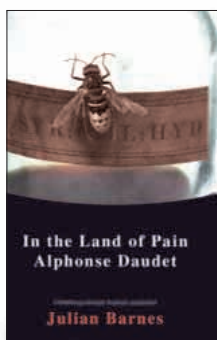


◆ *La doulou, suivi d'extraits du Journal de Edmond de Goncourt / In the Land of Pain*, de Alphonse Daudet
◆ *La búsqueda, I. La izquierda mexicana en los albores del siglo XXI*, de Enrique Semo ◆ *El fantasma de Harlot*,
de Norman Mailer ◆ *Ciudad de Dios*, de Paulo Lins ◆ *Los usos de la retórica*, de Adelino Cattani ◆
El oficio: un escritor, sus colegas y sus obras, de Philip Roth ◆ *El ángel de Nicolás*, de Verónica Murguía ◆

LIBROS

MEMORIAS

Alphonse Daudet: *dictante dolore*



Alphonse Daudet, *La doulou, suivi d'extraits du Journal de Edmond de Goncourt*, L'École des Loisirs, París, 1997.

Alphonse Daudet, *In the Land of Pain*, trad. Julian Barnes, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2003.

“La literatura francesa se acabó cuando un médico inglés curó la sífilis”, reza uno de los dichos más socorridos de la francofobia. Y es que el linaje de la Francia literaria descansó durante todo el siglo XIX sobre el prestigio social y el aura mitológica de las enfermedades infecciosas: la tuberculosis para los espíritus evanescentes, la sífilis para almas duras de roer. A Flaubert, Balzac y Maupassant, los tres grandes sífilíticos, debe agregarse el nombre de Alphonse Daudet (1840-1897), el único

de los convalecientes que escribió un libro sobre su mal, *La doulou*, que significa “el dolor” en lengua provenzal. Este libro devastador, que no pudiendo ser ni una novela ni unas confesiones en regla quedó en breve tratado, fue publicado de manera póstuma en 1930. Al cumplirse el centenario de Daudet hubo una reedición francesa (*La doulou, suivi d'extraits du Journal de Edmond de Goncourt*), y actualmente circula la traducción que el novelista británico y conocido francófilo Julian Barnes ha titulado *In the Land of Pain*.

Tristán había resultado el destino de Daudet, el autor de *La petite chose* (1866), de *Las cartas de mi molino* (1867) y de la saga de *Tartarín* (comenzada en 1872), condenado a ser lectura pedagógica casi eterna para generaciones de escolapios franceses. A Daudet le tocó en (mala) suerte ser amigo íntimo y contortulio de Flaubert, Turguéniev, Zola y Edmond de Goncourt. Indiferente a la política y a la historia social —en los días del furor naturalista— lo mismo que ajeno a las innovaciones flaubertianas, y demasiado reticente para cometer las indiscreciones monumentales de los hermanos Goncourt, Daudet, rico y famoso en su día, fue sentenciado en fecha temprana por Henry James en calidad de “gran escritor menor” y al cabo de los años el olvido sustituyó la

grandeza. Es difícil apreciar a Daudet sin recurrir a las certidumbres de la historia literaria, que lo presentan como a un espíritu dickensiano sin interés en la sociedad industrial, o con el desdén debido a un regionalista que inventó una Provenza feérica sin correr los riesgos girondinos de su admirado Frédéric Mistral. El más clasicista de los realistas franceses, Daudet ejemplifica bien al escritor condenado a ser sólo un autor nacional, apreciado en la escuela pública e inmortalizado por la estatuaría republicana. De ese purgatorio sólo se puede salir gracias a las preces de la elite internacional que gobierna las letras, y eso es lo que ha hecho Julian Barnes por Daudet al editar *In the Land of Pain*.

Daudet, el más burgués —en el muy específico sentido francés de la palabra— de los escritores de su tiempo, contrajo la sífilis a fines de los años cuarenta, pero sólo hasta 1880 los síntomas se hicieron evidentes. Validado por el doctor Charcot, una de las eminencias médicas que atendían a Daudet y un personaje clave en su novela familiar, el diagnóstico señalaba una neurosífilis conocida como *tabes dorsalis*, que provoca ataxia, es decir, la progresiva incapacidad para controlar los movimientos propios. Charcot mismo lo dio por caso perdido en 1885, pero, para

no defraudar las esperanzas del paciente, autorizó que Daudet fuese sometido a la llamada suspensión de Seyre, método que consistía en colgar al paciente en el vacío durante algunos minutos para estimular la circulación de la sangre. Desahuciado, Daudet agonizó durante doce años, convertido en un hombre literalmente obligado a seguir su propia sombra para no caerse al caminar. Y a la enfermedad se sumaron sus devastadores remedios, convirtiéndose Daudet en adicto al alcohol, al láudano y a la morfina.

La doulou, que en la edición francesa va acompañada de los extractos del *journal* de Edmond de Goncourt donde da cuenta de la decadencia de su entrañable amigo, debería estar en una antología del saber decimonónico. Es uno de los pocos libros de esa época que hacen honor al espíritu —tan reverenciado por Daudet— de Michel de Montaigne. Ejercicio de autointrospección clínica (me habría gustado más Oliver Sacks que Julian Barnes como prologuista), *La doulou* rechaza toda concesión sentimental a los estragos de la enfermedad y, al esquivar sus orígenes venéreos, lo que entonces fue pudor acaba por ser objetividad. Daudet —como Montaigne durante aquel viaje italiano que culmina con la expulsión de una piedra biliar— transforma la piedad que siente por sí mismo en una curiosa exploración naturalista, botánica o topográfica, que pasó inadvertida como tal a los ojos del naturalismo literario.

Anota Daudet en sus cuadernos (y traduzco del original): “Formas del dolor. A veces, bajo el pie, una fina cortadura, un cabello. O bien, navajazos bajo la uña del dedo gordo del pie. El suplicio de los borcigués de madera en el tobillo. Unos dientes de rata muy afilados mordisqueando los dedos del pie. Y dentro de todos esos males, siempre la impresión de un cohete que sube y sube, para estallar en la cabeza como un fuego de artificio: Procesos, dice Charcot.[...] La vida del mal. Esfuerzos ingeniosos que hace la enfermedad para vivir. Se dice que hay que dejar hacer a la naturaleza. Pero la muerte está en la naturaleza al mismo tiempo

que la vida. Duración y destrucción se combaten entre nosotros con fuerzas equivalentes. He visto cosas impresionantes en la habilidad del mal al propagarse. Amor de dos tísicos, con qué ardor se aman el uno al otro. La enfermedad parece decirse: ¡qué bello injerto! ¡Y el producto mórbido que saldrá de ella! Los enfermeros dicen qué bella herida, la herida es magnífica. Uno creería que hablan de una flor.”

La segunda parte de *La doulou* es un tanto más narrativa. Daudet visitó la estación termal de Nérís, en 1882 y 1884, y después, los baños de Lamalou, a donde irá cada año hasta 1893. Las anotaciones tomadas por Daudet durante esas estancias parecerían un prelude de *La montaña mágica*, pero a Mann no le interesaba propiamente la enfermedad, sino —como se diría hoy día— sus metáforas. Nada más lejano que la filosofía universal del punto de observación daudetiano. Le interesan quienes, como él, se confinan voluntariamente en esos elegantes morideros: “Reunidos, todos esos extraños y muy variados enfermos se reconfortan con sus enfermedades, recíprocas y similares. Después, la estación termina, los baños se cierran y todo ese conglomerado de dolor se desintegra, se dispersa. Cada uno de esos enfermos deviene un islote perdido en el ruido y la agitación de la vida, un ser extraño a quien la comicidad de su mal hace pasar por un hipocondríaco, alguien que da pena pero en el fondo aburre [pues] la enfermedad siempre es nueva para quien la sufre y banal para quienes lo rodean. Todos se habitúan a ella excepto yo.”

Alphonse Daudet retrató su enfermedad como una invasión cuyas tropas —los dolores— van anulando trabajosa pero implacablemente las defensas del cuerpo, que sin embargo reaccionan a través de reverberaciones, sensibilidad punzante ante cualquier ruido, hiperestesia de la piel, quemazón, heridas que no cicatrizan. El consuelo de Daudet, su fuga, durante los días y los años de enfermedad fueron las aventuras del viejo Livingstone en África. Y segundos antes de morir, fulminado por un ataque, durante una

reunión familiar, Daudet comentaba con entusiasmo los viajes a la luna de Cyrano de Bergerac. Nada extraño resulta entonces que sea recordado como un viajero intrépido y valeroso por una tierra aún más ignota y fatal que aquella, la tierra del dolor.

La sífilis de Alphonse Daudet tuvo su verdadero desenlace mórbido en la vida y obra de su hijo Léon Daudet (1867-1942). Es difícil encontrar en la historia intelectual francesa, tan abundante en monstruos, a un personaje de la calaña de Léon Daudet, el antisemita, el periodista venal, fabricante de calumnias, que convertía los asesinatos en suicidios y los suicidios en asesinatos, y cuyo propio hijo, Philippe, el nieto de Alphonse, se suicidaría tras ser rechazado como espía por los surrealistas. Léon Daudet, el obeso degustador que decidía qué restaurante era digno de la cocina nacional francesa y cuál no, el fundador de Action Française y el organizador de los Camellots du Roy que salían a romper las narices de los judíos como escarmiento frenológico, el profeta de las dos guerras mundiales, el propagandista de las bondades eugenésicas del Tratado de Versalles y el antialemán ante el Altísimo —cuyos libros acabarían por prohibir los nazis—, el monárquico sin rey, excomulgado por ser más papista que el Papa y, *bélas!*, el defensor de Proust y del arte moderno.

Sucede que Léon Daudet, novelista, nervioso autor de una vastísima bibliografía, vivió aterrado por la posibilidad de heredar la sífilis de su padre, el bonachón don Alphonse, que lo hizo criar en los brazos de Édouard Drumont, padre del antisemitismo moderno. Para conjurar la biología, Daudet hijo escribió *L'hérédité* (1917), donde postulaba una teoría de la historia francesa basada en la sífilis hereditaria, cuya impronta marcaba las personalidades de los jacobinos, de los bonapartistas, de los republicanos y de todos los enemigos del Trono y del Altar. Pero Léon Daudet vio en los síntomas de su padre, más que un legado decimonónico, toda la imaginería fantástica del siglo XX, y tuvo los arrestos de exponerse a los ojos de la opinión pública como un

dudoso ejemplo de curación, confiando en que la voluntad ontológica pusiese fin a la propagación del mal. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

ENSAYO

NI HISTORIA NI TEORÍA DE LA IZQUIERDA



Enrique Semo, *La búsqueda*, 1. *La izquierda mexicana en los albores del siglo XXI*, Océano, México, 2003, 209 pp.

Criticism is prejudice made plausible.

— MENCKEN

En su libro ensayo *La búsqueda*, Enrique Semo pretende hacer pasar una condena al político Cuauhtémoc Cárdenas, mientras le hace un guiño a su jefe Andrés Manuel López Obrador (“en todo comienzo hay una esperanza”), como si se tratara de un estudio científico y académico. Pretende disfrazar una polémica sorda sobre la política contemporánea de la izquierda electoral como si fuera un ensayo de historia. El resultado es especialmente pobre, sin embargo, si se toma en cuenta que, como Semo mismo confiesa, trabajó en el libro cerca de veinte años.

Como todo político, Enrique Semo tiene el derecho de alinearse con el bando de su preferencia en una competencia por el poder (o una candidatura), pero en su calidad de historiador —que ha ocupado una cátedra durante varias décadas en la Facultad de Economía, y ha sido profesor invitado en las universidades de

Nuevo México y Chicago— uno esperaría un tanto más. Para quien esté interesado en conocer la naturaleza de la política mexicana en el siglo XXI, por un lado, y las perspectivas de las fuerzas progresistas en la lucha actual, su tesis histórica es particularmente grave, por simplista.

Debe reconocérsele al menos a Semo que, desde el inicio, presenta el marco conceptual en el que busca ubicar su polémica con el cardenismo y el neocardenismo. En el primer enunciado del texto dice que “dos grandes corrientes ideológicas se disputan hoy la escena política mexicana: el neoliberalismo y el neopopulismo”. De este modo, se coloca (para mantenerse ahí durante todo su discurso) en la esfera de *las ideas*, no de la política real o de la historia material. Éste es el recurso metodológico que le permite adelantar a lo largo del texto condenas y conclusiones con gran ligereza —pues no tiene que confrontarlas con la historia concreta. La historia se convierte así en un conjunto multifacético de hechos que pueden ser seleccionados más o menos discrecionalmente, si así conviene al argumento o a la tesis que se busca sustentar e imponer.

Al reducir la lucha política a la lucha entre el “neoliberalismo” y el “neopopulismo” —dos conceptos imprecisos y, en apariencia, absolutamente contrarios—, Enrique Semo sólo recurre al antiquísimo método, común en la teología y en la filosofía, de establecer una dicotomía básica que encaja bien en la forma común de concebir los conflictos. Es un intento sincero y a la vez ingenuo de introducir la dialéctica hegeliana, aunque sólo sea *a posteriori*, para justificar el punto preciso al que quiere conducir al lector. Semo propone así que: “El cambio vendrá paulatinamente, fruto de una política tenaz y persistente de democratización.” Ésa es la síntesis que resuelve todo en su opinión.

Y la misma crítica que Marx le enfiló a Hegel, por el carácter especulativo de su filosofía y su *idealismo* (contrario al materialismo marxista), se aplica al método de Semo. Su recorrido por la historia de la izquierda (capítulos 2 y 3) es, en cuanto método, a lo más una sociología no em-

pírica en la que los acontecimientos históricos se ubican para “demostrar” la doble tesis, definida de antemano, sobre la bipolaridad simplista entre neoliberalismo y neopopulismo, y la supuesta equivalencia entre neopopulismo y neocardenismo.

Por ello, a Enrique Semo le basta imponerle a Cuauhtémoc Cárdenas algunos adjetivos y juicios *históricos* para concluir que su influencia “hundió [a la izquierda] en un pragmatismo del cual tardará mucho en salir. [...] [Y, más aún, que] los resultados para los movimientos populares y un proyecto de partido de izquierda moderno han sido muy negativos”. Esto lo dice Semo a pesar de que sabe que la izquierda representa hoy en día alrededor del veinte por ciento del voto, en comparación con la presencia marginal de los partidos comunistas y socialistas en el escenario electoral antes de 1988. Y no obstante que el Partido de la Revolución Democrática (PRD) gobierna en la capital del país y en otras cuatro entidades. Pero todo esto es, en realidad, un asunto secundario en relación con las pretensiones argumentativas de Semo. Su propósito es equiparar a Cárdenas con el neopopulismo y declarar a éste tan nefasto como lo que sería supuestamente su opuesto extremo, el neoliberalismo: “De triunfar el neocardenismo en la izquierda,” sentencia el historiador Semo, “el país sólo tendrá dos opciones: una derecha de orientación neoliberal, proestadunidense y partidaria del dominio del mercado en todos los ámbitos de la vida, y un populismo priísta o de izquierda con añoranza del viejo Estado benefactor clientelar.” ¡Cuántas interpretaciones históricas y caracterizaciones políticas sin sustento o confirmación empírica!

Los hechos de la historia (muy reducidos en número a lo largo de todo el libro) son presentados por Semo cubiertos por sus prejuicios ideológicos y posiciones políticas personales. Por ello le bastan apenas cinco páginas y media para pretender explicar y enjuiciar a Lázaro Cárdenas y al cardenismo, y otras magras seis páginas para analizar la biografía política de Cuauhtémoc Cárdenas. A las

Conclusiones (obvias desde el inicio del libro) no siente la obligación intelectual, por lo tanto, de dedicarle más de cuatro páginas y media. Como libro de historia ofrece entonces mucho menos que las propias referencias bibliográficas que cita, ya sea sobre la historia del PRD (véase a Katlheen Bruhn, *Taking on Goliath*), la historia de los partidos de izquierda anteriores, principalmente el Partido Comunista Mexicano (véase a Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*) o del contexto más amplio de la izquierda latinoamericana (véase a Jorge G. Castañeda, *La utopía desarmada*).

Como libro de teoría es apenas una caricatura de los procesos, los movimientos y las organizaciones de la izquierda en estas últimas dos décadas. No puede ni siquiera mencionarse junto con un libro como el clásico *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui. No hace ninguna aportación real o profunda que le permita a la izquierda mexicana descifrar la compleja realidad económica, política y cultural que le impone restricciones y le crea grandes desafíos para avanzar. (A lo más aparece como una sencilla guía para elegir candidato en la próxima campaña presidencial.) Mejor en ese caso, una reflexión honesta y objetiva sobre el lugar de la nueva izquierda como la que intenta en España Jordi Sevilla en *De nuevo socialismo*, donde ofrece asideros en valores fundamentales para la acción política democrática y progresista.

Con su propuesta, Enrique Semo pretende dejar atrás un pasado de oscuridad y estancamiento, para caminar hacia un futuro lleno de *esperanza* y progreso. No juzga necesario describir dicho futuro ni la forma de alcanzarlo, excepto para recetar unos cuantos párrafos llenos de idealismo y sentimentalismo sobre La Esperanza: “La esperanza es enemiga del miedo y la resignación y elimina sus corrosivos efectos. Amplía a la persona y la proyecta hacia adelante mientras que la resignación la limita y la empequeñece. La esperanza, que produce la seguridad en la capacidad de la persona de influir en la historia, forja ‘hombres que participan

activamente en el devenir del cual ellos mismos forman parte’; la resignación, en cambio, los transforma en juguete pasivo e inerte de ese devenir. Una visión que no se limita a la contemplación y la interpretación exige como punto de partida el *pathos* (pasión) del cambio. No se puede pasar de una actitud defensiva de supervivencia a la acción transformadora sin reconstruir la esperanza.” Quizás una buena recomendación viniendo de un psicólogo, pero no necesariamente muy útil para la lucha política en un México determinado por la división de clases, la competencia en la economía globalizada, y la subsistencia de instituciones autoritarias.

Pero es que el mundo de Enrique Semo es, precisamente, el mundo de la política cultural o, más bien, de la política *en y desde* la cultura. Por eso se puede atrever a decir que “la izquierda mexicana flota en el aire. Carente de raíces y de utopías...” En su análisis, el espacio dominante se eleva por encima de lo terrenal, lo material, lo concreto: “Es una esperanza que no es metafísica pese a que nace de los sueños...”

Por ello, un concepto vago y etéreo, casi religioso como la “esperanza”, adquiere un lugar preponderante en su pretendido análisis de la historia reciente de la izquierda mexicana. Semo mismo se sabe en un terreno muy fangoso y frágil, e introduce el concepto singular de “utopía concreta” (*sic*) para oponerlo al de “utopía abstracta”. Y aventura que dicha utopía concreta es la que “surge no de principios inventados que ignoran las condiciones reales y el movimiento histórico, sino la que se sumerge en ellos, tratando de preservar una cuota de lo imprevisible...” ¡Vaya malabar intelectual! O, se podría decir mejor que, a confesión de parte, relevo de pruebas.

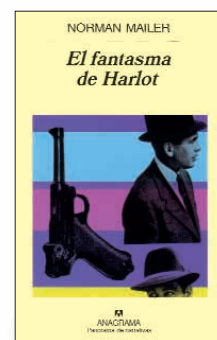
Y es así como, al juzgar al cardenismo-neocardenismo, se impone una categorización ideal, predeterminada y prejuiciosa que poco tiene que ver (o pretende tener) con la realidad política específica por la que ha avanzado el PRD o Cuauhtémoc Cárdenas. Como Semo no pretende hacer historia, su teoría define la historia que quiere contar, y su teoría a su vez es,

a lo más, ideología y, más probablemente, simple preferencia política. Todo el texto se puede reducir a la siguiente conclusión, que Semo quiere dejarnos: si el cardenismo-neocardenismo representó el alma del movimiento de izquierda entre 1988 y el 2000, ya dejó de representar una esperanza para el avance continuo de esa izquierda. Para Semo, la esperanza tiene que hallarse en otro sitio —o líder político. Mejor que lo dijera abiertamente en el próximo Consejo de su partido. —

— EMILIO ZEBADÚA

NOVELA

IMAGINAR LA VERDAD



Norman Mailer, *El fantasma de Harlot*, traducción de Rolando Costa Picazo, Anagrama, Barcelona, 2003, 1291 pp.

A Norman Mailer le complace la escritura profusa desde que, con apenas nueve años, redactó 250 páginas de cuaderno a las que tituló *Invasión from Mars*. Maestro de la novela de no ficción, en los sesenta y setenta alcanzó la perfección en el noble arte de hacer periodismo y literatura a la vez, fundiendo autobiografía, técnicas de novela, crítica política y reportaje en obras imprescindibles como *Los desnudos y los muertos* (1948), espejo translúcido de sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial, o *Los ejércitos de la noche* (1968), celebrada crónica de la militancia antibelicista en los tiempos en los que Vietnam se convirtió en palabra maldita. Siempre ha escrito desde su posición de ciudadano crítico con

el sistema, como Gore Vidal o Roth, asumiendo que si la literatura debe entenderse como instrumento de conocimiento de la verdad, no existe ninguna otra actitud legítima del escritor ante el mundo más allá de la de su independencia. Resulta fascinante advertir el modo en que Mailer encierra la sociedad norteamericana en un frasco y la observa con la escrupulosidad con la que un entomólogo escruta un escarabajo. *El fantasma de Harlot*, publicada en los Estados Unidos, en 1991, constituye el resultado de haberse obsesionado con la Agencia Central de Inteligencia (CIA) durante cuarenta años, y de haber ido convirtiendo la obsesión en crónica novelada durante ocho interminables años de redacción. Anagrama publica ahora esta obra megalómana a modo de regalo de aniversario por los ochenta años del autor, pero cuando salió a la luz en Random la primera edición inglesa la reconstrucción que Mailer lleva a cabo de la mítica agencia condenó al insomnio a miles de probos norteamericanos convencidos, mientras pasaban las páginas del libro, de haberse colado en la organización y estar ejerciendo de *voyeurs* estupefactos. La avidez de Mailer es incompatible con cualquier enigma, de modo que concluido el libro que nos ocupa se apresuró a publicar *Oswald (Un misterio americano)* (1995), su exhaustiva biografía del asesino presidencial, compuesta con materiales y documentos que obtuvo mientras se documentaba acerca de la CIA. Junto a Warhol, Chomsky, DeLillo o Milton Glaser, Mailer figura entre quienes disfrutaban cayendo en la tentación de destruir el mito explicándolo con la precisión de un cartógrafo. No otra cosa es *El fantasma de Harlot*: las cartas de la CIA puestas boca arriba. Tal vez sea porque Mailer es ingeniero aeronáutico, pero el caso es que las mejores bazas de su estilo —diálogos que se escuchan más que se leen, una primera persona de extraordinaria inmediatez— vuelan en esta novela por encima de su propia historia, encallada a veces, pensarán algunos, en excursos y digresiones que, en realidad, como los andamios de un inmueble, no es que no nos dejen ver bien la historia, sino que, al con-

trario, la sostienen. En entrevista a *La Vanguardia* (18-VI-03), Mailer confiesa que cuando escribe una novela se siente “no como si hubiera acabado de escribir la verdad, sino como si hubiera diseñado un espacio al cual puede venir quien quiera a sentirse por un rato un poco más cercano a la verdad”. De eso es de lo que estamos hablando: imposible crear un tejido textual que nos facilite un simulacro de la verdad sin digresiones, glosas y pormenores que reconstruyan el mundo en el papel a sabiendas de que hará falta mucho papel.

La estructura de la novela se articula en torno a dos manuscritos a cargo de Harry Hubbard, un agente de la CIA que mueve los hilos de la documentación y la memoria componiendo esta crónica novelada. El primero de ellos, Alfa, se compone de seis capítulos y un epílogo y, a juzgar por lo que el propio Hubbard señala en la página 177, debe ser leído como “un libro de memorias que parece presentar un cuadro sincero de veinticinco años de actividad en la Agencia, [...] un *Bildungsroman*” cuyas similitudes con una novela canónica de espionaje no son tan evidentes como algunos lectores podrían imaginar. El manuscrito Omega, que ejerce de contrapunto temporal y de perspectiva, relata las vicisitudes de la muerte *en extrañas circunstancias*, como reza el tópico del género, de Hugh Tremont Montague, apodado Harlot, el *big boss*, el cerebro omnisciente de la organización, cuyo fantasma se pasea de forma alegórica por la mente de cualquier súbdito del Tío Sam. Hubbard, el narrador, había sido apadrinado por Harlot, cuya esposa Kittredge acaba siéndolo también del autor de los manuscritos, de tal forma que un triángulo afectivo y laboral sirve de cañamazo para esta historia de dobles vidas, intrigas y corruptelas que alcanzan su verdadero valor vistas en contraste con el trasfondo político de una sociedad norteamericana amedrentada por sus propios monstruos e incapaz demasiadas veces de discernir —y he ahí el punto en que el estilo de nuevo periodismo de Mailer encaja con la dualidad de la historia contemporánea

de los EE.UU.— entre su realidad desquiciada y su ficción verosímil. Sólo en Estados Unidos parece existir tan extraña ceguera, como advierte Mailer en un reciente artículo suyo acerca de Bush y sus devaneos antiterroristas titulado, con inacabable ironía, “Only in America” (*The New York Review of Books*, 27-III-03). Que el tal Harlot pueda entenderse como el trasunto de William Egan Colby, antiguo y controvertido director de la CIA, no es el mayor de los atractivos de esta deslumbrante novela escrita por un guionista de Hollywood que juega con Sergio Leone a reinventar Estados Unidos, por un lector travieso del *Capital* de Marx, por un activista político que no teme a Virginia Woolf y sueña con ovejas mecánicas, por un director de cine, por un cronista sarcástico que quisiera ser la reencarnación de Petronio, por un *enfant terrible* que escribe sobre la Monroe o sobre asesinos con tal de reventar imaginarios colectivos, por un disidente más listo que el hambre, por un calidoscopio irrepetible llamado Norman Mailer. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

NOVELA

HABLA LA BALA

Paulo Lins, *Ciudad de Dios*, Tusquets, Barcelona, 2003, 398 pp.

Primero, el fenómeno. *Ciudad de Dios* (2002), de Fernando Meirelles y Kátia Lund, calificado por la crítica como el filme de mayor impacto social en Brasil desde *Pixote* (1981), de Héctor Babenco, es un dechado de destreza cinematográfica que abarca tres décadas en la vida de la favela que lo bautiza; una favela que, fundada en los años sesenta en el barrio de Jacarepaguá de Río de Janeiro por un gobierno que quería crear un paraíso para las familias más pobres, terminó por convertirse en los ochenta en un verdadero infierno, una zona de guerra dominada por el narcotráfico y sus pugnas territoriales. El guión de Bráulio Mantovani adapta con sagacidad la novela de Paulo Lins, aparecida originalmente en 1997, cuya nómina balzaciana

de trescientos personajes —el conteo es, claro está, aproximado— se reduce a una decena de figuras clave entre las que destaca el binomio antagónico integrado por Busca-Pé, periodista gráfico en ciernes, y Dadito (Inho, en el libro), un psicópata que llega a las cimas del narco local bajo el nombre de Zé Pequeno (Zé Miúdo, en el libro). Fruto de las investigaciones y entrevistas realizadas por Lins entre 1986 y 1993, durante su desempeño como asistente de la antropóloga Alba Zaluar, *Ciudad de Dios* ha lanzado a su autor a una vorágine de celebridad que los editores de Companhia das Letras previeron al aceptar el manuscrito de la novela: “Paulo, hoy es su último día como ciudadano anónimo.” Ironías del destino: anonimato es justo lo que Lins (1958), educador, poeta, guionista, articulista y director de películas para televisión, anhela ahora a toda costa; oriundo de Río, prefiere mantener en secreto el barrio donde ha rentado un modesto piso, ya que —al igual que los responsables de la cinta basada en su libro— ha sido amenazado de muerte por los narcotraficantes que controlan la favela que él padeció en carne propia de los siete a los treinta y dos años. Compensaciones del destino: la Fundación Guggenheim acaba de becar al escritor para que trabaje en su segunda novela, que “va a ser —según ha señalado— sobre la vida de los negros en Brasil, otra situación dramática y de discriminación”.

Luego, la obra. Para los *fans* de *Ciudad de Dios*, la película, una advertencia: narrado con una técnica cercana al *cut-up* de William Burroughs y pródigo en cortes abruptos, hechos como con navaja, que interrumpen una historia para insertar otra y retomar la primera hasta páginas después, el libro exige una lectura en varios niveles; uno de ellos, quizá el más importante, es el lingüístico, ya que la labor de Lins con el caló de la favela redundante en una suerte de máquina idiomática que puede resultar un poco tediosa. Secuencias como la cacería del gallo, con la que el filme arranca para imponer su frenesí visual, o la masacre scorseseana en el motel, que ilustra la

crueldad de Dadito/Zé Pequeno, o el clímax donde éste es acibillado por una banda de chiquillos —los Caixa Baixa—, en la novela carecen de espectacularidad: el gallo es perseguido y despachado en apenas dos páginas; el asalto al motel no culmina en masacre y sirve sobre todo para introducir a Inho/Zé Miúdo, el psicópata de la “risa astuta, estridente y entrecortada” y los aires de grandeza, que desde entonces se asume como “la desesperación de las tormentas condensadas en los iris de cada víctima, el dolor de la bala, el preludio de la muerte, el frío en la espalda, el hacedor del último suspiro”; al final este “auténtico gusano nacido bajo el signo de Géminis” expira en el sofá de un departamento, al cabo de recibir un tiro en el abdomen: un clímax anticlimático. (La figura de Busca-Pé, *alter ego* de Lins, está mejor perfilada como contrapunto de los maleantes en la cinta que en el libro, lo que se antoja un acierto de los cineastas y un descuido del escritor.) La crudeza casi documental expuesta en la pantalla, no obstante, pasa en la novela por un tamiz lírico que constituye el principal logro de Lins, y que es definido así en las páginas iniciales:

Poesía, mi guía, ilumina la certeza de los hombres y los tonos de mis palabras. Y es que me arriesgo a la prosa incluso aunque las balas atraviesen los fonemas. El verbo, aquel que es mayor que su tamaño, es el que dice, hace y sucede. Y aquí el verbo se tambalea bajo las balas [...] Falla el habla. Habla la bala.

La bala, sí, pero también una escritura valiente, atenta a las piruetas coloridas y reacia a los tapujos. Habla una literatura del exceso, brutal, a veces machacona aunque siempre a prueba de concesiones narrativas, esas municiones a las que han sucumbido tantos autores contemporáneos de Lins, cuyo lenguaje semeja un proyectil que zigzaguea para rebotar en múltiples anécdotas y componer una samba en la que los únicos vocablos que no se tambalean son matar, ese “verbo transitivo que exige objeto

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

directo ensangrentado”, y morir, que en el dialecto de la favela significa “amanecer con la boca llena de hormigas”. Una samba que, próxima a ratos a un *western* delirante —“El asesino puso el cuerpo de Cabeça de Nós Todo en el carro sin delicadeza alguna [...] Disparó un tiro para espantar al caballo, que salió a todo correr por las calles de la barriada; iba dejando un rastro de sangre por las rectas de la tarde, ahora de un rojo encendido”—, discurre con la inquietud del río que cruza Ciudad de Dios y sus cinco zonas vueltas estaciones de batalla: Allá Arriba, Allá Enfrente, Allá Abajo, el Otro Lado del Río y Los Apês.

El agua del río se había teñido de rojo. La rojez dio paso a un cadáver. El gris de aquel día se acentuó de manera preocupante. Rojez extendida en la corriente, un fiambre más [...] Rojez, otro muerto brotó en el recodo del río [...] Rojez seguida de nuevo por un muerto. Sangre que se diluye en agua podrida acompañada de otro cadáver.

Al igual que los cuerpos en esta metáfora líquida de la circulación del salvajismo, que no respeta parentescos ni edades —la víctima mayor es sin duda la inocencia—, los personajes se acumulan en el incontenible flujo verbal de Lins para diseñar un tapiz regido por la narcosis, la superstición y el vértigo criminal, y en el que los tres hilos conductores (Inferninho, Pardalzinho e Inho/Zé Miúdo, voceros de esos niños que crecen velozmente “no sólo en altura, sino también en perspicacia y maldad”) se entrelazan con el estambre de una policía corrupta representada por los detectives Belzebu y Cabeça de Nós Todo. A cuadros de barbarie extrema —el desmembramiento de un recién nacido, la decapitación de un parroquiano a la salida de un bar— que remiten a ciertos pasajes de *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy, se superponen historias como la de Marisol y el celoso Thiago —¿Yago trocado en Ote-lo?—, engarzados en una contienda sin fin por ganar el amor de Adriana, la muachacha más hermosa del barrio. O la de

Ari, el hermano de Inferninho, travestido en la exótica Ana Flamengo para seducir a —y dejarse seducir por— hombres casados como el doctor Guimarães. O la de Zé Bonito, el cobrador de autobús llamado así por su apostura física que, luego de atestiguar la violación de su novia y el asesinato de su abuelo por parte de Inho/Zé Miúdo, se convierte a la delincuencia para ser el Vengador, jefe de una banda que declarará una guerra sin cuartel al líder de la favela; una guerra que, al cabo de un mes, habrá cobrado más bajas que el conflicto de las Malvinas en el mismo lapso de tiempo. Una guerra que se prolonga, más allá de *Ciudad de Dios*, en la realidad: ese territorio que Paulo Lins ha reconquistado literariamente y en el que las balas hablan aunque no, por desgracia, en el idioma de la salva. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

ENSAYO

EL ARTE DE REPLICAR

Adelino Cattani, *Los usos de la retórica*, Alianza, Madrid, 2003, 231 pp.

Es inmensa la bibliografía sobre argumentación, retórica, diálogo, y sin embargo hay espacio para vivir la experiencia de encontrar una obra única. Es lo que me sucedió con el reciente libro de Adelino Cattani, a pesar de que tenía como precedentes sus libros *Forme dell'argomentare. Il ragionamento tra logica e retorica* (Edizioni GB, Padua, 1991) y *Discorsi ingannevoli* (Edizioni GB, Padua, 1995).

Cattani es profesor de Retórica y Poética en la Universidad de Padua —Facultad de Filosofía—, y miembro de la International Association for the Study of Controversies, en cuya gestación tuvo un papel relevante. Ya en *Forme dell'argomentare* había abordado la diferencia entre demostración y argumentación, que es el enfrentamiento entre principios lógicos y principios retóricos. En este libro, que se presenta mejor en su título original,

dada la frecuente confusión entre retórica y oratoria —favorecida además por el Cicerón perorante de la portada—, se lee que “en un debate [...] no siempre vence la mejor tesis, sino la tesis mejor argumentada; no el discurso ‘correcto’, sino el correctamente expuesto; no la opinión más razonable, sino la más motivada”. Por definición, la universalidad está en razón inversa de la particularidad: lo que hace que la lógica sea válida para todos los hombres la aleja de cada uno de los individuos. Lo concreto del debate hace que la lógica descienda a un ámbito vital, y de aquí deriva que hayamos de tomar también en consideración normas como las de la cortesía, y no debemos contentarnos con lo que los términos de suyo significan (semántica), sino preocuparnos también de cómo suenan (pragmática), además de que no es relevante sólo lo que queremos decir y hacer, sino también lo que otros entenderán que queremos decir y hacer.

Los primeros capítulos del libro se centran en un fenómeno que con frecuencia entra en conflicto con el ideal de exactitud: los discursos contradictorios entre sí que, sin embargo, se ha de admitir que son simultáneamente verdaderos. Es una experiencia de todos los días. Trátese de una debilidad o de una fuerza del lenguaje, el debate habrá de tener en cuenta este fenómeno, y todas las épocas, cada una a su manera, han elaborado instrumentos para enfrentarse con tal ambivalencia.

La sustancia del capítulo 5 (“Cinco formas de debatir”) me era ya conocida en una versión anterior, presentada en Suiza hace algunos años en un congreso sobre el diálogo. Desde entonces, he tenido experiencia didáctica con este planteamiento ante diversos públicos y puedo decir que siempre ha sido claro el éxito. La tipología del diálogo (polémica, trato, enfrentamiento, indagación, coloquio), organizada según criterios bastante tangibles (tales como finalidad, relación entre los interlocutores, posible resultado y falacias típicas), les da concreción a los temas lógico-retóricos que, de lo contrario, se quedan en listas inacaba-

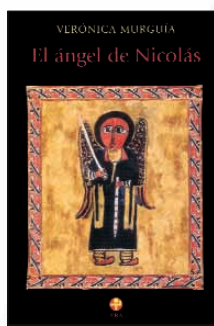
bastante verosímil.

Pero además, Roth plantea en este libro algunas cuestiones extraliterarias que han influido e influyen poderosamente en la literatura. ¿Cómo se las apaña un escritor en una sociedad mercantil, de dónde saca sus temas, de dónde sus lectores? Hay obras que no se hubieran escrito nunca sin determinados regímenes opresivos, por utilizar un calificativo benévolo. Pero si seguimos necesitando y admirando esas obras, es únicamente porque aquello fue posible. Y ojalá no las hubiéramos necesitado nunca. La vieja y rancia cuestión de que la mejor literatura florece bajo la opresión, como reacción a ella, se la plantea Roth a los escritores checoslovacos: ¿de qué van a escribir cuando vivan en una democracia que respete todas las libertades, a la vez que las someta todas a la implacable ley del mercado? Claro que a esta pregunta ya ha contestado Roth con su propia obra. —

— MANUEL ARRANZ

CUENTO

DEL LIBRO DE LOS MITOS



Verónica Murguía, *El ángel de Nicolás*, Era, México, 2003, 95 pp.

En la nueva narrativa mexicana apenas si hace falta la misoginia. Mucho de lo mejor que se escribe en ella se debe a las narradoras nacidas en la década de los sesenta. Piénsese en Ana García Bergua, Patricia Laurent Kullick o, mejor todavía, en Cristina Rivera Garza: son autoras poderosas y raramente regulares. Dos elementos las reúnen: cierta afición

por lo fantástico y un mismo gusto por lo intimista. No frecuentan los agrestes escenarios del realismo ni gustan de los amplios frescos históricos; se mantienen en el límite de lo cotidiano, alertas ante la leve irrupción del sueño. Las sombras de Elena Garro y Rosario Castellanos no las cubren; descansan más cerca de Inés Arredondo y Amparo Dávila, esas aves raras. Literatura deliberadamente menor: se quiere extraña y apenas falla.

Más marginal es Verónica Murguía (México, 1960), narradora igualmente dotada. También ella gusta de lo fantástico pero no es ésa su obsesión más importante: sus demonios son el Mito y la Historia. No recurre al presente sino al pasado más olvidado: al nacimiento del cristianismo, a la caída de los imperios, al dominio del pensamiento mítico. Sus escenarios están allí donde la literatura mexicana raramente se aventura: en el Oriente islámico y en la oscura Europa de la Edad Media. *Auliya*, su primera novela, es una hermosa fantasía orientalista; *El fuego verde*, su segunda obra, una dispareja aventura medieval. Entre un libro y otro no transcurre tiempo sino espacio: la Historia queda suspendida, el Libro de los Mitos cambia de página.

El ángel de Nicolás, su primer libro de cuentos, insiste en los mismos vectores. Una vez más, nada apunta al presente y menos al presente mexicano. Ninguna línea está escrita para advertir sobre un tema de actualidad y todo guarda cierto encanto atemporal. Otra mujer, en otro siglo y otro sitio, pudo haber escrito estos relatos: nada está fechado y nada se desvanece. Son siete los cuentos y siete los mitos recreados. El más cercano a nuestro tiempo ocurre en el año 1250, en Sicilia; los otros recorren el milenio anterior y van de Bagdad a Constantinopla, del martirio cristiano a la mitología griega. Aquí, el emperador Federico martiriza niños en busca del lenguaje original; allá, Herodías padece una vez más el eterno desdén de Herodes. Un cuento relata los últimos segundos de la mujer de Lot; otro describe la violenta aparición de un ángel, y uno más enfrenta, de nuevo, al flautista Marsias con el rabioso dios

Apolo. Todo ocurre allí donde ya nada transcurre: en la densa quietud de la leyenda.

Sólo ciertas influencias delatan la edad de estos relatos. Murguía oculta toda huella moderna salvo dos evidentes: las sombras de Flaubert y Borges en sus cuentos. Este libro no pudo haber sido escrito antes del autor francés y, menos todavía, del argentino. A Borges debe la admiración por el Oriente, el ritmo sereno de los relatos y una obvia enseñanza literaria. La lección borgesiana es sencilla: un texto puede desprenderse de otro texto como una metáfora de otra metáfora. No menos sino más decisiva es la incidencia del Flaubert orientalista. *Auliya*, la novela de Murguía, es impensable sin *Salambó*, y estos relatos sin dos de los *Tres cuentos* flaubertianos. Una es la herencia más importante que recoge Murguía del francés: los placeres de la vista. Como él, asiste al pasado con los ojos bien abiertos, dispuesta a registrarlo casi todo. No hay, sin embargo, turismo literario. El mismo Flaubert anticipa el remedio: extremo rigor y contención formal.

Esas mismas sombras definen la notable prosa de Murguía. Hay mucho de Borges en los adjetivos y otro tanto de Flaubert en el estilo minucioso y excesivamente trabajado. Más importante todavía: la prosa se desdobra, como la del francés, en múltiples detalles y mantiene, simultáneamente, la tensión casi ensayística de la del argentino. A veces la tensión es tanta que la prosa pareciera postular alguna tesis: cierta especulación metafísica o una cálida lección moral. Ninguna de estas cosas ocurre, sin embargo, y es la literatura quien regularmente gana. Los mejores relatos del conjunto (“El idioma del Paraíso”, “La piedra”, “Marsias”) son aquéllos donde hay más ficción y menos historia, más invención y menos rescate historiográfico. Allí donde la prosa se aventura a recrear los mitos, a dramatizar la historia, a desvirtuar lo ya escrito, triunfa la literatura. La historia a la luz de la ficción: parábolas humanizadas, pasado vuelto presente, tiempo congelado y, por lo mismo, imperecedero. —

— RAFAEL LEMUS