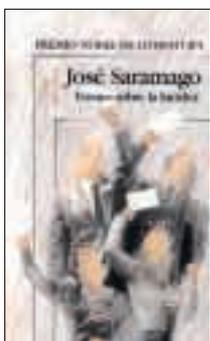


◆ *Los puentes de la traducción / Octavio Paz y la poesía francesa*, de Fabienne Bradu; *Inquieta compañía*, de Carlos Fuentes; *El cuerpo y Soñar y contar*, de Hanif Kureishi ◆ *Vapor*, de Julieta García González, *El club de los insomnes*, de Vivian Abenshushan y *Lo anterior*, de Cristina Rivera Garza ◆ *La muerte del filósofo (Acarnia en lontananza)*, de Vicente Herrasti ◆ *Un juego de niños*, de Donna Tartt ◆

LIBROS

NOVELA

Nosotros los nobles



José Saramago, *Ensayo sobre la lucidez*, trad. Pilar del Río, México, Alfaguara, 2004, 423 pp.

Piénsese en una mañana soleada. O en una tarde lluviosa. Un hombre camina bajo el sol (o entre el lodo) admirándolo todo. El verde espeso de los árboles, la mísera tristeza de las chozas, los ojos desolados de los indígenas. No es un hombre ordinario, aunque camina como cualquiera. Ha ganado un Premio Nobel (no lleva ninguna medalla) y un séquito, orgulloso, lo sigue. De pronto, bajo un árbol, se detiene. Tres, cuatro periodistas encienden sus grabadoras. El sol se oculta. O la lluvia crece. El hombre dice que la pobreza le duele. Que el capitalismo es vicioso. Que el mundo indígena es la nueva es-

peranza. Nadie le solicita explicaciones. Hace demasiado calor (o llueve) y es moda que los antiguos socialistas, tan pendientes del futuro, miren ahora hacia el pasado y encuentren ilusiones donde antes veían sólo lastres. Un buitre vuela quemado por el sol (o empapado por la lluvia). Un loro canta (o despotrica). El hombre se interna en la selva, su séquito aplaude.

La estampa es paródica, pero también lo es el personaje. No es fácil desprender a José Saramago del exceso, como tampoco a su obra del discurso político. Hay autores detestables políticamente e intachables literariamente. El caso de Saramago es más triste: la rústica facilidad de sus juicios políticos afecta la efectividad de sus alegorías narrativas. Desea *concientizar* a los lectores a través de fábulas didácticas, y sólo alecciona sobre los efectos nocivos del compromiso ideológico. Aspira extender a la literatura el impacto de sus declaraciones públicas, y sólo asombra la pobreza literaria de sus certezas políticas. Esto es especialmente cierto en sus últimas novelas. Lo mismo *Ensayo sobre la ceguera* que *La caverna* o *El hombre duplicado* parten del afán de denunciar un mundo antes delimitado: el mundo es capitalismo fe-

roz, globalización rampante, hombres inocentes martirizados por el poder. *Ensayo sobre la lucidez* es eso mismo y otra cosa: es la novela más política de su autor y una denuncia de la democracia representativa.

La trama se resume en un lamento conocido: los partidos políticos no funcionan, la democracia liberal no es democracia, sólo resta votar en blanco. Eso hace, en la novela, el ochenta y tres por ciento de una sociedad hipotética. No hay opciones y, por lo mismo, se vota en favor del hartazgo. El gobierno, paranoico, urde conspiraciones e, incapaz de sostenerlas, se marcha de la ciudad. Los ciudadanos quedan solos, el imperio de la representación termina. Como es costumbre en Saramago, la novela empieza con fortuna y se desarrolla sin ella. Se imagina una fábula redonda, con un principio arrebataador y una final didáctico, pero se olvida pensar las trescientas páginas intermedias. Hay un origen, una meta y pacas de paja en el camino. Peor aún: por fin se llega y la conclusión, obvia, es anodina. En esta novela el lector se ahorra la lección final porque la fábula, descompuesta, se desvanece a mitad del trayecto. De pronto aparece un nuevo cabo y el autor se cuelga de él como quien

descubre un milagro. La alegoría deviene una suerte de *thriller*: un policía persigue a una mujer y ella es, cosa curiosa, la protagonista de *Ensayo sobre la ceguera*. El lazo entre las novelas es artificial y lo mismo el desenlace. Perdida la brújula, la novela se suspende. Tragedia literaria: se alecciona sobre ideas que el profesor, rebasado, olvida.

La novela es tan abiertamente política que puede ser discutida desde la ideología. Saramago se dice socialista, aunque en este caso se simula anarquista. Quien por tanto tiempo ha justificado Estados totalitarios, ahora descubre prescindibles a las autoridades. No vota por la izquierda ni por la derecha sino, como sus personajes, por sí mismo y por sus hermanos. Cree en la bondad de sus iguales y, por tanto, describe aquí un tímido ejercicio de autogobierno. Sobre decir que, en la realidad, estos ensayos devienen carnicerías: desprovistas de representación y de derechos, las minorías son combatidas y, a menudo, exterminadas. Saramago resuelve el problema con optimismo: la mayoría es noble y trata bien a los otros. Lo importante no es, de cualquier modo, trazar con rigor la posibilidad de un autogobierno, sino denunciar la democracia representativa. Es eso lo que lo mueve a él como a toda una izquierda: el odio a las sociedades liberales. No lamenta la ineficacia de los partidos políticos sino su existencia. No el desorden sino la pluralidad. No la democracia actual sino el liberalismo. Es, para decirlo pronto, un enemigo de la sociedad abierta.

Igualmente discutible es su flagrante populismo. Saramago es, de creerle a su imagen, un hombre del pueblo. No viste harapos pero escribe como si los deseara. La sabiduría descansa, según su obra, en los seres más humildes, desprovistos de poder y riqueza. Son ellos, nobles y bondadosos, quienes se constituyen en los héroes de sus tramas maniqueas. Primer problema: el Pueblo cobija, bajo su imprecisa mayúscula, a todos aquellos ajenos al Estado y al mercado. Es bueno quien habita ese mito de la izquierda llamado sociedad civil. Son malos los políticos y capitalistas. Los

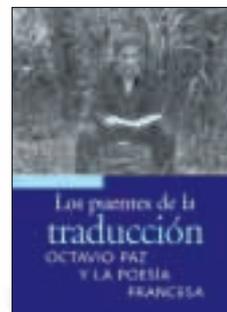
vicios son públicos, no privados. En esta novela, la sociedad es sinónimo de lucidez. Vota en blanco porque es sabia y es sabia porque vota en blanco. No es necesario explicarlo a detalle: hay buenos y hay malos, y Saramago es uno de los mejores. Tanta virtud funciona desde el púlpito, no en la literatura. Podrían escribirse fábulas infantiles con ese candor, nunca novelas políticas perturbadoras. Saramago pertenece a la izquierda menos ofensiva. Puede llamarse comunista y justificar crímenes tropicales, pero carece de la saña de sus adalides y de la eficacia de los activistas. La suya es la izquierda sentimental, cercana a la piedad cristiana, y no a la programática. Pudo haber leído a Marx pero se parece más al Ismael Rodríguez de *Nosotros los pobres*. Se cree en la bondad de los débiles, en la maldad de los poderosos, y eso basta para levantar el puño. Es izquierdista quien llora ante Pepe el Toro.

Una novela comprometida sólo triunfa si transforma el mundo. Ninguna lo hace y, por lo mismo, todas son fallidas. Las de Saramago son especialmente ineficaces: no inmutan siquiera a los lectores. No pueden hacerlo: están hechas para reafirmar al lector, no para provocarlo. Se le dice al oído lo que ya sospecha: los políticos son nefastos, el capital es siniestro, sólo tú eres noble. Tanto se cree en la sabiduría popular que el mismo Saramago se somete, dócil, a ella. Hay en su obra menos intuiciones psicológicas que refranes. Es la inteligencia colectiva la que explica, a través de repetidos proverbios, la conducta de los personajes, los riesgos del contexto, la oscura mecánica del poder. La inteligencia del lector es elogiada. Como sus principios políticos. Como su hartazgo democrático. O al menos eso se pretende. Difícil imaginar a un Saramago capaz de comenzar la revolución enfrentando al burgués que tomó su auto, desempolvó su tarjeta de crédito y compró la novela que ahora lo elogia. No hay motivo para ser congruente. El *best-seller* y la revolución también conviven, camarada. —

— RAFAEL LEMUS

TRADUCCIÓN

UNA PASIÓN A VARIAS VOCES



Fabienne Bradu, *Los puentes de la traducción / Octavio Paz y la poesía francesa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Veracruzana, 2004, 234 pp.

Los puentes de la traducción / Octavio Paz y la poesía francesa de Fabienne Bradu es un libro muy inteligente, lúcido, original, que nos permite ubicar el alcance del ejercicio de Paz como traductor —inseparable de su tarea poética— y en especial de su relación hacia una lengua cuyos poetas han sido una fuente constante de influencia en nuestra propia literatura.

Es bueno subrayar que la tarea de traductor no fue para Octavio Paz distinta de su tarea de poeta, pues, como señala Fabienne Bradu, Paz pidió que sus traducciones se incluyeran al final de una edición de su poesía completa que se preparaba en España, lo cual indica el lugar que él quería otorgarles.

Entre los textos que Paz tradujo del francés se encuentran algunos poemas de Nerval, de Mallarmé, Apollinaire, Breton, Reverdy, Éluard, Char, Michaux, Supervielle, para citar los más relevantes. También se podría pensar en una lista de los poetas a quienes nunca tradujo; entre ellos, Baudelaire, Rimbaud —tal vez porque estaban ya muy traducidos—, Paul Valéry, Claudel, Saint-John Perse —tal vez porque no le interesaban—, y muchos otros: Laforgue, Cendrars, Desnos, Péret, Bonnefoy. Tal vez no todos los poetas que

tradujo eran necesariamente sus favoritos, pero con muchos de ellos tenía grandes afinidades, entre otras cosas porque representaron en su momento voces que rompían con la herencia de la retórica decimonónica e hicieron aportaciones fecundas a la poesía del siglo XX.

Para abordar la forma en que Paz tradujo a los catorce poetas franceses presentes aquí, el libro nos introduce necesariamente a la problemática misma de la traducción literaria, y una consideración importante, que Fabienne Bradu expresa en la Introducción, es la siguiente: “... en el fondo de la sempiterna discusión acerca de las traiciones de la traducción, la espina o el hueso más duro de roer ¿no estaría en una fetichización de la idea de autoría?”

Aquí toca un asunto para el que yo no he encontrado respuesta: ¿Hasta qué punto el traductor ha de imponerse —a través de sus criterios y su gusto poético— sobre el autor del poema que traduce? ¿O qué tanto no debería más bien desaparecer detrás de su propia traducción para permitir que el autor se haga presente con más nitidez? ¿Qué prefiere el lector: una traducción fiel —no literal, desde luego—, o una recreación brillante que produce casi un nuevo texto? ¿A quién quiere leer?

Mucho tendría que ver aquí el talento del traductor, que a veces podrá incluso mejorar el texto original —aun con el riesgo de desvirtuar su carácter. Puede tratarse acaso de una cuestión de prioridades: ¿qué o quién tiene preeminencia: el texto, el autor, el traductor mismo? ¿Es según el caso? ¿Tiene derecho el traductor a imponer su lectura personal del texto sobre un material acaso más neutro? ¿La traducción es realmente “un ejercicio de humildad”, como dice Fabienne Bradu? ¿Lo es en el caso de Octavio Paz?

www.letraslibres.com

Me parece que no. Y no por una cuestión de arrogancia, sino por un impulso casi incontrolable de rehacer cada poema hasta dar con la visión de la poesía que le resulta más perfecta. Bradu cita a Paz diciendo: “pocas veces los poetas son buenos traductores [...] porque casi siempre usan el poema como un punto de partida para escribir su poema”.

Al referirse a esa “fetichización de la idea de autoría”, dice Fabienne: “Estamos ya tan acostumbrados a, o viciados por la figura del Autor, sucesivamente endiosado y caído, pura derivación de una originalidad a fin de cuentas prácticamente ilusoria, que interpretamos toda transmutación como un sacrilegio. El traductor es aquel que sabe oír la voz callada debajo de la letra escrita, revivirla con su propio aliento y lanzarla de nuevo a otra vida. Algunos la llaman el “espíritu” de la poesía, en oposición con su sola letra; Octavio Paz prefirió calificarla como la ‘otra voz’.”

Más que moderno, pienso que sería quizá un gesto posmoderno el que intentara diluir la idea o el fetiche de la autoría, y sus resultados pueden ser cuestionables, pues no es ya sólo una idea de autoría o la vanidad personal de un “creador”, sino la identidad poética misma de cada texto, su consistencia interna, lo que estaría en juego. Aunque sin duda se prefiere una traducción menos fiel pero viva poéticamente, a otra que mate la poesía del texto al seguirlo muy de cerca, en algún lado tiene que estar el límite que permite que el texto en cuestión no pierda su carácter.

Todo esto, como ya señala Bradu, son discusiones sempiternas. Pero no puedo dejar de preguntarme, porque no lo sé, qué es lo que Paz habría dicho si sus propios poemas hubieran estado sujetos a una especie de fusión o deconstrucción que los alterara. En caso de que la solución de sus traductores fuera mejor que la suya propia, ¿la habría aceptado? No lo sé; tal vez sí, pues eso mismo hacía él en gran parte de sus traducciones: mejoraba de muchas maneras y con diversos recursos el texto original.

Y en esos distintos procedimientos,

utilizados por Paz en la traducción de cada uno de los poetas, se adentra Fabienne Bradu con un análisis riguroso y penetrante. Ofrece la posibilidad de explorar el extraordinario poder sintético y poético con el que Paz transfigura el lenguaje traducido para lograr el mismo efecto poético.

Un breve ejemplo, a partir de “Myrtho”, de Gérard de Nerval, quien dice en francés: “*Aux raisins noirs mêlés avec l’or de ta tresse*”, que literalmente significa “En las uvas negras mezcladas con el oro de tu trenza”, frase muy plana que ha perdido toda la cadencia original. Paz recupera y quizá supera la belleza y eficacia del verso en francés, al traducir: “*En tu trenza solar que negras uvas dora*”. Otro ejemplo podrá el lector apreciarlo si lee la segunda versión paciana de otro soneto de Nerval, “Délfica”, que recompone en orden diverso todos los elementos de la primera para lograr un efecto estremecedor por su precisión y su belleza.

Algo así ocurre también con la “Espiral espirada”, que rebasa la propuesta del propio Mallarmé, en su famoso “Soneto en ix”. Allí dice el autor “*Aboli bibelot d’inanité sonore*”, que Paz traduce como “*Espiral espirada de inanidad sonora*”. Pero tal vez se excede, pues si el extravagante “Aboli bibelot”, “bibelot abolido” es sin duda una “inanité sonore”, un baluceo bárbaro, la complejidad conceptual y fonética de la “espiral espirada” es todo menos una inanidad.

Aunque vamos a encontrar que Paz corrige y mejora muchos de los poemas que traduce, excepcionalmente ocurre lo contrario, a mi juicio, con un poema de Apollinaire. Fabienne Bradu señala que los usos más frecuentemente verbales que adverbiales y otras modificaciones que Paz introduce en sus versiones de Apollinaire dan mayor dinamismo y concisión a los poemas, y esto es cierto; pero a su versión de “Le Pont Mirabeau” podría objetársele, desde otro ángulo, una pérdida de la emotividad que tiene el poema original. La cadencia reflexiva y nostálgica que le da Apollinaire con el uso de los endecasílabos y las rimas repetidas, en la versión de Paz se diluye, pues

al utilizar octosílabos blancos –además de otras alteraciones de sentido– vuelve previsible y banal el desarrollo de las estrofas, casi por una simple cuestión de ritmo. Dice Apollinaire:

Sous el pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qui'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine

Y la versión de Paz:

Bajo el puente pasa el Sena
También pasan mis amores
¿bace falta que me acuerde?
Tras el goce va la pena.

Una parte muy rica de este volumen son las apreciaciones de la autora sobre cada poeta traducido por Paz, y sobre la relación de Paz con la poesía respectiva. Hay una cuidadosa y amena reunión de datos y citas en torno a la situación que rodeó muchas veces el trabajo de traducción; y en ocasiones también da cuenta erudita de circunstancias que intervinieron en la creación del poema original, como por ejemplo, la mención de que el Phebus que menciona Nerval en “El Desdichado” pueda no referirse al dios Apolo sino a Gastón Phebus.

Las referencias cruzadas, los anecdotarios de los poetas traducidos dan un sabor más concentrado al texto y abren otras líneas de lectura, como cuando se muestra la forma en que las huellas de Nerval y Apollinaire confluyen en la iglesia de Saint-Merry; o la mención de que fue desde el puente Mirabeau de donde Paul Celan saltó hacia su muerte. Entre las muchas acotaciones pertinentes e iluminadoras de Fabienne, está la que señala que el verso final de un poema de Paul Éluard: “*Mon nom mon ombre sont des loups*”, que Paz traduce “*Mi nombre mi sombra son lobos*”, admitiría otra consideración, puesto que “loup” también significa máscara, y el verso podría estar aludiendo al pseudónimo usado por Éluard, cuyo nombre verdadero era Eugène Grindel. Es también deliciosa la inserción del diálogo de Paz –tal como

él lo refiere– con el fantasma de Jules Supervielle, a propósito de la teoría de la panespermia estelar, así como todo el capítulo final, que se refiere a Yessé Amory, anagrama de Marie-José Paz.

Los puentes de la traducción incluye, desde luego, los poemas completos en el original francés con las traducciones de Paz en español. Y aun para quien no tenga un uso de la lengua francesa o un interés por cotejar las versiones, este libro es lo bastante completo como para ofrecer una introducción a muchas de las figuras más importantes de la poesía francesa del siglo XX. Un trabajo similar a éste merecerían también las traducciones de Paz al inglés.

En este libro enriquecerán al lector las reflexiones críticas y la información que ofrece Fabienne Bradu, así como su brillante examen de los procedimientos que utiliza Paz como traductor. Y aun la simple lectura de esas versiones y diversiones pacianas tiene mucho que ofrecer.

En algún punto del texto Fabienne da una hermosa definición del acto de traducir, y dice que “traducir es apropiarse momentáneamente de la voz, de la mente y del arte de quien hay que conducir hasta la ribera de la otra lengua”. Tal vez Paz, en lugar de apropiarse de la otra voz, prestó más bien la suya, pero la forma en que lo hizo casi siempre representa una lección de poesía.

Quisiera terminar con las palabras que Fabienne Bradu pone al final de su libro, pues son una conclusión clara, sustentada a pulso en cada página del texto. Dice sobre Paz: “Cada vez que está confrontado con una búsqueda similar en otros poetas –y, como hemos visto, no son pocos–, se despierta su genio poético para intentar ir más lejos en el perfeccionamiento de la expresión del acercamiento al instante. La obsesión lo aguijonea y lo hace fundir su propio esfuerzo con el empeño de los demás, poniéndose así al servicio de una sola búsqueda que rebasa las identidades y los estilos, las formas y las tradiciones.” Es, en suma –nos dice– “el ejercicio de una misma pasión a varias voces”. –

– ELSA CROSS

CUENTOS

FLUJOS DE LOS TIEMPOS



Carlos Fuentes, *Inquieta compañía*, México, Alfaguara, 2004, 287 pp. (“Biblioteca Carlos Fuentes”).

Dos líneas centrales parecen cruzarse una vez tras otra en la obra narrativa de Carlos Fuentes. Ambas se refieren al tiempo, o dicho mejor: al modo en que aparece o en que es entendido. Una es la vida de todos los días y sus entreveramientos y progresos: la historia misma, biografías personales, linajes, estructuras de corta o larga duración. La Historia, puente hacia adelante suspendido en ahora sucesivos, en la duración de que hablaba Bergson y a la que aludía ya Agustín de Hipona, sus vueltas al pasado gracias a memorias voluntarias o a irrupciones indeseadas. La otra es la propia negación del tiempo, la inmutabilidad, la Eternidad que desprovee de sentido todo afán, que imposibilita todo proyecto y propicia un haz de utopías. Para el narrador Carlos Fuentes suele ser fundamental el vértice de las dos líneas, su encuentro. Más que un eterno retorno de lo inmutable al campo de lo naturalmente movido, el escritor mexicano plantea una confusión: lo eterno no ha acabado de irse, ronda, acecha, y desde sus merodeos hace ver los puntos de quiebre de la normalidad, de la previsible vida de todos los días, hasta que termina por establecerse en las fracturas que va abriendo.

De esta forma pueden aparecer ángeles, vampiros, representaciones concre-

tas del mal sin que el tiempo humano, el del transcurso mensurable y conocido, deje de estar presente, llegue a suspenderse. Comienza a agrietarse, a zozobrar, en el interior de personajes que poco a poco van sabiendo que sus vidas están siendo atrapadas. Sus trastornos no terminan suprimiéndola: la normalidad es alterada pero no queda cancelada. Los relatos de *Inquieta compañía* hacen aparecer trastocamientos, mudanzas, desórdenes. Cambia el orden pero no acaba por romperse el afán de recomponerlo, asírvole nuevamente, de seguir sus nortes, atender sus orientaciones. Se busca el tiempo que compañías imprevistas y extrañas quieren perder para instaurar otro, un tiempo de secuencias descontroladas, ingobernables, descentrado. En la tensión de estos ejes cardinales brota la confusión de los tiempos que es la confusión, el desconcierto, el descontrol de los personajes habituados a llevar sus vidas por caminos más o menos previsible, de ordenadas sorpresas, de miradas trazadas de acuerdo con prefigurados deseos.

Se trata sin excepción de relatos que van ganando densidad conforme aparecen los pesados aires de la confusión. Cada uno de los personajes que se hallarán en estados alterados es al comienzo normal, es decir que posee una soportable carga de manías, deseos, recuerdos, ausencias, búsquedas. El de "El amante del teatro" es un mexicano residente en Londres enamorado de la mirada sin más mediación que el deseo vivo hacia los otros, enamorado del teatro, y no del cine, que es el centro de su oficio. Descubre de pronto tras una ventana vecina la presencia de una mujer que desatará en él una pasión incontrolada. Puente entre ambos personajes será un actor y director teatral, el colmo de la egolatría, que pone en escena *Hamlet* y hace de aquella mujer una perturbadora Ofelia. Aquel ególatra será una suerte indescifrable de motor del amor trunco o sólo entrevisto en las aguas de la muerte. "La gata de mi madre", el segundo relato, es la historia de una mujer joven que va en camino a ser una "mujer quedada" y que es víctima de la sorda tiranía de una madre

posesiva, clasista, maniática, pero sobre todo de uno de los giros de la rueda del infortunio temporario: un hombre que la ama y le descubre el placer y el amor, pero a la vez, y originariamente, que seguirá siendo siempre un ser oprimido, minúsculo, como una pequeña rata que tiene que ocultarse. La Historia ha dado vuelta: la sirvienta humillada de la casa (la otra "gata") reaparece para ocupar un sitio perdido, encima de su condición actual, encima de la historia cotidiana. En "La buena compañía" un joven mexicano vuelve de Francia al DF, al rumbo de la avenida Ribera de San Cosme, y se aloja temporalmente con dos viejas tías enemistadas entre ellas, pero que comparten la posesión de la verdad de la vida y la muerte de aquel personaje tan iluso como paulatinamente horrorizado al ver que su tiempo no ha sido más que tiempo detenido. "Calixta Brand" plantea la confusión de tres planos temporales en una trama que va del arbo del enamoramiento al estoicismo ante el dolor propio, al rencor y el deseo de revancha inexplicado, a la aparición de una extraña entidad salvadora. Los planos temporales: la normalidad poblana de hoy; la distancia ¿insalvable? entre el mundo mexicano y el estadounidense; la pervivencia escondida pero indudable de la presencia árabe, en el lenguaje, en la arquitectura, en la cocina, en la sabiduría curativa. En "La bella durmiente" el autor vuelve a situar en un solo nivel estadios diversos de la Historia. Hace confluír, como iconos inspiradores, las figuras de Guillermo II, Villa y Hitler, nada menos que en un personaje llegado al desierto de Chihuahua, que casó con una mujer menonita que no pasa por el tiempo y que será reentregada a los brazos de un médico del lugar preparado en la prestigiosa universidad de Heildeberg. "Vlad" cierra el volumen. Es el texto más inquietante, más compacto en sus distendidas coordenadas. Aquí sobrevuela y se corporiza y se multiplican el mal y sus atmósferas, en una reactualización eficazísima del mito del vampiro dentro de la clase acomodada mexicana (para utilizar una expresión de hace un tiempo). Historia de amor y de pérdida, de pose-

sión y despojo, de calor y quebranto, de amputación y miedo.

En estos relatos magistrales no echará en falta el lector dos notas constantes de la obra sin par de Carlos Fuentes: el registro de ciertas notas comunes de la cultura mexicana, que determinan modos de ser y reaccionar, de convivir y de mirar al Otro; y a la vez el encuentro, de curso y desenlace imprevisibles, del mexicano con lo extraño, lo extranjero. —

— JUAN JOSÉ REYES

NOVELA

EL PRECIO DE LA ETERNA JUVENTUD



Hanif Kureishi, *El cuerpo*, Barcelona, Anagrama, 2004, 270 pp.

Hanif Kureishi, *Soñar y contar*, Barcelona, Anagrama, 2004, 328 pp.

Si bien el color de piel, el apellido y cierta temperatura de la sangre hacen de Hanif Kureishi (1954) una figura excéntrica entre los escritores británicos de su generación (en la que se incluyen Ian McEwan, 1948; Julian Barnes, 1946, y Martin Amis, 1949), su perfecta educación inglesa y su proyecto literario lo alejan por entero de sus raíces paquistaníes. Kureishi aprendió a sobrellevar los insultos escolares y la segregación racial que lo empujó durante su infancia hacia la orilla de los despreciados *pakies*, al tiempo que prestaba oídos sordos a los sermones de sus ricos y poderosos parientes de la India, para quienes Hanif no era sino un muchacho inglés sin raíces, un rene-

gado que no entendía nada de su cultura ancestral. Habría que agregar, por si esta peculiaridad cultural no causara bastante confusión en un adolescente, que Kureishi se embarcó en la búsqueda sin fin que es la literatura desde los catorce años.

El recuento de esta aventura, atropellada por la intensidad con que Kureishi se entregó a ella, salta en las páginas de *Soñar y contar* (2002), su más reciente recuento de textos varios, en el que se incluyen ensayos, crónicas y testimonios que abarcan varios registros de la obra de este escritor inglés. Entre las piezas de largo aliento que integran el libro, se cuentan una reflexión política con respecto a la intolerancia y dos inmejorables relatos sobre la manera en que el propio Kureishi se acercó a la literatura y el modo en que sobrelleva el don de la escritura. De estos dos últimos textos, quizá el más emotivo sea el titulado "Something Given" (cuya traducción en el libro "Algo dado" hace poca justicia al verso de William Wordsworth, de donde procede), en el que Kureishi cuenta el anhelo frustrado de su padre por ser escritor. En un tono pausado, de intensa melancolía, Kureishi hace sonar de nuevo las teclas de la máquina de escribir que su padre aporreaba por las mañanas. Antes de ir a su oficina a cumplir con el karma de haber elegido buscar fortuna en la metrópoli, el viejo *pakie* aceitaba la nostalgia de veinte años fuera de su patria y escribía libros (más de una docena) sobre Pakistán. Ninguno se publicaría, pero ese repiqueteo puntual sirvió para alimentar la curiosidad del pequeño Kureishi, en quien se había sembrado la inquietud del significado de tan tenaz e inquebrantable voluntad.

El otro ensayo largo, que da título al libro, "Soñar y contar", habla de lo que busca alguien que asiste a un taller de creación literaria, que pocas veces tiene que ver con lo que en realidad obtiene, y mucho menos con lo que de literario tiene la vida cotidiana. Los otros textos, en su mayoría breves, se extienden como tentáculos de la labor intelectual que ha desarrollado Kureishi durante años. Sobresale el que describe la manera en que,

junto con el director de cine francés Patrice Chéreau, dio forma a la película *Intimidación*, desmenuzando cuentos e insertando escenas de ellos en la historia de esta pareja que se da cita para hacer el amor una vez a la semana y logra tocar la zona secreta de la intimidad, sin que ninguno sepa nada acerca de la vida del otro. Kureishi y Chéreau querían lograr algo que no tuviera ningún aspecto artificial, que estuviera vivo, que pudiera sentirse palpar. Esta intención de producir piezas literarias que partan del corazón y den justo en el blanco de lo real es, de hecho, la columna vertebral de la obra de Kureishi.

En *Soñar y contar* se develan varios de los secretos de su escritura. Tal como si nos asomáramos tras bambalinas de las puestas en escena, las series televisivas o las versiones cinematográficas (desde *El buda de los suburbios* hasta *Londres me mata*), miramos, desde adentro, el desarrollo creativo del escritor y la manera en que estos trabajos literarios cobran colores y movimiento en la pantalla.

De manera paralela a este libro misceláneo, en el que es posible encontrar incluso trabajos periodísticos realizados por encargo, como es el caso de la crónica de un espectáculo lésbico de dos jóvenes indias que se desnudan ante la comunidad de sus compatriotas musulmanes, la editorial Anagrama ha puesto en circulación el más reciente trabajo narrativo de Kureishi. *El cuerpo* (2002) incluye una novela homónima y ocho relatos a los que en su momento la crítica no trató nada bien. De hecho, el consenso general era que el escritor reciclaba sus historias y que las resolvía de manera efectista, es decir que, lejos de contener sustancia literaria, simplemente desarrollaban los trucos baratos de fórmulas vendedoras como el *thriller*. Lamento contradecir completamente la opinión colegiada de los críticos estadounidenses e ingleses. En *El cuerpo* hay un narrador maduro, cuyas obsesiones literarias (que siempre se han inclinado por el sexo, las drogas y el rock & roll) toman un curso completamente distinto del habitual y desembocan en el abismo de la cotidianidad y la incerti-

dumbre (tal como Kureishi nos tiene acostumbrados), pero por el mero acto de la voluntad, elemento nuevo e incluso perturbador en una narrativa que siempre se ha encausado por el camino de lo circunstancial e instantáneo.

Si en *El buda de los suburbios*, el joven narrador quería vivir en el exceso por siempre, estacionado en el frenesí del placer ininterrumpido del instante, rodeado de "misticismo, alcohol, la promesa del sexo, gente lista y drogas", el protagonista de *El cuerpo* en medio de un marasmo de gente desnuda, donde era "difícil decir de quién era cada miembro", sólo piensa en la manera de salir de ahí. La anécdota de *El cuerpo* parte de una vieja premisa: el anhelo de vida eterna. Una empresa ofrece la posibilidad de transferir el cerebro de una persona, con todo el archivo de una vida (recuerdos, emociones, sueños incluso), a un cuerpo nuevo. Así, un hombre viejo, decrepito, podría prolongar su existencia en este mundo dentro de un cuerpo joven y hermoso. Es el caso de Adam, el protagonista, que al filo de los sesenta, con problemas de próstata y la espalda encorvada y doliente, la piel manchada y colgante y amarilla, y los humores pútridos de la inminente vejez, elige cambiar su cuerpo por uno que funciona a la perfección. Adam no quiere dejar de ser él: tiene a una mujer a la que ama, hijos a los que le emociona ver crecer y una exitosa carrera como escritor. "Es alguien", y alguien importante. Sólo quiere unas vacaciones. Rentar por un lapso de seis meses un cuerpo joven y percibir el mundo otra vez con una piel que todavía pueda sentir. Y lo hace: fornicar sin descanso, es deseado por hombres y mujeres, corre a toda velocidad dentro de lo que parece un vehículo deportivo de piernas y brazos relucientes. Sin embargo, nunca deja de pensar en el regreso a su cuerpo de antes, ya que ocurre una ecuación interesante: ahora Adam no existe, es decir, es invisible a los ojos de los demás; ellos sólo ven un cuerpo perfecto, carne. Su nombre, su fama, su dinero, sus amigos, no son suyos ahora, sino de lo que él era enfundado en su

piel de antes. Sin ese viejo cascarón no es nadie. Tiene por supuesto un nuevo nombre y tiene que comenzar a darle forma desde cero, pero seis meses no bastan. Así es que el futuro no tiene ningún sentido; importa sólo el instante interminable del placer, pero hasta eso puede resultar sumamente aburrido: “Aprendí [dice Adam después de una larga orgía griega] que la felicidad sexual que yo había imaginado, una profunda y constante satisfacción —la fantasía romántica que nos hipnotiza—, era tan imposible como la idea de que uno puede encontrar en una persona todo aquello que quiere”.

Adam vive sus vacaciones con la idea fija de que un día regresará. Anhela la carne floja del cuello de su esposa, a quien extraña con profundo amor. “Nunca la desee porque fuera perfecta [dice], sino porque era ella.” No está interesado en permanecer en este paraíso carnal por siempre, pero vive el momento con intensidad, por ahora no importa pensar, sino ser joven. Es justamente lo efímero de esta condición lo que le hace disfrutarla más. El hecho de que un día volverá a ser alguien lo hace derrochar la energía de esta renovada vida con mayor ímpetu. Y es en ese momento, a un par de meses de despertar del sueño de la eterna juventud, cuando la eternidad se vuelve real. Aquí comienza el *thriller* que tanto molestó a críticos como Benjamin Kunkel del *New York Times*, cuando la historia “abandona la reflexión psicológica y filosófica” acerca del tiempo y las sensaciones, y comienza la persecución (alguien poderoso quiere el cuerpo de Adam para sí), el cerco de lo real, que poco a poco complica el regreso a la normalidad y sitúa al personaje en la única situación posible, la inmediata, que fue escogida por él, por un acto de su voluntad. Es en este punto donde la narración, lejos de abarata, como sugiere Kunkel, cobra mayor fuerza y la reflexión de las páginas anteriores adquiere sentido. Pagado el precio del deseo de la eterna juventud, Kureishi libera a su personaje hacia el abismo de la contundente realidad. —

— JUAN MANUEL GÓMEZ

NARRATIVA

LA BUENA, LA MALA Y LA FEA



Julieta García González, *Vapor*, México, Joaquín Mortiz, 2004, 164 pp.

Vivian Abenshushan, *El clan de los insomnes*, México, Tusquets, 2004, 160 pp.

Cristina Rivera Garza, *Lo anterior*, México, Tusquets, 2004, 174 pp.

Me refiero, por supuesto, a estrategias narrativas. Buena estrategia, de registro realista, la de Julieta García González en *Vapor*: eficaz investigación sobre el deseo y los desórdenes que a su paso suscita. Mala en cambio me parece la de Vivian Abenshushan en *El clan de los insomnes*: defectuosa estrategia de registro fantástico, porque su fantasía no nos sorprende, no nos hace entrar a ese otro mundo que presupone la literatura de imaginación, porque no cree en él; la escritura como mero ejercicio de la inteligencia y la memoria, y el insomnio como simple pretexto narrativo, intercambiable y por lo mismo trivial. Fea, en

fin, me parece la estrategia narrativa de Cristina Rivera Garza en *Lo anterior*: repetitiva, pretenciosa, poética a muy bajo nivel; ambigua sin misterio; fea, porque conscientemente su autora trata de hacer pasar esta enredada trama fuera por radical experimento narrativo.

I.

Vapor es una divertida y fresca novela, la primera de su autora, activa periodista cultural. A semejanza de *Bartleby* de Melville —cuya trama demuestra cómo basta la aparición de un elemento fuera de orden para desquiciar todo su entorno—, *Vapor* cuenta la historia de Gracia, una gorda que a su paso trastoca las vidas de los que rodean su inmenso contorno. Novela de siete personajes, uno central que dispara la vida de todos los demás. Gracia es un monstruo, y una cualidad no menor de su autora es no haber cedido a la descripción precisa de sus lonjas y haber dejado al lector hacerse una imagen personal de ese cuerpo excesivo —que cada quien construye con sus propios miedos, inspirados en las ambiciones de alcanzar un cuerpo perfecto y sus cotidianas frustraciones. Gracia es el monstruo que el deseo humaniza. Lo irónico es que el corazón de ese deseo (las imágenes que Gracia se ha formado del amor provienen de sus abundantes lecturas de novelas rosa) tiene una raíz sentimental. La de Julieta García González es una suave visión irónica sobre el mundo erótico, derivada del sentimentalismo contemporáneo. Una crítica —o una constatación— del corazón sentimental de los deseos.

Esta autora introduce en una trama convencional —novela lineal, prosa directa— un elemento subversivo (el deseo) encarnado en un personaje inusual (la gorda Gracia) y en el tono de una comedia ligera. Las limitaciones de estos recursos saltan a la vista: una forma convencional que no indagó en formas más radicales, el uso de un elemento infalible y común (el deseo), el abuso del toque romántico (personaje marginado, y sexual) y un tono de comedia que no le permite que sus personajes trasciendan el melodrama. La reflexión implícita en la novela —que el

deseo trastoca a una comunidad— pierde contundencia, pero no encanto. Porque el estilo se va imponiendo en el libro con gracia, y termina por construir un relato fluido y eficaz. La trama esconde sus resortes. Sus personajes, esquemáticos al principio, van cobrando vida propia hasta sorprendernos con sus cambios erráticos, azarosos, caprichosos, como la naturaleza humana. Al contacto con la gorda Gracia los personajes se transforman, pero su transformación no es lineal, terminan al final de la novela enriquecidos por el misterio de sus decisiones extrañas (es el caso de Beatriz, que a lo largo de la novela da muestras de estar en crisis, quiere el divorcio, se pone histérica, se erotiza, y hacia el final busca reacomodo con su esposo bajo un nuevo y más interesante acuerdo conyugal).

Se trata de un libro húmedo, caliente, que su autora escribió durante un encierro forzoso a causa de la nieve, según dijo en una entrevista. *Vapor* es una novela del cuerpo y sus deseos, sus frustraciones y afanes, sus sudores. Es una novela del deseo y sus encarnaciones. Bienvenida primera novela.

II.

El clan de los insomnes es el primer libro de una autora conocida sobre todo por sus ensayos: Vivian Abenshushan. Tres elementos: los seis cuentos que contiene el libro están bien escritos, los seis son relatos fantásticos, y de los seis puede decirse que son entes literarios, demasiado literarios. La literatura fantástica, se dice, utiliza recursos de la imaginación para hacer un retrato sobre el presente. Así vista, esta fantasía dice poca cosa: un club de gente que cuenta historias porque no puede dormir; una ciudad de las artes dedicada a despertar la inspiración mediante el ascetismo y el insomnio; un cuento donde el tema del doble se resuelve en que uno y otro son el mismo; otro más donde una pareja —formada por un trapecista triste y una actriz— finge cada noche darse muerte, hasta que el recurso se agota y ejecutan entonces un gran acto final de escapismo; uno más, quizá el central, en el que un subversivo y pacífi-

co exiliado español se rebela contra la construcción de un eje vial, al tiempo que encarna en una figura más joven como proyección de los deseos de la protagonista del relato; y el último cuento, en el que todas las mujeres de un pueblo lo abandonan en invierno dejando a los hombres solos, y éstos deciden construir una cama gigantesca, ya que sólo así consiguen no pensar en ellas; cuando parece que su “utopía” se cumplirá, regresan las mujeres para ocupar sus nuevos sitios.

¿Qué suerte de imaginación es la de Vivian Abenshushan? Se trata, en todos los casos, de una imaginación derivada. De un saber libresco, no digerido del todo: serpiente que muestra la presa recién engullida en la hinchazón de su vientre. La imaginación derivada tiene un encanto forzoso: es fantástica porque responde al género fantástico. Elegido el tema por desarrollar, se va armando el cuento penosamente, construye la ficción sobre el vacío. Es un libro rico en situa-

ciones, pobre en alguna enseñanza o reflexión derivada de sus ficciones, pobre en la sensación que provoca en el lector: sí, desapareció el triste marido trapecista; sí, las mujeres regresaron frustrando la “utopía” masculina de acostumbrarse a su ausencia; sí, el doctor Zorasky se suicidó para hacerla de emoción, para darle suspenso a las noches del clan ahora dirigido por su inane discípulo. Piezas de relojería de relojes estrictos que sólo dan la hora, por más fantásticos que parezcan. ¿Qué espera uno de la fantasía, qué espera de un cuento? Que sorprenda, que su invención sea original, que nos ofrezca un auténtico jirón de lo humano, que importe más la trama que la idea que lo inspira; en fin, que ofrezca un acertijo y lo resuelva. El insomnio es un pretexto literario, como pudo haber sido cualquier otro. Son “cuentos con tema” más que cuentos inspirados. Creados desde la inteligencia libresca. Su registro fantástico no introduce al lector



**INTEGRE A SU ORGANIZACIÓN
EJECUTIVOS DE ALTO DESEMPEÑO
Y EMOCIONALMENTE INTELIGENTES**

2 AÑOS DE GARANTIA

Costo mas bajo que otros líderes del mercado

Servicios integrales de potencial humano para la productividad y competitividad organizacional.

14 publicaciones editoriales

30 años de experiencia en desarrollo de ejecutivos y planeación de carrera

**SILICEO & ASSOCIATES
INTERNATIONAL CONSULTING GROUP
HUMAN CAPITAL**

5379-2066 - 5575-2206 • siliceoconsultores@prodigy.net.mx



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

a otro mundo porque descreo de él. Si su autora utilizó la vía fantástica para plasmar los síntomas de su época —el fracaso, la angustia, la enfermedad—, la estrategia resultó equivocada en la medida que no logró hacer vivibles, *transmisibles*, estos estados de fracaso, angustia y enfermedad. No los encarnó o los encarnó con frialdad. Una fantasía fría y calculada.

III.

Cristina Rivera Garza, en *Lo anterior*, echa mano de una estrategia que se sustenta en el despliegue de varias imágenes superpuestas: una lenta baraja que termina por transmitir una imagen: que el amor sólo vive en el recuerdo. Su estrategia narrativa mezcla géneros, ensaya diversos usos tipográficos, rompe con el discurso. O más bien plantea varios discursos: exalta como valor la ambigüedad, persigue una descomposición crítica del lenguaje. Hace todo eso, y quizá mucho más, si observamos la novela en una mesa de disección académica y examinamos sus partes. Pero si sólo la leemos padecemos entonces la experiencia. Sufrimos con reiteraciones obsesivas que, despejado su misterio, terminan proponiendo naderías. Novela repetitiva hasta el tedio, además de pretenciosa: “Sus códigos diseminados de manera estratégica en el texto que luego permite el desentrañar la anécdota real...”, etcétera. Prosa poética de muy bajo nivel: “una voz que quería hacerse pasar por otra voz —murmura o ensueña. Una voz sin sujeto o que se quería sin sujeto...” Ambigua sin misterio: “Lo insoportable —le susurró al oído— es que ésta no es una historia...”

Las tramas que se entrecruzan son pobres. Por ejemplo, la aparición de una mujer de la que se deduce que es de otro planeta porque no reconoce el verde ni defiende en las discusiones a las mujeres. Se distinguen, en esa bruma narrativa, algunas imágenes: una mujer encuentra a un hombre hermoso tirado en el desierto y decide llevárselo a casa (supongo que, si el hombre hubiera sido el protagonista de esta narración y la mujer la rescatada, estaríamos frente a un cuento de secues-

tro, y no ante una enigmática historia de amor). Un hombre recoge a una muchacha al borde de la carretera, bajo la resolana. Un hombre cree que la mujer que lo acompaña viene de otro planeta. Pero también una mujer cree que el hombre que la acompaña viene de otro planeta. Todo esto contado veinte veces, alternadamente: insensateces. Contadas de una forma radical y moderna. Dicho de otra manera: trama pobre y muchos efectos especiales. Como estrategia narrativa es fea, porque su autora trata de dar gato por liebre con toda conciencia; trata de vendernos el cuadro presumiendo de sus barnices y las telas empleadas. Talento literario desperdiciado en un vano juguete. —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

NOVELA

DE FILÓSOFOS Y TIRANOS

Vicente Herrasti, *La muerte del filósofo (Acarnia en lontananza)*, México, Joaquín Mortiz, 2004, 161 pp.

Entre los retos que se han planteado los escritores de su generación, el de Vicente Herrasti, en *La muerte del filósofo*, destaca no sólo porque el autor se interna en los espinosos senderos de la narrativa histórica, sino porque sale airoso al abordar un tema, unos personajes y una época que resultan oscuros incluso para los especialistas.

Herrasti comprendió bien que no basta ser un erudito para narrar con eficacia ficciones históricas. Es necesario, mediante un sostenido ejercicio de la imaginación, adentrarse en el espíritu de la época y, sobre todo, en el de los hombres que la hicieron posible. Como él mismo lo afirma en una “breve exposición de motivos”, la muerte de Gorgias —de quien se sabe que dominó todo el conocimiento de su época, pero sobre el que se ignora casi toda su vida personal— se le convirtió en una obsesión personal en una noche de insomnio: “... y, de pronto, imaginé al maestro de la palabra con las encías desnudas. La paradoja. A partir de ese

momento, su boca desdentada fue piedra de toque. Cuánta necesidad de recrearlo en su noche última. Cuánta obsesión...” El resultado es una novela breve, intensa, cuya trama despliega sus escenas con precisión arqueológica y cuya lectura se sostiene con base en una tensión que jamás decrece.

La muerte del filósofo se sitúa alrededor del año 370 a.C., en Feres, ciudad de la antigua Grecia gobernada por el tirano Jasón, quien cuenta entre los favoritos de su corte al centenario Gorgias. No obstante, como ocurre con las obsesiones que se convierten en detonantes narrativos, el gramático sólo aparece en cuerpo y alma durante el primer capítulo, cuando muere, y transfiere el protagonismo a su esclavo eunuco Akorna, cuyas tribulaciones seguimos el resto de la novela.

Ante el cadáver de Gorgias, Akorna sustrae treinta estáteras de plata y un manuscrito que el sabio acababa de dar por terminado, el *Exhorto a la prudencia*. A partir de ese instante, debido a las severas leyes que rigen la ciudad, la vida del eunuco peligra. Hunde las monedas en el fondo de un tonel de agua con el fin de recogerlas cuando la suerte sea propicia, oculta el manuscrito entre sus ropas y va a desempeñar la labor que le encomienda el capataz del palacio: abanicar los incensarios durante el funeral. Lo que no sabe Akorna es que, tras la muerte del filósofo, se está gestando en Feres una revuelta militar que trunca la vida de Jasón y del capataz, y derrumba el orden de la ciudad tal como él lo había conocido.

Así, lo que se perfilaba como una novela de ideas, centrada en la figura de uno de los grandes intelectos de la antigüedad, se transforma paulatinamente en un relato de aventuras, con alcances épicos. La lectura nos conduce de un levantamiento revolucionario a la represión ejercida por quienes se alzan con el poder; de la vida miserable que llevan los presos en los calabozos subterráneos, entre los que se encuentra Akorna, a la amnistía y liberación de todos ellos, para finalmente mostrarnos los intentos del eunuco por rescatar su tesoro enterrado junto con el

cuerpo de Gorgias.

En *La muerte del filósofo* predominan el movimiento de individuos y de multitudes, la exposición de las pasiones, de los vicios elementales, y la descripción de los antros más sórdidos que ha podido imaginar el ser humano; aunque las ideas, la especulación ética y las abstracción filosófica son lo que sostiene estas acciones —las cartas que Gorgias escribió a los involucrados en el golpe, así como las frases del maestro que recuerda Akorna, crean un paralelismo entre los acontecimientos y las reflexiones del sabio que densifican el relato.

Pero más allá de la recreación de un pasado remoto, de la construcción de caracteres humanos memorables, de la trama urdida con pericia, de las descripciones convincentes de un entorno hoy desaparecido, llama la atención el audaz uso del lenguaje con que está elaborada esta novela. Tras el capítulo inicial, donde el estilo del autor aparece tal como lo habíamos leído en su novela anterior —*Diorama*—, conforme transcurren las páginas, Herrasti comienza a jugar con los ritmos, acelerando la lectura o alentándola, según las necesidades de lo que narra; la lógica de las oraciones se quiebra y aparece cada vez con mayor frecuencia el hipérbaton; las escenas se abigarran en cuadros barrocos, carnavalescos; las frases se enriquecen con una serie de vocablos novedosos, o rescatados de fuentes añejas, y queda de manifiesto la búsqueda poética del autor, que entrega al lector grandes recompensas.

Como ya se advertía desde la publicación de *Diorama* (1995), Vicente Herrasti es uno de esos escritores que dejan que el tiempo madure sus obras antes de sacarlas a la luz. Se trata de un novelista que trabaja el estilo hasta hacerlo brillar. Un hombre de obsesiones: vive para ellas y escribe acerca de ellas. Nada más alejado de lo convencional, de la moda y de las tendencias actuales del mercado que *La muerte del filósofo*, una novela que, por su singularidad, está destinada a perdurar en la memoria de los lectores. —

— EDUARDO ANTONIO PARRA

NOVELA

EL ANCLA OCULTA



Donna Tartt, *Un juego de niños*, Barcelona, Areté, 2004, 688 pp.

Con tan sólo dos novelas que suman en total unas mil quinientas páginas hermosas y seductoras, sin desperdicio, Donna Tartt (1963) se ha vuelto un punto de referencia en el vasto mapa de la nueva narrativa estadounidense. Su biografía revela una insólita precocidad literaria: nacida en Greenwood pero criada en Grenada, en el extremo oriental del delta del río Misisipi, escribió su primer poema a los cinco años y publicó su primer soneto a los trece; a los dieciocho ingresó en la Universidad de Mississippi en la Oxford, donde bajo la tutela de Barry Hannah y Willie Morris —autores residentes— desarrolló un talento que, al cabo de un año, la haría mudarse a Vermont para inscribirse en el Bennington College, una escuela de “artes liberales” en la que trabó amistad con Bret Easton Ellis y donde acabó por dominar el francés, el griego y el latín. Fue justo el creador de *American Psycho* quien, luego de leer las páginas iniciales de *El secreto*, el debut de Tartt dedicado al propio Ellis, llamó la atención de Amanda Urban, una agente que le consiguió un contrato espectacular con Knopf: cuatrocientos cincuenta mil dólares, primera edición de setenta y cinco mil ejemplares. El resto ya es historia: *El secreto* (1992), un eficaz *thriller* de iniciación escrito a lo largo de ocho años y ambientado en una universidad de Vermont —Hamp-

den College, obvio trasunto del Bennington College—, se mantuvo trece semanas en la lista de *bestsellers* del *Publishers Weekly* y será llevado a la pantalla por Alan Pakula. Lectora voraz y admiradora de Santo Tomás de Aquino —un epígrafe suyo abre *Un juego de niños*, la segunda novela aparecida diez años después de *El secreto*— y de Dante, Eliot, Platón, Poe, Proust y Salinger, entre otros, Tartt se convirtió en un verdadero fenómeno, una de esas estrellas que llegan al firmamento literario para quedarse e irradiar un fulgor cada vez más fascinante.

La juventud como zona de derrumbe moral, territorio propicio para el frenesí dionisiaco. “Belleza es terror. Nos estremecemos frente a todo lo que consideramos hermoso. ¿Y qué puede ser más bello y aterrador, para almas como las de los griegos o las nuestras, que perder el control por completo?” Estas palabras de Julian Morrow, guía espiritual y no simple catedrático universitario, son el detonador de la trama de *El secreto*: imantados por la civilización helénica y en especial por el culto a Dionisos, cuatro alumnos pertenecientes a una suerte de sociedad de los mitos muertos, liderada por Henry Winter y completada por Francis Abernathy, Bunny Corcoran y los gemelos Camilla y Charles Macaulay (“Compartían cierta frialdad, un encanto cruel y amanejado que no era moderno en lo absoluto, sino que tenía un extraño toque del mundo antiguo: eran criaturas magníficas, qué ojos, qué manos, qué rasgos”, dice Richard Papen, narrador de la novela y sexto miembro de la secta), matan a un granjero durante una bacanal nocturna en un bosque de Vermont. El asesinato queda impune y acentúa los instintos criminales; al ser chantajeado por Bunny —el único, además del narrador, que no participa en la bacanal—, el grupo decide eliminarlo y lo despeña en un barranco. Este descenso halla su contraparte igualmente funesta en el ascenso al *tupelo* —un árbol que “tenía su propia autoridad, su propia oscuridad”— donde es ahorcado el hermano mayor de Harriet Cleve, la detective incidental de doce años que protagoniza *Un juego de niños*. Las dos novelas de Tartt poseen puntos en co-

mún: ambas arrancan con un homicidio cometido en primavera (Bunny Corcoran muere en abril; Robin Cleve, en mayo, justo el Día de la Madre); ambas privilegian la detallada construcción de atmósferas ominosas previas a la irrupción de la violencia; en ambas el orbe onírico cumple una función central (un ejemplo: luego de soñar con Harry Houdini, uno de sus ídolos junto con Sherlock Holmes y Lawrence de Arabia, la heroína de *Un juego de niños* comprende que su misión es descubrir al asesino de su hermano). Ambas, lo que es más, resultan curiosamente complementarias. Mientras que *El secreto* está narrada en primera persona, se ubica en el norte de Estados Unidos y retrata los ritos de paso de la adolescencia tardía (los veinte años) a la edad adulta, *Un juego de niños* está narrada en tercera persona —lo que permite el empleo de múltiples perspectivas: “Varias historias posibles empezaron a abrirse a su alrededor como flores venenosas”—, se sitúa en el sur del país (Alexandria, Mississippi, un “pueblo de mala muerte [en un] condado descompuesto que no había visto fortuna alguna desde la guerra civil”) y dibuja los ritos de paso de la infancia a la pubertad: “Lo que [Harriet] no había podido prever era que aquel verano sería víctima de una nueva y horrorosa humillación: la de ser clasificada por primera vez como ‘adolescente’.” Se diría entonces que la intención de Tartt ha sido localizar los polos maléficos que destellan en la amplia cartografía estadounidense.

El linaje como cultura en decadencia: “Desde muy pequeña le obsesionaba la arqueología, los túmulos funerarios indios, las ruinas de ciudades, los objetos enterrados[...] La obsesión de Harriet por los fragmentos estaba relacionada con la historia de su familia.” Una historia, la de los Cleve, que abreva de la biografía de Tartt —“Tribulación”, la finca familiar de *Un juego de niños*, es consumida por un incendio al igual que la casa de los bisabuelos de la escritora, según ella relata en un texto aparecido en *Harper’s Magazine*— y se mezcla con el destino de otro clan, los Ratliff, para dar pie a la pugna de dos dinastías vueltas plantas trepadoras que

se aferran al árbol del crimen y a la tradición literaria del sur profundo: William Faulkner, Carson McCullers, Flannery O’Connor, Eudora Welty. Magníficas, siguiendo al narrador de *El secreto*, son las criaturas de *Un juego de niños*. Los Cleve: Harriet y Allison, su lánguida hermana de dieciséis años; Dixon y Charlotte, los padres, que son una ausencia más que una presencia (Tartt *dixit*); Edie, la abuela que hereda su ferocidad a Harriet; Adelaide, Libby y Tattycorum, las tías abuelas cuyas costumbres echan a andar los mecanismos proustianos; Ida Rhew, la infalible sirvienta negra. Los Ratliff: Gum, la abuela aquejada por todo tipo de malestares que convive con sus cuatro nietos: Farish y Danny, delincuentes adictos al *speed*; Eugene, ladrón convertido en un evangelista similar al de *Sangre sabia*, de O’Connor; Curtis, retrasado mental. Magníficos son también los comparsas: Hely Hull, cómplice y devoto perenne de Harriet, y Pemberton, su hermano mayor; Loyal Reese, el predicador que incluye serpientes ponzoñosas en sus sermones (Tartt confiesa que sus peores pesadillas tenían que ver con ofidios); Catfish de Bienville, “un conocido personaje de los barrios bajos, una especie de celebridad local”.

Magnífico el uso de la fotografía como *leitmotiv*, el cuidado en las descripciones ambientales y psicológicas, el aprovechamiento de referencias librescas (*La isla del tesoro*, *El libro de la selva*, los *Diarios* del capitán Scott) para apuntalar la fluidez narrativa, el clímax en un depósito de agua estancada que cierra con broche de oro esta inmersión en las corrientes procelosas de la infancia. Dice Donna Tartt que abocarse durante un largo periodo a un solo proyecto “otorga al libro un peso velado. Es un ancla oculta. Uno puede sentir el tiempo que se ha invertido en él”. Esto sucede con *Un juego de niños*: una década de tesón escritural ha redundado en el peso que nos ancla a la lectura y nos hace evocar aquel verano en que descubrimos que “en la vida pasan muchísimas cosas que no entendemos [...] hay relaciones secretas entre cosas que aparentemente no tienen relación alguna”. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS