendo eco de la frase de inicio de *Visión de Anáhuac*: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire”—, como en la curiosidad con que registra las costumbres y creencias locales. Al hablar, por ejemplo, de la estatua de Cuauhtémoc, que el gobierno mexicano obsequió a Río de Janeiro —y que aún hoy podemos encontrar cerca del sitio que le fue asignado originalmente, al final de la Playa del Flamenco—, Reyes comenta el modo en que la ciudad, “por generoso ministerio del gran Poeta Desconocido; es decir del pueblo”, incorporó a su propia mitología, en una demostración de la natural vocación al sincretismo y al pluralismo que permea nuestra visión del mundo, la figura del *Imperador Mexicano*, en torno al cual los supersticiosos daban tres vueltas, con la

cabeza descubierta, con la esperanza de que Cuauhtémoc realizara sus deseos.

Aunque la costumbre haya caído en desuso, tanto como los sombreros, la publicación de *Misión diplomática*, en un momento en que el mundo vuelve a vivir “horas de pesadilla”, es un presente más que el emperador Cuauhtémoc nos ofrece, por el cual podemos oír otra vez la voz única de Alfonso Reyes, el embajador de México en el Brasil. —

— CELSO LAFER

Traducción de Valquiria Wey

## NOVELA

### EL ASOMO DEL FIN

Samuel Beckett, *Rumbo a peor*, traducción del inglés de Libertad Aguilera, Daniel Aguirre Oteiza, Gabriel Dols, Robert Falcó y Miguel Martínez-Lange, Lumen, Barcelona, 2001, 81 pp.

En 1979 Samuel Beckett publica la primera parte de su segunda trilogía novelística; *Compañía* inaugura *Nobow On*, el último ciclo narrativo de su obra, con una prosa que traza un giro estilístico insólito. *Mal visto mal dicho* (1981) y *Rumbo a peor* (1983) culminan un periodo de extrema condensación verbal, que se ve permeado por la memoria de un anciano con una asombrosa capacidad de reinención. *Rumbo a peor* (*Worstward Ho*) era el único texto importante de Beckett que quedaba por traducirse a nuestra lengua; un esbelto volumen bilingüe ha remediado esa carencia.

Es sabido que el irlandés escribía indistintamente en inglés y francés; fungía, además, como su propio traductor. Cuando vertía sus textos de un idioma a otro realizaba sustanciales “autotraiciones” buscando emular la musicalidad del escrito original. Es significativo que *Worstward Ho*, un texto que disuelve las distinciones entre géneros, sea la única obra que se negó a autotraducir. Los juegos fonéticos y la melodía verbal que la componen disuadieron a su autor de aventurarse en una fallida empresa tra-

ductora. Valga la trascripción de un fragmento para entender por qué:

Hand in hand with equal plod they go. In the free hands-no. Free empty hands. Backs turned both bowed with equal plod they go. The child hand raised to reach the holding hand. Hold the old holding hand. Hold and be held. Plod on and never recede. Slowly with never a pause plod on and never recede. Backs turned. Both bowed. Joined by held holding hands. Plod on as one. One shade. Another shade.

¿Cómo recrear ese “Hold the old holding hand”? Beckett comprendió el empobrecimiento que una versión francesa suponía; sólo llegó a aprobar el título del proyecto de traducción de Edith Fournier: *Cap au pire*. De ahí han partido los cinco encargados de la edición española. A pesar del rigor, la seriedad y el conocimiento con los que realizaron su tarea, no pudieron evitar la pérdida de ambigüedades y paronomasias que el original inglés asume. En castellano el texto es apenas una digna paráfrasis. Si la noveleta-poema se construye sobre una estética del fracaso, los traductores han realizado su labor ajustándose a una voluntad admirable de ser derrotados.

*Rumbo a peor* ofrece pocas facilidades a un lector no familiarizado con el enrarecido lenguaje narrativo beckettiano. Sin embargo, el complejo placer que procura compensa con creces el esfuerzo invertido en su comprensión. Conviene tener en cuenta el temprano ensayo de Beckett sobre Proust (1930), que establece una iluminadora distinción entre las memorias voluntaria e involuntaria. Si bien *En busca del tiempo perdido* se construye con materiales producto del recuerdo buscado, Proust destaca aquellos instantes en los que la memoria sobreviene involuntariamente, como una revelación que establece una ruptura entre el sujeto y su vivencia inmediata. En buena parte de su obra, Beckett articula el torrente verbal mediante el uso deliberado del recuerdo: es el medio de distracción de sus personajes frente a sus depauperadas vidas. En la trilogía

*Nobow On* (*En modo alguno aún*) el recurso de la evocación toma cauces distintos.

*Rumbo a peor* es una brillante lucubración sobre el fracaso de cualquier tentativa de comunicación verbal: todo decir es un *maldecir*. El narrador nos insta a hablar, a ver con él; pero esta invitación tiene como fin sumarnos a la derrota. A pesar de ello, una sutil historia es *contada* en sus detalles: el desplazamiento de los cuerpos, el contacto de las manos, el advenimiento irremediable de la vejez... y de la muerte. Un hombre que ha posado su rostro en medio de sus manos, que a su vez descansan sobre sus rodillas, es *asaltado* por una imagen que se desarrolla en medio de una tenue luz: un viejo y un niño caminan tomados de la mano. En un ejercicio que disgustaría a Susan Sontag, Antonia Rodríguez Gago ha interpretado inteligentemente la escena: en su infancia, Beckett y su padre realizaban largos paseos por el campo; tal es el recuerdo del personaje.

En la multiplicidad de lecturas que permite, *Rumbo a peor* se constituye como una de las más complejas y hermosas narraciones escritas en las postrimerías del siglo pasado. Yo, como lector, escojo inevitablemente una de sus posibilidades. Con esa voz soberana que animó una obra deslumbrante en su variedad formal, Beckett nos entrega una reflexión sobre la muerte y la imposibilidad de nombrarla. Constantemente se habla del niño y del viejo, pareja indivisible a la que se incorpora eventualmente una anciana. El irlandés ve su vejez en la de sus padres: la degradación física es un anuncio de la cercana muerte.

Cuando la imagen de la pareja viejoniño intenta instalarse en el habla del enigmático narrador, sobreviene la imposibilidad de expresarla. Quien nos habla dice y *desdice*, corrige, intenta precisar, pero termina reconociendo su fracaso, su incapacidad de pronunciar alguna frase que restituya lo evocado, pues también sus visiones son erradas. En un pasaje que liga *Rumbo a peor* con su antecesora en la trilogía, se dice: “Ve por sea visto. Mal visto. Desde ahora ve por sea mal visto.” Las categorías gramaticales son usadas

por Beckett de un modo anticonvencional, ligado exclusivamente a sus necesidades expresivas.

Como lo dicen los traductores en el prólogo, sin más explicación, *Rumbo a peor* guiña a *El rey Lear*. En el cuarto acto del drama shakespeariano, Lear ha perdido la razón; Gloucester, por su parte, ha perdido los ojos. Dice el rey (en la traducción de Valverde): “Un hombre puede ver cómo va el mundo sin tener ojos.” Beckett extrae de esta afirmación toda una poética de la memoria, de la posibilidad de ver sin ojos: “Ojos cerrados. Ojos que miran. Ojos cerrados que miran.” En el recuerdo, la mirada se vuelve interior.

*Rumbo a peor* es un texto extraordinario que muestra a un autor siempre dispuesto a renovar su modo de decir. En la cercanía de sus ochenta años, Samuel Beckett trazó una prosa tensa y torturada sobre la imposibilidad del lenguaje y permitió a su memoria asaltarlo en un ejercicio de autoexorcismo. Paradójicamente, con un ánimo indeclinable, el irlandés siguió escribiendo acerca de esa nada con la que unos años después habría de encontrarse. —

—NICOLÁS CABRAL

## NOVELA

# LOS JINETES DEL APOCALIPSIS

Mario Mendoza, *Satanás*, Premio Biblioteca Breve 2002, Seix Barral, Barcelona, 286 pp.

No sé a qué tipo de reflexión puede invitar el hecho de que, desde que en 1999 se resucitó el Premio Biblioteca Breve, fallecido en trágicas circunstancias en 1973, los ganadores latinoamericanos hayan sido tres (el mexicano Jorge Volpi, el argentino Gonzalo Garcés y ahora el colombiano Mario Mendoza) frente a un solo escritor español, Juana Salabert. Más interesante es el hecho de que, en el momento de recibir el premio, cada uno de los autores, con la excepción de la española Salabert, eran desconocidos en España, y que todos ellos han propuesto

nuevos planteamientos narrativos que rechazan la etiqueta del realismo mágico a la que parecía condenada la literatura latinoamericana, con el apoyo de una crítica paralizada y paralizadora, de claros intereses comerciales, y de algunos premios de prestigio.

La novedad radical de *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, es que se salió del marco mexicano y latinoamericano y acudió a la historia (una historia que ha marcado el destino de la humanidad) para plantear unos problemas de orden moral y, al mismo tiempo, ha borrado la barrera entre documento y ficción. Es decir, se superan los límites de la novela histórica y se contienen los límites de la desbordada imaginación del realismo mágico. Algo parecido hizo Juana Salabert en *Velódromo de invierno*.

Al igual que los anteriores premiados, en *Satanás*, de Mario Mendoza (Bogotá, 1964), hay una estrecha relación entre los hechos históricos y su trascendencia moral, entre la crónica y la ficción. Pero las diferencias son asimismo notables. Mendoza no acude solamente a la historia, sino también a la realidad política y social del presente. A diferencia del ruralismo exótico del realismo mágico, la suya es una novela rabiosamente urbana. Y está centrada en los conflictos por los que atraviesa su país. Finalmente, hay una dinámica narrativa, una cadena de tensiones, un interés por atrapar al lector, es decir, por novelar, que procede tanto de la renovación de la novela clásica (*La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa) como de la apocalíptica violencia de cierto cine norteamericano (*Taxi Driver* es una de las referencias).

Según confesión del autor, la novela parte de una serie de sucesos reales. Tiene lugar en un Bogotá que reconstruimos a través del continuo deambular de los personajes que monologan, evocan, van en busca de apoyo o huyen de la desesperación. Cada personaje carga con una pesadumbre distinta, y poco a poco el destino les va uniendo. El magistralmente manejado contrapunto, que da verosimilitud y agilidad al mundo novelesco, va conduciéndonos a una serie de lugares que se convierten en referencias ambien-

tales, espacios dramáticos y puntos de encuentro: las montañas de Bogotá, el templo de Monserrate o el barrio colonial de La Candelaria, con la casa de la endemoniada y la iglesia del padre Ernesto.

Si las calles van trazando una red de relaciones, lo mismo ocurre con los personajes: convincentes, muy bien retratados y que pronto resultan familiares al lector que los sigue en sus desplazamientos y en su entrecruzarse. Todos desempeñan un papel esencial en este juego de relaciones. La hermosa María trata de escapar de las humillaciones a las que se ve sometida y se dedica a seducir a ejecutivos para sacarles dinero. Curiosamente, es virgen y perderá su virginidad en una espantosa violación. Encontrará consuelo regresando al padre Ernesto y en el cariño de una muchacha de su edad. Andrés es un pintor al que una fuerza misteriosa le lleva a marcar el destino de sus retratados. Sufre, asimismo, una compleja experiencia amorosa.

Los personajes más poderosos, en los que acaba por confluír el peso de la novela, son la muchacha endemoniada, el estudiante de lenguas modernas Campo Elías, también poseído por las fuerzas del mal, y el padre Ernesto, personaje que procede de una conocida tradición de sacerdotes conflictivos, agobiados por la culpa y la flaqueza de la carne, abnegados y purificados por el sufrimiento, como en Mauriac, Bernanos o Graham Greene.

El mayor logro de esta novela es que el carácter puramente narrativo y el de documento político y social alcanzan una profunda dimensión moral y simbólica. Del mismo modo que se va tejiendo una relación entre los distintos personajes, se establece asimismo una relación de significados. Y si bien es cierto que hay algunas fisuras en la novela (el exceso de redundancias, la inverosímil y blanda relación de María con Sara, el escaso desarrollo de la pasión literaria en Campo Elías), estos defectos quedan absorbidos por el *crescendo* narrativo, paralelo al *crescendo* simbólico, en torno al significado oculto de una serie de cuadros, el desdoblamiento de la personalidad, la pesadi-

lla de la guerra (desde Vietnam hasta los movimientos guerrilleros, los militares y los paramilitares colombianos), la venganza, la naturaleza del mal, la inevitabilidad del crimen, el caos y el fatal apocalipsis, cuyo galope escuchamos a lo largo del libro para culminar en una brutal escena de violencia que procede tanto de la *gulf fiction* como de la realidad colombiana y de nuestra civilización occidental. —

— JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

## HISTORIA

### EJERCICIOS DE IMAGINACIÓN HISTÓRICA

John Lukacs, *Cinco días en Londres, mayo de 1940 / Churchill solo frente a Hitler*, Turner-FCE, 2001.

Peculiaridad curiosa de los recuerdos es que pueden condensarse o desplegarse. Puedes condensar recordando “ayer cené pato” y ese mismo recuerdo puede extenderse a dónde, con quién, a qué hora y muchas cosas más (los patos en general, los que has comido, las personas que estaban contigo y sus respectivas historias, y un amplísimo etcétera). ¿Hasta dónde puede desplegarse un recuerdo? No hay límite: cualquier recuerdo, por humilde que sea, puede explayarse indefinidamente. Los recuerdos son semillas de las que crecen árboles mentales.

Una sonata de Scarlatti dura, digamos, tres minutos. Un recuerdo, en cambio, no tiene, digamos, duración. Porque un recuerdo no es un suceso objetivo, como una obra de teatro o una conversación. Un recuerdo es una construcción. Algo que se va tejiendo, una red, por ejemplo. La red es buena metáfora porque el recuerdo solitario, por completo aislado, es imposible: todo recuerdo llama por fuerza otros recuerdos a los que viene atado, y lo que invocas al recordar es la red entera, y ahí, el recuerdo singular que precisas.

Esta propiedad de abanico de los recuerdos se aplica, claro, también a la historia. El señor John Lukacs pensó hace cincuenta años que el inicio de la Segun-

da Guerra Mundial no estaba suficientemente aclarado, y escribió un libro, *The Last European War, 1939-1941*, que comprendía tres años de historia. No fue suficiente, y poco después escribió *The Duel* (entre Churchill y Hitler), que reducía el asunto a los ochenta días que van del 10 de mayo al 31 de julio de 1940. Pero tampoco fue suficiente. Así que redujo más: su último libro, que es el que nos ocupa, condensa el asunto a cinco días de mayo de 1940. Un amigo le preguntó si el próximo volumen será *Tres horas en Londres*. Él promete que no. El asunto (el tiempo elegido), que ocupaba tres páginas en el primer libro y 15 en el segundo, crece ahora hasta ocupar las 220 páginas del volumen.

Claro que estas reducciones son una manera limpia y nítida de jerarquizar, esto es, de poner orden en el tumulto histórico. A ver: señálame cinco días cruciales en la Revolución Mexicana o en la Guerra Civil Española. Yo no podría: no tengo tanta comprensión de esos temas.

Y bueno, en esos cinco días ¿qué sucedió?

Francia, Bélgica, Holanda se rendían al paso del invasor. Ni Rusia ni Estados Unidos estaban en guerra. Inglaterra se quedaba sola frente a un Hitler triunfante y arrollador. El ejército inglés se batía en retirada hacia Dunquerque, casi sin combatir. Es natural que en estas adversidades no faltara en Gran Bretaña quien pensara en tratar de pactar una paz honrosa con Alemania.

¿Cómo? Por medio de Mussolini, el aliado de Hitler (que todavía no entraba en la guerra). Si esta iniciativa hubiese prosperado, otra sería en este momento la historia del mundo. Y esta posibilidad se jugó en esos cinco días. Por eso el señor Lukacs los juzga cruciales.

Pero no fue así: la posibilidad derrotista de entrar en conversaciones de paz chocó de frente con un monolito singular: el señor Winston Churchill, elevado a primer ministro del reino el 10 de mayo de 1940.

Churchill resolvió luchar contra Hitler. Encabezó al pueblo inglés, le pidió con prodigiosa elocuencia “sangre,

sudor y lágrimas”, y, con la declaración de que “jamás, jamás nos rendiremos”, la historia europea entró al camino de todos conocido.

Pero el libro de Lukacs nos pide un ejercicio de imaginación histórica: nos pide poner entre paréntesis los desarrollos consabidos y trasladarnos imaginativamente a esos días de mayo en que todo eso era tiniebla ignorada e impenetrable.

Y el señor Lukacs perfila a los protagonistas del drama histórico. Lord Halifax (a quien Churchill llamaba *Holy fox*, “Zorro sagrado”), entrevistándose ansioso con Bestianini, el embajador italiano. Los franceses, avergonzados en su necesidad de hacer la paz por separado con Alemania (conculcando acuerdos diplomáticos con Inglaterra). Y asistimos a las nerviosas reuniones del Gabinete de Guerra, con Chamberlain todavía figurando, y otros políticos de peso completo.

Para el lector imaginativo, todo es emocionante en estos días de mayo. Por ejemplo este hecho: el ejército inglés se ha replegado a Dunquerque. Pero las fuerzas alemanas avanzan imparables. Hitler puede asestar ahí, en Dunquerque, un golpe: puede exterminar a las fuerzas británicas y acabar de una vez la

guerra. Ordena, sin embargo, al general Guderian que se detenga. ¿Por qué?

Hitler no aborrecía a los ingleses: envidiaba su imperio, y pensaba que podría heredarlo. Además, estaba seguro de que los ingleses entrarían en conversaciones y juzgó que, si masacraba a las fuerzas británicas, ya no habría pláticas de paz posibles con ellos. Por tanto, decide detener sus tropas. Dos días nada más. Pero con eso fue suficiente. Porque Churchill logró pasar sus efectivos a la isla casi sin bajas.

Imagino que militares de genio, como Bonaparte o Álvaro Obregón, no habrían vacilado en arremeter con todas sus fuerzas y asestar el golpe definitivo. Al fin de cuentas, una guerra es una guerra. Hitler, sin embargo, para fortuna del mundo, vaciló y, en cierta medida, selló su destino. Del mismo modo se empeñó en no retroceder en Stalingrado. Y quiero pensar que la maldad humana, como la de Hitler, es, en el fondo, incoherente y autodestructiva. Pero ¿quién puede estar seguro de una cosa así?

Y, bueno: ahí dejo este revelador libro, rico en pormenores deleitosos que hacen cavilar al aficionado a ejercitarse en la imaginación histórica. —

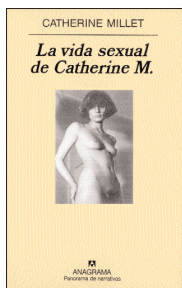
— HUGO HIRIART

ópticas  
Lux



SEXUALIDAD

## LA LISTA DE CATHERINE



Catherine Millet, *La vida sexual de Catherine M.*, traducción de Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2001.

Mientras escribo estas líneas sobre Catherine Millet, ella estará entregando su cuerpo a alguien, ya lo habrá hecho o lo irá a hacer. Su entrega no ha de ser necesariamente a una sola persona. Hasta treinta hombres la han poseído en una hora. El escenario puede ser cualquier lugar: parque, club, cuarto de las escobas, museo, cabina de camión, la revista donde trabaja... Cualquier lugar, excepto su lecho matrimonial. A no ser que, en ese momento, esté precisamente con su marido. Cuando haya terminado, Millet sumará el acto a una larga lista con celo profesional. No es una estrella porno ni aspira a figurar en el *Libro Guinness de los Récords*. Pero quizá dentro de un tiempo su detallada contabilidad sea materia de la segunda parte de *La vida sexual de Catherine M.*, la autobiografía que la ha catapultado a la fama.

El libro ha suscitado encendidos elogios de la crítica francesa: “precisión clínica”, “osadía”... La propia autora ha defendido su carácter vanguardista: ninguna mujer antes había escrito de su sexualidad con esa crudeza. La expectación generada es tanta que se han vendido más de trescientos mil ejemplares y el libro ha sido traducido a más de veinte lenguas. Francia, en cuestiones de amor y sexo, inventa la rueda cada día.

¿Cómo es la vida sexual de Catherine

Millet? Una proeza. Desde los 18 años practica el sexo en grupo sin importarle ni el número de sus compañeros, ni el sexo (aunque la mayoría son varones), ni sus cualidades físicas y morales. Pero no se trata sólo de una proeza física; es también una hazaña vital. No es fácil ser, al mismo tiempo, una libertina concienzuda y una respetada intelectual: Millet, de 53 años, dirige una de las revistas de arte más prestigiosas de Francia y ha sido comisaria de la sección francesa de la Bienal de Sao Paulo y de la de Venecia.

Su faceta pública es parte fundamental del éxito de su autobiografía. Su profesión ha determinado además su ensalzado estilo narrativo. Millet se propuso relatar su vida sexual con la frialdad y objetividad con que escribe sus ensayos sobre arte contemporáneo. “Mi referencia es el formalismo: analizar el objeto al margen de lo que le rodea.” Eso, cuando el objeto es el sexo, significa separar el cuerpo y la mente, una dualidad que Descartes ya patentó en el siglo XVII. La vanguardia siempre tiene viejos padrinos.

La cartesiana Millet recoge su sexualidad en cuatro capítulos: “El número”, “El espacio”, “El espacio replegado” y “Detalles”. Es decir, cuánto, dónde y algunas reflexiones. La dualidad cuerpo-mente establece una dualidad paralela: lo público-lo privado. *La vida sexual de Catherine M.* pertenece a la primera esfera: el libro podrá ser crudo, pero nunca íntimo. El ámbito de lo privado –sensaciones, sentimientos, deseos...– no tiene aquí cabida. La autora está desnuda, pero oculta. Esa extraña sensación de asimetría la refuerza el lenguaje, un híbrido donde conviven lo aséptico, lo pedante, lo almibarado y lo vulgar.

El gusto, el tacto, el olfato y el oído están supeditados en el relato a la vista, el sentido objetivador por antonomasia. Es importante también el punto de vista: la mirada de Millet es la de un realizador de películas pornográficas. El foco ilumina su cuerpo y confunde en una gigantesca hidra anónima de múltiples vergas a los hombres que lo rodean. Sus palabras tienen un referente concreto: es posible visualizar el sexo, las nalgas, las tetas o la

boca de la autora gracias al libro de fotografías, realizadas por su marido, que salió a la venta en Francia al mismo tiempo que *La vida sexual de Catherine M.*

Sólo en el último capítulo, “Detalles”, Millet entreaire tímidamente el espacio privado. ¡Ah, por fin! ¡Hechas las cuentas, hablemos de placer y de dolor! ¡Del abismo de la carne! ¡Del cuerpo habitado! Empiezan las confesiones de la mujer que nunca dice no. Acérquense y escuchen: “Tener relaciones sexuales y experimentar deseo eran casi dos actividades separadas.” “No me preocupaba tampoco la calidad de las relaciones sexuales. Aunque no me procurasen mucho placer, o incluso si me desagradaban, o cuando el hombre me arrastraba a prácticas que no casaban demasiado con mis gustos, no por eso las cuestionaba [...] Que en la relación hallase o no la satisfacción inmediata de los sentidos era secundario. También eso lo apuntaba en el libro de ganancias y pérdidas. No exagero si digo que hasta alrededor de los 35 años no consideré que mi propio placer pudiera ser la finalidad de una relación sexual.”

Tras ese paréntesis desconcertante de “pérdidas”, Millet vuelve a las “ganancias”. Su libro finaliza describiendo un video sexual del que ella es protagonista. Desprovisto de afecciones, el cuerpo que ve puede ser el cuerpo de cualquiera. El cuerpo de nadie. Parece uno de esos *performances* en los que el artista se encierra en un habitáculo de cristal, situado en un espacio público, y durante un tiempo come, defeca, se lava los dientes... ante los demás. La mediación del cristal o de la página transforma lo obscuro en mera rutina.

Lo malo de los récords es que, tan pronto pasa el asombro, aburren. –

– NURIA BARRIOS

[www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)