

◆ *Against All Enemies: Inside America's War on Terror*, de Richard Clarke; *Plan of Attack*, de Bob Woodward; *The Price of Loyalty: George W. Bush, the White House, and the Education of Paul O'Neill*, de Ron Suskind ◆ *Atravesando olvido/(1947-2002)/Antología personal*, de Antonio Gamoneda ◆ *El poder frente a las letras/Vicisitudes republicanas 1994-2001*, de Xavier Rodríguez Ledesma ◆ *Proleterka*, de Fleur Jaeggy ◆ *En el filo/Historia de una crisis diplomática/Cuba, 2001-2002*, de Ricardo Pascoe Pierce ◆ *Siete pecados capitales*, de Milorad Pavić ◆

LIBROS

POESÍA

Dos acercamientos a Paz



OCTAVIO PAZ: LA MADURA ARMONÍA

Octavio Paz, *Obra poética II (1969-1998)*, tomo 12, de Octavio Paz, *Obras completas*. Edición del autor, Barcelona, Círculo de lectores, y México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

A seis años de su fallecimiento, Octavio Paz, o su obra, sigue dando señales de vida. Lo comprueba el tomo que cierra las *Obras completas*. Edición del autor que desde 1995 vienen publicando el Círculo de Lectores y el Fondo de Cultura Económica. Digo que el tomo 12 cierra esta edición en dos sentidos. Primero, porque era el tomo que faltaba en la sucesiva serie que se

había publicado hasta la fecha. Pero lo cierra también porque, fiel a su cabalístico número, que el propio Paz no dejó de recalcar varias veces a lo largo de su obra, alude así al primer tomo y cierra la obra propiamente dicha. Si los tomos 13 al 15 son “Misceláneas” que contienen la obra dispersa, los números 1 al 12 constituyen la obra planificada y cargada de un deliberado y construido sentido. Como las doce horas del día o los doce meses del año, la totalidad de los doce tomos forma, por tanto, un ciclo, el de la obra organizada que el autor dispone como autolectura en esta “edición del autor”.

Este ciclo abre, como sabemos, con “La casa de la presencia. Poesía e historia”, el tomo 1, que recoge los ensayos de Paz sobre pensamiento poético—desde *El arco y la lira* hasta *La otra voz*— y cierra, ahora lo vemos, con dos tomos de la “Obra poética”. “Creación y reflexión: vasos comunicantes”, dijo en su primer prólogo a estas *Obras completas*. “El carácter necesario que ha tenido para mí esta doble actividad, me llevó a una segunda decisión: el primer volumen de mis obras debería contener mis reflexiones sobre la poesía. Dejo mis poemas para el final.” No es accidental, por tanto, esta estructura, sobre todo para un poeta como Paz, que construía sus libros con el esmero de un joye-

ro. Si el pensamiento poético es el arranque, el fundamento, de toda su obra, su culminación, es el poema, la palabra y el pensamiento hecho acto. Entre uno y otro extremo, entre el arranque y la culminación, se despliegan las diversas etapas, o más bien las diversas estaciones que van marcando el paso del poeta. Y si nos dispusiéramos a aclarar la arquitectura de esta edición, tal como si fuera un edificio que organiza la imagen del poeta y su obra, tendríamos que ver su organización simbólica. Es decir, cómo, para empezar, del tomo 2 al 5 su mirada transita de afuera hacia dentro: desde la exterioridad del “dominio extranjero”; luego atraviesa los más inmediatos dominios “hispanico” y “mexicano,” para desembocar, finalmente, en el íntimo tema de Sor Juana—de toda la serie el único tomo, por cierto, que está constituido por un solo libro y está dedicado a un solo autor. Luego también, dos series de dos tomos cada una—sobre arte (universal y mexicano) y estudios culturales, tomos 6-7 y 9-10, respectivamente— encierran, a manera de paréntesis, el tomo 8 sobre “Historia y política de México”. No es un accidente tampoco que éste sea el tomo que ocupa el centro físico, el meollo, de la serie entera. México, su acontecer histórico y sus accidentes políticos, es el centro imantado que sos-

tiene la arquitectura de toda la obra. Dentro de esta arquitectura, el tomo 12 no es, por tanto, apenas el último libro de la serie en virtud de su duodécimo lugar, sino el primero *que regresa*: alude expresamente a “La casa de la presencia,” el tomo 1, que es el verdadero comienzo del itinerario del poeta. Lo que viene después —lo que viene después del poema y la obra poética, tal como la construyó su autor— es en efecto “miscelánea.” No estamos ya, por tanto, y como se vio cuando presentamos el tomo 13, ante una simple organización cronológica de la obra, la que empezaría, de manera pedestre por ejemplo, con los “primeros escritos”, y así sucesivamente. Dentro de la serie toda, esas primeras obras también regresan, como aquel que dice, en virtud de su número 13, uno más después del 12 —*la treizième revient, c’est encore la première*, nos previene el célebre epígrafe de *Piedra de sol*. No marcan, en cambio, el origen de la obra, al menos tal como lo dispuso su autor. Estamos, por tanto, ante una obra que estructura e interpreta, y no sólo acumula; y que otorga un sentido en el cual el tomo 12 físicamente destaca, a la vez que culmina, la poesía en el universo simbólico de Octavio Paz.

El tomo 12 contiene, a su vez, una disposición acerca de la naturaleza de esta “obra poética”. Reúne, como sabemos, tres series de libros: libros del poeta, los cuatro escritos entre 1969 y 1996; poemas colectivos, los otros cuatro entre 1971 y 1989; y las traducciones poéticas, recogidas entre 1973 y 1995 en las sucesivas ediciones de *Versiones y diversiones*. Si el tomo 11, *Obra poética 1*, sólo recogía los libros de poemas a partir de *Libertad bajo palabra*, el 12 extiende esa recopilación y la amplía con poemas escritos con, y a partir de, otros poetas.¹ Esa estructura sugiere que la creación de poemas escritos en conjunto o en traducción no es menos poética, pertenecen no menos a la “obra poética” que lo hacen los poemas autorales. Se podría aplicar, en ambos casos, la observación que aparece a la cabeza de *Versiones y diversiones*: “a partir de poemas en otras

1 La excepción definitiva es *El mono gramático* (1970), que Paz optó por recoger en *Obra poética 1* (tomo 11).

lenguas quise hacer poemas en la mía”. En los libros colectivos lo que predomina es la anulación del yo poético “en beneficio de la obra común”; en las traducciones predomina “el empleo de recursos análogos a los de la creación”. La clave común es la traducción: en la traducción poética, el poeta hace con poemas en otra lengua poemas en la suya; en el libro colectivo la traducción es doble: Paz traduce las obras de sus coautores, y cada uno traduce su yo hacia la obra colectiva.

Los tres casos —el libro de poemas, el libro colectivo y la traducción— son, a su vez, vertientes del mismo principio: la analogía. El tomo 12 —que cierra la serie cabalística, alude al tomo 1, sobre pensamiento poético, y muestra las diversas vertientes de la “obra poética”— es también, por tanto y sobre todo, un muestrario del concepto paciano de la poesía como analogía. Para entender el porqué de ese muestrario, debemos remitirnos no al tomo 12, sino al 1, el que reúne las obras sobre pensamiento poético. “La analogía,” dice Paz allí, en *Los hijos del limo*:

[...] es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: hace tolerable su existencia [...] La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece.

Si la analogía dice que cada cosa es metáfora de otra cosa, entonces la traducción de un poema es la analogía de otro poema; y toda traducción es, en el fondo, una metáfora. Y así, la poesía, o bien la “obra poética”, encarna en diversas, o al menos tres, metáforas o versiones: el poema, el texto colectivo y la traducción. Cada una

es la metáfora, la analogía, de las otras dos; las tres, a su vez, son versiones de un mismo fenómeno: la analogía, es decir, la poesía tal como la concibe Octavio Paz.

Es en el prólogo del tomo 12, uno de los dos tomos en que encarna su idea de la poesía, donde Paz también reitera otra idea fundamental de su obra poética: “los dos tomos que reúnen mis tentativas poéticas pueden verse como un diario. Sólo que es un diario impersonal: los momentos vividos por el individuo real se han convertido en poemas escritos por una persona sin precisas señas de identidad. Cada poeta inventa a un poeta que es el autor de sus poemas. Mejor dicho: sus poemas inventan al poeta que escribe”. En efecto, el tomo es el diario poético que Paz escribe entre 1969, justo al dejar la Embajada de México en la India, por los hechos de todos conocidos, y 1998, año de su fallecimiento.² La idea de la “obra poética” como diario impersonal no es, por supuesto, nueva en Paz: en realidad la articula por lo menos desde la tercera edición de *Libertad bajo palabra*, y aparece en su forma más o menos definitiva en el prólogo a la edición de *Poemas* (1975). La importancia de esta idea, pienso yo, es que también muestra la unidad del tomo 12. Porque si la analogía es el común denominador entre poema, libro colectivo y traducción, también lo es el diario impersonal. En los tres, y en mayor o menor medida, el autor sacrifica su personalidad subjetiva a cambio de una identidad ideal: es el poema el que inventa al poeta.

Cierro esta lectura general del tomo 12, cierre a su vez de la serie cabalística de las *Obras completas*, con tres palabras de cierre que encuentro, un poco al azar, al hojear el libro. La primera es la última palabra de “Respuesta y reconciliación”, el gran poema dedicado a Quevedo, y el último de los poemas recogidos aquí: esa palabra es *concierto*. La segunda es la última palabra de la sección de poemas colectivos, que aparece al final de *Hijos del aire*, el libro que Paz escribiera junto a Charles Tomlinson: esa palabra es

2 Aunque, en realidad, la última fecha parte del subtítulo del tomo 12, es imprecisa. Los ocho poemas no recogidos en forma de libro datan de 1996, y no del 98.

música. La tercera es la última palabra de las traducciones, y aparece al final de *Sendas de Oku*, la primera de sus traducciones poéticas: esa palabra es *otoño*. Octavio Paz se despide, así, con tres palabras: *concierto, música, otoño*. Tres palabras que son, a su vez, tres imágenes, tres estados mentales, y tres promesas que se unen en una sola: la madura armonía entre pensamiento y poesía. —

— ENRICO MARIO SANTÍ

VIVACIDAD Y CAÍDA EN LOS ÚLTIMOS POEMAS DE OCTAVIO PAZ

La vida de Paz fue tan omnipresente en la nuestra que hoy, por algo muy humano y también muy mezquino, semejante a la justicia distributiva, hay quienes se empeñan, inútilmente, en pasarlo a la segunda fila, para ocupar la primera. Estos quince tomos, que con el tomo 12 se completan ahora, son como una muralla china contra tal empresa.

Hace unos años leo con singular atención los libros finales de los poetas que admiro. En ellos suelen concentrarse, depuradas por el tiempo y como si fueran una sola, la sabiduría poética y la vital. El poeta ya consagrado no tiene que demostrar: escribe únicamente para sí y para la poesía, no para la novedad o para la historia de la literatura. Toma en cuenta al lector porque se toma en cuenta a sí mismo, en lo esencial: en lo que tiene de común con todos los hombres. No está pendiente de los recursos verbales ni de los lustres del oficio, incluso puede echar mano de asonancias, rimas no canónicas, repeticiones de palabras; “descuidos” que un poeta menos maduro no se permitiría. La forma se vuelve una columna vertebral (surge de dentro del poema, no de fuera, el poeta no la trae en la cabeza, se la va diciendo el poema), es un endoesqueleto y no un exoesqueleto, gana en hondura y en naturalidad lo que pierde en brillo y rareza: una simple

palabra, de esas que utilizamos todos los días, de esas que nos acompañan de la infancia a la tumba, como “noche”, “agua”, “luna”, “mañana” puede enlazar, en sus poemas, la belleza, la verdad, el misterio, la profundidad de pensamiento y la inteligencia cordial, pues está cargada de tiempo. Los últimos libros de poemas de Borges, el último de Lezama, la poesía final de Machado son ejemplos en los que la edad no ha disminuido sino aumentado, acendrándolas, las virtudes humanas y poéticas.

Entre los libros de poesía de Octavio Paz, el que más frecuente en tiempos recientes, el más hospitalario y acogedor, desde mi punto de vista, es el último: *Árbol adentro*. En él el viejo Paz es un poeta del alba y del despertar, de una horizontalidad matutina con los ojos abiertos que, desde la cama, sabe apreciar un día más. Un día más: cuando decimos “mañana” no sabemos si estamos pronunciando lo inalcanzable; en todo caso, aunque alcancemos la otra orilla en la habitación de siempre, con la mujer de siempre, al decir “mañana” nombramos lo desconocido.

En *Árbol adentro* y en los poemas escritos después hay pocos atardeceres, pocos crepúsculos vespertinos, y muchas inauguraciones del día, cada vez más inesperadas y bienvenidas. Los grados de libertad aumentan. Los experimentos ya asimilados por toda una vida responden a una vivacidad que no ha dejado de buscar y que encuentra aquí frutos cargados de frescura y libertad aun en la víspera. Hay poemas que discurren asombrosamente en un cauce donde la prosa y el verso conviven para dar cuenta de la multitud y la diversidad azarosa de todo. Tres fueron escritos antes en prosa que en verso (Paz mismo en una nota nos lo dice); me gustan por una libertad y un vigor que saben, en las manos expertas de Paz, a la juventud del siglo XX. Denotan un desenfado poético admirable ligado a la sabiduría de los años. Son libertades y juegos de un poeta maduro y sonriente. Un ejemplo: “Hablo de la ciudad”, catarata emparentada con Whitman y Álvaro de Campos. Anoto de pasada: curiosamen-

te, cuando Paz habla de toda la ciudad utiliza el versículo; en cambio, usa el verso corto cuando habla del barrio, de la plazuela o del cuarto, lo mismo que cuando apunta al instante. Quizá porque hablar de la ciudad obliga a la proliferación y al caos, a la enumeración de cosas y estados de ánimo, de situaciones y esquinas, de hospitales y muros. Entre otros poemas escritos en versículos, están: “Refutación de los espejos”, dedicado a Lezama, y el juguetero, vivaz y lúcido en extremo dedicado a la pintura de Miró: hay mucho juego en “Árbol adentro” y mucho erotismo, y también hay mucha amistad. Me conmueve, a este respecto, el poema dedicado a Kostas Papaioanu: una elegía contagiada de la trágica historia del siglo recientemente pasado y, al mismo tiempo, plena de juvenil alegría. Este poema me es tan entrañable como los dos poemas en prosa dedicados por Borges en su último libro, *Los conjurados*, a su amigo de juventud Abramowicz: en los tres poemas la presencia de la amistad y de la vida se ve potenciada por la ausencia y la muerte. En el otro extremo, en cuanto a la extensión del verso, hay poemas de una puntería que no necesita sino de unos cuantos versos para dar en el blanco, próximos al epigrama o el haikú; a veces son como una semilla por la que se pudiera ver el follaje.

Pero los poemas que más releo de este libro son los de la última sección: poemas amorosos que celebran el cotidiano renacer del mundo, la mujer aún dormida, la luz naciente, la resurrección de la mirada. En ellos se reúnen lo inédito, un nuevo día, con una larga existencia: no es el despertar de un recién llegado a la vida, es el de un catador del tiempo y del amor, que sabe que cada amanecer inaugura un mundo que, con el mismo milagro, se repite y resucita. Estos poemas están abiertos al alba y al abismo, al nacimiento y a la caída, trazan un gran arco temporal que, no obstante que lleva una gran carga de experiencia y reflexión (casi toca con un extremo la muerte), toma su frescura, ligereza y vivacidad de las primeras horas de la mañana, y de la presencia de un nuevo día que no acabará de comenzar

hasta que se despierte la mujer amada. Tienen la claridad de una luz que medita y de un pensamiento vivo y transparente hecho de tiempo.

Hay en la obra de Paz algo de vigor permanente, no hay nunca el monólogo del hombre abrumado, ni la queja de la víctima. La filosofía más abstracta está teñida por las luces del amanecer o del mediodía. La noche está vista como tránsito entre la luz y la luz a la luz de las estrellas, nunca desde el hoyo profundo sin salida, como castigo o como infierno. Puertas al alba, se podría titular, paradójicamente, la última poesía de Octavio Paz ("Al alba busca su nombre lo naciente"), que está escrita bajo la protección de un nuevo día, todavía lejano del crepúsculo vespertino, pero en la cercanía de la muerte. Paz va del mediodía a la noche y el amanecer, sin pasar por la tarde. *Árbol adentro*, junto a *Pasado en claro* y los pocos poemas posteriores a estos libros, me plantean una pregunta: ¿Cómo la poesía de Paz se fue cargando de tiempo sin perder ni un ápice de su característica vivacidad?

Los poemas más directamente vinculados con la muerte de *Árbol adentro* no ocupan, como sería previsible, la última sección, sino la tercera de las cinco secciones en las que está dividido este libro, y están agrupados, significativamente, bajo el título "Un sol más vivo", como si la muerte los iluminara. Hay en la edición de este libro contenida en el tomo que presentamos unas líneas introductorias tituladas por Paz "Árbol que habla". En ellas nos dice Paz que la última rama de este árbol de cinco ramas, de este árbol que habla y que crece hacia adentro, "se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo". Ésta, creo yo, es la fuente de la vivacidad final de la poesía de Paz, una vivacidad que aprende.

En un ensayo dedicado a Paz por Guillermo Sucre, en su libro *La máscara, la transparencia*, se citan unas frases de Paz que vienen como anillo al dedo para responder mi pregunta: "No la vida eterna, sino la eterna vivacidad es lo que importa"; "La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuen-

cia de ser vida mortal, finita: la vida está tejida de muerte." Y añade el crítico venezolano: "La vivacidad no es meramente un tema sobre el cual Paz poetiza. Ella está en el carácter mismo de su obra." Yo diría más: ella es el núcleo y la punta de flecha de la actitud de Paz ante la vida y el lenguaje. Uno de los verbos clave de la poesía de Paz es el verbo *inventar* ("Contra el silencio y el bullicio invento la palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día"). Todos los verbos suponen, por el hecho de serlo, una acción, pero éste es particularmente activo. La vivacidad de la vida y del lenguaje en la poesía de Paz están potenciados por la constante meditación de lo que significa inventar y de quién o qué inventa. Hay un poema de *Árbol adentro*, "Primero de enero", que está atravesado de principio a fin por este verbo y que tiene una extraordinaria vivacidad que nace de saber que se está vivo *todavía*, de que se vive siempre entre la vida y la muerte, al borde. Pero este verbo, por el mismo paso del tiempo, fue ganando profundidad y reflexión en la vida y en la obra de Paz (a los poetas, las palabras que repiten frecuentemente les marcan un camino: les rehacen el rostro). Repetir el verbo inventar, más que una paradoja, es otra manera de abordar el tema paciano de la continuidad y de la ruptura. "Primero de enero" entra de lleno, desde su título, en el gran tema del tiempo y en la batalla del lenguaje para dar cuenta de su transcurrir, de su sustancia y de su esencia, que son las nuestras también, puesto que somos formas del tiempo. ¿Qué manera mejor para hablar del tiempo, cuando se tienen ochenta y tantos años, que colocarse en su ápice anual, en el primero de enero?

Otro verbo característico de Paz es el verbo caer. Sus últimos poemas son, más que nunca, poemas de la vivacidad y la caída. Parte de la atracción que él sentía por la poesía de Quevedo, al que consideraba más como un antecedente que como un antepasado, consistía en que pensaba que era una poesía moderna: de la caída.

En 1996, la revista *Vuelta* y El Colegio Nacional publicaron un cuadernillo titu-

lado *Reflejos y réplicas: Diálogos con Francisco de Quevedo*. En él Paz describe a sus 82 años un itinerario de lecturas. Dice, por ejemplo, antes de referirse a Quevedo, que la poesía de Machado la leyó tarde: "Llegué al poeta que admiro, al de *Nuevas canciones* y los poemas finales, cuando había transcurrido más de la mitad de mi vida. No lo lamento: Machado es un poeta para adultos." Creo, con Paz, que gran parte de la poesía contenida en este tomo es una poesía para adultos; que ya sabe vivir, sin perder la curiosidad y el contacto con el origen, en la libertad a la que se refiere este epígrafe de Montaigne, utilizado para la primera parte de "Ejercicio preparatorio": "La premeditación de la muerte es premeditación de la libertad. Quien ha aprendido a morir ha desaprendido a servir." La segunda parte de este poema tiene un epígrafe de Cervantes referente a la cordura de Don Quijote en el último trance. Como Borges, Paz espera aprehender a la hora de la muerte su rostro verdadero, como Borges recuerda a Don Quijote y a Cervantes.

Octavio Paz hizo grande, con su vida y su obra, su muerte. Nos ayudó a bien vivir, y leer su última poesía nos ayudará a bien morir: "Pido / no la iluminación: / abrir los ojos, / mirar, tocar al mundo / con la mirada del sol que se retira; / pido ser la quietud del vértigo, / la conciencia del tiempo / apenas lo que dure un parpadeo..." ¿El instante de la muerte es el último instante de conocimiento o es el primero? Paz no quiere perderse ese instante: quiere morir con los ojos abiertos.

Al viejo Octavio Paz le interesaba cada vez más el origen porque le interesaba cada día más el fin. Hacía lecturas de cosmogonía y el último poema de este tomo, que puede leerse como un testamento, trata no sólo de su muerte personal sino del *big bang*, del origen y de la muerte del universo. Parte del lúgubre verso de Quevedo: "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?" y culmina con la serenidad de estos versos: "Y mientras digo lo que digo / caen vertiginosos, sin descanso, el tiempo y el espacio. Caen en ellos mismos. / El hombre y la galaxia regresan al silencio. / ¿Importa? Sí —pero

no importa: / sabemos ya que es música el silencio / y somos un acorde del concierto". ¿Esto no es finalizar una vida marcada por la admiración y la discusión con Quevedo, enlazando el Fray Luis de la "Oda a Salinas" con la física contemporánea? Paz había expresado el mismo sentimiento en "Hermandad", en *Árbol adentro*: "Soy hombre: duro poco / y es enorme la noche. / Pero miro hacia arriba: / las estrellas escriben. / Sin entender comprendo: / también soy escritura / y en este mismo instante / alguien me deletrea." —

— ANTONIO DELTORO

POLÍTICA

BUSH ANTE LA CRÍTICA

Richard Clarke, *Against All Enemies: Inside America's War on Terror*, Nueva York, Free Press, 2004.

Bob Woodward, *Plan of Attack*, Nueva York, Simon & Schuster, 2004.

Ron Suskind, *The Price of Loyalty: George W. Bush, the White House, and the Education of Paul O'Neill*, Nueva York, Simon & Schuster, 2004.

Hace poco más de un año, el 2 de mayo del 2003, el presidente de Estados Unidos aterrizó espectacularmente sobre el portaaviones *Abraham Lincoln* para proclamar el fin de la guerra en Iraq. A pesar de que el inmenso barco estaba a pocas millas de la costa californiana, Bush eligió para la ocasión no un helicóptero, sino —en obsequio del dramatismo— un avión de combate S-3B Viking. Bush, vestido como piloto en plena guerra, descendió de la aeronave con una enorme sonrisa y, sin más, se dirigió hacia los micrófonos. Allí, el presidente anunció que la guerra en Iraq había terminado. Desde entonces, más de quinientos soldados estadounidenses han muerto en el Golfo Pérsico. Las armas de destrucción masiva que el gobierno republicano había promovido como motivo principal para la invasión ("Iraq puede comenzar una guerra en menos de 45 minutos") siguen sin aparecer, y la fa-

mosa liberación del pueblo iraquí (segundo pretexto de Bush para la campaña militar) se ha visto ensuciada por un torpe proceso de transición encabezado por Estados Unidos. Más allá de la captura de Saddam Hussein, es difícil encontrar un solo asunto que haya obtenido el resultado que el gobierno de Bush esperaba. Desde las violentas guerrillas en Fallujah y Najaf hasta la obstinación por implementar, a gran velocidad, una democracia liberal en un país que no la acostumbra, los republicanos han tropezado una y otra vez. La última piedra fue el escándalo de la cárcel de Abu Ghraib. Allí, los soldados estadounidenses, en una demostración de crueldad digna de Uday Hussein, se encargaron de echar por los suelos la poca legitimidad que quedaba a Estados Unidos entre la encolerizada población árabe. El antiamericanismo es, ahora, la verdadera religión de la zona.

Sin embargo, los ataques más severos que ha recibido la administración Bush no se han originado en el desierto iraquí. En un hecho prácticamente sin precedentes, el gobierno republicano se ha visto lastimado por una genuina avalancha de publicaciones en su contra. Los estantes de las principales librerías de Estados Unidos están plagados de títulos que denuncian a George W. Bush desde todos los flancos posibles. El asunto que sorprende, sin embargo, es que la mayoría de los libros no parten de la acelerada imaginación cómica de Michael Moore o Al Franken, figuras mediáticas favoritas de la izquierda *light* estadounidense. El grueso de los libros en contra de Bush ha sido escrito por reconocidos periodistas, académicos de renombre o, en el más notable de los casos, miembros del propio gobierno, verdaderos *insiders* que, por una u otra razón, se vieron relegados por la Casa Blanca en el transcurso de los últimos tres años. Sería sencillo descartar a estos autores como resentidos políticos: después de todo, una vez despedido, ¿quién habla bien del jefe? No es el caso: no hay, en los libros escritos por los miembros del círculo más cercano al presidente Bush, ninguna voluntad de venganza. Lo que sí está allí, más claro que el agua, es

el deseo de desnudar a un gobierno que ha hecho las cosas de manera equivocada.

El primero en abrir fuego fue Paul O'Neill. Primer secretario del Tesoro de la administración Bush, O'Neill ha sido por años un respetado líder republicano. Era un candidato ideal para pertenecer al gobierno de Bush, tras formar parte de otras administraciones republicanas y, después, haberse dado a la tarea de encabezar, con mucho éxito, la transnacional de aluminio Alcoa. Era ideal: un republicano de la vieja guardia, con experiencia profesional del más alto nivel en la iniciativa privada. Además, O'Neill podía presumir de tener una larga amistad con Donald Rumsfeld y Dick Cheney. Es precisamente esta lista de atributos afines a la filosofía de la administración Bush por lo que el libro de O'Neill causó un verdadero sismo político en Washington. Y no era para menos: el Bush que el autor describe es un hombre superficial y simple, que vive bajo la tutela de Cheney y demás miembros de la cofradía neoconservadora. En cuanto a Iraq, para O'Neill la cosa está clara: Bush había decidido ir a la guerra contra Saddam mucho antes de encontrar un buen pretexto. La Casa Blanca respondió al libro de O'Neill tachándolo de resentido y desinformado, y se sentó a ver pasar la tormenta. Para desgracia de la administración Bush, lo dicho por O'Neill fue sólo la llovizna antes del chaparrón.

Algunos meses después, Bob Woodward, el célebre periodista y editor del *Washington Post*, publicó su segundo libro sobre la administración Bush. En el primero, *Bush at War*, aparecido al poco tiempo del inicio de la guerra en Afganistán, Woodward hacía el retrato de un Bush que, si bien era impulsivo y dogmático, también parecía un hombre decidido e incluso audaz: un valiente *cowboy* dispuesto a utilizar los misiles que le cuelgan del cinturón, si de proteger a su pueblo se trata. Woodward, en efecto, parecía más un reportero novato, encantado por sus fuentes, que el inclemente periodista que derrumbó a Nixon. En el segundo libro, *Plan of Attack*, Woodward

parece volver por sus fueros, al menos cuando se trata de analizar al equipo del presidente Bush. En este nuevo libro, Colin Powell, el secretario de Estado, no es más que una sombra cabizbaja. Powell se ha convertido en la gran víctima política de las decisiones de Bush. El galardonado general, alguna vez joya de la corona republicana, ha sido lentamente ridiculizado por el gobierno para el que trabaja. La doctrina Powell, que hasta antes del 11 de septiembre se había convertido en la teoría militar por excelencia, ha quedado por los suelos. Asimismo, el vicepresidente Cheney, según surge del libro de Woodward, bordea la locura. Woodward parece sugerir que Cheney mueve los hilos de la Casa Blanca con intenciones casi psicóticas. Apoyado por Paul Wolfowitz, otra figura incendiaria, Cheney es quien construye el escenario para llevar a Estados Unidos hasta Bagdad. Mientras todo esto ocurre, Bush está cerca de representar un personaje secundario. Tranquilo—casi indolente—, el presidente planea la guerra en Iraq desde algunas semanas después del 11 de septiembre. A pesar de que Woodward parece querer proteger al presidente, cualquier lectura detallada puede encontrar los hilos que mueven al joven Bush. El libro no logra otra cosa más que afirmar la imagen de un Bush mesiánico, fácilmente manipulable y, a fin de cuentas, francamente peligroso.

Pero, más allá del escrito por Woodward, el libro que más daño ha hecho a la imagen que los republicanos han querido dar de la administración Bush es el de Richard Clarke. Este autor, el máximo experto de la última década en el gobierno estadounidense sobre terrorismo, ha escrito una devastadora reseña del modus operandi del círculo interno de Bush frente a la amenaza fanática. Para Clarke, que no tiene filiación partidista alguna, la ceguera estadounidense frente al peligro de Bin Laden y compañía comenzó en el gobierno de Bill Clinton, que hizo poco y obró mal para acabar con las redes que después darían como resultado el caos del sur de Manhattan. Pero la verdadera crítica de Clarke se centra

en la disparatada estrategia de la administración Bush. El gobierno republicano puso en la mira al enemigo equivocado: Iraq poco tenía que ver con el verdadero reto de defensa que Estados Unidos enfrenta—y enfrentará— en el siglo XXI. Para Clarke, Saddam Hussein era un enemigo obsoleto, de otros tiempos. Peor aún: era un tigre sin garras; un perro al que sólo le quedaba ladrar. Para dismantelar el sistema de Bin Laden había que haber puesto más atención en factores que nada tenían que ver con el régimen descocado de Saddam. Pero el gobierno de Estados Unidos tenía otras intenciones. De acuerdo con el vertiginoso principio del libro, Wolfowitz y Cheney (los sospechosos comunes de esta particular tragedia) aprovecharon los ataques del 11 de septiembre para avanzar sus posiciones ideológicas dentro de la Casa Blanca. El objetivo, para los neoconservadores, nunca fue Al Qaeda: el plan fue, desde siempre, Iraq. En el libro de Clarke, Bush es retratado, de nuevo, más como un gobernado que como un gobernante. No es la suya la mano que mece la cuna.

A los libros de O'Neill, Woodward y Clarke habrá que sumar los que seguramente aparecerán en los próximos meses, detallando los inhumanos abusos cometidos en la prisión de Abu Ghraib. La milicia, la pieza del rompecabezas que más enorgullecía a Bush, parece estar también al borde del colapso. Lo cierto es que, a todas luces, la campaña en Iraq ha resultado, en el mejor de los casos, una auténtica irresponsabilidad de consecuencias inciertas. En el peor de los casos, la aventura de Bush en el desierto puede convertirse en un caldo de cultivo para futuros y más furiosos terroristas. En suma, el sueño de Bin Laden: el mundo islámico colérico y con ganas de pelea.

Lo más notable de todo el asunto es que los estadounidenses no parecen querer cobrarle la factura a su presidente. A seis meses de las votaciones, el electorado estadounidense permanece dividido por partes iguales entre Bush y el candidato demócrata John Kerry. Por increíble que parezca, la mitad de los votantes potenciales aún considera la posibilidad de

darle una segunda oportunidad a un hombre que ha tirado por la borda un superávit histórico, ha llevado a su patria a la guerra equivocada por las razones equivocadas, y ha reducido la práctica del poder a un constante ejercicio de ciega fe. Es una lástima. —

— LEÓN KRAUZE

POESÍA

CINCO DECENIOS ADENTRÁNDOSE AFUERA



Antonio Gamoneda, *Atravesando olvido* / (1947-2002) / *Antología personal*, México, Aldus, 2004.

Hace unos meses la editorial Tusquets puso en circulación, desde Barcelona, el volumen *Arden las pérdidas*, el más reciente libro de Antonio Gamoneda (1931), una de las voces más importantes de la actual lírica hispánica, pero es probable que la presencia del libro apenas fuera advertida en México por lectores atentos que siguen la actualidad literaria. Es tal la desconexión entre lectores de ambos países que aquellos nombres que ocupan un lugar sobresaliente en un lugar son desconocidos en el otro y a la inversa, y éste es el primer libro de Gamoneda con circulación en México. Por eso es importante ahora la aparición de *Atravesando olvido* (1947-2002), una antología personal que lo sitúa en su trayectoria de ya más de cincuenta años como poeta. Tal vez la insistencia editorial—vale la pena, la verdad— lo vuelva un poeta conocido entre nosotros.

Gamoneda pertenece a esa generación

que vivió la guerra en la niñez y en la que la violencia permaneció presente muchas décadas después y tal vez no desaparezca nunca. No se trata de un poeta cuya revelación fuera fulgurante desde sus primeros libros, sino que se fue asentando en el gusto del lector, mientras trabajaba en su tono personal sin dejarse llevar por las modas del momento. Lejano del ritmo histriónico de algunos poetas de su edad, desde el principio mostró una voluntad de concentración que poco a poco fue llevando a una dicción esencializada y al encuentro de una transparencia asombrosa que acentúa su densidad.

Vistos retrospectivamente, los libros de los años cincuenta y sesenta, de los cuales *Atravesando olvido* trae algunas muestras, son a la vez un aprendizaje y un señalamiento del tono que se volvería más evidente en libros futuros. La importancia que tuvo en aquellas décadas la circunstancia de la dictadura franquista y el dolor de la posguerra hizo que los poetas se dirigieran sobre todo a una exterioridad colectiva, mientras que Gamoneda decidió interiorizar el sentido, hablarse a sí mismo para poder así hablar a cada uno. Cuando el tiempo transformó el contexto, las virtudes de Gamoneda empezaron a mostrarse con más firmeza ante sus lectores. La publicación, en 1988, de su poesía reunida bajo el significativo título de *Edad* —que incluye el notable *Blues castellano* de 1966— le dio el lugar que se merecía y le permitió evolucionar hacia libros más arriesgados y singulares.

Lo ocurrido en esa evolución sólo es comparable a lo que sucedió con José Ángel Valente después de la publicación de *Punto cero*. Cada libro que Gamoneda publicaba se volvía una pieza clave de la poesía hispánica —*Libro del frío* (1992), *Libro de los venenos* (1995) y en 2003 *Arden las pérdidas*—, mientras que el reconocimiento de la crítica y el número de sus lectores en la Península crecía. *Atravesando olvido* es una notable introducción a su obra para el lector mexicano, perfilada por la selección del propio autor, con prólogo de Eduardo Milán, y un apéndice que incluye una conversación con Gamoneda y un texto (muy bueno) de él mismo

reflexionando sobre su labor.

Para el poeta la palabra adquiere un peso esencial, no la fetichiza, pero sí busca que en su ritmo exista como un subtexto. Así, Gamoneda va de un discurso medido a uno explosivo, sin que la forma se le vaya de las manos. Un libro que ya anticipaba el cambio que vendría con el *Libro del frío* fue *Descripción de la mentira*, en donde el carácter discursivo aumenta hasta volverse excesivo, y por lo mismo el verso evoluciona hacia el versículo y la prosa, a la vez que desaparecen los títulos y se combate la fragmentación con la unidad del flujo conceptual (características que tiene, en México, un libro como *Incurable* de David Huerta). A partir de allí, lo fragmentario deja de ser algo formal para pertenecer a la misma médula del poema, para ser condición de su sentido. Es cierto que hay en *Descripción de la mentira* un cierto histrionismo que provoca estridencias innecesarias, pero en los volúmenes futuros Gamoneda controla mejor esa tendencia y en *Arden las pérdidas* se vuelve casi de una frialdad mineral. La diferencia es que primero busca afirmar, confundiendo el valor de la afirmación con el del poema, mientras que después el poema mismo es la afirmación, ya no lastrada por su sentido conceptual (aunque sin perderlo).

También es cierto que se puede decir de Gamoneda que es un caso raro en la poesía española de posguerra, pero la verdad es que, en ese panorama, sólo los raros son verdaderos poetas, y siguen un camino muy similar entre ellos. ¿Una tradición de heterodoxos o de iconoclastas? Sí, en parte, ya que los poetas de la primera mitad del siglo mostraron tal solidez y contundencia en su canon que no heredaron otra posibilidad que la de la heterodoxia a sus sucesores. Así, Gamoneda paga sus deudas con un sentido casi religioso en sus inicios, también con una métrica tradicional, para acceder después a un escepticismo liberador en ambos sentidos. Paga también su deuda discursiva, sin empantanarse en la retórica del compromiso social, y arriba a una esencialidad admirable en su última época, esa que Milán define

como la de una *intimidación del afuera*.

Cuando Gamoneda señala el arraigo en la experiencia de la condición simbólica, muestra plena conciencia de lo que su último periodo —el que forman los libros publicados en los años noventa— propone, combinación de una composición plástica con las palabras —su relación con la pintura está ampliamente documentada en sus poemas—, casi de delicadeza colorista, lo que le permite mostrar —decir— una violencia que permanece bajo el texto, soterrada en su sentido estético. Esto es muy notorio en la sección “De un diccionario relativo a la ciencia médica arcaica”, muy breve pero que tiene la gracia de ser inédita hasta su inclusión en esta antología personal.

Atravesando olvido ofrece al lector una oportunidad ideal para entrar en la puerta de Gamoneda, y no la debe desperdiciar. —

— JOSÉ MARÍA ESPINASA

CRÓNICA

CRÓNICA DE UN PLEITO DE FAMILIA

Xavier Rodríguez Ledesma, *El poder frente a las letras / Vicisitudes republicanas 1994-2001*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2004.

Xavier Rodríguez Ledesma quiere ser, al analizar el papel del intelectual mexicano ante el poder, un testigo imparcial, un árbitro neutro que mira la corrida desde la barrera, sin darse apenas cuenta de que es juez y parte de un proceso al que le ha dedicado ya dos libros: *Escritores y poder / La dualidad republicana en México 1968-1994* (2000) y, más recientemente, *El poder frente a las letras / Vicisitudes republicanas 1994-2001* (2004). El autor ha publicado, según reza la solapa de uno de sus volúmenes, “múltiples artículos sobre temas de cultura, política y educación en revistas nacionales e internacionales”; es además miembro del Sistema Nacional de Investigadores, y ha escrito sus libros bajo el amparo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, institución de la que

ha sido becario, concursante ganador de un certamen de ensayo literario y autor. Para Rodríguez Ledesma, las recurrentes disputas intelectuales, de las que en sus dos obras mencionadas ofrece un rico prontuario, “son formas de ejercer un poder existente”, poder que sirve para obtener “becas, estímulos” e “influencias para lograr publicaciones”. Por ello sorprende que este autor diga de sí mismo: “no poseo pasaporte de la República de las Letras [...] Mi ventaja es que no podrán acusarme de darle patadas al pesebre”. Se trata de una simple estrategia: se finge neutral para mejor posicionarse como árbitro objetivo de la rica y plural conversación intelectual que se viene desarrollando en México en los últimos veinte años, y que forma parte del complejo proceso democrático en el que el país está inmerso. Desde esa cómoda —y falsa— neutralidad intelectual, juzga y condena al estamento al que pertenece, con el objetivo de obtener un “poder” que le posibilite seguir obteniendo becas, estímulos y publicaciones. (Un dato adicional: del libro *Escritores y poder* se tiraron dos mil ejemplares, mientras que de su continuación, *El poder frente a las letras*, se tiraron sólo mil ejemplares, lo cual implica que el libro no interesó al lector común, al que aparentemente —haciéndole constantes guiños antiintelectuales— se dirige Rodríguez Ledesma, sino al reducido núcleo intelectual al cual retrata; estamos, entonces, frente a una obra escrita desde la mala conciencia de un intelectual sobre su gremio, que deviene, así planteada, en una mera crónica interesada de un pleito familiar.)

La tesis que plantea en su libro es simple: los escritores, autoerigidos en portavoces de una sociedad compuesta en su mayoría por analfabetas funcionales, operaban como correa de transmisión entre el poder y la misma sociedad a la que pretendían representar, amparados en el supuesto de que “sus críticas, consejos y propuestas” poseían “la certeza que el resto de los mortales era incapaz de vislumbrar”. Eso ocurrió en el México predemocrático, durante el *priato*. Hoy, debido a que “la idiotización de la socie-

dad tiene como característica fundacional el descrédito, la reprobación e incluso santización de todo aquello que signifique cultura”, se ha modificado la definición e identidad de los intelectuales. En la actualidad “la sociedad va dejando de requerir que unos cuantos [...] sean sus voceros frente al poder”, dado lo cual anuncia “la extinción de los intelectuales como constructores del único discurso crítico”. Su definición de intelectual adolece de la misma simpleza: son “los monopolizadores del lenguaje”. Y su conclusión no lo es menos: “Los escritores [...] son tan humanos como cualquier otro.”

Para arribar también a la conclusión de que, hoy, “los escritores parecen habitar un laberinto donde su soledad queda más manifiesta que nunca”, Rodríguez Ledesma hace un minucioso recorrido a través de los periódicos y revistas de la última década, espulgando de ellos las más vistosas polémicas intelectuales, convencido de que “constituyen una muestra inequívoca de este trizado del espejo cultural a causa de los conflictos sociales”. De este modo, luego del amplio registro, en dos volúmenes, que el autor hace de una multitud de polémicas y querellas entre los intelectuales, culmina extenuado con el descubrimiento del hilo negro: las disputas entre intelectuales revelan que éstos, como la sociedad mexicana, forman un grupo variado y plural.

Al carecer de perspectiva histórica, la crónica del pasado inmediato que hace Rodríguez Ledesma peca en muchos momentos de superficial. Olvidándose de sus becas, premios, canonjías y publicaciones, traza en sus libros “las vergonzosas relaciones entre el poder y los auto-designados portavoces de la sociedad”. Como si cumpliera una manda, afirma que, de no cambiar las relaciones históricas entre los intelectuales y el poder en México, “seguiré teniendo material de sobra para rastrear y reconstruir estas circulares y ociosas discusiones” intelectuales, de las que él cree no formar parte. Sus libros, aunque él así no lo advierta, integran una pieza más del complejo mosaico intelectual que se ha venido forjando en ésta por momentos accidentada

pero imparables transición democrática mexicana. —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

NOVELA

EL SIGILO DEL ICEBERG

Fleur Jaeggy, *Proleterka*, Barcelona, Tusquets, 2004, 132 pp.

“Estoy aquí no para escribir sino para enloquecer.” Según J.M. Coetzee, ésta fue la muralla infranqueable que Robert Walser erigió frente a un amigo que lo visitó en el manicomio de Herisau, situado en la región de Appenzell en la Suiza oriental, donde el autor de *Jakob von Gunten* permaneció recluido los últimos veintitrés años de su vida, alejado de la literatura —a la que renunció en 1932, cuando decidió internarse en el sanatorio de Waldau, del que sería transferido un año después— y entregado a quehaceres monacales: limpiar frijoles, pegar bolsas de papel y caminar, sobre todo caminar por el área que —curiosas ironías del destino— lo ha homenajeado a través de un comedor del hotel Herisau que lleva su nombre. Peripatético por excelencia, rasgo que confirma tanto su libro *El paseo* como *Paseos con Robert Walser*, un bello volumen preparado por su confidente Carl Seelig, el escritor suizo fue fiel a su vocación hasta la muerte: el 25 de diciembre de 1956, su cadáver —“los ojos abiertos, la mandíbula floja”, apunta Coetzee— fue localizado en un bosque nevado por unos niños que dieron aviso a la policía. El dictamen forense no dejó lugar a dudas: Walser, de setenta y ocho años, falleció congelado mientras deambulaba por la zona que durante más de dos décadas había acogido sus huellas. La misma zona que Fleur Jaeggy (1940), nacida en Zurich aunque vecindada en Milán junto con su esposo y editor Roberto Calasso, conoció en su juventud como interna de un colegio próximo al manicomio de Herisau. La misma zona en la que se ubica el Instituto Bausler, trasunto del Instituto Benjamenta de *Jakob von Gunten*

a la vez que monumento fonético a Walser donde transcurre *Los bermosos años del castigo*, la tercera novela de Jaeggy, que consagró su pluma—en palabras de Joseph Brodsky— como el buril de un grabador.

Pero los nexos entre Walser y Jaeggy son más profundos. Ambos, para comenzar, son autores extraterritoriales: él escribió—aclara Coetzee— en *Hochdeutsch*, que difiere lingüística y temperamentalmente del alemán empleado por la mayoría de los suizos; ella escribe en italiano, su idioma materno, y considera que el alemán “es mi lengua perdida. Es la lengua que me ha precedido, la lengua de mis muertos, que vuelve. Lo hablo poco, y, sin embargo, a veces aflora”. Ambos, lo ha señalado la crítica, comparten obsesiones: la locura, el suicidio, la vida en claustros que—marcadamente en el caso de Jaeggy— se tornan asfixiantes. Ambos, lo que es más, optan por una literatura que se desliza hacia el silencio: Walser, ya se dijo, renunció al trabajo escritural; Jaeggy, quien opina que callar es lo mejor, ha publicado seis libros breves en casi cuarenta años, una actitud que la ha conducido a una concentración o incluso atomización verbal que en *Proleterka* alcanza niveles beckettianos. Ambos, para concluir, forjan o burilan un estilo que mueve al deslumbramiento:

Hacerle un favor a un desconocido que no nos importe nada es algo fascinante; nos permite echar una mirada en paraísos divinamente nebulosos.

(*Jakob von Gunten*)

Los niños se desinteresan de los padres cuando se les abandona. No son sentimentales. Son pasionales y fríos. En cierto modo algunos abandonan los afectos, los sentimientos, como si fueran cosas. Con determinación, sin tristeza. Se vuelven extraños. A veces enemigos. Ya no son ellos los seres abandonados, sino quienes se baten mentalmente en retirada. Y se marchan. Hacia un mundo oscuro, fantástico y miserable.

(*Proleterka*)

Pasión fría es una noción que puede definir la postura literaria de Jaeggy, que en su título más reciente acude a dos prototipos de la odisea oceánica (*Billy Budd, marinero*, de Herman Melville, y *Martín Edén*, de Jack London) para plantear un periplo doble: a bordo del *Proleterka*, un barco que “pertenece a la antigüedad de los mares. De los abismos. De las fábulas”, la narradora, una voz sin nombre instalada en la pubertad, viaja durante catorce días iniciáticos por Grecia—Creta, Santorini, Rodas, Delos, Míkonos, Delfos, Atenas— y por su pasado, un territorio rico en atmósferas sebaldianas donde intentará dar con las claves para resolver el enigma que es Johannes, su padre y compañero de camarote, un hombre “preciso en su ausencia”. Magnificencia y veneno, términos que la protagonista relaciona con la primavera, es lo que destila esta *nouvelle*. Los escenarios, suntuosos, son descritos apelando a un minimalismo que raya en la manía. Las frases, ponzoñosas e hipnóticas, devienen tajos que exhiben un núcleo familiar hecho añicos, impulsan la coexistencia de pasado y presente—los tiempos vitales y verbales por los que navega la narradora: “La enfermera mimaba al gemelo, lo trata como si fuera un niño. Eso no está bien. Es una ofensa. ‘El señor debe tranquilizarse’, decía”— y llevan a una fluctuación esquizoide entre la primera y la tercera persona: “En la tierra feliz, la hija de Johannes empieza a enfermar. Johannes quiere ir a visitarla. Orsola le dice que se quede tranquila. Me va mal en el colegio. Evito los retratos de la torrecilla. Orsola no quiere que Johannes me haga regalos.”

Esta fluctuación, este distanciamiento que la voz protagonista ejerce consigo misma y con sus lazos consanguíneos—su madre, por ejemplo, se reduce a “la que antaño fuera la mujer de Johannes”—, acaba por ser una de las mayores virtudes del relato. *Familienroman* en la más pura acepción freudiana, *Proleterka* devela sus secretos oscuros, fantásticos y miserables con la exactitud y la gelidez de un bisturí que expone los órganos de un cuerpo atrofiado: “El mundo es una enfermedad perenne.” Una gelidez, no obstante, en cuyo centro vibra una flama de insólita

belleza gracias a la pericia de Fleur Jaeggy, ese iceberg solitario que deambula por las aguas de la literatura europea con el sigilo con que Robert Walser paseaba por sus bosques interiores. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

DIPLOMACIA

SONÁMBULO EN CUBA

Ricardo Pascoe Pierce, *En el filo / Historia de una crisis diplomática / Cuba, 2001-2002*, México, Ediciones sin nombre, 2004, 499 pp.

Este volumen contiene el diario que el autor llevó como embajador mexicano en Cuba los dieciocho meses de su misión. Puede leerse como un intento algo patético por sintonizar el sentimentalismo procubano de la izquierda mexicana con la Cuba realmente existente. Refleja ingenuidad, desconcierto y esfuerzos genuinos por correr el velo dogmático y encarar la realidad, de lo cual surgen contradicciones. El resultado es un platillo a medio cocer, cuyos ingredientes serían dignos de una novela que diera la atmósfera de irrealidad de los sucesos, o de una sátira que empezara por limpiarle a Castro la comida de las barbas.

Pero el autor tendría que encarar primero la irrealidad de su propio nombramiento, pues Pascoe fue designado sin misión específica, salvo el propósito de dividir a su partido, el PRD. Cuando la maniobra no dio resultado, el canciller Castañeda se dedicó a obstruir su labor. Esta sería la explicación de la comedia de equívocas que empezó con su arribo a La Habana y que todavía no termina. De hecho, ninguna de sus iniciativas fue apoyada por México, la mayoría fue obstruida y muchas otras se tomaron sin consultarlo.

No obstante, tuvo espacio para moverse a sus anchas en las áreas de su interés: la *nomenklatura*, la comunidad diplomática y la farándula. Descartó a la disidencia porque la consideró irrelevante e interferiría en su estrategia, a saber: servir de puente para una transición pacífica en la

era postCastro. Así, dedicó su energía a descifrar los alineamientos políticos, sin éxito, por supuesto. La *nomenklatura* lo consideró compañero de viaje (no muy confiable) y jugó con él al gato y al ratón. Pascoe percibió la manipulación, pero extrañamente siguió confiando en sus interlocutores.

Por una revista española se enteró del tráfico de visas en su consulado, a cargo una red cubanomexicana. Tomó medidas y, en el proceso, descubrió grandes irregularidades administrativas, pero inexplicablemente contrató a cubanos para que le hicieran un diagnóstico de la situación. Luego descubrió que su comunicación telefónica, correo electrónico, fax, conversaciones en su auto y hasta en su recámara estaban interceptadas. En vez de acudir a las autoridades mexicanas, acudió a las cubanas que, desde luego, le dieron largas. Cuando por fin obtuvo respuesta, le dijeron: "Ah, ya los agarramos", y ahí quedó todo.

Para ser tan ingenuo hay que tener fe ciega. Pero Pascoe también tuvo valor para abrir los ojos. De ahí sus contradicciones. Por un lado dice: "La fuerza del pueblo cubano al haber aguantado el Periodo Especial —y lo que queda de él— es un ejemplo de la legitimidad social del régimen [...] No percibo el rechazo al sistema cubano entre el pueblo [...] No hay un rechazo a un régimen autoritario-despótico simplemente porque no existe [...] La aplicación de la ley en Cuba es real [...] un valor cultural." Por otro lado: "El esencial descontento con el régimen es grande [...] La sensación de tristeza de la gente es innegable [...] Los dirigentes no lo perciben [...] Un manto de depresión desciende sobre la isla [...] La situación económica es dura pero más lo es la baja moral y de esperanza de la gente [...] El robo es práctica común [...] Los jóvenes ven cómo se consiguen las cosas 'por la izquierda' [justicia poética] y dicen: esto no es robar, es resolver [...] hacen mofa de la propaganda [...] La gente se divide en los que anhelan irse y los que piensan quedarse."

Sus sentimientos sobre Castro también son ambivalentes. Por un lado: Fidel ya

no es el mandamás, sino el "fiel de la balanza" de los grupos que disputan la hegemonía. Fidel permite que las contradicciones afloren y se expresen a fin de tener "la opción histórica de la última palabra". Por otro lado: entre sus colaboradores hay "sumisión y temor, Fidel no los respeta, los interrumpe, se burla de ellos [...] Lo veo cansado, enfermo [...] divaga [...] muy confuso, pero propio de un régimen donde no existe la posibilidad de disentir [...] Todos somos, desde su punto de vista, desechables [...] ¿Qué tendrá en la cabeza que tanta culpa le da?"

La ambigüedad de Pascoe se extiende a los negocios. Lamenta la poca presencia de empresas mexicanas en la isla y que los empresarios mexicanos se quejen demasiado a pesar de estar ganando buen dinero. Por otro lado, admite que los cubanos no pagan ni dan garantías de sus compromisos. "Para pagar a unos dejan de pagar a otros: Canadá, Francia, Italia y México tenemos el mismo problema. La impresión de Canadá es que están usando todo el efectivo para pagar a las empresas americanas." Los servicios para los extranjeros son deficientes y muy caros.

Hay un "apartheid económico", una "casta burocrática privilegiada" de los hijos de militares y políticos. Estos "juniors tienen negocios por el mundo [...] promoviendo los contratos que el padre revolucionario les ofrece en las esferas de poder y de negocios dentro de Cuba. He visto muchos casos [...] Y son medio transas casi todos. Varios empresarios mexicanos caen atrapados en negocios con personajes de este perfil [...] Los funcionarios temen el levantamiento del bloqueo económico porque serían arrasados por las fuerzas del mercado".

Las contradicciones de Pascoe se explican, decíamos, por su propia ambigüedad ideológica. Pero también por la edición lineal del diario, que no registra cortes en la evolución de la conciencia del autor. Hace falta un prefacio que redondee su experiencia o una novela como la que promete. Material kafkiano y orwelliano no le falta. —

— RAMÓN COTA MEZA

NOVELA

EL LECTOR PROTAGÓNICO

Milorad Pavić, *Siete pecados capitales*, México, Sexto Piso, 2003, 119 pp.

Fue Roland Barthes quien decretó la imposibilidad de toda obra maestra moderna. El escritor, aseguraba, descansa ante una contradicción insoluble: o respeta las formas clásicas, entregando una obra ciega del presente, o "reconoce la amplia frescura del mundo actual, aunque para dar cuenta de ella sólo disponga de una lengua espléndida y muerta". En un extremo, la forma; en el otro, el tiempo. No son posibles ya esas obras actuales y a la vez hermosas, clásicas y verbalmente dislocadas. La obra maestra es asunto del pasado, como el amor o la esperanza. Algunos van más lejos: no sólo es imposible la obra maestra sino la obra misma. Del silencio de Beckett a la rayuela de Cortázar, la destrucción de la obra es un cauce nodal de la literatura moderna. Se escribe para dinamitar la obra o, mejor, la noción clásica de ésta. Los elementos tradicionales —texto, autor, lector— son subvertidos. El lenguaje se pronuncia a sí mismo. La escritura es sólo escritura. Una obra rigurosamente moderna es, deliberada, orgullosamente, una no-obra.

Pocos autores han avanzado tanto en este camino como el serbio Milorad Pavić. Novelista, poeta y académico, Pavić (1929) ha trabajado denodadamente para confundir esas tres etiquetas. *Diccionario jázaro* (1984) es su obra cumbre y uno de los libros capitales de la segunda mitad del siglo XX. Dispuesto a manera de enciclopedia, describe la desaparición de la cultura jázara, tan cierta como ficticia. Son cuarenta y cinco sus entradas, tres las versiones de los hechos y dos los libros, uno para cada sexo. La lectura, como la veracidad histórica, es azarosa. El lector dispone del texto a su antojo, leyendo del modo que desee, reescribiéndolo según la dirección que tome. Uno participa en la creación del libro tanto como en aquella *Composición n.1*, de Marc

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

Saporta, donde las páginas, sueltas, eran barajadas antes de ser leídas. No se trata ya del lector tradicional, que lee de principio a fin, sino del lector-editor, que circula entre fragmentos y vacíos. No se lee para desentrañar un mensaje, sino para articular (o destruir) un discurso estético. Es la lectura la verdadera escritura.

Es también el lector quien protagoniza los relatos de *Siete pecados capitales*. Llamarles relatos es una convención que traiciona, parcialmente, su textura. Son textos autónomos y, al mismo tiempo, vinculados: los personajes circulan de un escrito a otro y, a veces, de un libro al siguiente. No son narraciones tradicionales, con desenlaces previsibles o estructuras lógicas. Ubicados en casas distintas, nacen todos de un sueño, pero todo sueño es único. Una mujer, en busca de su hagiografía, es inseminada por un ser de seis pupilas. Un tal Milorad Pavić, escritor, es acosado por personajes de sus obras anteriores. Otros personajes, absurdos, conocen a su lector y lo seducen. Un texto más: instrucciones para el lector que desea volverse el héroe de la trama. En todos ellos el lector no participa de la escritura del libro: irrumpe en el texto como personaje protagonista. Es él la razón de todos los escritos y el detonador de todos los argumentos. Más que leer, observamos. Hay un lector en el interior de los relatos y él también nos mira. El libro como ventana. O como espejo.

Destacar el protagonismo del lector es tan arbitrario como celebrar las rodillas de una mujer perfecta. Son tantas las virtudes de Pavić que el reseñista sólo ordena sus encomios. Puede elogiarse su prosa, su humor o su imaginación con entusiasmo semejante. Es, de hecho, tan virtuoso que lo más sorprendente es la contradicción de sus virtudes. Pavić tiene todos los elementos del autor posmoderno y, simultáneamente, los del bardo clásico, relator de mitos. Primero, el cerebro teorizante, que juega con metatextos, intertextos y demás delicias académicas. Después, la sensibilidad tradicional, que sabe del romanticismo y de *Las mil y una noches*. Allá, el autor que desaparece detrás de la teoría; aquí, el poeta dueño de un aliento

tan amplio como tradicional. Fuera de la academia, prevalece el romántico. Pavić cree en los sueños como pasillos hacia los mitos — y es un mitólogo de los Balcanes. Confía en la fantasía como medio cognoscitivo — y es un sabio que sueña. Su obra: posmodernidad romántica.

Aíslese una de sus virtudes. La imaginación, por ejemplo. No hay otra más poderosa en las letras actuales. Tampoco otra más sugerente. Pavić es dueño de una fantasía surrealista, deudora tanto de Breton como de los hermanos Marx. Al tiempo que delira, divierte: sueña *gags* antes que pesadillas. Imagina, además, circularmente: conoce el principio y final de sus escritos y sólo traza líneas entre los dos extremos. Como si soñara fábulas. Eso y mitos, sueña mitos. Su imaginación no es aérea sino subterránea: tiene el polvo de las leyendas y la humedad de lo eterno. No sorprende por su novedad sino por su soterrada vejez. Antes que inventar, descubre. Leerlo es recordar aquello que, no obstante no existir, habíamos olvidado.

Al lector hispanoamericano le recuerda, además, la perenne universalidad de Borges. En castellano, posmodernidad se pronuncia, inexorablemente, Borges. Suyos son los apócrifos, los juegos con otros textos, la deshumanización del relato. Suyos son, también, los elementos que nos vuelven tan íntimo a Pavić. Éste admira visiblemente al argentino pero, al revés que otros, no lo emula. Ambos son, sencillamente, afines, como afines son un metafísico sudamericano y un académico serbio. Pavić escribe, en otro tiempo y otro espacio, divagaciones borgesianas sobre el infinito, la inmortalidad y la escritura. Mira hacia el Oriente y se divierte con mitologías árabes y conjeturas matemáticas. No se trata de una imposición sino de una coincidencia: Pavić no imita a Borges, es Borges. Explicar este hecho baladí llevaría demasiado tiempo. Los argumentos, como las paredes de esta habitación, son infinitos.

Milorad Pavić es, herméticamente, el último sueño de un argentino insomne. —

— RAFAEL LEMUS

JUNIO 2004