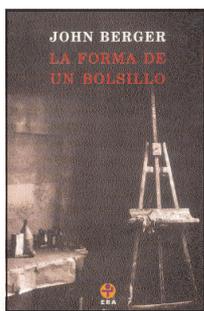


♦ *La forma de un bolsillo*, de John Berger y *Objetos sobre una mesa*, de Guy Davenport ♦ *Nostalgia de la sombra*, de Eduardo Antonio Parra ♦ *Koba The Dread*, de Martin Amis ♦ *El rastro*, de Margo Glantz ♦ *La conquista de México Tenochtitlan*, de Jaime Montell García ♦ *Tu rostro mañana*, de Javier Marías ♦ *Sputnik, mi amor*, de Haruki Murakami ♦

# LIBROS

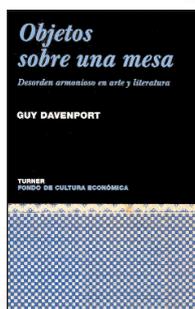
ENSAYO

## El arte de la extrapolación



John Berger, *La forma de un bolsillo*, Ediciones Era, México, 2002, 156 pp.

Quien se disponga a leer el libro de ensayos del norteamericano Guy Davenport dedicado a la naturaleza muerta, habrá de pasar por una nota preliminar en la que el autor se cura mordazmente en salud: “Por muy poco profesionales e incluso deplorables que puedan parecerles a algunos académicos, estos ensayos pueden ser de interés para el lector común y los niños inteligentes.” Es queja, y suena a queja conocida. ¿No es el tipo de reproche contra la academia que otro escritor, el inglés John Berger, suele manifestar? En sus ensayos, Berger fustiga en cuanto puede a los historiadores del arte y a los especialistas: “¡Los historiadores del arte pueden salir con cualquier cosa impunemente!”, clama en *La forma de un bolsillo*, luego de refutar una opinión



Guy Davenport, *Objetos sobre una mesa / Desorden armonioso en arte y literatura*, Turner / Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, 138 pp.

experta que le parece equivocada.

Ya en *Modos de ver* (1972), Berger se había querellado contra la historia del arte, a la que acusaba de disciplina misticadora, llamando a los especialistas que redactan catálogos “clérigos de la nostalgia de una clase dominante en decadencia”. Marxista que proseguía por la senda de W. Benjamin, Berger fustigaba a los historiadores que ignoraban la relación existente entre la posesión de los objetos y el “modo de ver” que se comunicaba en la obra de arte. Treinta años han pasado desde la publicación de aquel estupendo panfleto. La crítica de Berger ha sido entretanto muy bien acogida por la universidad, vía el marxismo y más allá, a través de la teoría de la recepción y la

sociología del mercado simbólico. *Modos de ver* es hoy lectura indispensable en los cursos universitarios de teoría de la imagen, e indudablemente se le lee en las carreras de historia del arte.

Por su parte Guy Davenport, un egresado de Oxford y Harvard que ha ejercido por décadas y a mucho orgullo como profesor universitario, recientemente ha recibido la consideración pública de su colega George Steiner como uno de los más importantes escritores norteamericanos vivos. ¿Se queja entonces Davenport de la *petitess* de algún profesor que desde un cubículo roñoso lo acusa de ser poco profesional —es decir demasiado literario? Hombre, qué honor. Por lo que toca a John Berger, hace poco fue incluido en la lista de los quince pensadores que, según el Ministerio de Educación del gobierno de Tony Blair, deben ser leídos por los estudiantes de secundaria: ¿tiene algún caso que siga partiendo lanzas contra la educación burguesa?

Al leer a la par *La forma de un bolsillo* y *Objetos sobre una mesa*, no es necesario calar muy hondo para comprender que los tipos de escritura que Berger y Davenport practican pueden despertar serios reparos en el medio académico. Poco rigor en la investigación, argumentación endeble y demasiada imaginación: objeciones que provendrán de los especialistas en

Rembrandt, Van Gogh, Cézanne o Morandi que han dedicado años de escrupulosa búsqueda en los terrenos donde son autoridad, y que ven trotar por el horizonte de su propiedad la cabalgata seductora del *escritor de arte* —pues el género de Berger y Davenport emplaza un modo de invención que no es el de la teoría, ni el de la crítica ni el de la historia: es literatura, y eso está bien sólo en el Departamento de Letras. Investigan, sí, pero no exhaustivamente; argumentan, sí, pero sin método consensuado, y pergeñan tesis indemostrables. Son los amos de la extrapolación.

¿Qué es la extrapolación? Para el pensamiento positivo, nace del vicio de la analogía desatada. Es traer a cuento por comparación lo que no viene al caso, es extralimitarse en las inferencias haciendo aparecer como necesario lo contingente, afirmando como evidente por sí mismo lo inverificable, sustentando a partir de intuiciones personales certezas no menos personales —extrapolación es llevar las cosas demasiado lejos, hasta la tergiversación.

Al estudiar la naturaleza muerta, Davenport no la aborda históricamente en cuanto género pictórico autónomo (como lo haría un historiador), sino como una reunión de objetos que conforma un patrón cultural, patrón que se manifiesta tanto en la literatura clásica y moderna como en la religión, además de la decoración de interiores, la etimología, las cuevas de Lascaux y Altamira... y por si no fuera suficiente, culmina su retahíla de especulaciones afirmando que el *collage*, característico del siglo XX, pertenece por derecho propio al arte de la naturaleza muerta, que las líneas y las zonas de color en la pintura de Mondrian fueron en su origen naturalezas muertas, que James Joyce en el *Ulises* colocó a la naturaleza muerta en su “tradición más adecuada”: ser el centro de la civilización. Esto suena un poquito exagerado, y vaya que le causará repeluzno a algunos académicos (aunque probablemente encanta a los niños inteligentes y al lector común).

Esto se debe a que la escritura de Davenport es *no lineal*, y corresponde en

gran medida a un paradigma de conocimiento que indaga en patrones de organización mediante redes (y ya no según continuidades causales). ¿La naturaleza muerta se conecta con la literatura, la religión, la decoración, la etimología y la cueva de Altamira...?: el evidente embalse con esa corriente de interdisciplina que en la academia de lengua inglesa se denominó en las décadas próxima pasadas “estudios culturales”, nos confirma que la estrategia de escritura de Davenport es contemporánea del enfoque sistémico en las ciencias. Si leemos las especulaciones contenidas en *Objetos sobre una mesa* como una red sistémica, el libro resulta extremadamente disfrutable, pleno de sugerencias, una aventura intelectual por caminos antes no recorridos

En John Berger, el enfoque es muy otro. Sigue aún la línea benjaminiana, y sus extrapolaciones son por excelencia políticas. El lector que busque en *La forma de un bolsillo* sus espléndidos ensayos sobre los retratos de Al-Fayum, sobre Miguel Ángel, Rembrandt, Degas, Van Gogh, Brancusi y Morandi, hallará además la correspondencia del escritor con el subcomandante Marcos. ¿Y qué tanto viene al caso el zapatismo en un libro de arte? ¡Extrapolación!, grita el académico conservador. Berger es un “comprometido” que, en ensayos de tres páginas, abre eficazmente puntos de mira: su objetivo es desplazar el discurso sobre las artes plásticas hacia el goce común, combatiendo tanto los clichés como la jerga especializada. Con un espíritu cercano a veces al misticismo (Benjamin mismo poseyó un espíritu místico trasvasado en su crítica, tal como lo reveló su amigo y biógrafo Gershom Scholem), Berger recae en el discurso profético. Halla en el *Infierno* del Bosco una visión del mundo contemporáneo: “No hay horizonte. No hay continuidad entre las acciones, no hay pausas, no hay rutas, no hay patrón, no hay pasado y no hay futuro. Sólo existe el clamor del disparatado y fragmentario presente... La cultura en que vivimos es la más claustrofóbica que jamás ha existido; en la cultura de la globalización, como en el infierno del Bosco no hay ni un

resquicio de otro lugar ni de otra manera.”

Para el polemista que buscaba precisamente otros *Modos de ver* hace treinta años, la situación es hoy desesperada. Al adherirse al zapatismo, clama por la esperanza, por la resistencia, por el recomienzo. Su extrapolación busca lo que antes fuera el polo opuesto, y lo encuentra en la pobreza: ya no polo sino fenómeno central del nuevo orden económico.

Aunque al hacer la crítica de la mirada burguesa en los años setenta Berger integró las líneas de quienes predecían la muerte de la pintura, en la actualidad pone el acento en la capacidad del ojo entendido en pintura para cuestionar las imágenes televisuales y virtuales: el ojo entrenado merma la insustancialidad de la imagen electrónica. Los ensayos de John Berger son un despliegue de formas alternas de ver la pintura y la vida, fundadas en la extrapolación que no podemos darnos el lujo de perder: la elección ética. —

— JAIME MORENO VILLARREAL

## NOVELA

# PROSA DE RECONSTRUCCIÓN

Eduardo Antonio Parra, *Nostalgia de la sombra*, Joaquín Mortiz / Planeta, México, 2002, 300 pp.

El cuento se alargó y el propósito dramático que ahora impone Eduardo Antonio Parra, en su primera novela *Nostalgia de la sombra*, acendra una trama de reconstrucción. A Ramiro Mendoza, el protagonista principal, otrora sicario y milagrosamente impune, le han propuesto asesinar a una ejecutiva de bolsa. La ocasión de trasladarse al norte del país para cumplir con su cometido le incita a cavilar sobre su vida actual, acaso tan nebulosa como lo fue su pasado y, de facto, ante la imposibilidad de percibir nuevas expectativas vitales, se decide por un retorno que le permitirá entretener —además de ayudarlo a recuperar viejos sitios y recaladas vivencias— quizá el rastro sesgado de sus hijos y su esposa: difusos espectros familiares a quienes abandonó

y que tan sólo por el hecho de verlos deambular a distancia podrían darle algo de consuelo.

En su esquema más visible, *Nostalgia de la sombra* se presenta como un thriller tradicional, pero a mi juicio no lo es. Tan cargante resulta el remordimiento del asesino y su necesidad de ordenar su realidad personal, para a su vez acceder a una plausible redención, que el paradigma del crimen apenas se vislumbra como un viso de anécdota accidental. A lo largo de la novela Eduardo Antonio Parra hace énfasis en los miedos que corroen al asesino, y he aquí que el grado de cinismo del protagonista en realidad no es tan implacable. Tanta conciencia de sí o tanto esfuerzo por nutrir la autocompasión escapan a las convenciones más reconocibles. Se trata de una prosa analítica que va de la rispidez a la sublimación o de lo macabro a la fugacidad más indeliberada. Para ello el narrador no tiene como premisa excitar al lector, incluso no le sugiere ninguna suerte de festividad; más bien se aferra a un paisaje interior que habrá de reforzarse en la medida en que el protagonista va detectando aquellos lugares donde antaño avizoraba al menos la rúmia de un proyecto de vida: atisbo incierto, pero latente.

En su estructura general *Nostalgia de la sombra* es un discernimiento introspectivo sobre la conciencia de un asesino. Lo anecdótico no está sustentado en la intriga: factor determinante en toda estratagema punitiva o delincencial. El argumento de fondo sugiere un alejamiento nostálgico que no es sino fruto de una perpetua intimidación existencial. Ramiro Mendoza, al igual que los personajes de esta novela, es un ser descoyuntado que tiene como acicate el crimen o la degradación del espíritu, pero que en esencia aspira a una reconquista ulterior de la vida. En tal sentido, Parra se afana en matizar estos lastres, los ensancha para descubrir nuevos pormenores que, acordes al ritmo de las acciones, derivarán en minúsculas subtramas que habrán de recaer en el espíritu lastrado del protagonista. Cierta es que se resarce en sus recuerdos y conforme se suscitan las andanzas de antaño ve

su sombra, su halo estantigo, su pinta criminal que inciden en él cada vez con mayor amplitud; un reconocimiento de sí mismo que sólo le permite especular en nuevos temores y nuevos agobios. El simple hecho de que alguno de aquellos viejos personajes lo reconozca, lo hace sentir indefenso, pero pronto se percata que para todos los de su ralea “no hay hombre de pie sobre este mundo que esté libre de culpa”, de ahí que todos merezcan una muerte violenta. Enseñanza de revés o filosofía a contracurso que, muy de vencida, lo mismo disloca que atenúa el miedo a la vida y, en consecuencia, la inminencia siempre próxima de la muerte.

Eduardo Antonio Parra es un narrador que posee una genuina y depurada percepción; hacedor de gemas cuentísticas memorables, al transitar por la novela sabe, a la manera de Balzac o de Tolstoi, que ese territorio hay que poblarlo de personajes y que a partir del conocimiento de ellos devendrán las situaciones más impensadas; sabe también que la novela es un arte de trasgresión, tanto que los personajes son modificadores o al menos intentan serlo. Así, con la paciencia del orfebre, va delineando temperamentos pero tiene el escrúpulo de no otorgarles un rasgo caracterológico definitivo. Pareciera que teporochos, pepenadores, vagabundos, lisiados o mendigos estuviesen sujetos a un estigma preconcebido, pero, justo para esquivar estos determinismos, Parra se vale en todo momento de su percepción y encuentra en los arquetipos una gama de sutilezas que acrecientan el misterio, por demás íncubo, de la naturaleza humana. Este mismo empeño se presenta cuando el narrador describe lugares: la percepción se torna sinuosa y la inventiva se ampara en los residuos que emanan de esos vislumbres: el río Santa Catarina (por donde ya jamás correrá agua), los basureros, la penitenciaría atiborrada de narcotraficantes y sicarios, y tantos sitios yermos, son también prefiguraciones del subconsciente de los protagonistas, que el narrador hace suyas para hurgar cuesta arriba en fugaces e insospechados pasajes, ya secuelas proclives a constantes deslindes donde, para nuestro asombro,

el análisis y la precisión narrativas se refirman con mucho mayor eficacia.

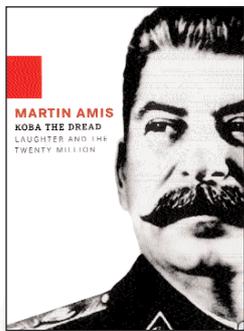
En un primer acercamiento a la narrativa de Eduardo Antonio Parra, se podría tener la impresión de que estamos ante un trasunto asaz esquemático. Todo parece estar codificado a partir de arquetipos. Empero, cabe destacar que en Parra lo más identificable llama al hechizo y lo más misterioso no es más que un simulacro que gradualmente se disuelve. Se trata de un autor al que no le urge acelerar las acciones, que no es efectista ni en el lenguaje ni en la construcción del drama. Su apuesta narrativa se circunscribe a la edificación paulatina de un montaje cuyos cimientos se van colocando ordenadamente. A la manera de Anatole France o de Horacio Walpole, en Parra todo obedece a una suerte de reacomodo pormenorizado, de modo que sus tramas están expuestas a un perpetuo recomienzo, como también están expuestas a diversos detonantes. Es entonces que la expectativa dramática sólo puede desbordarse cuando las aristas del relato la hacen propicia. A partir de esta estrategia, que no acusa ninguna clase de exasperación, la índole perceptiva de Parra entra en juego y penetra con toda su fuerza. Su lenguaje se vale de registros enigmáticos, a veces chirriantes, como son las innumerables fracturas morales que padecen los personajes, pero sin despojarlos de su capacidad de sublimación. Y cuando las emociones se imponen el narrador se desdobra, procura narrar a partir de diversos puntos de vista, incluso puede ceder la narración al mismo Ramiro Mendoza. Así aparecen los sueños, las pesadillas, que se conjugan con las vivencias y las recapitulaciones para luego dar paso a largas y elaboradas conjeturas, creando por efecto inverso una movilidad discursiva plena de riqueza, ya como indicio de evocación abatida. Todo ello terminará por diluirse cuando aparezca el espectáculo final de la muerte. Sólo quedará pergeñado el hábito de una reminiscencia. Y es que la nostalgia salva en tanto desdibuje toda esperanza o todo sinsentido; allí estriba la redención de la vida. Hay que hacer memoria para que el olvido cobre dimen-

sión y luego se consolide por entero. Sin duda, con *Nostalgia de la sombra* Eduardo Antonio Parra nos ha dado una obra de sabiduría vital. —

— DANIEL SADA

ENSAYO

## LA INDULGENCIA ASIMÉTRICA



Martin Amis, *Koba The Dread / Laughter and the Twenty Million*, Talk Miramax Books, Nueva York, 2002, 306 pp.

Para la mayoría de sus críticos, *Koba The Dread*, del novelista Martin Amis, es la bitácora de un señorito inglés que una mañana, al tomarse el té, descubrió horrorizado que entre 1917 y 1953 el partido bolchevique cometió contra el pueblo ruso un genocidio que supera, al menos en número de víctimas, al Holocausto, y peor aún, que su padre, el también novelista Kingsley Amis, fue cómplice, como miles y miles de intelectuales en el mundo, de esos crímenes, en cuanto militante que fue del Partido Comunista británico. En su resumen del año, el *Times Literary Supplement* despacha el libro como un nuevo capítulo de la autobiografía de Amis, titulándolo “Kingsley The Dread”.

A quienes han arremetido contra Amis no les falta cierta razón. El libro es un fichero de las obras más significativas que se han escrito sobre la tragedia soviética, desde el *Archipiélago Gulag*, de Solzhenitzin, hasta las recientes biografías de Dmitri Volkogonov sobre los grandes tiranos bolcheviques, pasando por *The Great Terror*, de Robert Conquest.

Pero Amis estuvo lejos de pretender usurpar el puesto de historiador o soviétólogo. *Koba The Dread* es el panfleto de un indignado, y esa indignación le pareció, a la opinión inglesa, obsolescente y oportunista, fuera de lugar, como si a alguien como Martin Amis no le correspondiese esa alta tarea de la memoria. Quizá sea saludable esa reticencia de la crítica inglesa frente a la generalmente nefasta intrusión, tan propia de la tradición latina, de los escritores en la discusión política. Pero el tono de quienes reconviniéron a Amis resultó un tanto sospechoso, al tenor de “eso que dices es cierto, pero no lo digas de esa manera. Y tú, un niño rico que ni siquiera fue comunista, no deberías meterte en eso. Es una cosa muy seria”.

En 1935 el crítico literario ruso D.S. Mirsky, quien pagó con su vida su conversión al estalinismo, se burló de la ingenuidad de los marxistas ingleses en un libelo titulado *The intelligentsia of Great Britain*, descalificando a esos entusiastas compañeros de viaje, tan impregnados de humanitarismo fabiano. Y es curioso que los numerosos defectos del libro de Amis tengan su origen en la debilidad y en la insularidad de esa izquierda británica contra la que Amis arremete y de la que es un buen contraejemplo. El comunismo de papá Kingsley sería irrelevante para un intelectual francés, de la misma forma que la discusión de Martin Amis con su amigo Christopher Hitchens, antiguo trotskista, es un elemental ajuste de cuentas que hará bostezar de tedio a cualquier ex marxista latinoamericano, una pelea escolar propia de un país —la Gran Bretaña— que tan sólo fue un observador en la ilusión lírica, como la llamó François Furet, del comunismo. Más *naïve* que frívolo, Amis se puso a “desenmascarar” a Trotski, descubriendo en el año 2001 que el jefe del Ejército Rojo fue un desafortunado cómplice de Lenin, como lo supieron sus víctimas entre 1918 y 1923. Amis concluye, dos guerras después, que el trotskismo ortodoxo, sin olvidar la ordalía de sus sectarios, retrasó, paradójicamente, el desvelamiento de la naturaleza totalitaria de la URSS, diseñada por Lenin y Trotski, y desarrollada a escala

monstruosa por Stalin. A ese ánimo fervoroso un tanto tierno se suman prácticas deshonestas como investigador: en la página 38 Amis dice que la trilogía de Isaac Deutscher sobre Trotski es “mito-poética” para confesar después, inadvertente, que no leyó esos libros (página 251).

Pero asiduo como soy de la historia rusa, debo decir que leí *Koba The Dread* con fruición, corroborando mis lecturas con las de Amis, y quedé bien impresionado por una capacidad de síntesis que reaviva, aun en los lectores más encallecidos, las brasas de la indignación. Nada falta de lo esencial en el fichero de Amis: el origen de la hambruna como forma de represión colectiva en Lenin, las denuncias desoídas del terror concentracionario en la URSS aparecidas desde 1931 en la prensa occidental, la soledad de Bujarin como el único bolchevique que dudó moralmente del régimen, el montaje expiatorio que fue el asesinato de Kírov, las biografías paralelas de Stalin y Hitler (tema desarrollado magistralmente por Allan Bullock), la criminal irresponsabilidad de Stalin ante las advertencias del ataque alemán de 1941, las purgas de la posguerra en Europa del Este, el antisemitismo terminal del estalinismo, y un devastador etcétera.

Todo eso yo ya lo sé, como muchísimos otros lectores, pero aun asumiendo que el libro de Amis sea malo, no sé si deba ser calificado de inútil. En manos de una persona reticente o desinformada sobre la *Stalinschchina*, *Koba The Dread* debería ser una introducción persuasiva y una alocución moral. Me temo que la reacción adversa contra Amis tiene mucho que ver con la llamada “indulgencia asimétrica” con la que se mide al nacionalsocialismo alemán y al comunismo soviético. Timothy Garton Ash comentaba hace poco que en Berlín o Moscú hay bares de moda cuya meseras reciben al cliente disfrazadas de agentes de la KGB; sería inconcebible encontrar un antro similar con uniformes de la SS. De igual forma, Vladimir Putin no tiene empacho en confesar su admiración por Stalin; y en muchas democracias, pequeños partidos de devoción leninista, trots-

kista o maoísta disfrutaban de todas las libertades, para no hablar de la sobrevivencia de regímenes postestalinistas como el chino o el cubano. Las razones de esa inequidad crítica han sido exploradas minuciosamente por muchos historiadores, desde el conservador alemán Erich Nolte hasta el liberal francés Furet, pero el fenómeno persiste, y dado que persiste, *Koba The Dread* causó escándalo.

El argumento central de Amis —y es allí donde la errática historia de Kingsley vino a cuento— repone al comunismo como el asunto de familia más vergonzoso en la historia de Occidente, un trauma detectado hace tiempo pero cuya curación parece lejana. Mientras que el nazismo nunca ocultó su vulgaridad criminal, serpiente originada en el bajo mundo de Baviera, el bolchevismo (que no el resto del socialismo moderno, su primera víctima) fue el Frankenstein de la tradición humanista. Los datos fríos que Amis repite indican que, por su duración en el tiempo, sus dimensiones en el espacio y su influencia sobre millones de hombres en el planeta, el estalinismo carece de paralelo histórico. Pero, pese a ello, la “indulgencia asimétrica” está condenada a imperar como una tragedia intelectual que ni Hegel ni Nietzsche ni Dostoievski alcanzaron a columbrar. *Koba The Dread* es la enésima, inevitable y, por fuerza, balbuceante meditación de un escritor sobre el colapso absoluto del valor de la vida humana que significó el comunismo. Pero esa inmensa falla moral reinó en todo Occidente, y en una familia de tantas, la de Martin Amis, y al asumir operáticamente esa porción del drama, el escritor inglés quiso ofrecer una reparación. La forma retórica elegida por Amis, un texto agresivo y panfletario, casi comercial, pleno en recursos literarios de dudoso gusto, tuvo el efecto deseado: el esqueleto, una vez más, está fuera de nuestros armarios.

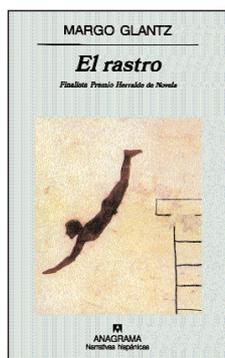
Nunca estará de más insistir en el Holocausto. Cada año aparecen cientos de libros, de todo tipo, sobre la Solución Final, sin que a casi nadie le moleste la repetición de esa pregunta sin respuesta. En cambio, el panfleto de Amis sobre los

millones sacrificados en el Gulag vuelve a suscitar esa sonrisa sarcástica tan propia del reino de Stalin, pues por algunas generaciones cierta indulgencia lo seguirá favoreciendo: victoria póstuma de esa grotesca y obscena maquinaria cultural del bolchevismo que Martin Amis retrata con eficacia en *Koba The Dread*. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## NOVELA

### UN RASTRO EN EL AIRE



Margo Glantz, *El rastro*, Anagrama, Barcelona, 2002, 172 pp.

De las posibles explicaciones sobre la construcción o arquitectura de *El rastro*, de Margo Glantz, novela finalista del premio Herralde del 2002, la más evidente, dada su materia musical, sería el tema con variaciones. Nora García, violonchelista, asiste al velorio de su ex esposo Juan, compositor, y se lanza ella misma a componer un interminable soliloquio cuyo tema principal es la música: Caruso, una pintura de Caravaggio donde se interpreta un concierto, los *castriati*, Schubert, la música de cámara, un concierto del pianista Daniel Barenboim en el teatro Colón de Buenos Aires. También están *Las variaciones Goldberg* que aparecen una y otra vez en el libro, detalladas en su forma, mensuradas en sus distintas interpretaciones, explicados los detalles de sus grabaciones, el molesto o misterioso (para mí siempre lo fue) fraseo con que se acompañaba Glenn Gould.

Uso esta explicación, avanzo en la

novela hasta que la repetición de otro motivo que aparece por primera vez en la página 20 me hace aislarlo, identificado como nódulo central. Casi al principio se nos dice como de pasada: a Juan le ha fallado el corazón. Que aparece aquí como nódulo central de la novela o, mejor, como un corazón repartido por todo el texto, del mismo modo que ciertos animales muy grandes tienen varios corazones auxiliares en varios puntos de su organismo.

Abro, entonces, esta explicación: que el ritmo de la novela reproduce el de la circulación de la sangre: la narración se hace avanzar hasta estos nódulos, desde donde es bombeada a las páginas siguientes, vertida en cualquiera de los temas que la conforman como musical o líquidamente. Para terminar regresando luego a esas partes del libro en que Nora García describe en detalle el músculo cardíaco y se detiene en su estructura y funcionamiento. Como si la narradora quisiera, a fuerza de hablar sobre él, poder reparar, salvar el corazón roto de Juan. De hecho, casi al final del libro, un corazón es sometido a una operación descrita en varias páginas en las que, con un hilo y aguja (de mujer), se le cose y se le salva y se le deja funcionando. Como por ensalmo.

Hay un marcado contraste entre el ambiente con que abre la narración y los rumbos cosmopolitas por los que se desarrolla la novela. El lector puede pensar que se adentra en una novela pueblerina, muy mexicana, con boleros y mariachis, hasta que, milagrosamente, Juan despierta, la sangre le afluye al rostro, se corporiza en las veladas en aquella misma casa, donde las conversaciones giraban en torno a la música y a la literatura, para salir luego por esas ciudades extranjeras donde también se habla de música y literatura. Incansablemente.

Es formidable el pulso con que se mantienen en el aire, sin dejarlas caer jamás, todas las esferas del relato, que van siendo agregadas prodigiosamente, a cada ciclo circulatorio completado. Margo Glantz logra algo que tengo por muy difícil y admirable: la inserción de conocimiento en el tejido de un libro de ma-

nera natural. Sin que éste quede lastrado y se resienta. Alcanza un perfecto equilibrio entre un tono de ficción ensayístico y de ensayo elegantemente ficcionado, de una manera admirable no sólo en las letras mexicanas, sino en la prosa en español dondequiera que se escriba. Sin duda, ésta es más una ficción ensayística, una novela en la que se quiere reflexionar, una novela erudita, pero que no incurre en el error, tan difundido, de frufar la prosa con datos y pasajes enciclopédicos. Todo lo contrario: la autora, sabiamente, hace avanzar la narración en el ensayo y el ensayo en la narración. Una técnica que quizá debe algo a lecturas de Sebald, de Bernhard, autores que la narradora cita en el libro, que confiesa haber leído con atención.

Lecturas que también quizá asoman en la manera tozuda, ensimismada con que se abre paso la narración, porque, aparte de ese ritmo central o gran ciclo de bombeo mencionado arriba, a un nivel menor, celular podríamos decir, la novela avanza con repeticiones, intercambios, apariciones una y otra vez de las mismas figuras melódicas, como la escena, muchas veces citada, en la casa de Rogozhin, donde también se vela un cuerpo rodeado con cuatro botellas de loción *Zhdanov*.

Un lector de anteriores libros de Margot Glantz los descubre asomándose en ciertas zonas del texto. Quien ha leído el encantador *De la amorosa inclinación a enredarse en los cabellos*, encuentra, al final de la novela, a Nora García camino al cementerio, pensando, feliz y paradójicamente, en su nuevo peinado, “que la rejuvenece”. Del mismo modo sus personajes no sólo llevan ropa, sino ajuares detallados al máximo, ropa de firma, algún Armani, “diseñador que admiro con locura —confiesa la protagonista— y cuya ropa no compro por avara”. La visión es de grano fino, que se detiene y palpa el género y el entorno, y lo trae a muy corta distancia de los ojos del lector.

De entre dos posibles acepciones de la palabra *rastro*: moridero y huella, escojo huella, a pesar de la patente presencia de la muerte en todo el libro. El rastro que

deja una vida en el aire, el rastro que deja una vida, la de Juan, en otra, la de Nora García, y a cuyo desciframiento se dedica el libro entero. Hay una vida privada en todos sus momentos, los simpáticos y recurrentes errores de Juan al recordar mal la escena en el salón de *El idiota*, el amor compartido por Dostoiévski, las partituras que dejó de escribir a mano para usar algún programa informático.

El otro rastro importante es el que deja esta novela en el lector: el de haberse leído una de las novelas más importantes y estilísticamente mejor logradas de la literatura mexicana de los últimos años. Un rastro musical. —

— JOSÉ MANUEL PRIETO

## HISTORIA

# CRÓNICA DE CRÓNICAS

Jaime Montell García, *La conquista de México Tenochtitlan*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2001, 950 pp.

“Crónica de Crónicas”, pudo haberse llamado ese hermoso gran libro, injustamente olvidado por los comentaristas y publicistas. El autor, ranchero apicultor de la frontera entre Veracruz y Tamaulipas, vive fuera de todo círculo académico y eso hace su hazaña más espectacular aún. Se me antoja aplicarle las palabras que usa, en la página 935, para calificar a la obra histórica de Fray Juan de Torquemada: “Debido a la gran abundancia de materiales y fuentes que utilizó, tanto indígenas como españoles (más que cualquier otro cronista de los siglos XVI y XVII), integrándolos en una sola obra con un criterio unitario, así como por la extensión y cantidad de información que contiene, su *Monarquía Indiana* ha sido llamada la ‘crónica de crónicas’...”

*La Conquista de México Tenochtitlan* es el primer libro de un autor desconocido, es un libro voluminoso que fue desdeñado por las editoriales mayores y afortunadamente acogido por Miguel Ángel Porrúa. Ciertamente el tiraje fue pequeño (mil ejemplares) y la publicidad ausente;

como además la distribución de libros y revistas no comerciales sigue siendo un rompecabezas tanto para los editores como para los autores, no es sorprendente que este gran libro no se haya “dejado mirar”, para hablar como cierto ranchero de Amatlán de Cañas, Nayarit. No tengo más mérito que haberme topado casualmente con él y haber aprovechado las vacaciones de Navidad para leerlo de la primera a la última página, con un placer y un asombro crecientes.

Este tipo de obras requiere de muchos años de trabajo y lo que ha logrado Montell es tan bueno que sería muy triste para el público potencial, e injusto para el autor, que pasara inadvertido y sin una buena oportunidad de darse a conocer. Creo que se puede decir, sin exageración, que esa obra no tiene equivalente y que habría que remontar a Clavijero, en el siglo XVIII, o a Orozco y Berra o Alfredo Chavero, un siglo después, para encontrar algo semejante. Es, desde luego, mucho, pero mucho mejor que *La Conquista de México*, de nuestro simpático y muy taquillero Lord Hugh Thomas: ¡ojalá y Montell tuviese el mismo éxito comercial! Bien se lo merece histórica y nacionalmente hablando. En efecto, si el autor no es académico, si es un historiador autodidacta, tiene un don natural y una integridad intelectual poco frecuente. El libro es voluminoso precisamente porque presenta, coteja, compara, discute todos los informes, documentos, relatos, historias, paso a paso, para cada episodio del reinado de Moctezuma y de la Conquista. Lo hace sin prejuicio ni preferencia, emite su opinión, subrayando que es la suya y dejando el juicio en suspenso, cuando no se puede concluir. Como bien lo dijo J.B. Duroselle, mi maestro, “el autor ha de esforzarse en descubrir los objetivos, las intenciones, las motivaciones, las convicciones, incluso los mitos de cada una de las partes interesadas, sin acomodarlos a sus propios juicios de valor. No debe repartir reproches o elogios” (citado por Montell, p. 909).

Sé demasiado bien cuán difícil es lograr eso, y resulta que Montell lo logró mejor que la mayoría de nosotros los his-

toriadores profesionales. Además, desde un principio dejó bien claro cuáles eran sus objetivos, intenciones, motivaciones y convicciones. Ésa es la razón por la cual escribí en el párrafo anterior “nacionalmente hablando”, puesto que Montell hace obra nacional, obra cívica. Marc Bloch enseñó que toda historia es contemporánea, porque siempre interrogamos el pasado a partir del presente. Mexicano de los siglos XX y XXI, Montell ha tenido el feliz atrevimiento de darnos una historia actualizada y la más completa posible sobre la Conquista de México-Tenochtitlan, sobre esta titánica lucha entre mexicas, tlatelolcas y españoles. Empieza con el acceso al trono mexica de Motecuhzoma Xocoyotzin y termina con la caída de la gran ciudad.

Consciente del desequilibrio entre las fuentes españolas y las fuentes indígenas, ha hecho lo imposible para utilizar al máximo las segundas, con todo y “cierto grado de occidentalización; al haber sido escritas por, o bajo los auspicios y la censura de los frailes españoles” (p. 16). Al hacerlo, no despreció las primeras, puesto que intentaba, entre otras cosas, “responder a la pregunta de cómo fue posible que un puñado de españoles lograran someter y vencer a la más poderosa maquinaria militar del continente” (p. 7). Y es que “como mexicano vivo y siento tanto la riqueza como el trauma de nuestro mestizaje, ocultos en la ambivalencia de nuestras dobles raíces, que nos impulsan, como a muchos otros pueblos con mezclas recientes de sangres, a una urgente y angustiada búsqueda de nuestra identidad”. En su conclusión, afirma que “es tiempo ya de que, si queremos ser una nación verdaderamente adulta y madura, analicemos nuestros complejos, aceptemos nuestros orígenes, tanto indígenas como españoles, veamos a nuestros ancestros de ambas razas como seres humanos, con todas sus cualidades y defectos” (p. 918).

No quiero decir más. Ese hermoso libro tiene muchos, muchísimos lectores potenciales, tanto los que aman las narraciones históricas como los que prefieren los análisis profundos, los que gustan de las epopeyas de los tiempos pasados y los

que buscan entender el presente a la luz del pasado. —

— JEAN MEYER

## NOVELA

### INTÉRPRETE DE VIDAS



Javier Marías, *Tu rostro mañana, I, Fiebre y lanza*, Alfaguara, Madrid, 480 pp.

“Lo que hice durante algún tiempo, escuchar y fijarme e interpretar y contar”, que es el trabajo de espía de Jacobo o Jaime o Jacques Deza durante su estancia en Inglaterra tras la separación de Luisa, es también, por supuesto, una metáfora de la propia escritura de Javier Marías. Conviene matizar que ésta no es una novela de espionaje, por más que Ian Fleming sea uno de los escritores homenajeados, sino de espías y sobre la naturaleza del espía inglés, que aquí coincide con la naturaleza del catedrático oxfordiano que nos remite directamente a *Todas las almas*. *Fiebre y lanza*, la primera parte de *Tu rostro mañana*, es, como todas las que ha escrito Marías desde *Todas las almas*, una novela con elementos autobiográficos en dos niveles: el de los hechos (la madre muerta, el padre perseguido, su origen madrileño, la estancia en Oxford), con algunos datos que han acabado convirtiéndose en reales, como parte de una verdadera autobiografía, a través de la ficción (la esposa Luisa, los hijos), y en el nivel psicológico, en torno a la personalidad del narrador, aquí más que nunca fácilmente identificable con la del propio escritor.

*Fiebre y lanza* no es una novela de acción, pero, dada la variedad de las propuestas y la energía observadora y narradora, uno tiene la sensación de que nos encontramos ante un desarrollo vertiginoso, acelerado por la hilaridad de algunas escenas, por la intensidad dramática de otras y por algunos vacíos, misterios o interrogantes, como la mancha de sangre en la casa de Peter Wheeler, aficionado a las novelas policíacas “como toda persona especulativa y más o menos filosófica”; la referencia a Clare Bayes, su ex amante, a la que hace mucho tiempo que no ve y que tal vez se relaciona con la misteriosa mujer que llama a su puerta al final de la novela; la aparición de Pérez Nuix, desnuda de cintura para arriba; la identidad de los personajes (el verdadero nombre de pila del protagonista, Deza, “no es Jacobo, ni Jaime ni Santiago ni Diego ni Yago, que son todos el mismo, sino Jacques”; Sir Peter no se llama realmente Wheeler sino Rylands, apellido familiar al lector de *Todas las almas* y que es el que había llevado en la guerra; y el mismo padre del narrador, fácilmente identificable con Julián Marías, quien durante la guerra solía firmar sus artículos con seudónimo); la muerte de la esposa de Wheeler y, por supuesto, el mismo hecho de que ésta sea la primera parte de una novela que termina con una visión o un esperado e inesperado encuentro.

*Fiebre y lanza* no es una novela de espionaje, pero el espionaje define las personalidades de muchos personajes oxfordianos que ya conocimos en *Todas las almas* y su reverso, este entramado del tapiz que es *Negra espalda del tiempo*. Sólo que ahora no sólo nos encontramos con los representantes de una universidad que “aporta tantos amaneramientos y modismos del habla y tantas actitudes excluyentes y distintivas”, sino que también nos remite a una responsabilidad civil manifiesta durante la guerra mundial, y “esa Universidad lleva demasiados siglos interviniendo a través de sus vástagos en la gobernación de este país para que nos neguemos a colaborar cuando más nos necesitaba”. Una guerra que nos lleva a otra guerra, la “civil” española, y a otro espía

ritu, y en la que el padre y el tío de Deza aparecen como las víctimas de una época siniestra. Y los divertidos y excéntricos colegas (como profesores y como espías) del narrador contrastan con la espesa vulgaridad de los españoles caricaturizados en la figura de Rafael de la Gaza, “un tipo atildado, falso y lenguaraz”, con todos los méritos para llegar algún día “a Ministro de Cultura o por lo menos a Secretario de Estado”. Cargo que en estos momentos ocupa, por pura o impura coincidencia, un conocido poeta español.

El delgado hilo autobiográfico aporta una sensación de verosimilitud a la parte ficticia (puesto que Marías fue Lector de Español, por ejemplo, pero no espía) y de complicidad: la de conocer a un narrador que es, por una parte, el propio autor, y al mismo tiempo un personaje desarrollado en sus libros anteriores. Y de la misma forma que el espionaje es una metáfora de la novela y el mundo oxfordiano (la familiarización de lugares donde ocurren los hechos reales y los ficticios), su personalidad define no pocos rasgos de su escritura y de su concepción de la novela. No hay pues nada de anecdótico cuando nos habla de su carácter desconfiado, de su mente “detectivesca y alerta”, de “una educación ya pretérita”. Una personalidad que se relaciona con sus reflexiones explícitas sobre la escritura y su propia escritura, sobre “contar y oír y ordenar y contar”, sobre la naturaleza de las hipótesis, sobre el “intuir e imaginar e inventar”, y convencer, sobre las digresiones provocadas por un relato “solamente pensado” y, sobre todo, sobre la necesidad de contar y la necesidad de callar, “la vida no es contable, y resulta extraordinario que los hombres lleven todos los siglos de que tenemos conocimiento dedicados a ello, empeñados en contar lo que no se puede”.

Pese a las frecuentes digresiones y al carácter fragmentario provocado por las escenas, el mismo monólogo interior, el incesante pensar, se encargan de estructurar la narración a través de una serie de vínculos y de motivos recurrentes, y de este modo la voz del narrador se convierte en un discurso aparentemente lineal

dominado y guiado por el ritmo interior. Los motivos recurrentes son expresión, además, de la personalidad obsesiva del narrador, de “mi propio dolor y mi fiebre”, “nadie quiere convertirse en su propio dolor y su lanza y su fiebre”. Lo que es, al mismo tiempo, un homenaje a las herrumbrosas lanzas de Juan Benet en una novela cargada de temporalidad y llena de homenajes a un mundo que se fue y que sólo la escritura puede rescatar: el homenaje o reivindicación al padre, a Andreu Nin, a lugares como Oxford y el río Cherwell y, por supuesto, a Shakespeare y al mundo de Shakespeare, en “esta época tan soberbia, Jacobo, como no ha habido otra desde que yo estoy en el mundo”. En Javier Marías la invención, la emoción, el humor piadoso y el despiadado están controlados por la sensatez del gran narrador, pero nunca negados, siempre insensata e inquietantemente presentes. —

— JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

#### NOVELA

### LA PUERTA ÓSEA



Haruki Murakami, *Sputnik, mi amor*, Tusquets, Barcelona, 2002, 246 pp.

Un lector atento no tarda en descubrir que el principal interruptor de la obra de Haruki Murakami (1949) son los símbolos y no los signos, una distinción que se expone casi al arranque de *Sputnik, mi amor*. El símbolo, dice K., el narrador de obvia estirpe kafkiana, es una “flecha que apunta en una sola dirección”, en tanto el signo implica una forzosa equivalencia —una vía de doble

# Voces

de la democracia

Un programa  
radiofónico-televisivo  
del  
Instituto Federal Electoral

Radio

Escúchelo en vivo  
los miércoles de  
10:30 a 11:30 hrs.  
por Radio UNAM, en  
860 de AM

Televisión

- ◆ Véalo diferido en  
Canal del Congreso los lunes y  
viernes de 10:00 a 11:00 am.  
(sujeto a cambios)
- ◆ Canal 13 de EDUSAT  
los lunes de 17:00 a 18:00 hrs.

Consulte la programación en

[www.ife.org.mx](http://www.ife.org.mx)

Comentarios y sugerencias en

[vocesdelademocracia@ife.org.mx](mailto:vocesdelademocracia@ife.org.mx)



sentido— entre las partes de la ecuación. Así pues, símbolos son por ejemplo la piedra y la serpiente que una anciana que “cura el espíritu de la gente y predice sus sueños” detecta en Satsuki, la protagonista de “Tailandia”, uno de los seis cuentos incluidos en *After the Quake*, el libro más reciente de Murakami. Luego de asistir a un congreso mundial sobre tiroides celebrado en Bangkok y de recluírse varios días en un hotel de las montañas, Satsuki acude con la vieja adivina—familiar de los y las videntes que pululan en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (Tusquets, 2001), *opus magnum* del autor japonés—, que le toma la mano para revelarle dos cosas: la primera, que dentro de su cuerpo hay una piedra “dura y blanca”, tan primitiva como la inscripción en caracteres negros que la cubre, de la que debe deshacerse porque de lo contrario será lo único que quedará de ella al cabo de su muerte; la segunda, que pronto soñará con una serpiente que brota de una pared. Satsuki, dice la anciana, tendrá que aferrarse al reptil con todas sus fuerzas, “como si fuera su vida”, y no soltarlo hasta despertar, ya que él se tragará la piedra; el cuento, gracias a un gran olfato narrativo, concluye justo antes de que el sueño ocurra. ¿Y qué significa, a qué equivale ese par de símbolos de clara raigambre oriental: la piedra, la serpiente? Al orbe anímico y el orbe onírico, las esferas en las que respira a sus anchas Murakami, ese minero que ha bajado al pozo del subconsciente moderno—los pozos abundan en *Crónica del*

*pájaro...*— para deslumbrarnos con un insólito fulgor literario. Pero, como sucede con los autores impredecibles, siempre hay más. Mucho más.

“¡Amo a Myû! Si esta situación se prolonga, yo me iré perdiendo poco a poco [...] Dentro de poco, mi existencia se habrá diluido en la corriente y yo me habré convertido en *nada* [...] Debo hacer el amor con Myû. Penetrar en su interior. Y que ella penetre en mi interior. Como dos voraces y aterciopeladas serpientes.” Quien habla de modo tan apasionado, apelando de nuevo a la figura del ofidio, es Sumire, escritora en ciernes, uno de los vértices del triángulo que echa a andar el mecanismo de *Sputnik, mi amor*; los otros dos vértices son Myû, una *bonne vivante* especializada en la importación de vinos cuya pulsión erótica se ha esfumado merced a una traumática experiencia vivida en Suiza catorce años atrás—una experiencia que la hizo encanecer por completo en una noche—, y K., el narrador hechizado y retribuido sólo en el plano amistoso por Sumire y sus encantos *beatnik* (la confusión entre *beatnik* y *Sputnik* da pie para que la imagen del satélite, cuyo nombre en ruso significa “compañero de viaje”, se vuelva una alegoría de la desolación humana). En este caso, no obstante, la serpiente opera como símbolo no del sueño, sino del deseo y la obsesión /posesión sexual, asuntos que Murakami lleva a sus límites más enigmáticos, límites en los que se yergue, antes que la serpiente, el emblema del pórtico. Si en *Crónica del pájaro...* el mundo era comparado con una puerta giratoria, en *Sputnik...* se diría que esa puerta ha dejado de girar para que los personajes la traspongan y accedan al “otro lado”, o lo que es lo mismo, a su otro yo. Es una puerta similar a las que, según refiere K., se abrían en las murallas que rodeaban las ciudades de la China antigua: puertas construidas con los huesos de los guerreros caídos en el campo de batalla, bañadas con la sangre de perros recién degollados para que “las viejas almas [adquirieran] un poder mágico”. Puertas que son “metáfora del proceso a través del que un relato atrapa la magia”; un relato, este que leemos, “de

estilo fluido y elegante [que produce] la sensación de ponerte instintivamente alerta”. ¿Alerta a qué? En principio, a las semejanzas con otros libros del autor, sobre todo *Crónica del pájaro...* En *Sputnik...* están también los dispositivos tecnológicos—el teléfono, la computadora— como nexos con el orbe íntimo y la alteridad, la manía por la cultura *pop* y la música clásica, la disociación de la personalidad detonada por el impulso erótico y el análisis de algo que Murakami ha patentado y que podríamos llamar el vaciamiento femenino a partir de una situación extrema:

Yo me quedé en este lado [confiesa Myû, mujer vacía por antonomasia, al hablar de su experiencia suiza]. Pero mi otro yo, o quizá tendría que decir mi otra mitad, se fue a la orilla opuesta. Llevándose mi pelo negro, mi deseo sexual, mi menstruación, mi ovulación y, tal vez, mis ganas de vivir.

A diferencia de su antecesor Tooru Okada, el narrador de *Crónica del pájaro...* cuyo sedentarismo doméstico lo empuja a una pesquisa que se traslada al plano metafísico, K. opta por la movilidad al enfrascarse en su propia búsqueda. Decidido a cumplir el anhelo de fuga que en aquella novela cristalizaba en la imagen de Creta, deja Tokio y viaja a una isla griega cercana a Rodas para resolver—para intentar resolver— la misteriosa desaparición de Sumire. Lo que halla en ese pequeño edén, sin embargo, no es lo que fue a buscar sino algo más, mucho más: la puerta que da sentido a *Sputnik, mi amor*. Una puerta ósea, simbólica—“Todo es demasiado simbólico”, revela Sumire—, que se abre hacia cuatro puntos cardinales: la pasión sexual y sus turbulencias, la pérdida del ser amado, la figura del *doppelgänger*—hay pistas suficientes para suponer que K. y Sumire son un solo yo escindido— y la buena literatura, esa que se consigue luego de haber “degollado algo. Con el cuchillo afilado y el corazón de piedra”. De nuevo, siempre la piedra. Y la serpiente. Y la puerta. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS