

LIBROS

> Mario Vargas Llosa

• **El viaje a la ficción/
El mundo de Juan Carlos Onetti**
> MARIO VARGAS LLOSA

• **Locus amœnus. Antología de la lírica
medieval de la península ibérica**
> VARIOS AUTORES

• **Indignación**
> PHILIP ROTH

• **Esa visible oscuridad:
Memoria de la locura**
> WILLIAM STYRON

• **Deseo, imagen, lugar de la palabra**
> ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

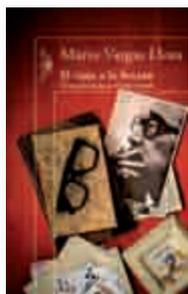
• **Todo lo que quería decir
sobre Gustave Flaubert**
> GUY DE MAUPASSANT

• **El hombre sin cabeza**
> SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

• **Relectura: William Carlos Williams**
> TEDI LÓPEZ MILLS

ENSAYO

Teorías tiranas



Mario Vargas Llosa
El viaje a la ficción.
El mundo de Juan
Carlos Onetti
Alfaguara, Madrid,
2008, 248 pp.

A lo largo de los años, muchos años, Juan Carlos Onetti (1909-1994) construyó su propio mundo —bellamente desolado, tristemente hurano, emocionalmente aterido—, el de Santa María, su comedia humana, su Yoknapatawpha, su ámbito físico y metafísico. Santa María apareció por vez primera en *La vida breve* (1950), y con ella surgieron los personajes que la habitarían y llegarían a darle una identidad a la vez inexorable y esquiva. El lugar es, de un modo muy deliberado, el “sueño realizado” de Onetti y también su “infierno tan temido”. Ayuntar aquí estos títulos, extremos como son uno y otro, implica recordar que desde fecha temprana el escritor dio con una voz irrevocable, que es la primera auroridad que persuade en sus piezas,

y con una visión personal del mundo, que es lo que las gobierna. Santa María es, qué duda cabe, un acto de trasmutación artística que adopta para su formulación esa épica de la conciencia moderna que despoja al héroe de todo heroísmo, diríase de una postépica sin grandeza que tanto alienta en nosotros, lectores conformados por la orfandad heroica vinculada a las causas perdidas de la tradición literaria occidental más reciente. Onetti fue en su época, tanto en la literatura del Uruguay y el Río de la Plata como en la del ámbito hispanoamericano, una de las figuras regeneradoras que marcaron el medio siglo pasado: Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Octavio Paz, Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, para nombrar a unos pocos. Situados a la mitad del camino entre una literatura animada por una voluntad de modernidad y una literatura ya categóricamente moderna, que quiere trabajar en la doble ley del mito fundador y del laboratorio en el que se experimentan nuevas alquimias, hijos todos de la gran literatura europea y norteamericana de los primeras décadas del siglo XIX, fueron centrales en la articulación de un movimiento insurgente.

En el Uruguay, su país, Onetti cerró con un manotazo el diccionario; también aventó las indolencias que habían ganado a una literatura vuelta municipal, inauguró una radicalidad distinta y extendió, desde *El pozo* (1939), una mirada anticipadora que lo convirtió en un visionario prematuro. Los pocos, poquísimos uruguayos que llegaron a él leyeron en sus páginas las claves de un país singular que había recorrido con denuedo las etapas de la institucionalidad rectora y del Estado de bienestar para convertirse en una socialdemocracia *avant-la-lettre* y que, sin embargo, escondía en sus entretelas confortadoras una neurosis traumática. Cumplía así Onetti con una de las exigencias que conducen al mito: ser de su tiempo y estar contra su tiempo, auspiciar una nueva experiencia de la realidad (de la realidad cercana y de la realidad sin más del mundo) y expresar, a la vez, una nueva forma de conquista de la realidad. Sólo Felisberto Hernández, desde un ángulo literario muy diferente, se acercaría a un destino literario y a una estatura estética similares. En una trayectoria de evoluciones quebradizas pero constante en sus aspiraciones, y a partir del entorno rioplatense, Onetti se alzó desde fechas tempranas en una referencia importante para el núcleo central de la escritura de América Latina y, andando el tiempo, de la hispanoamericana. El suyo es ya un legado resonante. Una persona de los

márgenes, y excéntrica en el cultivo de su propio personaje, mimó un mito que perversamente sería rematado, en un determinado momento, por las afrentas de la política. Así, cárcel, internamiento psiquiátrico, exilio transatlántico, negativa a regresar al propio suelo, fueron las etapas penúltimas de un tránsito que por fortuna incluyó también el reconocimiento del Premio Cervantes y la atención hospitalaria de los escritores españoles.

Pues bien: a ese Onetti, y a su arco literario, Mario Vargas Llosa ha dedicado *El viaje a la ficción*. Hombre generoso y escritor con conciencia de sí mismo —es decir, hombre abierto a la empatía hacia lo ajeno y escritor capaz de aplicarse a un acto de reflexión—, Vargas Llosa desea trazar, desde la admiración razonadora, un panorama cronológico que recorra, en mayor o menor medida, los títulos de Onetti y que, a su vez, levante un retrato del hombre y una geografía de su época. Lo hace desde la idea de que no existe imaginación pura, de que no hay imaginación que no sea un comportamiento animado por un resorte afectivo o ético, vinculado positiva o negativamente a una circunstancia social. Para él, la tarea crítica consiste en escuchar a las obras en su autonomía fecunda sin olvidar discernir en ellas las relaciones con el mundo, con la historia y con la actividad inventiva que las acuna. Hay que señalar que tal acercamiento respetuoso y abarcador es, por sí mismo, una virtud previa al propio libro; y hay que señalar más: que un autor de fama, de prestigio y de alcance difusor se ocupe de otro autor al que la fortuna le fue mayoritariamente adversa es un gesto ejemplar y que lo honra. Y que un autor demuestre, a los setenta y pico de años, que es aún capaz de obedecer a algo parecido a una obsesión y comprometer en ello su curiosidad y sus horas es cosa que sorprende y se agradece. Hechos estos reconocimientos, me importa adelantarse, en el envite, y a partir de una sinceridad intelectual indiscutible y un acercamiento animoso, el calado de interpretación no es parejo en su sutileza ni en su penetración; a veces

se adentra en sus materiales, a veces los sobrevuela sin tocar su médula y a veces los somete a una pedagogía ayuna de carácter y mordiente. De ahí, de esas características, asoma lo que acaso se deba tener por la nota más destacada: la impresión de que éste es un recuento a un tiempo generalizador y vago.

Hay un rasgo, eso sí, que encamina, contamina y determina al conjunto y que no significa una novedad en el universo de ideas de Vargas Llosa. Tal rasgo, expuesto como una especie de telón de fondo, es la teoría de que la obra de arte en general y la novela o la narrativa muy en particular tienen como característica decisiva el propósito de crear un mundo alternativo al mundo real, un mundo que es una huida y es un refugio a la insuficiencia de la vida, que es alimento espiritual y fuente de consolación. Como ocurría con sus teorías de “la verdad de la mentiras” y de los “demonios” que acosarían al escritor en su tarea, y como ocurriría en sus ensayos sobre Gabriel García Márquez (*Historia de un deicidio*, 1971) y Gustave Flaubert (*La orgía perpetua*, 1975), Vargas Llosa parte en sus análisis de unas intuiciones regidoras y de un cuerpo de ideas que de un modo incómodo —incómodo para sus objetos de estudio, que deben doblegarse a sus exigencias, e incómodo para un lector obligado a seguirlos en una reiteración muy continuada— gravitan demasiado en sus interpretaciones. Pero el reparo mayor no radica en tal gravitación estructuradora, que, en la medida en que responde a una congruencia interior y a unas secuencias lógicas, podría tener capacidad incentiva e intelectual. El reparo que cabe formular es que la argumentación que se levanta alimenta dos vertientes inquisitorias —una de signo literario, la otra de signo biográfico y sociológico— que, para así decirlo, mutua y contradictoriamente se apoyan y se anulan: una enriquece y la otra empobrece, una es hiperbólica en la defensa de su método y la otra adelgaza las espesuras en las que se adentra. Aquí se abraza una consistencia y allá una inconsistencia.

A cierta altura se declara que:

Diversión, magia, juego, exorcismo, desagravio, síntoma de inconformidad y rebeldía, apetito de libertad, y placer, inmediato placer, la ficción es muchas cosas a la vez, y, sin duda, rasgo esencial y exclusivo de lo humano, lo que mejor expresa y distingue nuestra condición de seres privilegiados, los únicos en este planeta, y hasta ahora al menos, en el universo conocido, capaces de burlar las naturales limitaciones de nuestra condición, que nos condena a tener una sola vida, un solo destino, una sola circunstancia, gracias a esa arma sutil: la ficción.

Lo que ahí chirría es el “muchas cosas a la vez”. Se trata de una acumulación de posibilidades que, más que descubrir, encubre, y que parece decirlo todo para no decir nada. O, quizás, algo dice —y ese decir tiene su legitimidad en este llano imperio de la ignorancia de masas en que vivimos— para ese amplio sector del público que Vargas Llosa ha conquistado con empuje creador y voluntad seductora. En todo caso, añadir en la misma línea de razonamiento que “es un error creer que soñamos y fantaseamos de la misma manera que vivimos. Por el contrario, falseamos y soñamos lo que no vivimos, porque no lo vivimos y quisiéramos vivirlo”, propone una retórica que participa tanto de lo restricto como de lo abarcador, de lo pertinente y de lo intercambiable o reversible. Y son generalidades cuya consecuencia última —una ansiedad por domesticar o aliviar el desorden de la vida por el orden aparente del arte— aparece, tal como está expuesta, como brumosa.

Al comienzo del libro Vargas Llosa escribe que

desde el primer cuento que publicó, en 1933, hasta su última novela, aparecida un año antes de su muerte, *Cuando ya no importe* (1993), es notable la coherencia de Onetti, en su cosmovisión, su lenguaje, sus técnicas y sus personajes. Sus ficciones

pueden leerse como capítulos de un vasto y compacto mundo imaginario. El tema obsesivo y recurrente en él, desarrollado, analizado, profundizado y repetido sin descanso, aparece precozmente perfilado en *El pozo*: el viaje de los seres humanos a un mundo inventado para liberarse de una realidad que los asquea.

El resumen es compartible. No lo es su trasmutación, digamos, práctica o imaginaria. “El viaje de los seres humanos a un mundo inventado para librarse de una realidad que los asquea” entraña, en Onetti, una estrategia de retorcimientos sádicos y masoquistas que no parecen el mejor estímulo para que se abrace tal empresa de espíritu reconstituyente. Más: una peculiaridad rara en Onetti, y que milita en desfavor de una zona de las teorías de este libro, es que su esencialidad (su decrepitud, su carencia de prestigio vital) transcurre en una claustrofobia a la que el lector común, en una reacción instintiva, rechaza con gesto defensivo. Por cierto, Vargas Llosa argumenta que Borges “ayudó [a Onetti] a descubrir una proclividad íntima de su vocación literaria”: la cartografía estética que alza “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” contribuyó a concebir la de Santa María. Otra vez: ésta es una posibilidad pero una posibilidad que tenía numerosas fuentes inspiradoras y contra la que, literariamente hablando, todo conspira, incluido el contexto en que el propio Vargas Llosa la sitúa y parafrasea. El famoso desencuentro entre Borges y Onetti fue algo más que un desencuentro anecdótico.

Vargas Llosa sigue de cerca, con escrúpulo y con atención vigilante, los avatares de la obra de Onetti. Reconstruye sus tránsitos, sus leyes y sus desplazamientos interiores, bucea en sus orígenes, plantea reflexiones y reflexiona él mismo, indaga y cuestiona. Hay allí hallazgos que importan como contribuciones a una lectura onettiana. Hallazgos, sin embargo, que a menudo se estancan o se paralizan en un cierto punto de la evolución entre su enunciación y su demostración, que en su

exposición se retuercen y se vuelven no ya inexactos o incompletos sino lastrados por el peso de lo convencional, hallazgos que más que mostrar una originalidad parecen deudores de observaciones y señalamientos que vienen de muy atrás. El influjo de Emir Rodríguez Monegal, para citar un nombre, es patente incluso en las versiones menos afortunadas o eficaces que de él se adoptan o adaptan. En este sentido, la imagen del Uruguay de mediados del siglo XX que hace suya Vargas Llosa padece los lugares comunes que la clase intelectual de izquierda, y el propio Rodríguez Monegal en ese entonces, establecieron como visión canónica. Y cuando señala que el Uruguay daba “la espalda a América Latina” y miraba “obsesivamente a Europa” recoge también un lugar común —un lugar común ideológicamente interesado— que hasta la fecha no ha sido erradicado. Una y otra explicación encuentran su remate en una conclusión (o en una conclusión a medias, que para el caso es casi lo mismo) que sostiene que “el subdesarrollo es un estado de ánimo” del tercer mundo y que la desgracia que acarrea consigo es una frustración de la que los personajes de Onetti vendrían a ser un arquetipo. La “obra de creación no es sólo eso, desde luego, pero también es eso”, advierte con cautela —y con convicción— Vargas Llosa a propósito de estas cuestiones. A pesar del oportuno también, Onetti habría abierto aquí sus grandes ojos extraviados.

La antagonía entre realidad y ficción, entre vida objetiva y subjetiva, que tanto señorea en el teorema de Vargas Llosa, da mucho de sí en buena parte de las obras de Onetti. Pero tal antagonía no parece estar investida de un poder tan monopolístico como se conjetura; más que una antagonía entre realidad y ficción, lo que absorbe y manda es una voluntad de simulacro, de impostura y de consciente artificio, y más que nada algo así como una necesidad orgánica de suplantación que crece por su propia dinámica inexorable y que va a todas partes —y este es su don inquietante— y acaso a ninguna. De más está decir que

a la mirada industriosa de Vargas Llosa no se le escapan estas complejidades onettianas; sucede, no obstante, que su discurrir procede por una superposición y/o yuxtaposición argumentativa en la que la valoración se diluye o carece de armazón jerarquizadora. Otro ejemplo: que “la visión secretamente cristiana inspirada en la naturaleza malvada que el hombre arrastra desde que comenzó el pecado original” encuentra su acomodo en el mundo de Onetti puede ser una reflexión que se acepte en términos generales. Pero a esta conjetura podría agregarse, no sin provecho, un registro de interpretación menos ultramontano y más concreto que enlaza con una singularidad del Uruguay: el hecho de que, en el plano de las ideas fundadoras modernas, el país hizo suya una dogmática positivista que postuló una gramática desacralizadora que, a su tiempo, cuajó en fechas tempranas de la evolución nacional en un agnosticismo cáustico, altanero en su hervor científico. Es de presumir que tal arraigo ideológico debió sorprender y agredir a un país joven y de orígenes rústicos y a unos atribulados nativos (entre ellos, uno de apellido Onetti) expuestos, en un lapso histórico cortísimo, a tamaña transformación íntima y cultural de su ciencia y su conciencia.

La antagonía entre la dialéctica vargasllosiana y la onettiana no es ni lo bastante grave ni lo bastante dañina, en términos de examen de interpretación y acercamiento razonado, como para dañar un trabajo que se lleva a cabo con emoción y con altura de miras. Justo es admitir, por lo demás, que haberlo logrado así es mucho. Una de las características más acusadas, acaso la más acusada, del mundo onettiano es su trama intrincada de relaciones y su extenso ámbito de resonancias, una y otra capaces de habilitar variaciones interpretativas sin tasa; allí reverbera, incansable, un sistema que a sí mismo se engendra y a sí mismo se comenta. Como citaba el clásico, *what matters is not the means but the motion*. Lo demás es, espectralmente, literatura. Empero, hay un momento en la lectura de *El viaje*

a la ficción en el que las parcialidades o las propuestas de interpretación se trasladan a un segundo o tercer plano, si se quiere hasta un último plano. Es el momento en que se repara en que el libro se resiente más por su continente que por su contenido, quizá por la extraña divergencia entre uno y otro. Es un momento ingrato y que lastima. Sucede cuando se descubre que los materiales que lo conforman están más dichos que escritos. El talante didáctico que guía a Vargas Llosa, y que proviene tanto de una tendencia suya de largo arraigo como del curso que dictó sobre Onetti en una universidad de Estados Unidos, sobrenada al conjunto y acaba por imponerse y por recortar sus ambiciones. Entonces es cuando verdaderamente se extraña —tratándose de quien se trata: uno de los hombres que más ha enriquecido a la literatura de la lengua— una tensión y una energía que, de haber sido empleadas a fondo, hubieran permitido el salto de lo suficiente a lo necesario.—

— DANUBIO TORRES FIERRO

POESÍA

De flores bien poblado



Varios autores
Locus amœnus.
Antología de la
lírica medieval
de la península
ibérica
Edición bilingüe
de Carlos Alvar y
Jenaro Talens,
Galaxia
Gutenberg/
Círculo de
Lectores,
Barcelona,
2009, 1250 pp.

Lo más interesante de la Edad Media es su multiplicidad, su naturaleza atomizada y bullente, sus perfiles cartilagosos —tanto culturales como políticos—, en procura de la cristalización. Esa condición fragmentaria la acerca, como bien vio Umberto Eco, a nuestro mundo actual: a esta posmodernidad laxa y escéptica, en la que lo diverso socava lo universal. Y a esa di-

versidad fecunda, pero también caótica, se acogen Carlos Alvar y Jenaro Talens —reputados filólogos ambos, y excelente poeta, además, el segundo— para urdir *Locus amœnus*, una dilatada antología de la lírica medieval de la península ibérica, cuyo título designa uno de los tópicos más pertinaces de la literatura de aquellos tiempos, el “prado/ verde e bien sencido, de flores bien poblado./ locar cobdiciaduoero para omne cansado”, como escribe Gonzalo de Berceo en sus *Milagros de Nuestra Señora*. La idea esencial que sustenta la selección —un reconocimiento de lo subjetivo y artificial que es todo discurso unificador— viene enunciada al principio de su prólogo: “Toda aproximación a la poesía hispánica medieval debe asumir que las varias e irreductibles líneas de fuerza que la atraviesan no pueden ser integradas en un universo unitario, y [que] todo intento de articular *lo diferente* como variante de una cierta multiplicidad de *lo mismo* no hace sino perpetuar una prioridad jerárquica, que, no por casualidad, corresponde a quien está en uso de la palabra. No hay generalidad posible”. Ciertamente, en la península ibérica entre finales del siglo X y mediados del XVI —que son los límites fijados por los antólogos para su recolección— no hubo una poesía, sino muchas: tantas como lenguas se usaban —algunas ya fosilizadas, como el latín; otras, híbridas, como el mozárabe; otras, aún en formación, como el castellano y el catalán— en un magma de reinos, tradiciones y culturas que no convivían tan armoniosamente como se nos ha hecho creer. El que muchos de los poetas aquí seleccionados —Alfonso X *El Sabio*, Gil Vicente, Ramon Llull, entre otros— utilizaran varias lenguas literarias demuestra el carácter fluido del cosmos poético medieval. Alvar y Talens aportan, además de la selección y la traducción, una introducción y un útil apéndice de referencias biográficas y cronológicas. Se echa en falta, quizá, una somera bibliografía de las principales ediciones y estudios sobre la poesía hispánica medieval, y una mayor depuración —o coordinación— en el prefacio,

donde algunas ideas se repiten varias veces, por ejemplo, que las jarchas se encuentran al final de las *moaxajas* (pp. 16 y 17); que los trovadores tienen a la dama por señor feudal (pp. 19 y 20); que la poesía tradicional está compuesta por las jarchas, las cantigas de amigo galaico-portuguesas y los villancicos castellanos (pp. 13 y 25); o que muchos poetas catalanes y valencianos se mantuvieran apegados a las tradiciones de la lírica provenzal, cuando ésta ya había declinado (pp. 33 y 34).

La poesía en latín, con la que se inicia la antología, recoge una amplia muestra de los *Carmina Ripullensia* (*Canciones del monasterio de Ripoll*), del siglo XII, el único ejemplo de literatura goliárdica hispana. Los goliardos eran clérigos errantes, a menudo de vida disipada: frecuentaban tabernas, visitaban prostíbulos y practicaban el juego, entre otras costumbres licenciosas. Por si fuera poco, componían sátiras contra el lujo con el que vivían los papas o parodias de la Biblia. Sus poemas chisporrotean de erotismo: “[A una doncella] amé; no es censurable,/ estimo, para nadie, ni molesta.// Son sus ojos brillantes y niveos sus dientes,/ sus pechos son turgentes,/ como nieve candentes”. El canto a los senos de la amada, nutricios y amables, se vuelve una obsesión, y muchos goliardos evocan el inequívoco placer de palparlos.

La poesía árabe agavillada en *Locus amœnus* incluye un puñado de autores andalusíes, entre los que cabe destacar al melancólico Ibn Jaf a, al crepuscular Ibn Sahl de Sevilla y a varias delicadas poetisas, como Hansa Bint Al-H Ar-Rak niyya. La poesía en hebreo es aún más esplendorosa, e incorpora a alguno de los mejores poetas en esa lengua de todos los tiempos, como Yehudá ha-Leví, criado en Lucena, Córdoba, donde vivieron también otros destacados autores judíos, como Samuel Ibn Nagrella, Isaac Ibn Jalfún o Yosef Ibn Saddiq. Brillan con singular intensidad aquellos versos que desbordan el férreo marco de las convenciones líricas de la época y expresan una angustia individual, un estallido

singular del alma, como el poema de Ibn Nagrella que, aunque referido a animales, anticipa el célebre alegato de Shylock a favor de la humanidad de los judíos en *El mercader de Venecia* (“Tienen alma y corazón como vosotros, / como vosotros se mueven sobre la tierra”), o este escueto y devastador verso suyo, de tintes existenciales: “Muerte hay en sus ojos y bajo su ropa”. Algunos de estos autores, como Yehudá ha-Leví o Todros Abulafia, escribieron también jarchas, los poemas líricos en lengua romance –mozárabe– más antiguos de que se tiene constancia. Son brevísimas adiciones a las *moaxajas*, composiciones en árabe clásico o hebreo, que expresan una queja de amor, formulada siempre por una mujer. Se trata de candorosos pero también incisivos balbucesos, que configuran exactas miniaturas emocionales: “Madre mía, ¿qué haré? / Mi amigo está en la puerta”, escribe Ibn Saddiq.

La lírica trovadoresca es una poesía laica, aristocrática, adulterina y rígidamente codificada, que floreció entre los siglos XII y XVIII, y que ha impregnado de forma duradera la poesía de Occidente y su imaginario erótico. Describe las relaciones que se establecen entre el poeta y la dama –siempre casada, pero nunca con él–, y que, contra lo que algunos han sostenido, aspira en todo momento a la unión carnal; es el *fin’amors* o amor cortés, propio de una sociedad simultáneamente montaraz y sofisticada, que reproduce, en la relación amorosa, los vínculos de servidumbre que unían al vasallo y al señor. La poesía trovadoresca, no obstante, se extiende a otros temas y propósitos, y cultiva la sátira, mediante el *serventés*; la elegía, con el *planb*; y el debate poético, con la *tenso*, el *partimen* o el *tornejamen*, de todos los cuales hay abundantes ejemplos en *Locus amœnus*. Ezra Pound opinaba que sólo entre los poetas griegos, algunos autores renacentistas y los trovadores podía encontrarse la poesía objetiva, sin desviaciones ni adjetivos, directa, agudamente luminosa, que él ansiaba para la lengua inglesa. Entre quienes la practicaron, escogidos por

Alvar y Talens, hay un rey, Alfonso II de Aragón, y un asesino, Guillem de Berguedà, quien mató a traición al vizconde Ramon Folch de Cardona en 1175. *Locus Amœnus* incluye tanto su célebre *cansoneta* contra el marqués de Mataplana como su no menos conocido planto por él, tradicionalmente considerado un modelo de elegía, pero cuya lectura se ha enriquecido con las recientes investigaciones de Antoni Rossell, según las cuales el lamento fúnebre albergaría, junto a su sentido elegíaco habitual, otro, escarnecedor, más coherente con la personalidad belicosa del trovador.

La poesía galaico-portuguesa se nutre de cantigas de amor, cantigas de amigo y cantigas de escarnio y maldecir. El erotismo y la burla son, pues, constantes, junto a algunas obsesiones, como el yantar, cuya consecución debía de ser, en aquellos siglos atribulados, tarea de cierta enjundia. Descuellan los poemas anómalos, virulentos, excesivos, imprevisibles: Pero da Ponte, enloquecido por la muerte de su dama, compone una pieza desquiciada y quizá blasfema: “¡En aciago día y en aciaga hora / creó Dios este mundo!” Otro poema suyo es un planto satírico, negro y brutal: “¡Ha muerto don Martín Marcos, ay Dios, si será cierto! / Sé que, si ha muerto, la torpeza ha muerto, / la estupidez y necedad han muerto...” Pero Viviaz, angustiado por la poca y mala comida, pergeña una composición paronomásica, mezcla de lírica popular y ludismo vanguardista: “Pues nunca diole de comer, mal o bien, / no debe hacerlo mal ni bien / y más que bien a mal se lo tomaran / que mal o bien de su yantar hablaran”. Alfonso X *El Sabio*, en fin, conjuga lo exquisito –en las *Cantigas de Santa María*– y lo soez, en una lúcida síntesis de las contradicciones medievales y, en última instancia, del espíritu humano: “[El deán de Cádiz] conoce tan bien el arte de joder / que con los libros del arte que tiene / jode a las moras cuanto le apetece”.

La poesía en castellano de *Locus Amœnus* acoge a todos los grandes autores y obras en esa lengua hasta me-

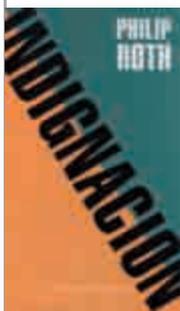
diados del siglo XVI: Berceo, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de buen amor*, la sátira del *Rimado de Palacio*, los poetas de la corte de Juan II, las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique –un monumento de la poesía universal–, y una amplia representación de los debates medievales, de la fresca y anónima lírica popular, y de la poesía de cancionero, callejera y mordaz. Aparecen también las coplas de Pere Torrellas contra las mujeres, que prolongan una antiquísima tradición satírica antifemenina, y la gallarda respuesta de Suero de Ribera “en defensión de las donas”. Pedro Álvarez Osorio firma composiciones prebarrocas, plagadas de políptotos y retruécanos, y Diego de San Pedro, otras en las que anuda lo cortés y lo grosero, como la dedicada a “una señora a quien rogó que le besasse, y ella le respondió que no tenía culo”. La pasión pectoral de los goliardos se renueva en algunas piezas anónimas: “No me la enseñes más, / que me matarás. // Estávase la monja / en el monesterio, / sus teticas blancas / de so el velo negro. / Más, que me matarás”. También las albas –esos poemas de origen trovadoresco que lamentan la llegada del día, porque los amantes han de separarse– se reconocen en otras piezas anónimas: “Ya cantan los gallos, / buen amor, / y vete, / Cata, que amanece”.

Por último, la poesía en catalán incluye a un buen ramillete de poetas nacidos en Cataluña, Mallorca, Valencia y Zaragoza –todos ellos escribieron en ese idioma–, entre los que destacan Jordi de San Jordi y Ausiàs March, dos de los mejores poetas europeos del siglo XV. Ramon Llull, uno de los principales filósofos de su época y quien convierte al catalán en lengua literaria, comparece con fragmentos del *Canto de Ramon* y de *El desconsuelo*, cuyo interés poético es menor que el que hoy despierta su extraordinario *Libro de amigo y amado*, no incluido en la antología, con buen criterio, por ser un compendio de aforismos morales, y no de versos.

–EDUARDO MOGA

NOVELA

Kafka en América



Indignación
Philip Roth
Traducción
de Jordi Fíbla
Mondadori,
Barcelona, 2009
165 pp.

La nueva novela del últimamente-tan-prolífico Philip Roth es, sin contradicción ninguna, el mismo libro que ha escrito siempre y un libro que no ha escrito nunca. Aquí está la trama: un judío inteligente, de temperamento más bien rebelde, decide escapar un día del protegido ambiente de su universo judío. Allá fuera, en el mundo de los gentiles, se topa de frente con una *sbiksa* tan seductora como problemática, una mujer con experiencias de las que el judío carece y con traumas *idem*. Mientras resuelve los problemas (sociales, sexuales, morales) que le plantea esa relación, debe enfrentarse a los problemas (morales, sociales, políticos) que le plantea el mundo real. ¿Suena a conocido? Sí: es el cuento que da título a *Goodbye Columbus*. Sí, sí: es *El lamento de Portnoy*. Es *Mi vida como hombre*, es *La visita al maestro*, es *La contravida*. Y es *Indignación*.

Pero Roth, que no deja nunca de ser Roth, es incapaz de escribir un libro en que no tome riesgos de vida o muerte, en que no camine, por lo menos durante algunas páginas, al borde del abismo. Y es así cómo, en medio de esa racha de intensas reflexiones sobre la vejez y la decadencia que nos ha entregado de unos años para acá —basta pensar en *El animal moribundo*, en *Elegía*, en *Sale el espectro*—, ahora Roth se sitúa en el extremo opuesto de la cronología: Marcus Messner, narrador de *Indignación*, es un joven que apenas tiene diecinueve años, que apenas comienza a descubrir el mundo, un joven del que se podría

decir que tiene toda la vida por delante si esa vida, según nos enteramos pronto, no hubiera terminado ya. Porque Marcus Messner está casi muerto cuando comienza la historia, y nos la narra desde la inconsciencia de la morfina. Ya no hay esfuerzo médico que pueda rescatar su cuerpo, pero su cerebro sigue funcionando. Él, claro, cree que está en el más allá:

¿Será este el fin de la eternidad, rumiarse una y otra vez sobre las nimiedades de toda una vida? ¿Quién podría haber imaginado que uno tendría que recordar constantemente cada momento de la vida hasta en su más minúsculo componente? ¿O acaso este más allá sea tan sólo el mío y, de la misma manera que cada vida es única, así también lo es la otra vida, cada una de ellas una huella dactilar imperecedera de un más allá distinto del de cualquier otro?

En *Indignación*, el infierno es recordar. Y a eso, comprendemos, se dedica el joven Messner: las casi doscientas páginas de la novela son, entre otras cosas, el intento del pobre muerto por identificar la causalidad que lo puso donde ahora se encuentra, por recorrer el hilo de Ariadna y ver en qué momento pudo haberse reventado. La primera frase tiene la marca de fábrica de Roth: inusualmente largas, convencidamente sinuosas, las aperturas de Roth suelen comenzar con una referencia cronológica para luego acercar el microscopio al narrador y a su momento personal. Así sucede en *Indignación*: “El 25 de junio de 1950, unos dos meses y medio después de que las bien adiestradas divisiones de Corea del Norte, armadas por los soviéticos y los chinos comunistas, penetraran en Corea del Sur cruzando el paralelo 38 y se iniciaran los sufrimientos de la guerra de Corea, ingresé en Robert Treat, una pequeña universidad en honor al fundador de la ciudad en el siglo XVII”. A partir de esa mención de lo que ocurría en el otro lado del mundo —que tiene el aspecto casual de las cosas

que luego serán todo menos casuales—, Marcus Messner hace un recuento de su vida de este lado. Los estudios en Robert Treat; el trabajo en el negocio de la familia, una carnicería que le permite a Roth algunas de las mejores páginas de la novela (pero es que Roth siempre ha sido maestro en el arte de describir un oficio: piénsese en la fábrica de guantes de *Pastoral americana*); y, sobre todo, las tensiones domésticas. Pues el padre de Marcus ha dejado de confiar en Marcus; ha dejado de confiar, por lo menos, en su capacidad para alejarse del daño. “Es que, en la vida, el mínimo paso en falso puede tener trágicas consecuencias”, dice el viejo Messner. Y de ahí en adelante, la novela se dedica a justificar sus peores paranoias.

Ahora bien: lo que hace que esta novela sea una gran novela, y lo que hace que sea un libro nuevo en la bibliografía de Roth, es el método que se usa para llevar a Marcus del padre sobreprotector a la muerte en Corea. Para alejarse del padre, Marcus se traslada a la universidad de Winesburg, en Ohio. *Winesburg, Ohio* es, por supuesto, uno de los libros de cuentos que fundaron la tradición norteamericana. La población ficticia de Sherwood Anderson da entonces nombre a la universidad ficticia de Roth: dos universos, cada uno a su manera, profundamente enraizados en lo típicamente norteamericano, eso que siempre le ha servido a Roth como muro contra el cual estrellar a sus personajes. Y Marcus se estrella: una serie de decisiones/reacciones inconexas y en apariencia banales, como pedir cambio de habitación por no entenderse con sus compañeros, o como lanzarse a un discurso contra la religión directamente sacado de Bertrand Russell, lo enemistan con el decano; y su relación con Olivia Hutton, la mujer-problema con antecedentes suicidas, acaba complicando aún más las cosas.

Al final, cada esfuerzo que el joven Messner había hecho, siempre con la esperanza de que unos buenos resultados académicos le evitaran el reclutamiento, resulta tejiendo a su alrededor una especie de trampa. Ya no serán los grandes

acontecimientos –el radicalismo de los sesenta, el macartismo– lo que invade y arruina las vidas de los personajes: ahora se trata de una conspiración (casi) involuntaria del mundo de los otros. Messner, como tantos personajes de Roth, es una víctima de fuerzas que no controla; pero esta vez no son las grandes fuerzas de la historia, sino las pequeñas: los pequeños puritanismos, las pequeñas intolerancias, los pequeños fanatismos, las pequeñas hipocresías. *Indignación* es lo que habría pasado si *El extranjero* de Camus hubiera nacido en Estados Unidos y su historia la hubiera contado Kafka: el Kafka, digamos, de *América*, esa novela sobre un joven de diecisiete años que se ve expulsado de su hogar por un escándalo moral y acaba descubriendo que su destino está controlado por autoridades que no puede ver. ¿Suena a conocido? –

– JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

MEMORIAS

Agujero negro



William Styron
Esa visible oscuridad: Memoria de la locura
Traducción y epílogo de Horacio Vázquez-Rial, Belacqua, Barcelona, 2009, 86 pp.

A mitad de camino en la breve pero profunda andadura de *Esa visible oscuridad*, William Styron apunta: “Un fenómeno que cierto número de personas ha señalado en la depresión profunda es la sensación de estar acompañado por un segundo yo, un observador fantasmal que, al no compartir la demencia de su doble, es capaz de contemplar con desapasionada curiosidad cómo lucha su compañero contra el desastre que se acerca, o de enfrentarse a él”.

Allí, recordando el momento en que jugaba con narrarse a sí mismo la

fantasía final del propio suicidio, Styron –quien no conseguía librarse “de la impresión de hallarme en un melodrama en el cual la víctima de asesinato autoinflingido era a la vez el actor solitario y el único espectador”– propone, al mismo tiempo, la figura del lector definitivo: la de un escritor preguntándose, por una vez, qué es lo que le ha ocurrido a ese personaje súbitamente incomprensible en el que se ha convertido. Y está claro que a Styron –un escritor que a lo largo y ancho de su obra siempre se caracterizó por una comprensión extrema y absoluta de sus personajes– no le causa la menor gracia el no entenderse. Styron se siente más mal escrito que prisionero de las cadenas de un Gran Mal. De ahí la necesidad casi irresistible de tacharse o arrancarse del manuscrito de la vida.

Ahí también, en perspectiva, posiblemente haya tenido lugar ese instante decisivo en el que alguien que ya no tenía ganas de nada (y mucho menos de escribir ficciones) decidiera que tal vez la última oportunidad, el madero salvador al que aferrarse en la tormenta del naufragio, fuera, paradójicamente, el ponerse a escribir sobre la no ficción de ya no creer en su obra y en su vida.

De este modo, Styron (1925-2006) produjo el inmenso librito definitivo sobre el miedo ya no a la página en blanco sino sobre el terror al agujero negro que engulle toda luz que se le pone a tiro.

Esa visible oscuridad: memoria de la locura –casi inconseguible en nuestro idioma desde hace años, pieza que comenzó como artículo para el mensuario *Vanity Fair* en diciembre de 1989 y posteriormente fue expandido hasta convertirse en *bestseller* y manual de consulta galardonado con el National Magazine Award– es, de acuerdo, la *memoir* de una temporada en el infierno de la depresión. La casi inexpresable crónica del “verano de mi decadencia” narrado desde la oscura noche del “momento de la revelación” en París cuando todo comienza a derrumbarse hasta el día de febrero en la isla de Martha’s Vineyard en que “supe que había emergido a la luz”.

Entre un extremo y otro Styron procura averiguar no sólo cómo se metió en ese pozo sino acaso lo más importante: cómo y cuándo y para qué lo cavó.

Styron descubre varias cosas, sí, pero una versión más completa es la que construye su biógrafo James L. West III en la recomendable *William Styron: A Life* (Random House, 1998). Allí nos enteramos que luego del huracán mediático que significó la adaptación al cine de su muy admirada *La decisión de Sophie*, Styron –hijo de padre depresivo– comenzó a percibir que algo no andaba bien. No podía avanzar en lo que entendía sería su obra magna: *The Way of the Warrior*, una meganovela sobre los *marines* narrada, una vez más, por su *alter ego* Stingo. Para darse fuerza y coraje publicó en *Esquire*, en 1985, el que sería el comienzo del libro: el relato “Love Day”, posteriormente recopilado en el volumen de *nouvelles Una mañana en la costa: Tres relatos de juventud* (1993) a los que definió como “reescrituras ideales de mi pasado”. Pero Styron pronto comprendió que ya no podía avanzar y, mucho menos, retroceder en el tiempo para evocar la guerra de su pasado. Styron era un escritor vitalista, *bon vivant*, perteneciente a la segunda generación de titanes de la literatura norteamericana del siglo XX (luego de la de Ernest Hemingway, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald y Thomas Wolfe) quien, como varios de sus colegas (llámense Norman Mailer o James Jones o J. D. Salinger o James Salter) se había formado (aunque él no llegara a entrar en combate) en tiempos belicosos para después abrazar la más engañosamente pacífica de las vocaciones. Pero en Styron –sureño “raro” lejos de las temáticas y ambientes de su territorio, como después lo sería Richard Ford– había una particularidad que, quizás, permitía imaginar la caída libre hacia la oscuridad. Styron había hecho del personaje desequilibrado su especialidad. Así, la joven Peyton Loftis en *Tendidos en la oscuridad* (1951), el millonario maldito Mason Flagg en la injustamente poco valorada *Esta casa en llamas* (1960), el inestable capitán Al

Mannix en *La larga marcha* (1956), el esclavo rebelde Nat Turner en *Las confesiones de Nat Turner* (1967) y Sophie Zawistoska y Nathan Landau en *La decisión de Sophie* (1979) son, todos, seres que conocemos primero al borde de un acantilado y, casi enseguida, contemplamos zambullirse de cabeza en aguas profundas y peligrosas. Styron se pensaba como un escritor enrolado no en un determinado territorio sino en un Gran Tema: el eterno combate entre el Bien frente al Mal. Toda su obra se componía, en buena parte, de variaciones sobre este asunto que, en su caso, no buscaba la Gran Novela Americana sino el hallazgo de la Gran Novela a Secas creciendo, según sus propias palabras, sobre “la catastrófica propensión de los humanos a dominarse los unos a los otros”.

Cabe pensar también que la desagradable sorpresa de haber sido finalmente alcanzado por aquello que tantas veces imaginó para otros es lo que dota a *Esa visible oscuridad* de una prosa casi clínica, sin adornos. No se encontrarán aquí las líricas epifanías como destellos en las tinieblas de los depresivos *Diarios* de John Cheever o los humores negros de Kurt Vonnegut tragando somníferos con resultados más bien risibles. Y mucho menos se contemplarán aquí los malabarismos formales presentes en las patologías vanguardistas de jóvenes deprimidos como Rick Moody en *El velo negro* o David Foster Wallace en la apenas codificada autobiografía de sus ficciones. Tampoco hay aquí ningún coqueteo con el solipsismo zen de Holden Caulfield o Seymour Glass.

Styron parece mucho más cerca de las secas palabras casi finales de Hemingway (“Ya no me sale”) que de todo gesto artístico. Aquí, a Styron sólo le interesa informarnos –con las palabras justas– de cómo fue que entró y salió y sobrevivió para contarlo. “Mi cerebro, esclavo de sus descontroladas hormonas, había llegado a ser menos un órgano de pensamiento que un instrumento para el registro, minuto a minuto, de los distintos grados de su propio sufrimiento”.

Éste es un libro muy triste con un final apenas feliz. Por más que la biografía ya citada de West cerrara con una breve nota donde se nos informaba que “Styron continúa dando sus paseos diarios con paso firme y, a los 72 años, sigue siendo innovador y productivo”, el escritor ya no publicó nada más que artículos sueltos, algún cuento, ninguna gran novela.

En la última página, Styron evoca a Dante y casi se disculpa a la vez que insinúa un ya no me pidan más de lo que he dado, que lo que ahora quiere es descansar en paz bajo las estrellas: “Para aquellos que han vivido en la selva oscura de la depresión, y conocen su inexplicable agonía, su regreso del abismo no es diferente del ascenso del poeta, recorriendo más y más arriba, el camino de salida de las negras profundidades del infierno para finalmente emerger a lo que él llama ‘el brillante mundo’. Allí, quien haya recobrado la salud, ha recobrado casi siempre el don de la serenidad y la alegría, y tal vez ésta sea recompensa suficiente por haber soportado la desesperación más allá de la desesperación”

Sea. —

—RODRIGO FRESÁN

ENSAYO

Empeñar la palabra



Andrés Sánchez Robayna
Deseo, imagen, lugar de la palabra
Galaxia Gutenberg /
Círculo de lectores, Barcelona,
2008, 372 pp.

Después de leer *Deseo, imagen, lugar de la palabra* no dudaría en señalar que, en nuestros días, la obra de Andrés Sánchez Robayna constituye uno de los momentos de particular hondura intelectual y espiritual escritos en nuestra

lengua. Dueño de una vastísima cultura y desde la base de su propia vocación como poeta, la experiencia de este escritor canario seduce no sólo en virtud de un conocimiento agudo de la tradición sino porque, digámoslo así, en sus páginas la conciencia de esta tradición parece hablar consigo misma. No es a Robayna a quien escuchamos reflexionar a fin de cuentas: es la historia de la poesía, el arte y el pensamiento contemporáneos confrontándose a través de algunos de sus capítulos determinantes pero, también, tanteando el vértigo de sus incertidumbres más severas.

A propósito de éstas y según Steiner, con la desaparición de la alianza que sostuvo el pacto de identidad sacramental entre la palabra y el mundo, la conciencia de Occidente se mudó de casa. Tan es así que las órbitas de la sensibilidad y el conocimiento más profundas y complejas (desarrolladas hoy en día por la investigación científica y tecnológica) han llegado a configurar un todo de articulaciones no verbales en donde, precisamente, el pensamiento del hombre de letras no tiene ya cabida. Se trata de una dimensión inédita, un universo esencialmente no letrado e, incluso, contraletrado cuya realidad prefiguró, dramáticamente, la bóveda del nihilismo semántico destapada por Mallarmé. Puestos en este punto y si quisiéramos rastrear el nacimiento de esta nueva conciencia *afterword* (la definición es de Steiner), debemos remontarnos a las noches de *Un coup de dés*. Significativamente, el volumen de Andrés Sánchez Robayna abre y cierra con sendos ensayos en torno a la figura y obra mallarmeanas. Entre ambos escritos (“Mallarmé y el saber de la nada” junto con el que da título al libro), las ondas concéntricas de *Deseo, imagen, lugar de la palabra* se multiplican tras la aspiración de conjurar aquel vacío, eje incómodo que heredamos de la Modernidad.

Sugería yo al inicio que Robayna es ante todo un poeta, con una obra que desde hoy ocupa un sitio ineludible en el panorama de la lírica actual escrita en castellano (reunida en *El cuerpo del*

mundo, 2004). En tal sentido, apenas si es necesario añadir que se trata de alguien para quien la práctica de la poesía es indisoluble de la reflexión, señalando arterias en donde la poesía se encuentra con otras figuras de la creación y el pensamiento. Partiendo de esta cercanía, *Deseo, imagen, lugar de la palabra* reúne un conjunto de ensayos sobre la premisa de algunas de sus afinidades electivas: Valéry, Breton, Michaux, Celan, Seferis, Lezama y Juan Ramón Jiménez, entre otras que acompañan a Mallarmé. Robayna continúa la segunda sección con varios ensayos sobre artistas. Justo es señalar aquí que el escritor es uno de esos rarísimos ejemplos de poeta ante quien la expresión gráfica y plástica no es sólo un pretexto para la metáfora oportuna sino que, bajo su mirada, las equivalencias clásicas entre el nacimiento de las formas y la expresión poética se acentúan perfilando significaciones nuevas. No es gratuito, desde luego, que la experiencia de aquellos artistas mantenga un fuerte vínculo con las esferas de la poesía y, en general, con el fenómeno de la palabra escrita. El volumen concluye con una exposición: “Poesía y pensamiento”, más un ensayo extenso en el que —decía yo líneas arriba— se explora el lugar de la poesía centrada por el mutismo al que la condenó Mallarmé.

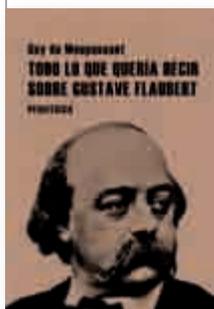
La clave de Sánchez Robayna ante esta imposibilidad terminal es una reflexión lúcida pero, también, una poética: “Lo que ha cambiado, de Mallarmé a nosotros, es que esa extrema conciencia del lenguaje, en el que reside, sí, el hecho poético por excelencia, lo es también de que hay algo que va más allá de él”. El autor no duda en identificar a esta interpelación del más allá con un recurso de lo trascendente: “un desig-nio de religación, de una conciencia, en suma, religiosa”. Para el poeta (según creo que advertía Heidegger) la ciencia *no piensa* y, en esa medida, es incapaz de un paso al margen de la prueba. Vida que acontece ajena a la vida de la imagen. Y precisamente éste es el reproche de *Deseo, imagen, lugar de la palabra* al auge actual del nihilismo científico y la vuidad tecnológica: ambos niegan la

posibilidad de la palabra como emisora o creadora de significados, entendiendo por ello cierta flexibilidad ubicua para transmitir información, conocimiento e, incluso, energía especulativa. Sin embargo, al margen de esta instrumentalización y a más de un siglo de las noches blancas de Mallarmé, los fenómenos que determinan el fin de la Modernidad no se entenderían, para Robayna, sin el surgimiento “cada día creciente y más intenso, de una palabra que mira y se encarna más allá del lenguaje”. —

— DAVID MEDINA PORTILLO

ENSAYO

Lecciones de los maestros



Guy de Maupassant
Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert
Traducción y prólogo de Manuel Arranz Periférica, Cáceres, 136 pp.

En 1883 Guy de Maupassant publica *Una vida*, una novela que muchos críticos de la época, entre los que profesaban el naturalismo y también los que se le oponían tenazmente, consideraron una obra importante. Incluso no faltaron quienes vieron en esta terrible historia de desilusión y crueldad, el relato opuesto, la metáfora antagónica de *Madame Bovary*. De hecho Flaubert no fue ajeno a la cristalización de esta obra. Maupassant necesitó en todo momento de su apoyo mientras la escribía. La lectura de *Una vida*, entre otras sustanciales enseñanzas, nos indica una pulsión semejante entre los dos autores: un olímpico desafecto por la política, el mismo que muestra Maupassant por la realidad política francesa en su novela, toda vez que ésta abarca un período que va desde la Restauración hasta la revolución de 1848 y de ello no hay el más mínimo indicio. Esa militancia en

la no militancia política y social une a ambos escritores, de la misma forma que los une el fervor innegociable por el arte absoluto. (Sobre esta interesante cuestión recomiendo un artículo de Edmund Wilson, “Las ideas políticas de Flaubert”, *Obra selecta*, Lumen, 2008.) Esto es lo que le puede venir a la cabeza a quien vaya a leer *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*, dos trabajos de Guy de Maupassant publicados respectivamente en 1884 y 1890, éste último tres años antes de su muerte. Podría también venirle al lector una reflexión parecida, si la relacionara con la lectura de *El Horla*, esa enigmática historia (donde, por cierto, la primera persona tanto nos recuerda al mecanismo del monólogo interior, tal vez mucho más que el que Joyce se siente obligado a agradecer al autor de *Los laureles cortados*, el francés Eduard Dujardin) donde el narrador (claro *alter ego* del mismo autor) expresa una muy flaubertiana repugnancia por las masas, en una escena donde los parisinos expresan la puntual e ineludible algarabía patriótica del 14 de julio. Aunque se llevaban treinta años de diferencia cuando se conocen, en 1870, los dos maestros de la literatura francesa se intercambian un reverencial respeto. Flaubert, que nunca confundió el afecto sincero hacia su pupilo con el irritante paternalismo de los que se sienten inalcanzables, sintió que Maupassant era un gran escritor cuando leyó el relato “Bola de Sebo”, unos años más tarde. Maupassant, por su parte, ya llevaba tiempo entregado a su magisterio.

La editorial Periférica reúne estos dos trabajos de Maupassant bajo el título extraído de la primera frase del que escribió en 1890: “Todo lo que quería decir sobre Gustavo Flaubert”. Consideró Maupassant que como hombre de letras ya lo había dicho todo sobre Flaubert en el trabajo anterior, el de 1884. Y efectivamente. Si exceptuamos las consideraciones de Marcel Proust sobre el uso del pretérito imperfecto y su decisiva influencia en la sensación de tiempo continuo en *Madame Bovary*, podríamos afirmar sin riesgo de equívoco

co que todo sobre el estilo, la concepción de la forma, la fundamental idea de la frase como dispositivo angular de la novela (con mayúscula), todo ello lo dice Maupassant por primera vez en este primer trabajo de 1884. Maupassant destripa la poética de Flaubert. La desmenuza pieza por pieza. Redefine el concepto de realismo y lo sustituye por el de intuición de la realidad. Tal vez porque ve en el realismo una vinculación demasiado molesta y contaminante con un cierto denostado naturalismo. Nos hace que nos intereseamos por la vaguedad de su idea de lo que es ser artista, muy diferente de ser simplemente novelista, y aunque necesita desmerecer un poco al gran Balzac, nos convence cuando equipara la condición de genuina artisticidad con la titánica responsabilidad de Flaubert ante la palabra, la autoexigencia enfermiza ante la inconcreción sintáctica, mucho más lesiva que la inconcreción de significación. Maupassant hace un repaso rápido pero preciso de las grandes novelas de Flaubert. Nos persuade de la importancia del método flaubertiano. Sabe distinguir entre impersonalismo e impasividad narrativa, un matiz que acerca más todavía al maestro normando a la escuela de la mirada que tanto auge alcanzó en los años sesenta del siglo pasado. Las cartas de Flaubert a su amiga Colet hubieran servido para hacernos una idea de su filosofía de la composición. Pero los comentarios de Maupassant nos corroboran esa filosofía. Y nos dicen que era viable no sólo como instancia individual sino también como tendencia hegemónica en el conjunto de las poéticas decimonónicas. Maupassant, se ve claramente en estos trabajos (sobre todo el de 1884), abre brecha analítica. Nos allana el camino hacia los trabajos de Maurice Nadeau, los de Vladimir Nabokov, *La orgía perpetua*, de Mario Vargas Llosa. En este último hay unos párrafos dedicados al comentario de los comicios agrícolas en *Madame Bovary*. Precisamente este capítulo lo comenta Maupassant, porque era uno de los que se le sugirió a Flaubert que suprimiera del original

con vistas a su publicación, hecho que lo deprimió enormemente. El autor de *La ciudad y los perros* vio en aquel mayúsculo cuadro social, en aquel diseño de la vida de provincias el genio de la representación, la mano maestra para conjugar lo colectivo y lo individual. Tal era lo que los “entendidos” de la época consideraron, según explica Maupassant, materia inerte e innecesaria.

El segundo trabajo, el de 1890, es de carácter más doméstico, pero no por eso menos importante. Aquí Maupassant nos ayuda a descubrir a Flaubert en pantuflas, casi literalmente. La descripción de las tardes literarias de los domingos en casa del maestro, el goteo de los amigos, la efervescencia intelectual, el intercambio de erudiciones, todo ello mezclado con el sofoco de Zola luego de subir los cinco pisos hasta el apartamento del anfitrión no tiene desperdicio. Los lectores celebrarán la publicación de este libro. La voz y el pensamiento de Maupassant nos llegan nítidos. Y también el testimonio de dos sensibilidades artísticas de primer orden. —

— J. ERNESTO AYALA-DIP

CRÓNICA

Mensajeros del lado oscuro



Sergio González Rodríguez
El hombre sin cabeza
Anagrama,
Barcelona,
2009, 186 pp.

Hay un territorio donde el ámbito de lo personal y lo terrible del mundo se unen. Una provincia en la que confluyen los recuerdos, la áspera realidad del presente y el espanto de los fantasmas convocados tanto por la memoria como por la cotidianidad. Un lugar en el que, si se levanta la vista y se mira hacia el horizonte, sólo

pueden atisbarse cosas peores. De esa materia está conformado *El hombre sin cabeza*, el más reciente libro de Sergio González Rodríguez (ciudad de México, 1950), en el que continúa su exploración de la parte más salvaje del crimen en México, que inició con *Huesos en el desierto* (2002). Si en el anterior centraba sus indagaciones en torno a los asesinatos sistemáticos de mujeres en Ciudad Juárez, en su nueva entrega busca desentrañar el fenómeno de los decapitados que en los últimos años ha cobrado un macabro auge, en medio de la guerra que los cárteles de la droga sostienen entre ellos y con el gobierno.

Lo más interesante de este complejo y perturbador libro es la manera en que está construido. González Rodríguez no se conforma con trazar el mapa en el que la sangre ha corrido y las cabezas rodado, y con explicar la combinación de pobreza, corrupción, abuso de poder y pulsiones narcóticas que está detrás de la degradación social que vive el país, sino que hilvana todo eso con un fino tejido de crónicas familiares. Por ejemplo, para hablar de Guerrero—tierra arisca y violenta, y escenario de múltiples decapitaciones—evoca un viaje hecho en el pasado remoto con sus padres a Acapulco. Y recuerda también a su hermano mayor, quien estuvo en el umbral de la muerte y sobrevivió, con extrañas consecuencias: “Era él, pero ya no era él, a quien conocimos. No sólo tenía los ojos melancólicos y perplejos: llevaba en ellos una hondura extraña, de bondad pétreo, de viajero antiguo proveniente de un ultramar monstruoso.”

Este recurso contribuye a dar un toque humano al recuento de atrocidades y cifras escalofriantes. Al mismo tiempo que recrea una geografía propia y sentimental, se apoya en ejemplos comparativos que ilustran la barbarie. Si se juntaran todas las cabezas de los decapitados en 2008 y se colocaran una sobre otra, explica González Rodríguez, alcanzarían la altura del monumento del Ángel de

la Independencia. La combinación de rigor periodístico con una prosa literaria la había ensayado antes el autor en *El Centauro en el paisaje* (1992) y en *De sangre y de sol* (2007), y en ese sentido *El hombre sin cabeza* consolida un estilo que fusiona géneros; pero es, sobre todo, una obra testimonial y comprometida.

Está también la parte histórica y simbólica que le confiere al fenómeno de las decapitaciones una dimensión más amplia. González Rodríguez se remonta a las pirámides de calaveras que forman parte del folclor de diversas civilizaciones, pasa por la invención de la guillotina y llega hasta el furor decapitador de la actualidad, que en México se atribuye a la influencia de narcotraficantes colombianos. “El decapitador se asume como mensajero del lado oscuro de la humanidad, se ve como el reimplantador del reino de la muerte y el salvajismo vasto que nombra la destrucción e impone un

sentido negativo en el mundo”, sentencia. González Rodríguez acude igualmente al mito de Perseo —que va en busca de la cabeza de la Medusa—, a los diversos cuadros que representan a Salomé recibiendo la cabeza de San Juan Bautista, al suicidio ritual del escritor japonés Yukio Mishima y a filmes contemporáneos como *Barton Fink* o *Seven* para ahondar en la “estetización del horror”.

Una parte clave del libro la ocupan las raíces profundas de la brujería en México, y la manera en que esta práctica ha arraigado en el crimen organizado. Aunque los chamanes, curanderos y brujos siempre han estado presentes en nuestra historia y su influencia se hace sentir en diversos niveles sociales —aclara el autor—, el aumento del comercio de estupefacientes ha catapultado a la brujería sacrificial de tradiciones prehispánicas con funestas consecuencias. Junto a ella florece un ecléctico santoral: San Judas Tadeo,

la Virgen de la Caridad del Cobre, Malverde y la Santa Muerte.

La pérdida de la cabeza remite, en su metáfora más emblemática, a la pérdida de la razón, a la falta de ideas claras: dos síntomas del hombre contemporáneo, que ha extraviado el rumbo en un mundo saturado de estímulos, donde cada vez es más difícil separar la realidad de la ficción. Si en las ferias antiguas las cabezas sin cuerpo parlaban como parte de un entretenimiento tan hechizante como ingenuo, hoy en día el auge de la decapitación nos ha dejado sin palabras y, sobre todo, paralizados ante el miedo y la paranoia que desata un espectáculo cruel y ajeno a la diversión. El *freak* de circo ha mutado en el Frankenstein de nuestras pesadillas, como señala González Rodríguez: “La muestra magnífica de la prole monstruosa se halla en la decapitación, cima de lo fragmentario. Un monstruo para el mañana.”

- BERNARDO ESQUINCA

Tusquets

La máquina del doctor Williams

Hace poco, buscando un dato sobre el poema “Música del desierto”¹ de William Carlos Williams en la red, me topé con un sitio curioso: *Write An Instant William Carlos Williams Poem*. Parecía una gran oportunidad. Abrí la página y vi que para ejemplificar su metodología el sitio usaba un poema breve e intensamente circunstancial de Williams, incluido en la primera edición de sus *Collected Poems* de 1934:²

Esto es sólo para decir

Me he comido
las ciruelas
que estaban
en el refrigerador

y que
seguramente
habías apartado
para el desayuno

Perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías.

El procedimiento que proponía el sitio es muy simple:

Me he [verbo]
las/los [sustantivo(s)]
que [verbo] en
el/la [sustantivo]

y que
seguramente
habías apartado
para [.....]

Perdóname
[verbo(s)] [adjetivo]
tan [adjetivo]
y tan [adjetivo].

¹ Próximamente se reeditarán las traducciones que hicieron, respectivamente, Gerardo Deniz y Myriam Moscona de este poema de Williams.

² He trasladado el ejercicio entero al español, pero puede consultarse el original en: ettcweb.lrl.k12.nj.us/forms/williams.htm

No transcribiré aquí el resultado del ejercicio. Cada quien puede ensayar el suyo. Inicialmente, este poema de Williams fue una especie de paradigma del movimiento de los *Imagists*. A la luz de este juego, se revela literalmente como un asunto de piezas intercambiables, quizás el ejemplo más burdo de aquella definición que dio Williams de la poesía en 1944: “Una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras”. La estrofa, supongo, sería el motor de la máquina o el lugar donde se pondrían a funcionar los significados. Ya Williams, desde 1923, había insistido en “que escribir tiene que ver con palabras y sólo con palabras y que todas las discusiones en torno a eso tienen que ver con palabras individuales y con sus asociaciones en grupos”.

Palabras para hablar de las palabras: por algo Williams desencadenó una rebelión del silencio en caída libre por sus propios poemas. La poesía no es música, dijo, y la acabó equiparando, al final de *Paterson*, su obra magna o al menos más extensa, a los pasos de una danza:

No sabemos nada y no podemos
saber nada
salvo
la danza, danzar según la pauta
del contrapunto,
satíricamente, el pie trágico.

En 1957 lanzó una consigna melancólica: a falta de poesía todo lo que contiene el mundo moriría sin haber tenido una voz. Según se siguen sus trazos, la máquina de Williams se va revelando como un aparato en perpetua contradicción, lo cual la hace en cierto modo más confiable. En 1950, en una carta a uno de sus discípulos, Williams escribió que había algo malo, equívoco, en las lecturas públicas de poesía: “Ya sea que el salón no es adecuado o que la gente que acude no es adecuada; o tal vez así lo parezca por la vergüenza

mutua que surge del intento de hablar en público de algo que por su misma naturaleza es muy personal.” O quizás el escollo sea que los poemas –y por lo tanto, el mundo– no generan la voz que merecen, sino que les toca sólo la que tienen. La de Williams –grabada numerosas veces– era aguda, nasal, muy poco cantarina; tan deliberadamente *norteamericana* como eran gaélicas o inglesas las de su amigo Ezra Pound o su contemporáneo T. S. Eliot.

La voz formaba parte de una ideología y luego de una militancia. Pound y Eliot inventaron una entonación a la medida de sus destinos europeos. Williams, en cambio, lamentó siempre el embeleso de los lectores y del público con el “estilo literario” inglés. Por esa causa, explicó en la misma carta de 1950, no había ido a una de las lecturas que dio Dylan Thomas en su gira por Estados Unidos ese año. El público, según él, no podía entender que la poesía norteamericana era completamente diferente: “NO PODEMOS Y NO DEBEMOS ESCRIBIR ASÍ,” enfatizó con mayúsculas. Por un lado, estaba la prosodia de la contingencia (Estados Unidos) y, por el otro, la de la historia (Inglaterra). Williams no quería ser el ventrilocuo de una tradición ajena. “Ellos [el público] me escuchan y huyen. No soy lo que buscan, quieren aquello a lo que están acostumbrados, la vieja tradición, el virtuoso en una modalidad reconocible. Quieren lo que no puedo y lo que no voy a darles.”

La figura de este drama fue triangular: en un ángulo Williams, nacido en 1883; en el otro Pound, en 1885, y en el tercero Eliot, en 1888. Williams hizo el viaje ritual por Europa en varias ocasiones, pero terminó por quedarse en Estados Unidos, en su tierra nativa de Rutherford, donde ejerció de médico y poeta al mismo tiempo. Pound y Eliot tomaron rutas centrífugas. Para Williams, Pound se mantuvo siempre

RELECTURAS

en la línea justa del contrincante y el amigo; Eliot, en cambio, se convirtió en su némesis. En marzo de 1938, en una carta a Pound sobre el poeta debutante Louis Zukofsky, Williams comentó: “Me da la impresión de que es muy joven y que está bajo la influencia de T. S. Eliot. De inmediato le puse un alto, advirtiéndole que volviera a la vida si quería que yo lo ayudara y que se despegara de Eliot tan pronto pudiese.” En otra carta de 1944 declaró que a Eliot se le debería de castigar por ejercer la peor influencia en la literatura estadounidense. Más aun: “*La tierra baldía* fue la gran catástrofe de nuestras letras.”

La defensa literaria del terruño local y nacional suele ser mezquina, pues desde su perspectiva lo “extranjero” es casi cualquier cosa que se desvíe de lo que uno ya conoce. Leyendo uno busca una confirmación íntima y autorizada: *eso me recuerda quién soy y de dónde vengo*. Por fortuna, la poesía de Williams superó esta estructura elemental. A fin de cuentas, su lema fue siempre: “Componer: no ideas sino en las cosas”. Y las cosas no poseen los rasgos de una nacionalidad, al menos que uno opte por el folclore de ciertos nombres. Williams le atribuyó más poderes a la imaginación que a la política; no obstante, libró una guerra de provincias: Rutherford y Paterson contra el resto de la geografía. “Llevo una vida muy oscura –le escribió a Pound en 1936– pero muy completa en mi propio mundito. Conozco sus olores y sus perfumes.” De acuerdo con su fe, no podía haber nada más universal que lo que se contemplaba desde su ventana. El poeta que vive localmente y cuyos sentidos se emplean en las cosas más particulares es el hacedor de la verdadera cultura: “He ahí el trabajo del poeta y el poeta vive donde trabaja, en su localidad.” Pound y, sobre todo, Eliot le dieron la espalda precisamente a esa tierra, a esa intemperie silenciosa, carente de referencias, que estaba tan a la mano. Pound al menos tuvo el pretexto de la desmesura; Eliot, por el contrario, puso toda su voluntad en

transformar la máscara del inglés, del cosmopolita, en su rostro verdadero.

Alrededor de 1948 Williams hizo un descubrimiento singular: lo que se hablaba y se escribía en Estados Unidos era otro idioma, no el inglés. En una carta de ese año señala: “debemos empezar por afirmar que hablamos (aquí) un idioma propio, diferente [...] y que no es el inglés. Pues el inglés denota un pasado histórico del que deriva su prosodia, que nunca podrá ser *real* para nosotros.” El peso de este descubrimiento fue abrumador para Williams y moldeó la horma de sus obsesiones. Definir qué era aquel idioma importaba menos que el hecho de ponerlo perpetuamente en crisis y transformarlo en una suerte de conciencia, de mirada por encima del hombro. El Nuevo Mundo-Nuevo Lenguaje le sirvió a Williams para generar una oposición donde la máquina de palabras se puso por fin en marcha contra las costumbres más añejas del canon poético. *Lo real* sería esa estrofa-peñasco que practicó Williams: la escritura y la lectura como experiencias de un vértigo no romántico, no simbólico, sino inmediato, de los ojos mismos en su deslizamiento por el poema:

El descenso
 hecho de desesperanzas
 y sin consumación
vislumbra un nuevo despertar :

que es la revocación
de la desesperanza.
 Por lo que no podemos
 consumar, por
lo que se le niega al amor,
 por lo que hemos perdido en
la anticipación:

sobreviene un descenso,
interminable e indestructible

Entre las palabras habría un juego de espejos: afuera y adentro se reflejarían en una misma superficie y sin el menor lastre histórico o conceptual. El idioma nativo captado y oído por Williams se vinculaba a la materialidad de las

palabras en un territorio donde aún no habían echado raíces ni engendrado muletillas o inercias y donde todo, forma y contenido, estaba por hacerse. En otra carta, de 1932, la declaración contra la versificación tradicional fue definitiva: “Personalmente, quisiera comenzar diciendo: no escribas sonetos. Ese verso está muerto, no es apropiado para el lenguaje [...] La poesía es creación de nuevas formas [...] ya no puede haber una labor seria en la poesía que se escriba con dicción ‘poética’.” Las restricciones fueron liberadoras. No es que a Williams le faltara el bagaje cultural que les permitió a Pound y a Eliot apropiarse de un territorio alternativo a Estados Unidos, sino que resolvió escribir ignorando lo que ya sabía. Los términos de su batalla quizá tengan ahora cierto dejo de ingenuidad, pero eso atañe menos a las ideas que a la vehemencia de su expresión. Es difícil resucitar el contexto emotivo donde se desarrolló la campaña “americana” de Williams y concederle el valor de novedad y de urgencia que tuvo cuando él, profeta y vanguardista del terruño, se atrevió a enunciarlo. En un principio fue tan personal que pareció casi un delirio. Sin embargo, el nuevo idioma tuvo su epifanía: los poemas de Williams, en los que era posible leer en esencia el universo de las cosas con una entonación y una prosodia que concibieron su jardín de correspondencias, su memoria colectiva e incluso el disparador de sus propios lugares comunes.

En las definiciones merodea la caricatura. En el caso de lo “estadounidense” sería ya una meta-caricatura, donde cada generalización crea una parodia. Por ejemplo, según Joseph Brodsky, “hay una diferencia entre la manera en que percibe la naturaleza un europeo y la manera en que lo hace un estadounidense”. Y la describe: el europeo sale de su cabaña en el campo y se topa con la cultura en pleno movimiento: un hostel, un amigo y todo históricamente nombrado; el estadounidense, ser solitario, sale de su casucha y se halla frente a un árbol: un

William Carlos Williams (1883-1963)

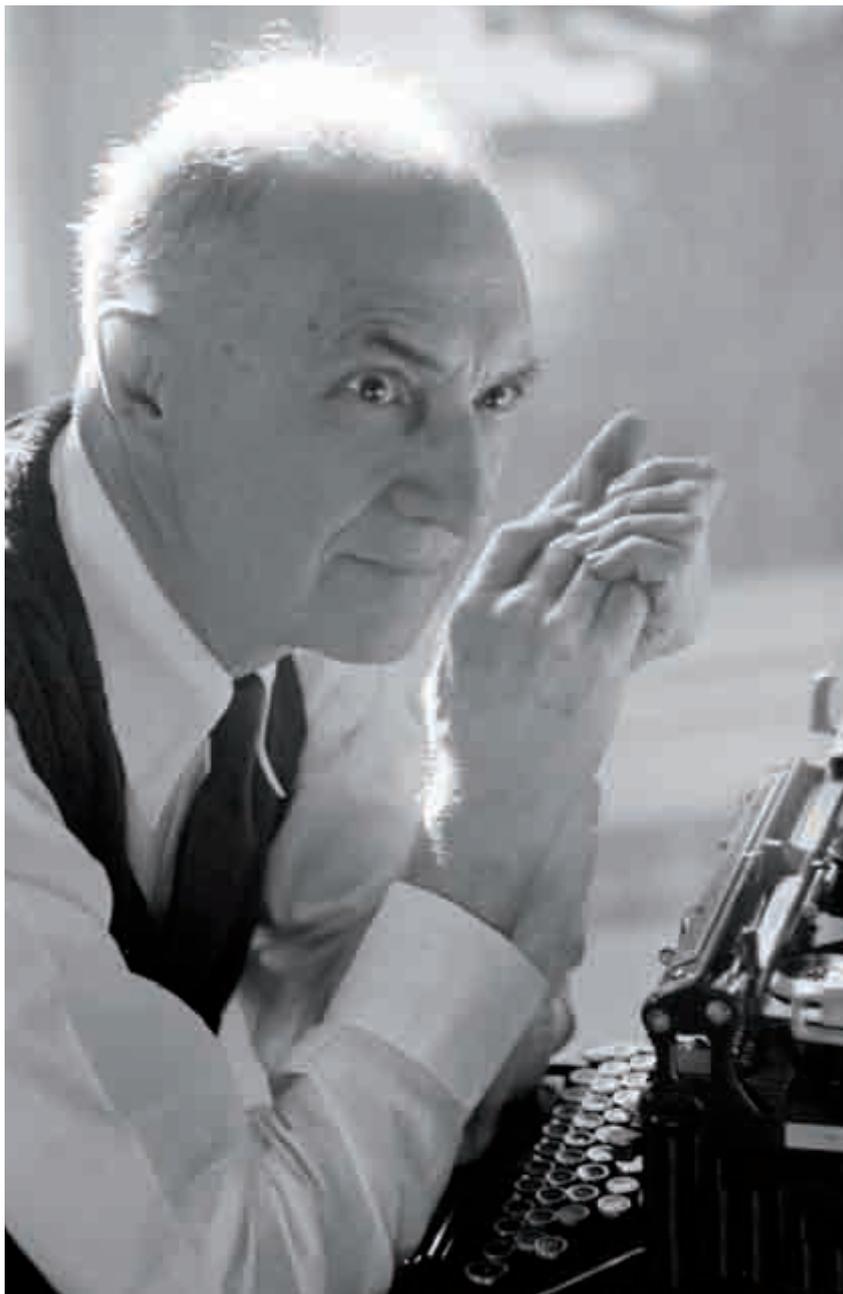


Foto: LIFE / Lisa Larsen

encuentro entre iguales. “Hombre y árbol se confrontan en sus respectivos poderes primarios, libres de referencias: ninguno de los dos tiene un pasado [...] Básicamente, se trata de epidermis enfrentándose con corteza.” En la caricatura, a su vez, merodea la sombra más noble de un mito fundacional. La tesis —y ahora prejuicio persistente— del estadounidense como una criatura sin historia, sin densidad cultural, tuvo

una primera etapa fundamental para fraguar una suerte de contracultura. Thoreau dilucidó su itinerario arcaico a campo traviesa; Emerson, su filosofía, y Whitman, su homenaje. A Williams le tocó, entre otras cosas, bajarle de tono a la grandilocuencia que se había atrevido a identificar el mundo con la primera persona, a conmemorar la arcadia en cada individuo. Contra Whitman señaló: la poesía no es na-

turalidad; es poesía. Lo cual equivale a decirlo todo y a no decir nada. En la tautología anida el misterio: las cosas son lo que son. Y ahí reside el poder absoluto de las metáforas.

Según Octavio Paz, desde un inicio Williams manifestó desconfianza frente a las ideas.³ Aparte de su temor casi congénito a las abstracciones, sospecho que era más bien un conflicto de autoría: quería las suyas, no las de los otros. Hasta cierto punto, Williams percibió cualquier influencia como un padecimiento del que había que curarse. En una carta de 1932 aclaró que “los poetas franceses no han ejercido en mí la menor influencia”. Una negación tan rotunda parece encubrir exactamente la condición opuesta. Sea como sea, la noción de influencias nocivas o benéficas es tan inestable que bastaría esa inestabilidad para ponerla en entredicho. Jorge Cuesta defendió el afrancesamiento de la cultura mexicana porque, sostenía, era una manifestación completamente natural y las acusaciones en contra demostraban sólo la pequeñez de la identidad nacionalista: “No les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino la anécdota local.” Los embates son generacionales. Suele haber siempre guardianes de lo autóctono que denuncian las transgresiones: el afrancesamiento o la norteamericanización o la argentinización o la peruianización o cualquier versión de lo foráneo que inaugure un camino aún desconocido. No hay garantías estéticas. A veces las ideas más estrechas le abren la puerta a poemas extraordinarios que son manantiales de un contagio inusitado. Éste, en definitiva, fue el caso de Williams. Su “vuelta a lo americano” funcionó como el taller donde cada poema iba construyendo una máquina de palabras de manera autónoma y sin conservar las cicatrices de su origen. —

— TEDI LÓPEZ MILLS

³ Prólogo al volumen *XX poemas de William Carlos Williams* publicado en 1973 y que se acaba de reeditar en Era. Valdría la pena hacer una antología, o una bibliografía, de las traducciones de Williams que se han hecho en México: de Pura López Colomé a Hugo García Manríquez.