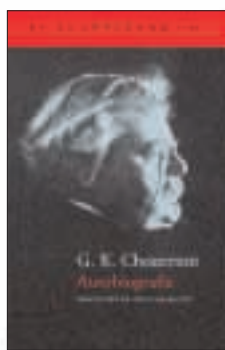


♦ *Autobiografía*, de G. K. Chesterton ♦ *Escenarios de la transición en México*, de Gastón Luken Garza y Virgilio Muñoz (eds.) ♦ *El valor de elegir*, de Fernando Savater ♦ *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas ♦ *Diarios 1925-1930*, de Virginia Woolf ♦ *Memoria de los poetas de los lagos*, de Thomas de Quincey ♦ *Destino*, de Tim Parks

LIBROS

AUTOBIOGRAFÍA

La vida a través del ojo de una cerradura



G. K. Chesterton, *Autobiografía*, trad. Olivia de Miguel, El Acanalado, Barcelona, 2003.

La autobiografía de un escritor suele ser una batalla contra la falta de relieve. Su condición sedentaria, la preeminencia de la mente sobre la acción, y todo aquello que podría mencionarse como ejemplo de su renuncia al árbol de la vida a favor de la escritura contribuyen a que un ejercicio de este tipo sea con frecuencia un pretexto para construir la propia leyenda, para diluir con bilis toda sospecha que hubiera de sabiduría o, en el mejor de los casos, para burlarse de sí mismo antes de que otros lo hagan. A diferencia de las confesiones (género afín y de nombre más sugestivo, pero que requiere de tener siquiera una cosa que confesar), y en sentido contrario

a las memorias (género con el que quizá se confunde, pero en el que el recuerdo del recuerdo se antoja más importante que el recuerdo de la cosa), la autobiografía de un escritor parece menos un compendio de manías que un collar en el que se engarzan las cuentas preciosas de las propias opiniones, y en donde, sin embargo, los nudos que uno adivina en el hilo precario de esa identidad autoconstruida son los que a la larga resultan más fascinantes y deleitosos.

La autobiografía de Chesterton asume, desde el comienzo, su destino impopular, el hecho de que será decepcionante para quien busca intrigas, escándalos o golpes de pecho. Sabe que en la historia de su familia siempre imperó la razón y la respetabilidad, enemigas declaradas del morbo y de cualquier esfuerzo por aderezar la existencia con interpretaciones descabelladas provenientes del psicoanálisis. Aunque el libro vio la luz póstumamente, y por ello haría suponer sorpresas o barbaridades bien guardadas a lo largo de toda una vida, en realidad se trata de un corolario —algo más juguetón y sonriente— de *Ortodoxia*, su autobiografía espiritual; un corolario no menos mental y proclive a la digresión y la hipérbole, en el que, si bien procede con el temperamento del ensayista, no deja de

utilizar trucos propios de la novela policíaca, introduciendo temas o anécdotas inconclusos o enigmáticos como si espolvoreara pistas sobre la página, con el objetivo de agujonear la curiosidad del lector y obligarlo a seguir leyendo hasta la revelación final.

Como buen ensayista acostumbrado a aprovechar cualquier ocasión para hablar de sí mismo, Chesterton se vale de la autobiografía para hablar de todo lo demás: de sus amigos (Belloc, Shaw, Wells), de sus obsesiones literarias (Dickens, Alice Meynell y, por encima de todos, Stevenson), de su afición por el género policíaco (consideraba al hoy olvidado Bentley “el mejor novelista de detectives de la época moderna”), y detenerse a narrar algunas de las innumerables polémicas en las que participó, y en las que siempre tuvo que nadar como un salmón solitario —y para ser francos, un tanto rollizo— a contracorriente. Polémicas de tipo político (se opuso a la incursión británica en Sudáfrica y a la Primera Guerra Mundial), religioso (su conversión al credo católico significó para él una forma sospechosa de pesimismo, que tras la aceptación de la Caída abría la posibilidad de una mejoría constante), e incluso de orden alimenticio (fue defensor incondicional de la carne y la cerveza en un ambiente en

el que comenzaba a afianzarse el vegetarianismo y el cuidado de la figura). Su natural rechazo de las teorías psicoanalíticas sufrió un duro revés, que lo llevaría a refugiarse en un silencio perplejo cuando tuvo noticia de que un “distinguido psicoanalista” encontró como remedio de los pacientes patológicos la lectura de *El hombre que fue jueves*, su novela más célebre; inusitada propiedad curativa que no podría explicarse por el simple descubrimiento, ya casi al final del libro, de que los anarquistas, por más que luzcan disparatados y diabólicos, son ciudadanos modelo disfrazados.

Chesterton compartía con los hombres de su época (la época posvictoriana) un recelo y hartazgo frente a la excentricidad, frente al desplante y el prestigio que da la insolencia. Ello, sin embargo, no le impidió convertirse, de una manera retorcida y personal, en un excéntrico: se trasladó a una Edad Media de la mente, a un pasado católico, convencional y quizá inexistente, desde el cual podía enfrentarse, con soltura y distancia, a todo lo que se autodenominaba “moderno”, y que le permitía hacer de su ortodoxia una suerte de provocación: erigirse en un monstruo contestatario, rozagante y rubicundo, al que difícilmente se acusaría de cinismo. Frente al descreimiento y la apatía de sus contemporáneos, frente al reinado de la lógica sobre la imaginación, frente al ateísmo que flotaba en la atmósfera y usaba por lema una frase como la siguiente: “Donde no hay nada, está Dios”, Chesterton arremetía tachándolos de blasfemos con una proposición contraria: “Donde hay algo, está Dios”, para así defender su derecho a las “alegrías sencillas”, su derecho a gozar de lo extraordinario que hay en lo cotidiano, y de paso “convencer a los hombres de la maravilla de estar vivos en unos entornos que percibían cotidianamente como muertos en vida” —problema estético y a la vez existencial que él mismo reconoce fue siempre determinante en su manera de abordar cualquier asunto. Pero la defensa de un derecho de ese tipo, el derecho a maravillarse (un derecho peligrosísimo, que Alfonso Reyes advierte “sólo

debe ejercerse cuando no se es bobo”), necesita, además de valentía, buenas dosis de vigor, malicia y obstinación. Para provocar esa maravilla, Chesterton emplea como estrategia central el paralelismo, la búsqueda del contraste —e incluso del dislate: esa comparación vívida y asible que promete desembocar, sin el recurso de una demostración formal, en una reducción al absurdo. Como estrategia argumentativa, el paralelismo debe tanto a la parábola bíblica como al gusto por el *nonsense* y la paradoja. Hillaire Belloc, uno de sus mayores críticos, y quizá su mejor amigo, sostuvo que esa vena epigramática es el ingrediente básico del arte de Chesterton, su sello más característico, gracias al cual consigue dar concisión a un pensamiento ya de suyo preciso, e insuflar de ánimo lúdico un pensamiento ya de por sí juguetón, hasta elevar la paradoja a una forma de conocimiento, si no es que de epifanía. (Un conocimiento de tipo mundano, y periodístico, si se quiere, pero plástico y por lo tanto eficaz, de temperatura filosófica pero sin su odioso hermetismo, que produce “una iluminación mediante yuxtaposición inesperada”, y no se limita, como supone la mayoría, a “una simple estupidez por medio de contradicción”.) Copio algunos ejemplos de esta estrategia discursiva, que casi se diría es el engrane crucial en la mecánica de su cerebro: “Ustedes los vegetarianos ¿no sienten remordimiento cuando ven una planta carnívora?”; “El mundo es menos alegre desde que ha perdido la solemnidad victoriana”; “Educación: ese período en el que un desconocido me instruía sobre cosas que no deseaba saber”; “Tal vez la principal objeción a una pelea es que interrumpe una discusión”; “¿Por qué el candidato es casi siempre el más incompetente del estrado?”; “En mi edad adulta, nunca me he sentido más sociable que cuando estoy solo”.

Chesterton encontró un camino fecundo hacia la maravilla en lo pequeño, en el detalle, o mejor dicho, en el difícil arte de delimitar; y es quizá en este respecto donde su autobiografía alcanza momentos de verdadero genio y se vuelve al mismo tiempo entrañable. “Siempre me

atrajo mucho más el microscopio que el telescopio”, escribe; “toda mi vida me han gustado los marcos y los límites, y sostengo que la selva más inmensa parece aún mayor vista desde una ventana”. Delimitar tiene algo de desafío y de ejercicio de constreñimiento —un gusto por las cualidades liberadoras de la restricción—, pero sobre todo, como cuando uno avanza cuidando de no pisar las líneas de la banqueta, es una forma elemental de juego. La crítica literaria la entendía en buena medida como una manera de jugar con los libros a partir de preguntarse hasta qué punto un número arbitrario de ellos bastaría para divertirse durante una buena temporada; y no es casual que su juguete predilecto fuera una reproducción en miniatura del Arca de Noé —emblema de lo diverso, incluso de lo heteróclito, reunido por algún azar. Noé como figura lo atraía poderosamente, no sólo por su dipsomanía proverbial (Chesterton le dedicó un poema cuyo estribillo reza, en traducción de Reyes: “No me importa dónde llegue el agua, / siempre que no llegue hasta el vino”), sino porque condensa todo lo que significa una aventura en barco: encierro, riesgo, microcosmos, responsabilidad, esperanza. Tampoco es casual, por tanto, que en su historia personal de la literatura uno de los capítulos centrales sea ese momento en que Stevenson concibe *La isla del tesoro* “dibujando un mapa de la isla con todas sus bahías y cabos, recortados nítidamente como si fuera una greca”.

La vida de Chesterton, pobre en acontecimientos chispeantes o escabrosos fue, como la de cualquier escritor, rica en sucesos mentales, en evocaciones y puntos de vista, a los que supo aislar como si los mirara a través del ojo de una cerradura, hasta dotarlos de atractivo, de cualidades fantásticas o desconcertantes. Más que por su vocación para la controversia, *Autobiografía* es un libro memorable por su habilidad para enmarcar el detalle, para hacerlo que brille con luz propia, para magnificarlo gracias al espíritu de juego y libertad que hay en esa actitud de delimitación. “Si alguien dice que he basado mi filosofía en los juegos de un niño —re-

flexiona Chesterton—, estoy dispuesto a inclinar la cabeza en señal de asentimiento y sonreír.” —

— LUIGI AMARA

ENTREVISTA

LOS EXTRAVÍOS DE LA ESPERANZA

Gastón Luken Garza, Virgilio Muñoz (eds.), *Escenarios de la transición de México*, Grijalbo, México, 2003, 355 pp.

La victoria—más personal que partidaria—de Vicente Fox en julio del 2000 suscitó efervescentes esperanzas en amplios círculos de México. También avivó la curiosidad de los académicos que siguen con interés la trayectoria política, institucional y económica de este país.

Este importante giro implicó la ruptura, en el imaginario colectivo, del poder hegemónico del PRI, mantenido durante décadas, y alentó variados estudios y comparaciones de diferente jaez, pues el tránsito a un nuevo estilo presidencial y a una constelación divergente de las fuerzas en juego provocó no sólo expectativas de genuina democratización, sino referencias a otros regímenes, como el español, el polaco o el checo. Como en estos últimos, también en México estaría despuntando—se dijo, e incluso se aseguró—una transición auspiciosa que pondría fin a abusos impunes, como la arrogancia estatal, la corrupción difundida, el control directo u oblicuo de los medios de información, el clientelismo, el descontrol financiero, la desmesurada concentración de los activos y del ingreso, y la indiferencia a los derechos humanos. Además, el cambio ha de implicar—si es leal a su lógica interna—que se establezcan límites al presidencialismo desorbitado, y que mejore sustantivamente la inserción mexicana en los mercados y en las políticas internacionales.

La intención de Luken Garza y Virgilio Muñoz, en este texto, es traducir y pon-

derar las ascendentes expectativas a través de entrevistas a un grupo selecto de actores: académicos, periodistas, políticos profesionales, consejeros de empresas e incluso a un representante de la Iglesia Católica. Cabe notar de inmediato una ausencia: los empresarios y banqueros que, en las circunstancias emergentes, después de tres años de camino, parecen constituir los principales protagonistas y beneficiarios del cambio.

Sin duda, dar la palabra a guionistas y participantes de la transición constituye una manera complementaria de organizar datos e impresiones que aluden a este pasaje significativo. Son historias orales que enriquecerán—o no—los hechos. O, como los entrevistadores dicen con acierto: “... se trataba de reunir una serie de testimonios ... sobre esta transición ... hombres y mujeres que ‘no se juntan’ pero que, sin embargo, se complementan en la riqueza de su visión...” (p. 7).

Sensato propósito que apenas se alcanza. Y no por negligencia de los entrevistadores ni por inconsistencia de los entrevistados. Pero los 31 entrevistados especulan caprichosamente sobre temas diversos y dispersos. Los comentarios presentan con frecuencia la forma de un “discurso automático” que no sólo agravia la sintaxis castellana, sino que refiere contenidos que muy poco dicen sobre los temas relativos al tránsito político mexicano. Algunos de ellos desovillan una superficial historiografía de México a partir de los cuarenta; otros esbozan narraciones autobiográficas recorridas por un irritante narcisismo; y también cabe hallar prédicas y proclamas a favor de un “México mejor”, “más esclarecido”, “de superior madurez cívica”, sin que se puntualice cómo han de realizarse tales aspiraciones.

Esta ausencia de concentración en los temas pertinentes para el nuevo rumbo de la política mexicana revela la justificada desorientación de los comentaristas. Desorientación causada por la abrumadora incertidumbre inherente a la transición, y que el presidente Fox no parece diluir hasta el momento.

Ha de reiterarse: los compiladores de

estas entrevistas no son responsables por sus contenidos a veces deshilvanados. Tal vez anticiparon y permitieron esta retórica caótica a fin de reflejar la ausencia de un paradigma explicativo. Confundidos, los protagonistas tradujeron críticas, buenos deseos y enojos. Y también la inseguridad de lo que habrá de revelar el tránsito a un nuevo estilo de gobierno. El resultado, en cualquier caso: un conjunto de comentarios y reflexiones que pretenden evaluar el trasfondo, la dinámica y las perspectivas de la transición mexicana. Importante como testimonio personal e historial oral. De aquí la pertinencia de esta obra.

En seguida se alude a las piezas que más impresionan por su valor—en la doble connotación de esta palabra. Decisión subjetiva, acaso arbitraria.

Sergio Aguayo Quezada pasa revista a las negociaciones dirigidas a concertar una alianza PAN-PRD a fin de gestar una alternativa viable al gobierno priista. “La frivolidad de algunos de nuestros prohombres” (p. 13) lo habría conducido a la esfera pública, arriesgándose al decaimiento de su actividad académica e incluso a un castigo que juzga inmerecido (“me bajaron el nivel en el Sistema Nacional de Investigadores”, asegura en la p. 17). En este menester político también debió encarar figuras como la de José Ángel Gurría, “que me odiaba con toda su alma”. Pero sus gestiones alcanzan mediano éxito cuando “el tema de los derechos humanos es incorporado a la cultura política” (p. 19). Para este autor, la democratización mexicana fue alentada por la rebelión zapatista, hipótesis con la que coincidirán otros entrevistados. Y anticipa: “en un momento de crisis de legitimidad de Fox, Marcos y el EZLN pueden asestar un golpe muy duro” (p. 21). No elabora este asunto. Por el contrario, a renglón seguido retorna a Salinas y a 1994, y subraya la influencia de la Alianza Cívica y del Instituto Federal Electoral en la preservación de la higiene electoral. *Malgré* Salinas.

El testimonio de Jorge Castañeda es importante, en especial si se considera su actuación ulterior en el gabinete foxis-

ta y su reciente alejamiento para retornar acaso por otro cauce. Recuerda la formación del Grupo de San Ángel (1994), que muy pronto lo decepciona, y la amistad “muy estrecha” que lo unía a José Córdoba Montoya. Presenta interés el breve retrato que esboza de Cuauhtémoc Cárdenas, a quien Castañeda se aproxima después del fraude de 1988. A su parecer, Cárdenas es un hombre de integridad impecable, pero con actitudes excesivamente rígidas, arraigadas, inalterables. No habría podido derrotar al PRI, pues su figura e ideas son incongruentes con las necesidades de finales del siglo XX (p. 28). Castañeda empezó entonces a vislumbrar otros candidatos más viables: Manuel Camacho, Vicente Fox y Porfirio Muñoz Ledo. Entre estos personajes, se decide por Fox. “Tenía agallas... y carisma... con él me podía entender muy bien...” (p. 28). Además, gozaba Fox de márgenes amplios de libertad, pues no le debía lealtad absoluta al PAN. Castañeda se atreve a anticipar escenarios: ¿qué sucederá en el 2006? Menciona a López Obrador y a Rosario Robles como probables candidatos presidenciales. Y habría otros que se abstiene de mencionar “porque se enojarán conmigo”. Su deseo: la materialización de las dos vueltas legales (como en Brasil, recuerda), que darían lugar a una victoria decisiva. Sin embargo, al lado de estos anticipos, Castañeda subraya que la ciudadanía ya no cree en los partidos; por lo tanto, hay lugar viable para un personaje independiente, desligado de instituciones y compromisos que estrechan los grados de libertad.

Soledad Loaeza niega enfáticamente que en México haya existido un régimen unipartidario (p. 53). Hegemónico, sí. Por lo tanto, las comparaciones con los países de Europa oriental son impertinentes. Hace un recuento histórico del PAN, indicando que el catolicismo le dispensó a sus partidarios una identidad distinta a la derivada de la Revolución Mexicana. La filiación religiosa le confirió a Acción Nacional una profunda raigambre en algunas regiones del país. Pero hoy se ha convertido en un partido de “notables locales” (p. 59), apoyados por la COPARMEX

y el Movimiento Familiar Cristiano. Loaeza no amplía. Retorna al tema de las libertades relativas de las que México siempre habría gozado, y por virtud de estos dilatados espacios llega a la idea de la “transición”, importada a México —asegura— por Jesús Reyes Heróles después de contemplar las experiencias de España, Portugal y Grecia. Parece desconfiar del carácter democratizante de la transición, puesto que “el pluralismo es una noción muy incómoda para los católicos, como era también muy incómoda para los comunistas” (p. 64). Al final de cuentas —concluye—, el PRI no fue ni es la mayor amenaza: lo es el presidencialismo hiperbólico.

Entre los políticos entrevistados, suscitan particular interés las explicaciones de Manuel Bartlett sobre “la caída del sistema” (pp. 244 en adelante), tema recurrente en el texto. Asegura que “ningún proceso fue tan transparente como el de 1988”. La información de los resultados, que hasta ese momento se dilataba hasta ocho días, fue reducida a tres. Los recursos para obtener y clasificar los datos electorales eran reducidos. No existía —aclara— un *exit poll* porque estaba prohibido. En Estados Unidos se conocen los resultados en muy poco tiempo porque existen encuestas de salida. Y los instrumentos de registro son rápidos. Cuando “ellos” (no obsequia nombres) hablaban de fraude, las casillas aún no se cerraban. Y para concluir sus explicaciones, que se leen algo exaltadas y apologéticas, Bartlett arremete contra Manuel Camacho por “sus declaraciones absurdas” al término de la jornada electoral. Camacho habría pedido negociar con el PAN de inmediato, a fin de impedir la aplastante derrota del PRI. “No entendieron Salinas y Camacho que negociar sin datos era sembrar la duda histórica sobre la posible derrota, sin necesidad” (p. 251). Al final de cuentas —remata—, Fox llegó al poder con el sistema electoral que el PRI puso en operación. Y en cuanto a la transición, ésta es ilegítima, pues significa el ascenso de la derecha al poder, corriente que querría cambiar la Constitución en connivencia con intereses extranjeros. Bartlett

muestra aquí un robusto nacionalismo, y concluye elogiando al Instituto Federal Electoral, a pesar de los gastos excesivos que demanda y en los que incurre.

Enrique Krauze apunta escuetamente que la correlación positiva entre democracia y educación debe ser cuestionada. No es inexorable. Cuba es un ejemplo. Los niveles de instrucción formal pueden elevarse sin disolver el espíritu totalitario. Propicia cambios en la formación cívica. Indica, además, que la transición fue apurada indirectamente por el Tratado de Libre Comercio, la caída del Muro de Berlín y la apertura de los medios de comunicación (p. 48). Y concluye reclamando una penetrante investigación de lo ocurrido en 1968.

Federico Reyes Heróles se felicita del relieve que van adquiriendo los intelectuales en México. Ya son escuchados. Y agrega que el tránsito foxista es “la última oportunidad” del país (p. 82) para preservar su viabilidad estructural. La brecha con otros países en desarrollo —y no sólo respecto de los industrializados— se dilata. Muy rápido China neutralizará las ventajas relativas de México en el comercio internacional. Y la pobreza se convertirá aquí en un mal endémico.

Uno de los testimonios más emotivos pertenece a Rosario Ibarra de Piedra. Se presenta con sencillez como “madre de un desaparecido”. Aclara que no estudió en Harvard, que no pertenece al grupo de “esos señores sabihondos que tornan el país al revés”. Se queja de los “sindicatos blancos” de la CTM, especialmente en Monterrey, pero se abstiene de citar a Marx o a Lenin, a quienes sin embargo leyó. Reniega de los discursos previsibles pronunciados por “los jilgueros del PRI”. El trozo más importante de la entrevista lo dedica al 6 de julio de 1988, cuando impone un encuentro con Manuel Bartlett junto con Clouthier y Cárdenas. El trío pide explicaciones. En vano.

Esta reseña no hace justicia a todos los aportes que contiene el texto. El espacio es modesto y la selectividad, inevitable. Sin embargo, cabe recomendar su prolija lectura. Se trata de testimonios subjetivos, que habrán de enriquecer y

complementar lo que nos digan las porfiadas evidencias.

Bien hicieron Luken y Muñoz en reunir estos testimonios que hoy, en el tercer año de la transición, parecen anticipar la atonía y acaso los extravíos en que está incurriendo aquel esperanzado impulso al cambio. Acertada iniciativa. —

— JOSEPH HODARA

FILOSOFÍA

DIGNIDAD EN LA INCERTIDUMBRE



Fernando Savater, *El valor de elegir*, Ariel, Madrid, 2003, 193 pp.

Pensar la vida, esa es la tarea.
— HEGEL

*Por lo menos hay que ser capaz de hacernos
sensatos a nuestras expensas.*
— MONTAIGNE

Fernando Savater, no hace falta decirlo pero no está de más recordarlo, pertenece a esa estirpe de filósofos sin sistema filosófico con una ingente e influyente obra compuesta de ensayos y reflexiones que apuntan directamente a lo esencial. Tal vez porque haya dado voluntariamente la espalda a las esencias que hace tiempo dejaron de ser esenciales, pues lo esencial hoy ya no es el concepto de verdad, sino las verdades, no es la virtud, sino las libertades. Lo esencial es la razón práctica, como pone una vez más de manifiesto su último libro: *El valor de elegir*, cuyo título se presta tan bien a la inversión: elegir el valor. O los valores, por seguir con los plurales, elegir en un

mundo devaluado lo que todavía tiene valor, porque de elegir no nos libra nadie, ya que incluso cuando no elegimos estamos eligiendo no elegir. Sólo que, en ese caso, en esa no elección que es también una elección nos ha faltado precisamente el valor de elegir.

Uno de los eternos problemas de la filosofía es el problema de las definiciones, y con buen criterio y certero instinto Savater plantea el tema ya desde la introducción: ¿Es realmente tan necesario ponernos de acuerdo en los términos en que se plantea un problema? ¿No es ésta una forma de hurtarnos lo esencial, a saber, el problema mismo, y en consecuencia su solución? ¿A qué viene tanto empeño en definir la libertad? ¿No haríamos mejor en defenderla allí donde se ve ultrajada? “Una vez que se ha demostrado la existencia del mal, en qué consiste y de qué depende, cuando se conocen, por consiguiente, las características generales del remedio y el punto en que éste debe ser aplicado, lo esencial no es establecer por adelantado un plan que prevea todo; lo esencial es ponerse resueltamente manos a la obra”. Así concluía Durkheim su obra *El suicidio* ya en 1897.

“Manos a la obra” es una buena definición del hombre como ser que actúa, definición de la que parte Savater en su indagación sobre la libertad. El sentido de la acción es tan fundamental porque tiene que ver con la realidad o con lo que viene en este caso a ser lo mismo, con la sociedad en la que vive el hombre. Y el sentido de la acción es lo que hace que el hombre pueda adaptarse a casi cualquier circunstancia vital, pero pueda también a la vez modificarla, siempre y cuando se ponga “manos a la obra”. “Actuar es en esencia elegir y elegir consiste en conjugar adecuadamente conocimiento, imaginación y decisión en el campo de lo posible”. A partir de esta definición entendemos por qué muchas veces nuestras elecciones, sin ser equivocadas, tienen resultados tan negativos. Podemos haber actuado con conocimiento de causa y decisión, pero puede haber fallado la imaginación, y viceversa. La acción es un todo que es más que la suma de sus

partes, pero un todo del que no puede faltar ninguna parte. Lo cual no quiere decir, como advierte Savater, que cuando actuamos con un conocimiento parcial o incompleto de la situación actuemos involuntariamente. La voluntad, como el conocimiento y como la capacidad de elección misma, están siempre limitadas, históricamente, socialmente, incluso moralmente limitadas. Pero seguramente si no existiera esa limitación, si no existiera esa incertidumbre, la acción no se llamaría acción, y tampoco habría necesidad de elegir, pues el resultado de la elección sería indiferente. ¿Y qué es lo que impulsa a la voluntad a actuar? O para plantearlo en los términos de Savater, ¿por qué y para qué actuamos? Porque éste es el *quid* de la cuestión, pues los motivos, las causas y las razones de por qué actuamos de determinado modo y no de otro y qué es lo que nos mueve a hacerlo son necesariamente múltiples, pueden ser contradictorias, y no siempre son fáciles de dilucidar. Savater nos propone una sencilla taxonomía para los motivos de la acción: Necesidades, deleites, compromisos, proyectos y experimentos. Una taxonomía sencilla, efectivamente, aunque determinar de forma inequívoca a qué clase pertenece un motivo a veces no resultará tan fácil, pues ni siquiera en el caso más claro de todos, el de las necesidades, éstas son sentidas en igual grado e intensidad por todos los hombres, y no será raro, por ejemplo, que alguien considere un compromiso, un proyecto o un experimento como una necesidad. Incluso un deleite puede llegar a ser para alguien una necesidad. Claro que ni siquiera las taxonomías zoológicas son perfectas. La vida simbólica de la que habla Savater, tan importante o incluso más que la vida biológica, explica esta indeterminación. Pocos son los hombres que piensan en la perpetuación de la especie, y muchos en cambio los que se afanan por perpetuarse a sí mismos. Considerar la vida como un arte estuvo de moda en una época, en varias épocas a decir verdad, generalmente épocas de decadencia. Hoy el arte de vivir es un tópico sin el significado que

tuvo originalmente de hacer de la propia vida una novela. Naturalmente hay personas para quienes el arte de vivir consiste en vivir sin pegar ni golpe. Pero no es en esta acepción en la que utiliza Savater los términos, sino precisamente en la contraria: el arte de vivir dignamente, el arte de discernir lo que está bien de lo que está mal, de valorar, que no siempre es tan difícil como pretenden algunos filósofos, pues los efectos del mal, los daños casi siempre irreparables, son demasiado visibles y obvios como para andarse por las ramas. Aunque las cosas no siempre son tan obvias, y tendemos más bien a calificar la bondad o la maldad de nuestros actos en función de sus efectos; lo que tampoco, por cierto, es una guía segura. Elegimos el bien, pero sufrimos el mal, podría ser una fórmula comprometida, pero digna de estudio. Comprometida porque encierra un reconocimiento explícito de la responsabilidad de nuestros actos cuando éstos redundan en algún bien, y un reconocimiento implícito de la irresponsabilidad cuando redundan en algún mal. O lo que es lo mismo: no somos responsables del mal que causamos o nos causamos a nosotros mismos. Una teoría que, como no podía ser menos, ha tenido y sigue teniendo hoy numerosos defensores, y no sólo entre psicólogos y psicoanalistas como tal vez cabría esperar. Hasta los sociólogos se apuntan a ella sin recato.

Pero una vez más las cosas no son tan sencillas, y no se dejan abarcar de una sola mirada. Podemos hacer el mal con conocimiento de causa y el bien a pesar nuestro, y naturalmente al contrario. En el fondo de esta cuestión está el problema, a juicio de Savater, no ya de lo que deseamos, sino de lo que deseamos desear. ¿Pero podemos desear algo sin desearlo en el mismo momento? ¿Puede haber realmente algo que no deseemos pero que desearíamos desear? Digamos con Savater que “Cualquiera puede quedar eventualmente hechizado por una razón que tendría peso en otras circunstancias pero es inoperante en el caso que nos urge”.

El siguiente paso que da Savater en

este sugestivo ensayo es tal vez el más delicado: “Las instituciones de la libertad”. Evidentemente es difícil no estar de acuerdo con él, somos seres culturales y hemos desarrollado en el transcurso de nuestra evolución algunos instrumentos, o instituciones si se prefiere llamarlas así, que han contribuido a hacernos más libres: el lenguaje y la técnica se encuentran entre estos instrumentos privilegiados, que como todos los instrumentos, por lo demás, pueden ser utilizados para fines opuestos, como tampoco se le oculta a nadie. Esta posibilidad es la que hace que se aborrezca la técnica, o se acuse a los medios de comunicación de todos los males que padecemos. Error, y no precisamente de perspectiva, sino de planteamiento. “La técnica es nuestra empresa más definitivamente humana”, y renegar de ella, como está de moda, lo único que pone de manifiesto es un complejo de inferioridad y algunos atavismos más que nada tienen que ver con la libertad. Porque la mejor garantía de la libertad es precisamente el desarrollo, como escribe Amartya Sen en *Desarrollo y libertad*.

Pero el ensayo adquiere su verdadera dimensión en la segunda parte: “Elecciones recomendadas”. A los filósofos como Savater no sólo les trae sin cuidado la construcción de sistemas, sino que además trufan sus obras con su experiencia personal, con su biografía. Esto, a mi entender, las hace más verídicas y más veraces, y sobre todo más claras. Supongo que hoy no hay nada más fácil para un filósofo que decir que la verdad es relativa, incierta, provisional, y cosas por el estilo, cuando el resto de los mortales solemos distinguir una verdad de una mentira como distinguimos el día de la noche. De modo que cuando uno de ellos viene a darnos la razón nos reconforta. “A mi juicio, elegir la verdad significa aceptar algún tipo de realidad objetiva, independiente. Y me parece sumamente probable que la minusvaloración o relativización depreciativa de la verdad sea a fin de cuentas una forma de animadversión a la realidad”. Una vez más: ¿cómo no estar de acuerdo?

Y una forma de animadversión a la realidad es declararse al margen de la política, a pesar de que en política, la elección por antonomasia de los individuos libres, la verdad juega un extraño y extravagante papel en ocasiones. Como no hace mucho escribía el propio Savater, cuando ni los historiadores se ponen de acuerdo sobre hechos del pasado, “imaginemos lo que sucederá cuando se intenta interpretar políticamente la situación presente” (“Viene criatura”, *El País*, 4 de octubre de 2003). No hace falta, claro está, que imaginemos nada. Lo estamos viendo. Y una vez más la realidad supera a la imaginación. Pero elegir la política no es más que ejercitar la voluntad, o ejercer la libertad si se prefiere, en el ámbito de lo posible, a fin de modificar unas condiciones de convivencia heredadas. Condiciones que en muchos casos son, como sabemos, limitaciones. Mientras que en otras ocasiones de lo que se tratará es de preservar esas condiciones que garantizan la convivencia. En resumidas cuentas, elegir la política es elegir la justicia, y elegir la justicia es elegir la verdad. De este simple postulado se deduce de forma natural que no todo tiene el mismo valor, que cuando habla de elegir Savater no propugna que cada cual elija lo que más le convenga, o lo que le venga en gana. Una elección libre es una elección razonada y consciente, y declarar que no todas las ideas valen lo mismo, que incluso algunas son despreciables, no atenta contra la democracia y sus tan coreados hoy pilares, el pluralismo y la tolerancia, sino que la fortalece.

Oportunísimo por cierto el motivo de la ilustración de la cubierta de este libro, esa mano que inicia un movimiento de peón, que elige de entre todas las piezas mover ese peón precisamente cuyo movimiento va a determinar el rumbo de la partida. Podrá ser un movimiento defensivo o de ataque, un movimiento conservador o aventurado, un movimiento en falso o un falso movimiento, meditado o precipitado, pero en cualquier caso la partida ya estaba iniciada. Partimos de unas posiciones heredadas, en ocasiones ventajosas, pero en otras

francamente adversas, y todo va a depender de cómo movamos las piezas, porque éste es un juego en el que se puede abandonar la partida, pero no se puede en cambio pasar. Fernando Savater ha conseguido en este libro mucho más de lo que confiesa que le hubiera gustado en la introducción: “me conformaría con que fuese plausible en su detalle y sugestivo en su conjunto”. Ha conseguido una obra plausible en su conjunto y sugestiva en todos y cada uno de sus detalles. —

— MANUEL ARRANZ

MEMORIAS

PESIMISMO



Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Anagrama, Barcelona, 2003.

A pesar de sus esporádicos y poco convencidos viajes de ida y vuelta a los géneros convencionales, Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) es más bien un terrorista de la forma: sus mejores libros florecen a distancia del país seguro y predecible de la novela, el ensayo o la autobiografía para asentarse en un lugar discretamente desdeñoso y gris, que es el único en el que se pueden mostrar las cosas raras que dice, y que quién sabe cómo termina resultando que sí era importante que fueran dichas.

París no se acaba nunca (Anagrama, 2003), su entrega más reciente, es un libro de memorias que comienza con un gesto de olvido: el autor va caminando por el pasillo de un avión y ve que en un asiento alguien dejó el manuscrito de una autobiografía sobre el año que pasó en la capital francesa escribiendo su primera

novela. Le parece curiosísimo, porque él lleva un tiempo dedicado precisamente a eso. No resiste la tentación de hojear los papeles y hasta entonces descubre que ése es su lugar y los escritos, los suyos. El lector no lleva ni dos páginas y ya está claro que en lo único en lo que no se puede confiar es, precisamente, en la memoria del autor. Para colmo, uno de los hilos que mantienen la delicada unidad del volumen es la hilarante discusión sobre el parecido físico de Vila-Matas con Ernest Hemingway, un parecido a todas luces imposible, del que sólo él está convencido —en la foto más o menos casera de la solapa, aparece imitando la postura de un célebre retrato hemingwayiano, y ni así: se ve más bien como Jack Nicholson.

Para que unas memorias se apeguen a lo que se espera de ellas, según la tradición del género, es indispensable que el autor se suponga dueño de un concepto claro de sí mismo, y que establezca un pacto de veracidad con el lector: lo que se va a contar puede estar deformado, pero es histórico. Vila-Matas cancela esas dos garantías —es un desmemoriado sin idea ni de cómo se ve físicamente— y organiza, desde un orden misterioso pero funcional, una serie de meditaciones sobre la integración de una biblioteca privada, la fragilidad de la vocación literaria —escribir libros es acostumbrarse a la sensación de que es imposible terminarlos— y el proceso mismo de creación.

Ahora bien: de lo que se trata un libro de Vila-Matas es, en realidad, de Vila-Matas hablando de algo y nada más, porque lo que contienen sus obras es exclusivamente otra vuelta a la tuerca de una de las imaginaciones más distinguidas y literarias de la lengua en nuestro tiempo. De ahí que los tópicos comunes al género —la circunstancia histórica, el problema filosófico de la memoria y sus transformaciones una vez que es puesta en lenguaje, el retrato preciso de algún muerto célebre— no tengan la menor importancia en *París no se acaba nunca*. En este sentido, el volumen es más un juego de espejos entre la caprichosa vida interior de un novelista, que siempre se ha visto a sí mismo como personaje, y las

lecturas decisivas que hizo mientras escribía *La asesina ilustrada* (Tusquets, 1975; Lengua de Trapo, 1996). Estamos entonces ante un volumen libresco en el que lo importante no es el flujo de la realidad, sino la acumulación de hechos vitales que se podrían engazar con una serie de recuerdos exclusivamente literarios —recuerdos de otros: la conversación quevediana con los difuntos. La relación de Vila-Matas con Marguerite Duras, por ejemplo, aunque sí es el relato de una extraña amistad —extraña porque, en todo el año en que la autora fue su casera, no sólo no le pagó nunca la renta: tampoco entendió él ni una sola palabra de lo que le dijo—, se vuelve significativa en tanto reflejo de los encuentros parisinos entre Hemingway y Gertrude Stein; en el mismo tenor, los divertidos recuentos del novelista sobre sus conversaciones con sus padres adquieren una distinguida gravedad desde el momento en que se revela su parentesco con las relaciones familiares de Kafka —no hay pretensiones en este ejercicio: Vila-Matas no se dibuja como el sufrido vástago de un padre autoritario, sino como el desconcertado joven que un día descubre que el autor de *La metamorfosis* y su madre son casi la misma persona; la enemistad de Malraux y Hemingway se duplica en la guerra soterrada y perpetua que mantienen el autor y su mujer. Y así...

En tanto educación sentimental, *París no se acaba nunca* es también una confesión de estilística: el parto literario de Vila-Matas tuvo un horóscopo lleno de extravagancias, y de ahí su gusto por la originalidad. Su idea de lo que debería ser un autor fue marcada por figurones rarísimos como Perec, o por discretos genios de la vida en el margen: un travesti que se llamaba Vicky Vaporú y que termina siendo la única persona razonable de todo el libro. El resultado es una topografía de excéntricos parisinos, que van arrastrando al autor hacia una poética de las frases enigmáticas y espantosamente pesimistas que terminaron por ser la piedra de toque de su voz narrativa. En un momento determinado, un amigo suyo que le habla desde un teléfono público

en Montevideo le dice: “Te llamo desde la cabina, no desde la esperanza.” En otro, un loco lo detiene en la calle y le explica: “Ya ves, ayer yo era patafísico y hoy en cambio sólo soy Napoleón.”

París no se acaba nunca está inscrito en la tradición, enjundiosamente moderna, de la literatura paralela: libros que funcionan como sombras de libros, y que parecen tener su origen en el raro ejercicio de reescritura que hizo Baudelaire al contarle a sus lectores de *Los paraísos artificiales* el argumento de *Las confesiones de un fumador de opio* de De Quincey. Recortar *A Moveable Feast*, de Hemingway, mientras se recrea el proceso de escritura de un libro propio, tiene algo de confesión sobre la inutilidad del acto de inventar en un mundo despojado de sustento metafísico. Si, cuando la ausencia de Dios era novedad, Huidobro recomendó deificarse a uno mismo, ante la ausencia de Huidobro Vila-Matas ya no sabe qué hacer. Esta tentativa recuerda mucho la que hizo hace poco tiempo Sergio Pitol con *El viaje*, uno de los mejores libros de la narrativa mexicana en muchos años, y también un proyecto literario angustiosamente nihilista, sobre el que es mejor no pensar mucho: ¿Hacia dónde ir si la punta de la lanza está tan en el vacío?

Desde *Bartleby y compañía*, Vila-Matas está tan instalado en la desesperanza que cada libro suyo parece un milagro: ¿Con qué cara se sienta uno a escribir después de la colección de imposibilidades existenciales que supuso *El viaje vertical*, o el horror puro de la convivencia con el yo vampírico en *El mal de Montano*? Más que el fin de la Historia, lo que estamos viendo en años recientes es la tristona cancelación de las ganas de transformarla en épica o en tragedia: ante el temible puño de polvo en que terminó la tradición occidental para T.S. Eliot, no nos queda más que el premio de consolación de la ironía. El éxito de Vila-Matas a partir de *Suicidios Ejemplares* ha sido ése: alzar una obra escrita desde el más desesperado pesimismo, con la que de todos modos uno se mea de risa. —

— ÁLVARO ENRIGUE

DIARIOS

LAS PALABRAS Y LOS DÍAS



Virginia Woolf, *Diarios 1925-1930*, traducción de Maribel de Juan, Ediciones Siruela, Madrid, 2003, 384 pp.

El diario de Virginia Woolf es, entre otras cosas, uno de los documentos especulares más relevantes que conocemos de un gran escritor con relación a su obra. Suerte de mapa de las vicisitudes de sus libros desde los inicios nebulosos a las cuentas de las ventas, le acompañó desde 1915, fecha en la que publica su primera novela, *Fin de viaje*, hasta los últimos días de su vida, marcados por la redacción de *Entre actos*. Al mismo tiempo es algo más: los cinco volúmenes de su diario de la edición original, de la que ahora se traduce completo el segundo (1925-1930), es el teatro de las apariciones y desapariciones de gente como Leonard Woolf, Edward Morgan Foster, T. S. Eliot, Lytton Strachey, Bernard Shaw, Roger Fry, John Maynard Keynes, Duncan Grant, Gerald Brenan, Mary MacCarthy, Ottoline Morrell, Raymond Mortimer, Vita Sackville-West, Arthur Walley y la familia Stephen, entre otros muchos personajes centrales y secundarios. Por otro lado, es el retrato psicológico de una mente sutil y creadora, de una novelista que fue también una perspicaz crítica literaria, en lucha siempre con la construcción de su obra y con las amenazas de una enfermedad mental que la hundiría, finalmente, en el río Ouse, cuando contaba 59 años.

Si estos volúmenes son todo esto, ha de inferirse necesariamente que también

han de ser una imagen de su tiempo, así sea parcial en la medida en que no lo escribe una historiadora con voluntad panorámica sino una escritora perteneciente a la pequeña burguesía, hija de un victoriano “eminente”, Leslie Stephen, editor del erudito *Dictionary of National Biography* (casado en primeras nupcias con la hija menor de Thackeray) y de Julia Jackson. Virginia Woolf escribió este diario para sí misma, hasta el punto de que en muchos momentos es realmente hermética, sirviéndose de la anotación como mera descarga nerviosa o para la confección futura de sus propias memorias. Pero no siempre fue así, y, en ocasiones, al crecer esos apuntes vemos a la autora preguntándose por el destino de dichos volúmenes, e intuye de manera profética la mano antóloga y editora de su marido, un personaje fundamental y un poco a la sombra de sus pasiones. Leonard Woolf fue el creador de la editorial Hogarth Press, cuya imprenta estaba en el mismo hogar de los Woolf y cuyo movimiento artesano y agitación literaria vemos aparecer, con un acento temporal acusado, en el diario de Virginia. Fundamento de su vida, le permitió a su esposa escribir y fue un ejemplo estable en el que mirarse. Además, fue un hombre culto e inteligente. Sombra de sus pasiones: la autora de *Orlando* así lo constató; su comunión y comunicación fueron más hondas con algunas de sus amigas. En su diario se detecta una búsqueda compleja, plural: hay días en los que Virginia Woolf se dirige a un lector, necesitada sin duda del otro para dar forma y sentido a la escritura, además de acompañarse, de acogerse en su propia voz alterada por una escucha ideal. Cuando he dicho que Woolf, al menos en un principio y en muchos otros momentos, escribía para sí misma, no quiero decir que fuera una relación solipsista: en ese sí mismo había muchos invitados o, por decirlo de otra manera, Woolf, novelista, no ignoraba la heterogeneidad de la que está formada todo sujeto.

Este volumen es paralelo a la revisión de los ensayos de *El lector común*, de la novela *La señora Dalloway*, de la redacción de *Al faro*, *Orlando*, *Las olas* y del ensayo *Una*

habitación propia, es decir, del centro de su obra. Ciertamente, hoy día, cuando hablamos de la obra de Virginia Woolf ya no podemos prescindir de su impar y desigual diario y de sus numerosas cartas, de las cuales se han publicado seis volúmenes, y de las que hay en español, hasta donde sé, una antología, pero sólo de las enviadas a sus amigas. Es algo que se ha puesto de moda: las críticas que sólo escriben sobre libros de mujeres y su corolario, poesía y pensamiento femeninos, etcétera; un error consistente en bajar la cabeza (perdiéndose parte de su masa encefálica) hasta el sexo. Imaginen, sin más comentarios, a un crítico masculino que sólo lo hiciera de libros publicados por hombres o una antología de la correspondencia de André Gide, por ejemplo, sólo a sus amigos. Algo distinto es si colectamos una correspondencia amorosa, pero también en esto la vida suele ser diversa.

Volviendo a lo que importa: ¿Quién fue Virginia Woolf? Al fin y al cabo, ha-

blamos de un diario, y de uno muy peculiar, capaz no sólo de hacer un retrato de un solo trazo de la música y escritora (y algo energúmena) Dame Ethel Smyth o de W. B. Yeats, sino de valorar las obras de sus contemporáneos con una inteligencia asombrosa, cualidad nada común. No obstante, también se equivocó en algunos casos, llevada por sus prejuicios o por las obsesiones derivadas de su búsqueda. Woolf se nos presenta en este, y en el resto de su dilatado testimonio, como una mujer que ha asumido tempranamente la muerte (su madre muere cuando ella tiene trece años), amante de la soledad y al mismo tiempo mundana, sensual y asexuada, y, por encima de todo, sabedora de que tiene un destino que cumplir, nada claro, ciertamente: el de realizar una obra literaria que no siempre adopta, en su horizonte, el perfil de la novela. De hecho, muchas de sus obras son la exploración de sentimientos más que la creación de personajes y tramas, aunque siempre buscó y a veces lo-

gró el gran enigma de la forma. Las digresiones de Henry James, de las que a veces se burlaba, son en la Woolf tanteos, de una gran perfección expresiva, en un mundo inexplorado. En este sentido puede decirse que fue una aventurera que no se detuvo en sus logros sino que buscó siempre algo más. Los caminos marcados no fueron sus caminos porque ella siempre salía al encuentro, no de lo que sabía sino de aquello que, de manera imprecisa, quería saber. Su vanidad estaba, sobre todo, en su arrojo, en creer que lo podía hacer mejor. Sin duda, el personaje que dibujan estas páginas es el de una poeta lúcida, observadora, extremadamente sensible, egotista, cordial, mundana y solitaria, guardiana de una pequeña aristocracia intelectual y espíritu crítico ante las convenciones de su tiempo, que fue tanto el victoriano de su niñez como el eduardiano de su desarrollo intelectual. Como muchos otros artistas ingleses, tiene una percepción de la naturaleza nada reductora (como sí lo es la española, por ejemplo), lo que supone, por el grado de su sensibilidad, una dimensión espiritual sólo semejante a la que ha dado el arte oriental.

Aunque no hay ninguna teoría de la novela en estas páginas, sí encontramos numerosos apuntes sobre el género y sus entresijos. Pensaba que tenía que buscar para sus libros de ficción un nombre más adecuado que novela, tal vez "elegía". Una escritura sobre lo perdido. Es curioso que a pesar de que tomaba apuntes de conversaciones y de caracteres, no dudara en afirmar que "el suceso real prácticamente no existe" y, por lo tanto, podemos deducir, no hay literatura realista sino realismo. Woolf buscaba la economía verbal en el sentido de que sabía que la literatura se hace con las palabras exactas (esas que no se sabe con exactitud cuáles son porque cada obra verdadera señala las suyas), de ahí que denostara tanto libro famoso en el que el enfoque era falso y la escritura coloreada. El canon de la autora de *Las olas* era bien exigente, y no se dejaba engañar con cualquier cosa. Sabía bien que Eliot era un gran poeta, tanto como Yeats, pero no ignoraba —por poner un ejemplo de otro género— los límites de Lytton Stra-



Librería Mora
Humanidades
Ciencias Sociales

En nuestra nueva librería
encontrará todas las publicaciones de
instituciones mexicanas especializadas.

Nuestro librero le atenderá personalmente.
Si la publicación que busca no la tenemos, nosotros
haremos lo posible por conseguirla.

CONÓZCANOS

Plaza Valentín Gómez Farias 12, atrás del Parque Hundido,
sobre Augusto Rodin, Col. San Juan Mixcoac Tel. 5598 3777 ext. 1129
www.mora.edu.mx

chey como biógrafo. Esto no significa que no gustara y valorara obras medianas, todo lo contrario, pero sabía y necesitaba hallar, tanto en la persona como en la obra, lo excelso. Virginia Woolf sintió, aunque no siempre lograra plasmarlo, la belleza y lo terrible de la creación literaria, y lo percibimos cuando habla del “insaciable deseo de escribir algo antes de morir, esta devastadora sensación de la brevedad y la fiebre de la vida”. Creo que puede afirmarse que siempre fue fiel a esta confesión. —

— JUAN MALPARTIDA

BIOGRAFÍA

EL NIÑO QUE HABÍA ESTADO EN EL INFIERNO

Thomas de Quincey, *Memoria de los poetas de los lagos*, selección, traducción y notas de Jordi Doce, Pre-textos, Valencia, 2003, 381 pp.

“A la luz de las velas”, recordaba Carlyle a De Quincey, “se le hubiera tenido por el más hermoso de los niños —ojos azules, pelo rubio, cara reluciente— si no fuese por algo que en él decía: Ecovvi, este niño ha estado en el infierno”. La frase de Carlyle presenta a Thomas de Quincey, el autor de *Las confesiones de un inglés comedor de opio* (1822), de *El asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827-1854), de *La rebelión de los tártaros* (1837) o de *Suspiria de profundis* (1845), como algo más que una leyenda. Su lectura, su frecuentación y su fatal relectura, hacen de De Quincey una de esas compañías permanentes y generosas en la vida del escritor. Más allá de su fama primera como Virgilio de los paraísos artificiales, la lista de sus devotos incluye a las plumas más distinguidas de los últimos dos siglos, de Baudelaire a Borges. Fue De Quincey ese noble caballero a quien debemos una de las versiones más perfectamente destiladas de todo romanticismo: su imaginación hizo transitable el paso entre la vigilia y el sueño sin recurrir a la dramatización de los absolutos. Quien lee a De Quincey comienza el aprendizaje necesario para distinguir a las puertas de cuerno de las

puertas de marfil.

Memoria de los poetas de los lagos, ejemplarmente traducida y anotada, se publica por primera vez en español. Con esta edición Jordi Doce se suma al club de los intérpretes y traductores de De Quincey en nuestra lengua, junto a Luis Loayza y Salvador Elizondo. Memorabilia que cuenta la iniciación de De Quincey con Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth y Robert Southey, este libro nunca fue publicado como tal, siendo una colección de artículos publicados en la revista escocesa Tait's Edinburgh Magazine entre 1834 y 1839 que más tarde conformó una sección de las obras completas de De Quincey editadas por James Hogg a partir de 1853.

De Quincey, como lo cuenta el ensayista peruano Luis Loayza, en *Libros extraños* (2000), fue un prolífico escritor de artículos a quien le costaba escapar de la disgresión periodística, que en su caso resultó ser la fuente de una sucesión de obras maestras de la prosa anglosajona. De Quincey descubrió —y en este libro lo dice— que la prensa moderna sería un océano en cuyos hundidos galeones habría de leerse la arqueología entera de nuestra civilización, tumba de todas las baratijas y de tantos tesoros.

Los textos que De Quincey (1785-1859) dedicó a sus maestros, reunidos en *Memoria de los poetas de los lagos*, son una obra central en la historia de la literatura europea. Cuenta De Quincey la más ordinaria de las historias de admiración, la de un joven escritor (él mismo) que se pone a las rodillas, por carta, de Wordsworth, a quien consideraba bien digno de aparecer, como había ocurrido, entre los divinos discípulos en *La entrada de Jesucristo a Jerusalén*, un cuadro de Haydon. Wordsworth respondió calurosamente al mensaje enviado por su admirador en 1803 pero no fue sino hasta 1807 cuando De Quincey se atrevió a presentarse frente al poeta, tras acobardarse en dos ocasiones y desandar el camino de Grasmere en el Distrito de los Lagos.

De Quincey llegó con Wordsworth de la mano de Coleridge y su narración de ese encuentro es una de las más hermosas que he leído. Aburrido por la lenti-

tud de la diligencia, De Quincey decidió adelantarse a pie y bajó una colina corriendo hasta toparse, sudoroso e inadvertente, en la puerta de la cabaña de Wordsworth. En este punto es cuando la *Memoria de los poetas de los lagos* cobra su verdadera densidad, pues al volverse personaje familiar y vecino de Wordsworth y Coleridge, De Quincey renunció, con pleno conocimiento de causa, a ser previsible Boswell o el puntilloso Eckermann de los grandes poetas del romanticismo inglés. Buscando bardos iluminados, De Quincey encontró hombres de campo y, preparado para admirar, se convierte en el más riguroso de los retratistas. Doy un ejemplo: De Quincey creía, como toda su generación, en el amor como sagrado absoluto y al presenciar las ordinarias vidas matrimoniales de Wordsworth y Coleridge (emparentados entre sí) concluyó que el matrimonio, que consideraba (como Goethe) la única obra de arte cuya consagración estaba a la altura de cualquier mortal, era siempre y en el mejor de los casos, una experiencia agrídulce.

Antes que Wordsworth fue Coleridge con quien De Quincey tenía más afinidades literarias y existenciales. Los unía la adicción al opio, que bebían (más que comer) en botellas de laúdano disponibles en cualquier farmacia. Al hablar de la toxicomanía de Coleridge, De Quincey relata indirectamente la suya propia con mayor precisión que en sus famosas *Confesiones*, un libro de juventud que hay que leer como la genial mistificación de un dandy. De Quincey es a la vez tierno e inclemente al relatar las dificultades de Coleridge, frecuentemente intoxicado, quien dependiente de la ayuda de sus sucesivos discípulos, daba conferencias tan aburridas que se tornaron legendarias y suscitaban una caricatura ulterior de Max Beerbohm, que el lector curioso puede admirar en el tomo II de la biografía de Coleridge (*Darker Reflections*, 1804-1834, 2000) de Richard Holmes. De Quincey, según indica David Masson, su biógrafo, pudo morigerar su adicción, acaso para escapar al destino de Coleridge: “Las ruinas de Babilonia no son un espectáculo tan conmovedor o solemne como la men-

te humana desbaratada por la locura. Pero cuán horrible y magnificente es el espectáculo de la ruina cuando una mente tan majestuosa como la de Coleridge es trastocada y amenazada de muerte no por la visita de la Providencia, sino por la traición de su propia voluntad y la conspiración, por así decirlo, de sí misma contra sí misma.” (76-77)

La *Memoria de los poetas de los lagos* cumple con el anecdotario pero es, esencialmente, una obra maestra de la crítica literaria. Para ilustrar la manera de componer de Coleridge, De Quincey acude a un símil afortunadísimo al comparar el proceso verbal del poeta con la heteróclita cosecha del niño tras un día de pesquisa entre los pantanos. Y frente a Wordsworth, De Quincey aclara, mediante un juicio que implica revisar el papel atribuido a Baudelaire como fundador de la poesía urbana, que fue el autor de *El prelude*, el primer asombrado ante el espectáculo de la ciudad moderna. El segundo, quizá, lo sería el propio De Quincey, como lo prueba Loayza en su prólogo a *El asesinado considerado como una de las bellas artes*.

Abundante es la información que brinda De Quincey sobre Wordsworth, insistiendo en cómo su afectación campirana acabó por volverlo una persona rústica, que abría los libros intonso con los cuchillos sucios de la cocina, ante el horror del bibliófilo Southey. Y es ante Wordsworth y su pereza donde De Quincey se convierte en el retratista literario ante el Altísimo, que de la fisionomía a la frenología logra registrar un carácter en toda la dimensión de mente y de cuerpo. En Wordsworth, nos dice, “la sensación de libertad —una libertad insolente, sin límites ni cuidados—, la posesión de sus brazos y el control absoluto de sus piernas y movimientos eran elementos tan esenciales para su comodidad, que no hubiera aceptado en ninguna circunstancia prescindir de los mismos: antes se hubiera negado a salir de excursión.” (218-219)

Como la mayoría de las amistades literarias, la de Wordsworth y De Quincey terminó mal, por razones mezquinas propias de toda vida en vecindad entre personas de fortuna desigual: caseras, sir-

vientas, préstamos. De Quincey, tan reacio como escritor a la confusión ya entonces señera entre romanticismo y sentimentalismo, era un sentimental difícilmente tolerable para sus amigos de los Lagos, al grado de que cuando murió la hija pequeña de los Wordsworth el duelo del amigo se volvió tan llamativo e indecoroso que los doblemente atribulados padres hubieron de pedirle mesura. Y Wordsworth, en la opinión de De Quincey, era un egocéntrico de hoscas maneras, indiferente a la sensibilidad de quienes lo admiraban.

A De Quincey le tocó cerrar su *Memoria de los poetas de los lagos* con un ejercicio de des-admiración, poniendo distancia entre el gran poeta y la ingenua idea de compartir con él y su pequeña corte el culto a la Naturaleza en el noroeste de Inglaterra. La formación de De Quincey había terminado y quedaba por escribir la novela de ese aprendizaje, lo que hoy conocemos como la *Memoria de los poetas de los lagos*. Hombre de ciudad, De Quincey acabó por condenar la vida que había deseado tener, encontrando abotagados y monótonos a quienes consumían tantas horas de ocio. Fue la muerte de Coleridge en 1834 lo que obligó a De Quincey a comenzar la publicación de sus recuerdos, entre los trabajos forzados del periodismo, que en Londres y en Edimburgo y tras muchas estrecheces, acabaron por darle una vejez honorable. La adolorida delicadeza con la que Thomas de Quincey analizó sus sueños, sus alucinaciones y sus experiencias, dejan en el misterio si su vida entre los poetas de los lagos formó parte o no de ese infierno de donde Carlyle lo creyó huido, como una chispa que salta del fuego. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

ESTÉTICA DE LA DESINTEGRACIÓN

Tim Parks, *Destino*, Tusquets, Barcelona, 2003, 291 pp.

En un instante de iluminación premonitoria, tras cuatro décadas de vida,

John Cheever escribió en su diario de 1952: “En la edad madura hay misterio, hay misterificación. Lo que comprendo de este momento es una especie de soledad. Aun la belleza del mundo visible parece derrumbarse, sí, también el amor. Siento que ha habido un aborto, una vuelta equivocada, pero no sé cuándo tuvo lugar y no tengo la esperanza de saberlo.” Esa idea del derrumbe, de la desintegración revelada, es la que anima *Destino*, décima novela de Tim Parks y la primera traducida al castellano. Narrador de largo aliento, traductor de Calasso, Moravia y Calvino, además de fino cronista y profesor de traducción literaria en la Universidad de Milán, Parks (Manchester, 1954) vive y escribe en Italia desde 1981, de algún modo desprendido de las tendencias que avivaron uno de los momentos más notables de la narrativa británica actual, representado por un puñado de sus congéneres: Martin Amis, Julian Barnes, Kazuo Ishiguro e Ian McEwan, por mencionar a los cuatro más reconocibles.

El protagonista de *Destino*, Christopher Burton, antiguo periodista inglés afincado en Italia, regresa a Londres para escribir un libro monumental: un ensayo sobre la naturaleza del carácter nacional y su impacto en el porvenir de los individuos. Mientras su esposa se arregla en la habitación que comparten en el hotel Rembrandt de Knightsbridge, Burton recibe una llamada en la recepción, el anuncio de que su hijo esquizofrénico, Marco, se ha suicidado; presa de la lucidez, entiende que eso significa el final de los treinta años de relación con su mujer. Con esta revelación como punto de partida, Burton entra en un bucle existencial en el que se anudan sus emociones y sus recuerdos, presentes y pasados, y avanza entre remolinos de claridad y confusión hasta el puerto de un destino que parece insondable: la ruina de su vida, encarnada en su fracaso matrimonial, en un viraje de carrera no consumado, en un fraude fiscal y en la disolución del frágil núcleo de su familia. De Londres a Roma y a lo largo de tres días, Burton da un salto al vacío, quizás motivado por un apunte escrito en su diario en el momento preciso

de su tránsito de vocación: "Todos caemos a una velocidad de diez metros por segundo." Al cabo de un desafortunado flujo de conciencia, no obstante, Burton será redimido y la certeza inicial se transformará en epifanía: su destino no es la desintegración sino el regreso a la Ítaca de su lecho conyugal.

Lo que sorprende de la prosa de Parks es su densidad, si bien no hay desperdicio: se trata de un narrador cuya búsqueda es la economía del lenguaje, aunque atiende el curso desbocado de una memoria, la de Burton, en caída libre y primera persona, que amenaza con desmoronarse a la vuelta de cada página. Esto no sucede: el prodigio de Parks se encuentra en un manejo preciso de la repetición, del reencuentro con frases que consiguen frenar el vertiginoso curso de la voz escindida de su protagonista, siempre al filo de la barranca, pero jamás barroco. En este sentido, renuncia al artificio y a los desplantes liricolingüísticos de Amis y Barnes, y se

acerca más a las reflexiones sobre la condición humana que en sus mejores novelas hacen McEwan e Ishiguro, aunque el parangón sea una mera referencia: Parks es la isla continental de la narrativa inglesa y el registro de su voz goza la fortuna de lo único. Resulta entonces más certero trazar un símil con otro autor único y mayor, J.M. Coetzee, el indiscutible satélite de la literatura anglosajona, aunque Parks no encarne las habilidades de entomología narrativa ni la prosa depurada con las que el novelista sudafricano atiende el desmoronamiento de sus personajes y su eterna caída en desgracia.

Ya en su novela anterior, *Europa* (Londres, Secker & Warburg, 1997), Parks había explorado el terreno que depura en *Destino*, a través de la coincidencia de un grupo multinacional de profesores de la Universidad de Milán en un viaje a Estrasburgo, cuya finalidad es presentar una queja de discriminación laboral ante el Parlamento Europeo. El recurso es el mis-

mo: la voz en primera persona del protagonista, aunque en este caso se trata de un mediocre profesor de inglés cuya vida es un desastre; y el tono es tragicómico. *Destino*, por su parte, se antoja una alegoría más "accidental" y refinada de la Europa presente: Burton, insular y racional, está casado con Mara, continental, corrupta y de pasiones exaltadas, latina a fin de cuentas; en un principio incapaces de procrear, adoptan a Paola, hija de una prostituta ucraniana; finalmente, conciben a Marco, cuyo destino será una enfermedad tanto del espíritu como del cuerpo. En suma, Parks construye una familia descompuesta que aparece como la metáfora quintaesencial del motivo ensayístico de Burton, amalgama última de Edipo y Odiseo, y su renuncia al efímero periodismo en pos de la erección de un monolito trascendente, acaso la lápida con la que sellará el destino de su matrimonio malogrado. —

— DAVID MIKLOS

¿Eres lector
de *Letras Libres*?

¿Tienes talento
para las ventas?

¿Te interesa la cultura?

**LETRAS LIBRES
SOLICITA UN GERENTE
DE VENTAS Y PUBLICIDAD**

Comunícate a los teléfonos 55 54 88 10

