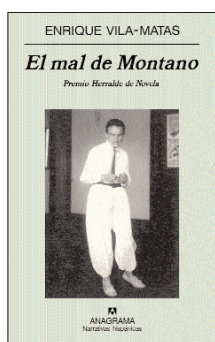


♦ *En América*, de Susan Sontag ♦ *Encrucijadas chiapanecas/Economía, religión e identidades*, de Juan Pedro Viqueira ♦ *La Rambla paralela*, de Fernando Vallejo ♦ *Las guerras culturales de Octavio Paz*, de Armando González Torres, y *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, de David A. Brading ♦ *Reversible Monuments/Contemporary Mexican Poetry*, de Mónica de la Torre y Michael Wieggers (comp.) ♦ *Terciopelo violento*, de Juvenal Acosta ♦

LIBROS

NOVELA

La enfermedad de la literatura



Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Anagrama, Barcelona, 2002, 317 pp.

Desde la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) hasta *Bartleby y compañía* (2000), Enrique Vila-Matas ha escrito una suerte de historia personal de la literatura mundial, páginas que sus endiablados maestros, desde los shandys hasta los bartlebys, le han pedido que transmita. A veces creo que Vila-Matas es un ventríloquo a través del cual habla una legión que incluye a Kafka, Walser, Sergio Pitó, Imre Kertész, Josep Pla, Teresa Wilms Montt, Valéry Larbaud, Witold Gombrowicz. Pero estos escritores no son exactamente aquellos que encontramos en las enciclopedias y en las bibliotecas, pues Vila-Matas les ha dado una segunda vida. Obligado por un de-

monio socrático, el escritor catalán obedece a los designios de esos seres, cuya extraña forma de vida los impele a rebelarse contra su destino biográfico.

Si Rosario Gironde, el héroe (y vaya que lo es) de *El mal de Montano*, se hace pasar por un crítico literario, ¿qué clase de excéntrico historiador de la literatura es Vila-Matas? Escribir sobre los autores a los que guardamos una entrañable fidelidad es una tarea que al paso de los años se torna cada vez más difícil. Recorro mis estantes y observo que he leído todos los libros de Enrique Vila-Matas, y advierto que entre su escritura y mi lectura priva una zona de complicidad a tal punto desarrollada que no sé donde empieza su experiencia y en que punto acaba la mía.

Las ficciones vilamatianas, con variable fortuna, buscan la clave anecdótica del cuento, presienten la voluntad omnicomprendiva de la novela y logran la sapiencia del ensayo. Pero Vila-Matas no es un escritor literario, si por ello se entiende al preceptor que postula un método para armar (o desarmar) los mecanismos de la fabulación. Su originalidad radica en vivir la historia literaria como una novela de aventuras sujeta a los avatares del naufragio, la búsqueda de un tesoro o el combate singular. La reapari-

ción rutinaria de Robert Walser es para Vila-Matas tan necesaria como la de Sandokan en el ciclo salgariano.

El mal de Montano es un desarrollo epigonal de *Bartleby y compañía*, a mi entender la obra maestra de Vila-Matas. Del silencio ante la creación protagonizado por los bartlebys había que pasar a una falsa ficción autobiográfica donde un ser renunciase a librarse de la enfermedad de la literatura. Proteico, Rosario Gironde es un forzado a las galeras del diario íntimo que se mira sin piedad en los espejos en que otros fijaron su forma; deja de hacerlo cuando descubre que la historia literaria es la realización de la historia universal.

Jean de La Bruyère dice en el epígrafe de *Bartleby y compañía* que “la gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir”. Sólo leyendo *El mal de Montano* alcancé a comprender que, de todas las voces que este ventríloquo transmite, acaso la verdadera sea la del moralista. A la manera del Gran Siglo, Vila-Matas concibe la literatura como a una humana, demasiado humana sociedad de talentos regida por la conversación. Los escritores concurren hacia su obra como los cortesanos al baile de máscaras, a la presentación en la corte, a la partida de caza, al salón de

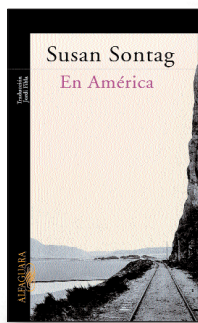
los epigramas; poseso de ironía, inclemente y piadoso, Vila-Matas va desenmascarando, como anatomista, a cada miembro de su teatro crítico universal, separando a los furiosos de los melancólicos, a los prolijos de los ausentes, a los viajeros de los sedentarios, a los nómadas de los huraños. Pero concluye, y así lo dice en *El mal de Montano*, que la literatura es la única enfermedad que ofrece a quien la padece las garantías de una salvación laica.

Los temas capitales de la obra de Vila-Matas son el suicidio como forma de ejemplaridad, el escritor-que-no escribe, el diario íntimo como paisaje del alma y la cita de los clásicos, antiguos y modernos, como única forma legítima de autoridad. Todos éstos son problemas propios del moralismo que, pasado el siglo XX, corresponden al dominio de esas enfermedades profesionales del escritor que diagnosticó Cyril Connolly. Por ello no me extraña que Rosario Gironde asuma una tarea ética propia del héroe y decida batirse contra todos aquellos que conspiran, aquí y ahora, contra la enfermedad de la literatura. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

UNA ESTÉTICA DEL COMPROMISO



Susan Sontag, *En América*, traducción de Jordi Fibla, Alfaguara, Madrid, 2002, 494 pp.

Pocas veces una obra abierta en tantos frentes (ensayo, novela, cuento, reportaje...) muestra tal coherencia interna

entre su respuesta moral y la sensibilidad que la nutre. “Si no puedes poner tu vida donde está tu cabeza (corazón) entonces lo que piensas (sientes) es un fraude”, sentencia Susan Sontag, una intelectual comprometida con su tiempo más allá de las medias tintas. Si comparamos su artículo tras los atentados del 11 de septiembre con los de otros escritores estadounidenses, notaremos enseguida que Sontag opta por complicarse la vida ante sus conciudadanos mientras otros se parapetan en el cuento de su experiencia personal. Una cosa es la confesión y otra el conocimiento. “La confesión soy yo, el conocimiento son todos”, afirma en otro sitio. En aquel artículo, Sontag, que aprobó los bombardeos estadounidenses en Kosovo, se olvidó de sí misma para bucear en las causas de la tragedia y criticar acerbamente la gran desconexión existente entre la realidad y lo que los medios y los políticos norteamericanos decían sobre la realidad, tratando de convencer al país de que todo estaba bien: “Lloremos desde luego juntos. Pero no seamos todos juntos unos estúpidos. Unos cuantos jirones de conciencia histórica podrían ayudarnos a comprender lo que acaba de ocurrir, y lo que puede que siga ocurriendo. *Nuestro país es fuerte*, se nos dice una y otra vez. Yo, por lo menos, no encuentro esto completamente consolador. ¿Quién puede dudar de que Estados Unidos es fuerte? Pero eso no es todo lo que Estados Unidos tiene que ser.” Le llovieron palos, se le acusó de ser una “idiota moral”, se le comparó con Bin Laden y Saddam Hussein e incluso alguien propuso confinarla en el desierto. Es importante tener esto en cuenta, así como su estancia en Vietnam en el 68, y en Sarajevo en el 97, para comprender que en la escritura de Sontag la actitud ética es radicalmente inseparable de su respuesta estética.

Para Sontag, interpretar una obra artística supone disociar forma y contenido, proponer una traducción que, por el hecho de serlo, siempre será “reaccionaria, impertinente, cobarde y asfixiante”. El arte no debe ser entendido como metáfora, sino como un instrumento con capacidad para modificar la conciencia,

para crear un espacio de encuentro en el que puedan “organizarse nuevos modos de sensibilidad”. Ante la “anestesia sensorial masiva” de las sociedades actuales, el arte puede servir como terapia de choque capaz de reanimar los sentidos, transformar la realidad, disfrutarla, enfrentarse a ella sin clichés protectores. Es la suya una estética de la resistencia en la que la cabeza no puede ser independiente del corazón; el pensar del sentir. Esto resulta fácilmente perceptible en libros como *Estilos radicales*, *Un viaje a Hanoi* o *Sobre la fotografía*. Pero también sus novelas están escritas bajo ese prisma y sólo bajo él podremos reaccionar plenamente ante *El benefactor*, *El amante del volcán* o *En América*, que leemos ahora en versión española.

En América relata el viaje de la cultura europea a los grandes horizontes americanos. La historia está inspirada en la emigración a Estados Unidos en 1876 de Helena Modrzejewska, la actriz polaca más célebre del momento, en compañía de su marido, el conde Karol Chapowski, Rudolf, su hijo, el futuro autor de *Quo Vadis?*, Henryk Sienkiewicz, y unos pocos amigos. No obstante, desde el mismo momento en que arranca la narración, se produce un distanciamiento de la “realidad” a través del monólogo de una voz viajera en el tiempo, voz que pertenece a una mujer de hoy que se encuentra en el comedor privado de un hotel de Cracovia. Esa voz no habla polaco, pero hilvanando palabras y fragmentos de conversaciones entiende lo que están diciendo a su alrededor. “Para mí siempre es un reto cómo comenzar una novela. Esta vez decidí empezar con ese monólogo porque es una historia sobre cómo se inventa una historia”, comentaba Sontag en la lectura pública de ese capítulo celebrada en Madrid. Ese desdoblamiento de la narración convierte a la novela en el vehículo ideal tanto de espacio como de tiempo: “La novela es la creación no solamente de una voz sino de un mundo, simula las estructuras esenciales según las cuales nosotros nos experimentamos.” Esa experimentación se origina en su caso desde la bien disimulada fascinación que la autora siente por su personaje, esa tenacidad y autoexigencia

a la hora de plantearse no tanto una nueva vida sino un nuevo “yo”. Maryna decide emigrar a América para crear una comunidad utópica semejante al sistema de falansterios ideado por Fourier. La comuna se instala en Anaheim, en un lugar muy cercano a donde hoy está Disneylandia. Pero el paso del tiempo oxida los ideales, hace rechinar las relaciones humanas, porque “todo matrimonio, toda comunidad es una utopía fracasada. La utopía no es una clase de lugar sino una clase de tiempo, todos esos momentos demasiado breves en los que uno no desearía estar en ninguna otra parte”. El choque de la mentalidad europea con el pragmatismo norteamericano provoca una reflexión moral sobre ambas culturas, especialmente sobre la norteamericana: “Aquí el pasado apenas tiene importancia; el presente no reafirma el pasado sino que lo sustituye y lo cancela. La debilidad de cualquier vínculo con el pasado es quizá lo más importante de los americanos. Les hace parecer superficiales pero les proporciona una gran fuerza y confianza en sí mismos. No se sienten empujados por nada.” De ahí que el fracaso carezca de la nobleza que lo distingue en Europa. Y ante el fracaso del nuevo sistema de vida, la protagonista prepara su conquista del público norteamericano partiendo de cero en su vuelta a los escenarios. Inicia así un viaje por todo el país cosechando éxitos y evitando la complacencia consigo misma, un peregrinaje del amor propio que se mantiene fiel a sus ideales hasta el capítulo final en que, como apunta Juan Goytisolo, la autora deja a la protagonista frente a la ambigüedad de la victoria y la derrota, que ya no se distinguen una de otra y acaban por confundirse.

La pluralidad de voces en que transcurre la novela (Ryszard en su correspondencia con Marina; el diario de Bogdan, su marido; la voz narrativa en tercera persona) es un modelo de aproximación gradual a los pensamientos y vivencias más íntimos de los personajes centrales. Ese voluntario distanciamiento con el que se inicia la narración se diluye, junto con la voz externa, según nos adentramos en una

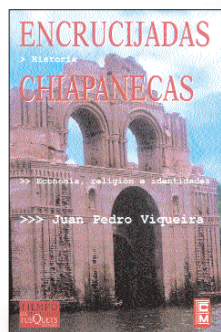
historia cada vez más solapada por la interioridad del personaje central, su tenacidad moral y afectiva. Sontag, que se confiesa más cercana al mundo del teatro que al de los escritores, siempre quiso hacer el retrato de un actor y demuestra con éste conocer muy bien el interior de una personalidad de ese tipo, su complejidad, su necesidad de moverse y dejarse ver.

Ante la frustración de no poder evocar el salón de un hotel de Sarajevo a finales del siglo XX, la voz narrativa encuentra compensación avanzando por un túnel del tiempo hasta esa fiesta en un hotel de Cracovia a finales del siglo XIX. Sontag nos recuerda entonces a Sebald cuando *viaja* en el tiempo con la divisa de la melancolía para situar sus relatos: “El pasado es el mayor de todos los países y hay una razón que estimula el deseo de situar relatos en el pasado: casi todo lo bueno parece localizado en el pasado, y quizá sea una ilusión, pero siento nostalgia por todas y cada una de las épocas anteriores a mi nacimiento; y una está libre de las inhibiciones modernas, tal vez porque no tiene ninguna responsabilidad en el pasado, y a veces me siento absolutamente avergonzada del tiempo en que vivo.” —

— JAIME PRIEDE

ENSAYO

CHIAPAS EN PROFUNDIDAD



Juan Pedro Viqueira, *Encrucijadas chiapanecas / Economía, religión e identidades*, Tusquets - El Colegio de México, México, 2002.

Este espléndido libro reúne trece ensayos sobre Chiapas. En ellos se

recorre un abanico de tiempo vastísimo: desde el pasado prehispánico hasta el presente, pasando detenidamente por la época colonial y los siglos XIX y XX. El conjunto de temas que trata es también muy amplio: geografía histórica, transformaciones demográficas, tentativas de cristianización, idolatría indígena, procesos de desindianización y reindianización, mestizaje cultural, formación histórica de las identidades, uso y abuso de la categoría “comunidad indígena”, el papel del historiador en circunstancias políticas turbulentas, reflexiones teóricas sobre el papel del conocimiento histórico aplicadas a Chiapas, y más. El común denominador de todo esto es la historia indígena, de los indígenas que permanecieron siéndolo por propia voluntad o forzados, y de los indígenas que dejaron de serlo, forzados o por voluntad propia (pues, aunque a veces se habla de los ladinos de Chiapas como si se tratara de escandinavos, no olvidemos que en su gran mayoría son ex indígenas, o, para ser más exactos, indígenas y ladinos son el resultado de transformaciones en direcciones distintas). Me parece que, aunque planteado de una manera algo sinuosa, éste es uno de los hilos que unen los artículos: ¿Qué significa, en una perspectiva histórica, ser “indígena”? Por otra parte, en la medida en que los indígenas no viven ni han vivido aislados, el libro es también en cierto sentido una historia de Chiapas, una región marginal, pero ciertamente no fuera de la historia.

En cambio, lo que no se trata prácticamente en ninguno de los artículos es la historia política de la insurrección del Ejército Zapatista en 1994 y de sus avatares subsiguientes. La verdad es que ya se han publicado muchos libros y artículos sobre esto, seguramente demasiados; algunos de ellos buenos, pero en su mayoría pura propaganda política, y en general propaganda de mala calidad. Pero aunque no se trate de una manera directa, el neozapatismo y sus pretensiones son, por así decir, una presencia real, el telón de fondo de algunos ensayos. Varios de ellos refutan de forma radical lugares comunes sobre Chiapas que

incluso hoy, cerca de ocho años después de la rebelión, siguen circulando como verdades indudables. No tratar sobre el neozapatismo y sí sobre Chiapas es seguramente una buena elección, porque de ese modo se evita reducir el extraordinariamente heterogéneo mundo indígena —variedad que el libro demuestra una y otra vez— a “lo zapatista”. Pero sobre todo evita que sea la propaganda política, en lugar del estudio minucioso y despreciado, lo que marque el compás de la comprensión de las sociedades indígenas. No en vano, este libro es resultado de casi doce años de vivir y trabajar sobre Chiapas, literalmente recorriendo sus caminos, y, para jugar con su título, deteniéndose en sus encrucijadas. Esto es esencial: Chiapas es un lugar difícil de comprender, un lugar que presenta un verdadero desafío a las interpretaciones convencionales de la antropología, la historia o la psicología, y donde el conocimiento del terreno resulta imprescindible.

Viqueira describe su libro, tomando la expresión de Unamuno, como un trabajo de “intrahistoria” (o más bien, de “intrahistorias”), es decir, metafóricamente, el “mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol”. No obstante, su objetivo declarado es la comprensión de los acontecimientos y conflictos actuales, las “olas” de la historia. Es el presente lo que está detrás de cada una de las preguntas del libro, y en parte los ensayos se han escrito para discutir categorías e ideas asumidas que habitualmente se emplean tanto en el discurso público como en el académico, sin que en realidad se sepa exactamente qué significan (etnia, indígena, identidad, derechos indígenas, comunidad, etc.). Desde este punto de vista, es un libro polémico, en el sentido de que alimenta la controversia.

El papel de las ciencias sociales —escribe Viqueira en la conclusión del que es el artículo más teórico del libro— debe consistir en señalar los límites del sentido común, mostrar la inadecua-

ción de las categorías con las que los actores sociales suelen interpretar la realidad en la que están inmersos, romper los estereotipos sociales y echar por tierra las simplificaciones de los políticos para, así, abrir y enriquecer el debate público sobre el mundo que queremos construir, en vez de seguir alimentando los odios ancestrales. El deber de los científicos sociales es el de exorcizar el pasado, dándolo a conocer en toda su complejidad, con el fin de liberar a los hombres de sus fantasmas, poniéndolos ante la responsabilidad ineludible de construir el futuro.

Demasiado ambicioso quizá (la verdad es que tengo mis dudas en cuanto a la capacidad de las ciencias sociales para lograr tan altos fines), pero en todo caso la lectura de cada ensayo obliga a mantenerse en una permanente tensión con el autor.

Es casi inevitable decir que se trata de un libro imprescindible para quienes se interesen por el conflicto neozapatista y quieran entender su contexto. Pero es más que eso. Es una contribución fundamental a la historia de Chiapas (el aparato bibliográfico, de notas, y la colección de mapas son un verdadero lujo). Y, más aún, representa un magnífico ejercicio de método, perspectiva y compromiso con la historia indígena de México. —

— PEDRO PITARCH

NOVELA

REMANENTE

Fernando Vallejo, *La Rambla paralela*, Alfaguara, Barcelona, 2002.

Con *La Rambla paralela*, su obra más reciente, Fernando Vallejo parece haber alcanzado un límite que ya tenía tiempo bordeando: escribir una novela en la que el lugar de las tensiones y atracciones sea la meditación amarga y no el edificio verbal y dramático que la sostiene; una novela sin novela, si esto es posible.

El libro no tiene argumento, o tiene el mínimo indispensable: un escritor

colombiano que vive en la colonia Condesa de la ciudad de México agota cantidades de alcohol en Barcelona, donde asiste a una Feria del Libro a la que ha sido invitado como ponente; mientras lo hace, recuerda sin orden ni concierto escenarios y afectos de una vida casi completamente vacía. Desde las primeras páginas el lector es advertido sobre el hecho de que el personaje se va a morir en su cuarto de hotel la noche anterior a su regreso; los últimos días del escritor son narrados por una tercera persona que funda su verosimilitud en ciertos tics periodísticos y que o vivió los hechos o los indagó para poder reportar más tarde. El relato tiene una variación estructural con respecto a las demás novelas del autor: en lugar el descenso dantesco a los infiernos, lo que hay es una horizontal mortuoria en la que tiempos y paisajes igualan a cero: los hechos se revelan en un orden quebrado porque para el que ya está muerto las cosas dan en realidad lo mismo, aun si de casualidad sigue vivo.

Desde hace tiempo la literatura latinoamericana más nueva viene sosteniendo un diálogo intermitente y significativo por acumulación con una vigorosa tendencia de la plástica reciente que ve en la exposición de la persona y materia íntima del artista elementos legítimos para el alzado de formas: obras como las fotografías de Richard Billingham sobre la marca que los males de la pobreza han dejado en su familia, o los ejercicios de confesión pública de Tracey Emin, que igual exhibe páginas de sus diarios como obra que teje cobijas en las que narra historias personales con detalle. Este tipo de trabajos visuales tiene correspondencia con novelas como *Vida con mi amigo*, en la que la mexicana Bárbara Jacobs relata su intimidad literaria con Augusto Monterroso, o *Los amigos que perdí*, en la que el peruano Jaime Bayly cuenta las desventuras del chico de la tele que escribe novelas, y un vasto etcétera que incluye a voces consagradas como las de Sergio Pitlor en *El viaje*, Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, Carlos Fuentes en *Diana o la cazadora solitaria*, o César Aira en *Por qué me bice monja*.

A un nivel, todo ejercicio de creación –incluso el más formal– es autobiográfico, porque la escritura es un vaciado de experiencia que se va registrando de manera circunstancial: la página que se produjo un día habría sido distinta de haberse escrito al siguiente, aun si se planeaba narrar más o menos lo mismo. Pero en las novelas como las citadas arriba, igual que en las obras plásticas que las antecedieron –Bob Flanagan reprodujo y expuso el cuarto de hospital en el que vivía e iba a morir desde tan temprano como mediados de los ochenta–, el acento está puesto en la voluntad de exhibición; el momento en que el autor deja ver que lo que está contando tiene un sabor a confesión, no importa si remota o fotográfica. La idea es producir un vaivén entre realidad y ficción, y lo que implica es que la verdadera obra sucede en el territorio mental en el que dos individualidades –la del artista y la del observador– se reconocen mediante un procedimiento creativo; en este contexto la pieza –el cuadro, la instalación, la foto, la novela– es sólo un registro con valor de cambio.

Fernando Vallejo no es ajeno a esta corriente –el personaje principal de sus libros anteriores siempre declara ser, precisamente, Fernando Vallejo–, y lo que tiene de interesante su obra –la razón por la que *La virgen de los sicarios* hizo época– es la fascinación que resulta del hecho de que lo contado pide correspondencia con la realidad: la escena –que ya está cobrando peso fundacional– en la que el sicario mata al taxista porque tiene muy alto el volumen de la radio debe su impacto a que no se lee como un chiste brutal a lo Tarantino, sino como la descripción helada de un hecho visto. Como en la pornografía, lo sabroso viene de la convicción de que lo que se explicita es verdad; de una serie de estrategias retóricas que conducen a una representación clínica del mundo.

En *La Rambla paralela* Vallejo propone un paso más en su proceso creativo: lo que se describe en la novela con la frialdad de la fotografía médica no es una realidad, sino una conciencia que, gracias a los guiños constantes de la tercera perso-

na que narra la historia, parece representar al yo efectivo del autor. La novela deja de ser una meditación crítica sometida a la forma de la narración para convertirse en la transparencia de una amargura; el relato sin relato de las razones por las que todo lo vivo termina mereciendo la muerte.

Esta condición –inevitable, por lo demás, si el autor se mantenía fiel a sí mismo– hace de *La Rambla paralela* una novela signada por el tedio: la conciencia es el órgano de la crítica precisamente porque está distanciada del movimiento del mundo; tratar de representarla es asumir que se va a escribir desde una autoabsorción quieta y, como prescribió Gracián en su *Arte de ingenio* –vigentísimo a más de trescientos cincuenta años de su publicación–, el nervio de un estilo se siente en la intensidad del verbo, en la escritura volteada sobre la acción y preñada de avance. Cioran, queda clarísimo, tenía sus razones al elegir el aforismo como vehículo para la representación de la amargura a palo seco: ponerse a narrar es una inocentada para el que quiere traspasar los velos que hacen tolerable la vida; la novela, desde esta perspectiva, no es más que el remanente formal de un mundo en el que se aspiraba al sentido.

Ahora bien, Fernando Vallejo es dueño de una sabiduría socarrona, una poderosa autocrítica y una inteligencia poética del lenguaje que le permiten ir sosteniendo con alfileres la atención del lector. Conviene resistir: después de cierto número de páginas, lo grueso de sus decepciones termina por convertirlas en chunga; corre entonces el aire fresco de la auténtica novedad. En un momento determinado, por ejemplo, el personaje reflexiona sobre su experiencia del temblor de 1985 en la colonia Condesa:

De los escombros iban sacando los rescatistas, comprimidos, los cadáveres, y el viejo sacó dos conclusiones: una, que de nada sirve meterse bajo los dinteles de las puertas; y dos, que lo que compra uno cuando compra un apartamento en última instancia es un sándwich de viento.

O sobre la política de su país adoptivo: “¡Qué largo camino evolutivo el que iba de los peces del Ordovícico a los presidentes de México! Las garras no surgen de un día para el otro: toman eones.”

La Rambla paralela no es el libro más intenso de Vallejo: más que la obra por la que lo vamos a recordar, parece ser el saldo de otras lucideces; la deuda que un autor se paga a sí mismo, más que a los fieles de su trabajo. El ejercicio es sano y hasta encomiable, porque estamos ante un escritor serio batallando por traspasar una frontera, por arrancarle un pedazo a su ambición. —

—ÁLVARO ENRIGUE

BIOGRAFÍA

OCTAVIO PAZ A DOS MANOS

Armando González Torres, *Las guerras culturales de Octavio Paz*, Colibrí - Secretaría de Cultura de Puebla, México, 2002, 167 pp.

David A. Brading, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, traducción de Antonio Saborit, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 103 pp.

Un sombrío lugar común anticipa la suerte de los grandes escritores muertos. Se dice que casi todos ellos atraviesan un periodo de crisis apenas después de su muerte: olvido, condenas y desprecio. El caso de Octavio Paz ha sido felizmente distinto. A casi cinco años de su muerte no ha habido olvido ni desprecio: se suceden los estudios y también los homenajes inteligentes. Incluso las condenas han disminuido: se le lee ya con menos pasión y con un poco más de cordura. La distancia ha cooperado a librarlo de las tormentas del momento, así como ha destacado su obra, tan sólida como entonces. El tamaño intelectual de Paz era tan grande que, de cerca, sólo era posible atisbarlo en fragmentos. Ahora, a lo lejos, su figura se recorta ya de cuerpo completo y su grandeza atrae y seduce. Que nadie se llame a engaño: Octavio Paz, ahora es claro, fue el dueño de nuestro siglo XX.

Dos estudios sobre Octavio Paz coin-

ciden en las mesas de novedades. Ambos aspiran a desmitificar su figura y ambos proceden para ello de modo contrastante. En *Las guerras culturales de Octavio Paz*, Armando González Torres no revisa la obra sino la figura, no las ideas sino el peso de éstas en el escenario mexicano. Un objetivo lo mueve: explicar el poder cultural de Paz y la manera en que ascendió a la cumbre de la inteligencia mexicana. El libro de David A. Brading, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, se mueve en sentido contrario: estudia las ideas, no al personaje, y se sumerge más en la obra que en la anécdota biográfica. Su objetivo es también transparente: aclarar la visión histórica que Paz tenía de México, expuesta especialmente en *El laberinto de la soledad* y, más tarde, en *Postdata*. González Torres parte de la hemerografía; Brading, de la bibliografía. Éste analiza la idea histórica de Paz; aquél, su lugar en la historia. El primero inserta a Paz en un debate con intelectuales mexicanos; el segundo restituye un diálogo más importante: la conversación de Paz con la modernidad y sus corrientes. Un trabajo contradice y complementa al otro. Ambos dibujan, a dos manos, un encontrado perfil de Octavio Paz.

Armando González Torres sigue de cerca el itinerario de Paz. No traza su biografía pero sí persigue el curso público del poeta, desde su juventud socialista hasta su final liberalismo. No siempre se atiene a la versión oficial y, de hecho, duda de algunos datos aportados por el propio Paz, biógrafo de sí mismo. En el camino recuerda algunas polémicas de Paz y las ilustra apresuradamente. Su interés está en otra parte: desea descubrir las estrategias y las circunstancias que hicieron de Paz el príncipe de la República de las Letras. En el esfuerzo tiene un precursor importante: Rubén Mendoza, responsable de *Autor, autoridad, autorización*, una dispareja investigación sobre el poeta. González Torres no arriba a conclusiones novedosas ni profundiza seriamente en sus hallazgos. Descubre apenas lo obvio: Paz fue un intelectual omnívoro, interesado en el poder, decidido a ser el guía intelectual de una nación a la deriva. Lo

mismo se ha dicho otras veces, aunque no con tanta insistencia. Ése es acaso el mérito de González Torres: acentúa un atributo varias veces señalado.

El trabajo de David A. Brading se detiene en aquello que González Torres olvida: las ideas de Paz. Ambos coinciden, por ejemplo, en señalar las intenciones proféticas de Paz pero uno y otro explican esto de manera distinta. El Paz de González Torres aspira a ser el guía cultural del país fundando revistas, creando grupos, conviviendo con estas o aquellas elites dirigentes. El de Brading hace eso, como casi todos los escritores, pero también hace más que cualquier otro: forja una imagen propia y original del país y su problemática. También hace otra cosa: poetiza nuestra historia y, un segundo después, se ofrece tácitamente como el poeta capaz de descifrarla. Aquí Paz tiene ideas, y Brading no rehúye discutir las; de hecho, las discute y las enfrenta a las ideas del romanticismo, el liberalismo y el historicismo. Las imágenes de Paz en uno y otro libro son, finalmente, contrastantes: allá aparece encumbrado por su astucia y aquí por su inteligencia. En un libro se encuentra cercenado, y en el otro, íntegro, dueño de sus ideas.

Octavio Paz y la poética de la historia mexicana nace de una ponencia que celebra los cincuenta años de *El laberinto de la soledad*. Ahora Brading la ha ampliado y mejorado: tiene más páginas y un dibujo más exacto del contexto que acompañó a Paz. Aún sigue de cerca *El laberinto...* pero también *Postdata*, y se empeña en otra tarea: aclarar la compleja visión histórica de Paz, repleta de mitos y fantasmas. Jorge Aguilar Mora ha escrito ya un penetrante estudio al respecto, aunque dos modas intelectuales lastran su trabajo: el marxismo y el estructuralismo. Brading trabaja sin camisas de fuerza y se nota: recurre lo mismo a Vasconcelos que a Wordsworth, a Hegel que a Baudelaire, en su intento de comprender a Paz. No obstante, una ausencia es evidente: no alude nunca al Colegio de Sociología, escuela fundamental en la visión histórica del mexicano. De ella —y principalmente de Roger Caillois— adopta Paz certezas definitivas:

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

Comentarios y sugerencias en

vocesdelademocracia@ife.org.mx

la duda ante los hechos visibles, el interés por los mitos, la búsqueda de lo sagrado. Una ausencia sensible.

Las conclusiones de Brading son refutables. Antes que nada, inserta a Paz dentro de la tradición romántica y, específicamente, dentro de la tradición romántica alemana. Paz coincide con los románticos en su búsqueda de un vivo sustrato mítico, y con otro alemán, Hegel, en el rastreo de un Ser nacional en la historia. Después, Brading apunta una contradicción aparente: Paz también abreva de la visión histórica liberal pues, como Justo Sierra, interpreta nuestra historia como la dialéctica entre la tradición y la modernidad. Lo mismo ocurre entre su papel como poeta y como profeta de la historia: hay una brecha que se resuelve, según Brading, en la contradicción: es un poeta surrealista y un profeta romántico. Tiene razón Brading pero sólo parcialmente: percibe correctamente las contradicciones, pero no los lazos que, un segundo después, anulan esas paradojas. Es como si se fuera un minuto antes de que Paz se batiera contra sus contradicciones y triunfara convincentemente sobre ellas. Así trabajó siempre Paz: adoptando contrarios y buscando, casi de inmediato, su difícil fusión. Habló del hombre y la mujer, de la razón y la imaginación, de este lenguaje y de aquél, pero también de las armas para fundir uno con otro: el amor, la crítica y la traducción, respectivamente. En su obra dialógica, vivamente, los contrarios.

Lo mismo ocurre cuando encara la historia: las contradicciones son aparentes. No hay contradicción, por ejemplo, entre su trabajo poético y sus investigaciones históricas: en ambos casos es uno y el mismo poeta. Para ello poetiza la historia y, un momento después, la descifra en metáforas y encuentra su ritmo. Tampoco hay una contradicción mayor en su mezcla de mito e historia: continúa siendo un poeta y, específicamente, un poeta surrealista. Trabaja animado por el mismo objetivo que Breton: hallar una suprarrealidad debajo de la realidad aparente, suma de sueño y vigilia, mito e historia, razón e imaginación. No sólo observa la

realidad hecha de cifras y hechos; va más allá y, como Breton en *Nadja*, invoca fantasmas y dioses míticos. Es un surrealista indagando la historia y resucitando monstruos circulares. No se encuentra desgarrado en la contradicción que Brading advierte: razón y mito, tiempo lineal y tiempo circular. Más bien es cierto lo contrario: mago surrealista, reúne ambos polos en su poética visión de la historia mexicana. Milagro doble: hace de la historia un poema y en el poema los contrarios se tienden, fecundamente, la mano.

Dispares y disparejos, este par de libros contribuyen a una tarea encomiable: agregan otros trazos al dibujo de Octavio Paz, dibujante de nosotros mismos. —

— RAFAEL LEMUS

POESÍA

LAS NACIONALIDADES ELECTIVAS

Mónica de la Torre y Michael Wieggers (comp.), *Reversible Monuments / Contemporary Mexican Poetry*, Copper Canyon Press, Port Townsend (Edo. de Washington, EE. UU.), 2002, 675 pp.

En su prólogo a *El otoño recorre las islas*, de José Carlos Becerra, Octavio Paz afirmaba que “las antologías son el equivalente moderno de las ordalías y las otras pruebas de los antiguos ritos de pasaje”. En lo que toca a un poeta como Becerra y *Poesía en movimiento*, aquella legendaria antología de poesía mexicana, la frase de Paz adoptaría un especial relieve: el ingreso a las filas de una publicación así, no sólo habría de afectar el examen histórico y crítico que se practicaría a cada uno de sus participantes (y, en el caso del poeta tabasqueño, garantizaría su posición definitiva dentro de dicho colectivo), sino la lectura panorámica de una poesía tan en “presentes sucesiones” como la mexicana. En otras palabras, las antologías suelen conformar verdaderas tentativas de canonización o, cuando menos, postulaciones de variados perfiles y tendencias de escritura —unidos o no por su riqueza diferencial—, pero también la

apuesta por un estrato más amplio de discurso que, aun con grados y oposiciones al interior, brinde una imagen prestigiada de localidad o nacionalidad a un determinado tipo de texto.

En *Reversible Monuments*, antología bilingüe de poesía mexicana contemporánea editada por Mónica de la Torre y Michael Wieggers, la tentativa y la apuesta se transforman, dada su comunidad de lectores y ante la ausencia de actualizaciones periódicas en Estados Unidos sobre la producción poética en México, en una suerte de seguridad electiva. Digo “seguridad electiva” porque, como bien señala Eliot Weinberger en el prólogo a esta selección, el escenario de la lírica mexicana reciente es allá, después de todo, desconocido: han pasado más de tres décadas desde la publicación de *New Poetry of Mexico*, editada por el poeta Mark Strand, y otro horizonte de perspectivas se ha erigido más allá de José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, los por mucho tiempo omegas del quehacer antológico nacional. Pero en esas tres décadas la poesía mexicana no perdió el tiempo en esperar su turno para ser atendida en el extranjero —mucho menos, para un largo y arbitrario proceso de traducción. Prueba de ello es que el abundante abanico de propuestas surgido de ese lapso mantiene un intercambio muy intenso con vastas tradiciones poéticas como la sudamericana, la española y la misma estadounidense, pese a su negativa, tácita y constante, a que la lírica mexicana sea un móvil de atención, a que constituya un importante objeto de estudio y eche raíces en su árbol genealógico.

Reversible Monuments cuenta y cumple de sobra con un clarísimo objetivo: dejar testimonio legible de las tesituras poéticas provenientes de generaciones “post-Paz” (*¡sic!*) —pero que, acaso como un signo de temida ilegitimidad, toma su nombre de uno de los *Topoemas* pazianos. La selección es generosa, y procura evitar en lo posible la fragmentación de poemas secuenciales o de largo aliento, para poder dotar a cada uno de los poetas de un espacio más que legible (y reconocible). Aunque el espectro abarca de Gerardo

Deniz (1934) a Heriberto Yépez (1974), la moda de la antología se sitúa en los autores nacidos en las décadas de los cincuenta y sesenta. Incluso, *Reversible Monuments* ofrece, como parte orgánica de la muestra, aspectos de la obra de poetas mexicanos escrita en lenguas indígenas (Búffalo Conde, tzeltal; Juan Gregorio Regino, mazateco; Víctor Terán y Natalia Toledo, zapoteco).

El cuerpo integral de traducción resulta muy atractivo por su alto grado de atención a los originales y su capacidad para resolver, certera e inventivamente, los rompecabezas gramaticales, lingüísticos, sintácticos y hasta fonéticos que ofrecen algunos autores. Sobre este punto, quiero resaltar la extraordinaria labor de Margaret Sayers Peden (Elsa Cross), Rebecca Seiferle (Alfonso D'Aquino y Ernesto Lumbreras), la misma Mónica de la Torre (Gerardo Deniz), Christian Viveros-Fauné (Francisco Hernández), Jen Hofer (Malva Flores) y de Roberto Tejada (Eduardo Milán), todos ellos traductores que confirman, en este volumen, su sobrado profesionalismo y la gracia indiscutible de su técnica.

Leves inconsistencias opacan, sin embargo, los heroicos trabajos de Mónica de la Torre y Michael Wieggers: en primer lugar, la ausencia de un poeta mayor como Eduardo Lizalde (1929) es incomprensible; aún más si tomamos en cuenta que los criterios de entrada de Gerardo Deniz a esta antología descansan en la demorada publicación de su primer libro (*Adrede*, 1970) y que, por tanto, se enlaza en el tiempo con generaciones poéticas mucho más jóvenes. Así Lizalde. Aunque el primer libro de poemas que le da cierta notoriedad es *Cada cosa es Babel* (1966), no será hasta *El tigre en la casa* (1970) con el que Lizalde irrumpirá de lleno en la poesía mexicana. Ni qué decir que, desde entonces, este poeta resulta, en igual o superior medida, cercano a grupos de poetas que lo preceden. Si importa en algo la frontera cronológica de las escrituras, es menester señalar que una de las poetas antologadas, Elsa Cross (1946), escribe su primer conjunto de poemas, *Naxos*, entre 1964 y 1965.

En segundo lugar, llama la atención que la poesía de Jorge Esquinca (1957), autor señero de su década, haya sufrido los embates de un olvido que curiosamente lo descarta, y elige en su lugar sorpresas como Pedro Serrano (1957) y Francisco Segovia (1958). El mismo azoro se produce con Heriberto Yépez, víctima solitaria de una imposición que, sin duda alguna, obedece al todavía más oscuro conocimiento de los nacidos a finales de la década de los sesenta y principios de la de los setenta, entre los que podemos mencionar a Julio Trujillo y Sergio Valero (1969), Mónica Nepote (1970), Luis Vicente de Aguinaga, Luigi Amara, Julián Herbert y María Rivera (1971), Rocío Cerón (1972) y Luis Felipe Fabre (1974). Si el criterio de selección —indicado por los editores en un “Prefacio”— también se funda en la publicación de por lo menos dos títulos de poemas, una de las excepciones la instrumenta el propio Yépez —más conocido y mejor estimado como ensayista, a la fecha de publicación de *Reversible Monuments* contaba con un solo libro de poemas y dos de ensayo, ya editados.

En resumen, la publicación de esta antología en Estados Unidos, antes que buena noticia, es apenas un mínimo acto de justicia, un ajuste de cuentas con pasados y presentes ignorados.

Se espera que, en el pensamiento de una vecindad responsable, aquel país tenga presente en fechas próximas la continuidad y ampliación de este y otros proyectos de intercambio cultural. Las políticas del olvido levantan en muy poco tiempo, por desgracia, sus propios monumentos reversibles. —

— HERNÁN BRAVO VARELA

NOVELA

EL MAPA DEL DESEO

Juvenal Acosta, *Terciopelo violento*, Joaquín Mortiz, México, 2002, 182 pp.

Si, en un imaginario mapa corporal de Estados Unidos, Nueva York es el polo fálico, masculino, gracias al enjambre

Feria de POSGRADOS
4a

Consolida tu futuro a través del conocimiento

mayo

Contacto directo con universidades nacionales y extranjeras para estudios de maestría y doctorado

México 17 - 18
Guadalajara 20
Hermosillo 22
Saltillo 24
Veracruz 26
Mérida 28

CONACYT

Banamex Advantage

3M

de las 10:00 a las 18:00 horas

www.conacyt.mx

de rascacielos que le ha dado fama mundial y a la traza estricta de sus calles, San Francisco representa entonces el polo opuesto aunque complementario: la urbe femenina por excelencia, “un laberinto poblado de seres sensuales que ascienden y descienden las colinas en busca de algo”. Así lo entiende Juvenal Acosta (1961), que vive cerca de esta ciudad “húmeda y misteriosa” desde 1986, año en que cambió el aire turbio del Distrito Federal por la transparencia californiana. No es extraño, por ende, que la condición del exiliado, del tráfuga cultural e incluso idiomático, sea uno de los pilares que sostienen su obra, que abreva en las aguas del erotismo para ofrecer no sólo una radiografía de la carnalidad profunda, extrema, en deuda tanto con el Marqués de Sade como con Georges Bataille y Juan García Ponce, sino también una exploración de la identidad en varios niveles. Esta exploración arranca con *El cazador de tatuajes* (1998), título que pronto reeditará Joaquín Mortiz y que inaugura una trilogía aún en proceso llamada *Vidas menores*. Aquí aparece el personaje/narrador que Acosta ha elegido como *alter ego*: un profesor de literatura en San Francisco, un hombre con un presente “hecho de pasado” y un pasado “hecho de ruina” que elabora una especie de autobiografía sexual para explicar(se) los sucesos que terminaron por enviarlo al hospital, de donde ha salido al cabo de tres meses de estadía a causa de una embolia sufrida en pleno coito. Aquí están asimismo los cuatro puntos de la brújula pasional del narrador, cada uno relacionado con un elemento y una ciudad: Marianne, fotógrafa inglesa, la mujer de aire que vibra con el pulso de Nueva York; Sabine, argentina, la mujer de tierra que resume la melancolía de Buenos Aires; Constanza, pintora mexicana, la mujer de agua que evoca las tardes del Distrito Federal; la Condesa, vampira adicta al placer sin límites, la mujer de fuego que goza el lado salvaje de San Francisco y en cuyo lecho se colapsa el protagonista. Si *El cazador de tatuajes* revaloriza una veta poco frecuentada en nuestra narrativa al proponer la búsqueda de una identidad erótica que

se desplaza hacia lo territorial, *Terciopelo violento*, segunda parte de la trilogía planeada por Acosta para dialogar con el célebre “Cuarteto de Los Ángeles” de James Ellroy, ahonda en esa veta y la enriquece al añadir el factor policiaco y la reflexión sobre el procedimiento escritural, la puesta en abismo que tantos frutos ha dado en el cine y la literatura.

La novela dentro de la novela. Tras los pasos del Juan Carlos Onetti de “El infierno tan temido”, un cuento excepcional en el que un periodista empieza a recibir fotografías de su ex esposa engarzada en siniestros actos carnales, *Terciopelo violento* se inicia con un retrato de la Condesa desnuda que llega a manos del protagonista de *El cazador de tatuajes*, cuyo nombre, o más aún, cuya identidad nos es revelada por fin: Julián Cáceres. Identidad tiene también la enigmática Condesa: Ángela Cain a.k.a. Renée Keller, a la que vemos huir de San Francisco rumbo a “la humedad legendaria y obscena de Nueva Orleans” en pos de su linaje, “que es oscuro pero brilla como una gota de sangre que escurriese indecisa de la comisura de una boca”. A las acciones paralelas de estos dos seductores/seducidos se suma el viaje que Marianne —que, luego nos enteraremos, fue quien tomó la foto de la Condesa— emprende a la ciudad de México para reunirse con Constanza, en un intento por resolver la desaparición de Julián, el auto del cual ha sido localizado en el Golden Gate y en cuya casa la policía descubre tres cartas —dirigidas a Marianne, Constanza y Sabine— que hablan de su supuesto suicidio. Junto a las cartas hay “casi doscientas páginas que [contienen] la explicación detallada de las últimas aventuras eróticas de Julián Cáceres”, un “manuscrito en inglés plagado de mentiras y erratas” que Marianne lee y fotocopia para mostrárselo a Constanza. El proceso de redacción de este manuscrito —que es, sobra decirlo, *El cazador de tatuajes*— nos será relatado mediante una serie de *flashbacks* que alimentan la estructura atomizada, el hábil juego de espejos tramado por Acosta.

Pero la *matriosbka* que es *Terciopelo violento* no se detiene ahí: a la estrategia

de la escritura inserta en la escritura se incorporan la bitácora de Julián, “una recopilación de fragmentos y meditaciones” lo mismo sobre el orbe sensorial que sobre el deambuleo urbano, y el diario en una libreta forrada simbólicamente de terciopelo negro que la Condesa lleva para tratar de retomar “su teoría [acerca de] una escritura a la vez sagrada y prohibida”. Ambos textos sirven de prótesis memorísticas a sus autores y, sin que éstos lo sepan, preparan el terreno para el reencuentro, ese “infierno tan temido” como anhelado.

“Porque vive en el extranjero, a veces su lengua natal, su español, le resulta insuficiente.” En esta descripción de Julián se cifra la búsqueda que anima las páginas de *Terciopelo violento*. Búsqueda de un idioma propio en el que se “[unan] la violencia y la poesía [para que pueda] haber revelación”, pero también de una escritura que sea como el sexo, “un asunto del cuerpo y de la sangre”. Búsqueda de una sensualidad dilatada, inagotable, que encarna en la Condesa, Ángela Cain, cuyo rastro sigue Julián hasta Luisiana, guiado por su olfato de cazador y oculto en la flamante identidad obtenida merced a su falso suicidio. Búsqueda, en el caso de Ángela, de un origen vinculado a la tradición vampírica, al padastro torero que en la adolescencia la introdujo en el laberinto erótico. Búsqueda que se realiza en los dos polos más femeninos de Estados Unidos, San Francisco y Nueva Orleans, y que se expresa a través de múltiples referencias a cartografías, puntos cardinales e instrumentos de exploración. Búsqueda tenaz del deseo para la que Juvenal Acosta ha diseñado un mapa fiel, a escala literaria, que asombra y orienta. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

