

LIBROS



> Christopher Domínguez Michael

• **La sabiduría sin promesa**

> CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• **Un encuentro**

> MILAN KUNDERA

• **Pelando la cebolla**

• **La caja de los deseos**

> GÜNTER GRASS

• **Algunas letras de Francia**

> ADOLFO CASTAÑÓN

• **Los funerales de Castro**

> VICENTE BOTÍN

• **Netherland. El club de críquet de Nueva York**

> JOSEPH O'NEILL

• **Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma**

> AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

CRÍTICA LITERARIA

La pasión crítica



Christopher Domínguez Michael
La sabiduría sin promesa. Vidas y letras del siglo XX
México, Lumen, 2009, 584 pp.

Pero para vivir fuera de la ley tienes que ser honesto.
Bob Dylan, *Absolutely Sweet Marie*

I
Un día del verano de 1981, Christopher Domínguez Michael entró despreocupadamente a la pequeña librería de José Corti, hogar parisino del romanticismo alemán y antigua casa editorial de los surrealistas, y vio al fondo a dos hombres viejos que jugaban al ajedrez: eran el propio José Corti y el novelista Julien Gracq. Parece que Domínguez Michael —Christopher— se sintió tan turbado que dio un paso atrás y retomó muy atropelladamente la Rue de Médicis.

Se da la circunstancia de que en las tres ocasiones en las que, armándome de valor, me he atrevido a atravesar el umbral de la librería Corti, he conocido también esa experiencia de profunda

turbación y no he llegado a permanecer más de un minuto en el lugar.

Creía que era un problema personal y, además, uno de esos problemas extraños que nos da vergüenza confesar. Pero la lectura de ciertos libros suele otorgarnos a veces la sutil gracia de encontrar almas hermanas. Descubrir ayer, mientras leía *La sabiduría sin promesa*, que también Christopher había conocido un momento de terror al entrar en la librería Corti de París me dio una sensación de tranquilidad inigualable, como si de pronto hubiera hallado en aquel libro un lugar donde vivir.

Cuenta en sus páginas Christopher que no se marchó aquel día de la librería porque le diera pánico que de un momento al otro los dos caballeros del ajedrez se percatasen de su presencia y le preguntaran qué deseaba, sino más bien por puro miedo a que de pronto le preguntaran algo un tanto esotérico, de tipo escolar y erudito, al estilo de: “¿Y a usted, jovencito, le parece que Jean Paul fue realmente un prerromántico?”

En efecto, aquella habría sido una pregunta para salir corriendo.

2
En mi caso, siempre que he entrado allí en Corti, nunca he podido desenten-

derme de la sensación de haber viajado en la máquina del tiempo de Wells y aterrizado en el salón y biblioteca principal de una antigua casa particular, de una casa de otra época. Siempre la misma sensación, siempre el mismo miedo las tres tardes distintas en que he entrado en aquel lugar tan anticuado. Nada más entrar, siento un raro escalofrío y me veo allí como un intruso, como un completo extraño, como alguien que se ha perdido por los parajes de una literatura ignorada; me veo como si fuera alguien que hubiera entrado equivocadamente en el templo de una confesión religiosa distinta a la suya y que, confuso y seriamente alterado, tuviera que regresar a la calle antes de que fuera demasiado tarde.

Esta noche, en sueños, me ha parecido ver que por esa librería del tiempo pasado yo todavía ando inseguro y miedoso mientras que Christopher lo hace de forma más calmada. Puede que esto sea incluso verdad y que hasta sea cierto que yo ando todos los días por la Corti —es una metáfora de nuestra relación con la lectura, más intensa por su parte— como un indigente cultural y un completo extraterrestre, mientras que él se mueve allí como pez en el agua, tal vez porque en realidad me lleva años de ventaja, muchos años ya recorriendo sus misteriosas estanterías y adaptándose a la sabiduría extrema del lugar.

De modo que no sería de extraño que en algún momento, en un mediodía de cualquiera de los próximos veranos, yo entrara despreocupadamente en la

pequeña librería de José Corti, hogar parisino del romanticismo alemán y antigua casa editorial de los surrealistas, y Christopher surgiera del fondo del local preguntándome, por ejemplo, si no me parece que la singularidad de Ernst Jünger siempre fue su profunda distancia frente a la imaginación cristiana y sus códigos éticos.

¿Me desmayaría de terror? No. Tras mi lectura de *La sabiduría sin promesa* no puede aún decirse que esté totalmente curado de extrañezas, pero creo que he empezado a familiarizarme con ese salón y biblioteca de esa casa de otra época en la que, a tenor de lo leído en el libro, parece habitar bien cómodo y feliz ya desde hace tiempo —ha llovido desde 1981— mi amigo.

3 Desde ayer puedo imaginarle al fondo del local jugando al ajedrez con aquella ingrata sirvienta llamada Felicidad que quiso incinerarle —según se cuenta en *William Pescador*, la interesante y única obra narrativa que se le conoce a Christopher— en el horno de una panadería. En aquella novela, cuando el joven héroe descubría la triste verdad sobre el mundo, mister Bob Sachs trataba de consolarle dejándole como herencia una hermosa nariz roja de payaso y una bolsa de plástico llena de piezas de ajedrez, rotas o inconexas, originarias de tableros de todas las variedades. Cabe pensar que, con el tiempo, aquella nariz, madre de todas las máscaras, se perdió, o simplemente quedó atrás, como si fuera la borrosa memoria de una época de intemperie. Se perdió la máscara y la única y verdadera herencia terminó siendo aquel conjunto de piezas de ajedrez, de piezas desvinculadas como libros, como libros siempre a la espera de ser reconstruidos y situados por Christopher dentro de su elástico y al mismo tiempo bien perfilado canon literario personal. Un canon que con virtuosidad y sobre todo profundidad —Christopher practica una crítica literaria relacionada con la historia de las ideas— ha ido construyendo a través del tiempo: una compacta biblioteca de piezas rotas, hilvanadas por la pasión

por los libros, “vicio que suele comenzar en la infancia y que se desarrolla por fidelidad a la maravilla de las primeras lecturas”.

Amor por los primeros libros y no tanto por los que vienen después de ese amor por los primeros libros y sobre los que uno también acaba escribiendo, tal vez para que se cumpla una vez más la vieja historia de que, al escribir sobre los libros que vinieron antes y después del amor, uno va aprendiendo hacia qué lugar va su vida. La de Christopher siempre ha ido hacia un lugar en el que sólo cabe —para que tenga pleno sentido su actividad crítica— la honestidad más completa.

“Si se desea llevar la apasionante vida del crítico hay que estar preparado para situarse fuera de la ley, de esa puta ley que impone la mafia literaria. O sea que, encima, si de verdad uno quiere sentirse con toda seguridad fuera de esa ley, no tiene otra posibilidad que ser insobornable, totalmente honesto”, escribió Andrei Akhmetov.

Una vida apasionante la del crítico. No todo el mundo la ambiciona.

4 Puede que no me equivoque demasiado si digo que es un ensayista vinculado a la tradición crítica anglosajona. Creo que practica un tipo de ensayo o crítica literaria que se encuentra tanto en las antípodas de cierta moda hispana —la del engreído crítico que *se carga* con su garrote el libro de turno, sólo para recordarnos que su objetivo como crítico es vengarse de todo creador— como en las antípodas también de esa vanidosa jerga feroz y cabalística —“Se van los Titanes, llegan las tesis”, escribió Connolly— que se extiende en nuestros días por las universidades norteamericanas que rinden tributo a la deconstrucción y trabajan con la pérfida lengua tecnocrática de los economistas, ese lenguaje que funciona —como dice Piglia— como un elemento de encubrimiento muy notable.

Creo que Christopher es un crítico —por decirlo en un lenguaje bien coloquial— de los de antes, un crítico cabal. Y un lujo evidente para las letras en lengua

española en un momento en que, además, el reseñista ha dejado de tener —si es que la tuvo alguna vez— influencia en los lectores. ¿Quién lee hoy a un crítico para saber si ha de comprarse un libro? Desde luego, en los medios literarios de la cultura hispanoamericana, no queda mucha gente con una cierta comprensión hacia lo que significa la crítica de libros. La explicación a semejante despropósito viene de lejos, viene de las deficiencias formativas de la cultura hispanoamericana: la gente ignora desde siempre qué es la crítica literaria y este caso de supina ignorancia es un fenómeno que no tiene lugar ni en Francia ni en los países anglosajones, donde la crítica literaria todavía hoy, a pesar de los malos tiempos que corren, está considerada como algo plenamente normal y sin duda necesario.

La ignorancia supina hispanoamericana en cuanto al sentido o necesidad de la crítica es un problema histórico que Christopher conoce a fondo: “Cuando nació la crítica moderna, me refiero a la crítica política, filosófica y moral del siglo XVIII, el Imperio español, nuestro origen cultural, estaba en decadencia. La Ilustración nació lejos de España y, a pesar de los esfuerzos realizados por los ilustrados novohispanos, carecemos de figuras como Kant. No hemos podido emparejarnos todavía con las metrópolis que innovaron el uso del pensamiento crítico como esencia del mundo moderno. Este fenómeno no está relacionado con la pobreza económica de una sociedad; en la Rusia del siglo XIX reinaba la miseria y, sin embargo, existieron grandes críticos literarios.”

Aun así, Christopher se esfuerza por ser un crítico cabal en medio de todo tipo de monstruos y de orgullosos analfabetos. Nunca, que yo sepa, se ha desanimado por la grave contrariedad de tener unos paisanos tan impresentables. “No importaría demasiado dónde nacimos si no fuera porque vinimos al mundo en un lugar donde nuestros paisanos tienen mentes muy retrasadas”, solía decir Facundo Gutiérrez, crítico e hijo de críticos. Y mártir. Como tantos críticos.

La sabiduría de la que habla Christopher en su libro —donde recurre a una

fórmula presentada en André Gide: la sabiduría sin promesa “como única manera de beber del fluido del tiempo sin arriesgarse al desacato de la profecía”— consiste en su elección de permanecer fiel a esa tradición crítica de valía y dedicarse, como buenamente su talento le da a entender, a acercar los libros a los lectores, equipado tan sólo con el bagaje elemental del buen gusto, de las lecturas pacientes y minuciosas y de la hoy poco valorada pero clásica intención de conducir a los lectores por un paseo de sombras que ha de llevarles a la luz.

5
Son especialmente gratos en *La sabiduría sin promesa* (nueva edición, corregida y puesta al día con respecto a la de 2001) los momentos en los que brilla el temperamento artístico del autor y su armónica relación con la mejor tradición literaria. A veces me acuerdo de algo que un día Christopher dijera sobre un libro—grandísimo libro—de Sergio Pitol: “El arte de la crítica está en *El arte de la fuga*. Si Sergio Pitol es el primero entre los novelistas mexicanos se debe a que habita, como crítico secreto, la tradición de la novela.”

6
Quiero pensar que el primer título que tenía esta reseña, “Un temperamento artístico”, contenía en sí mismo el espíritu de una mala traducción del ruso de un cuento de Nabokov. Sería mi particular tributo a ese extraño título de *La sabiduría sin promesa*, que bien parece rendir a su vez homenaje a la mala—mala pero de tan bella casi perfecta—traducción al español del título del libro de Cyril Connolly *The Unquiet Grave*, que fue transformado en *La tumba sin sosiego*.

Me he acercado, por cierto, a este conjunto de ensayos siguiendo precisamente un consejo de Cyril Connolly: “Lee los libros que reseñas, pero no ojees más de una página para decidir si merecen ser reseñados.”

Nada me parece tan justo y elemental. Porque si en una página un libro es malo, rara vez será bueno en la siguiente.

Ya decía Connolly que un crítico es un catador de alto nivel, que toma un trago de unas cuantas páginas, lo escupe y espera que el famoso final que deja corone su deleite del paso por la boca y del buqué.

He abierto *La sabiduría sin promesa* por las páginas dedicadas a André Gide y me las he bebido de un solo trago—“los años tunecinos de Gide son la esencia del *Diario*, el momento cenital de su experiencia como artista, páginas que se cuentan entre lo más agudo y hermoso de la literatura moderna”—, y los efectos del trago fuerte—adoro esas páginas tunecinas del *Diario* de Gide—han sido excepcionales; me ha parecido que tenían esos efectos incluso la suficiente autonomía propia como para prolongarse hasta el infinito. Así las cosas, he leído el libro como si flotara sobre un cierto ritmo y una sabiduría antigua que no sabía en qué momento podía haberse convertido en algo tan familiar: quizás todo empezara en aquel lejano día en el que conocí a Christopher en Coyoacán y la historia y la ficción se ensamblaron de golpe cuando nos quedamos extasiados—mudos de la impresión—ante la gota de sangre que vimos que se conservaba intacta en la alfombra del despacho de la casa de Trotski.

7
La montaña mágica le parece uno de los libros esenciales del siglo pasado. Hay un tópico que dice que Mann fue el último escritor del siglo XIX en el XX. Yo mismo lo he repetido tantas veces que había llegado a creérmelo. Christopher ha acudido a mi rescate. Basta del tópico. Tal vez no hay libro más actual que *La montaña mágica*. “Puede que exagere, pero si se trata de exponer dialógicamente toda la trama ideológica que dividió al mundo entre 1914 y 1989 no queda sino recurrir a la batalla entre Naptha y Settembrini, las dos caras de la moneda que atraviesa la modernidad, el supremo conflicto de ideas, el trueque de atributos.”

Puede que exagere, pero creo que esa condición de libro más actual, *La montaña mágica* podría compartirla con *El hombre sin atributos*, de Robert Musil. Es cierto que las obras de los cuatro grandes de

la literatura del siglo pasado—Proust, Kafka, Broch y Joyce—no quedaron terminadas, pero cerraron las perspectivas tan distintas que ayudaron a abrir. Musil, en cambio, como Mann, parece abrir, sin clausurarlo para nada, el más amplio horizonte que se ofrece a la novela moderna. Nada en *El hombre sin atributos* parece superado o realmente asumido por generaciones posteriores. Tal vez, como dice Claudio Magris, el de Musil sea el libro más grande de nuestro presente, “un libro que quizá estemos comenzando a poder leer hoy, puesto que nos dice nuestra incierta verdad actual”.

8
La sabiduría sin promesa es una autobiografía literaria. En ella, la experiencia de vida es esencialmente la de los libros. “En mis lecturas está mi autobiografía intelectual, la que me gustaría que estuviera y, en ocasiones, mi autobiografía a secas. Uno mismo se inventa antecesores, amistades y enemigos en el mundo literario.”

Christopher estructura *La sabiduría sin promesa* basándose en la idea de que la vida de una cultura puede organizarse como la de una persona. “Es una idea—dice—que ha preocupado a muchos pensadores. Hacer esta comparación positivista no siempre es fácil ni benéfico. Mi situación me lo permitió porque terminaba un siglo y comenzaba otro. Me atreví a determinar la infancia, adolescencia, madurez, vejez, muerte e inmortalidad del siglo XX.”

Las líneas más brillantes de este libro tan cargado de grandes bestias de carga son las dedicadas a Walser, Lezama Lima, Michon, Victoria Ocampo, Paul Valéry, Stendhal, Voltaire, Sartre, Shakespeare, Paz, Proust, Nietzsche, Marx, Joyce, Freud, Borges, Kafka, Goethe, Mann, Broch, Novalis, Montaigne, Walter Benjamin, Beckett, Trotski, Drieu la Rochelle, Pitol, Pla, Dostoievski, Gide, Gracq, Jünger, Claudel, Connolly, Rulfo, Pessoa, Alfonso Reyes.

He hablado de bestias de carga y quizás sea porque he recordado la página 347 de este libro: “El asno es una bestia de carga: Goethe y Gide llevaron en sus espaldas los alimentos terrenales

que otras criaturas literarias, más ágiles e impacientes, más bellas, no se acomodarían a cargar.”

Siguiendo con el peso, las cargas, las herencias. Le preguntaron a Christopher en cierta ocasión si la proximidad y el magisterio de Octavio Paz habían sido determinantes en su visión de la literatura y, en el caso de que así hubiera sido, cuál fue la principal herencia que le dejó.

—La pasión crítica.

Es una carga, pero también una pasión, desde la noche de los tiempos, ejercida por Christopher con asombrosa honradez, sentido artístico y tenacidad. Tal como va el mundo, pronto será una rareza enterarse de que personas como Christopher se han dedicado toda la vida a leer y escribir. Recuerdo que Rafael Lemus decía, no hace mucho, sentirse fascinado por la perseverancia de nuestro hombre. “Muy pocos tienen el tesón necesario —comentaba acerca de Christopher— para soportar la desdichada fortuna del crítico. Pocos —muy pocos— sobreviven donde se debe: en los diarios y revistas, tirando puñetazos, en fértil tensión con el presente [...] Dígase lo que se quiera, pero el hombre no cesa. Veintitantos años después de haber escrito su primera reseña continúa haciendo, sistemáticamente, lo mismo: reseñas. Más todavía: reseñas de novedades editoriales. Ustedes admiren al novelista de moda: yo reconozco la tenaz responsabilidad intelectual del crítico literario.”

Sé que siempre ha sido futbolista —en su honor esta reseña es una alineación de once notas— y le imagino jugando entre líneas, del mismo modo que como crítico, con su tenaz responsabilidad intelectual, ha sabido conjugar —con excelentes pases entre el centro del campo y la delantera— dos aspectos que a primera vista pueden parecer opuestos: historia y ficción. Para Christopher, el crítico se expresa a través de literatura, y lo hace a través de un género literario que es el ensayo, pero a la vez el crítico tiene obligaciones que cumplir con la verdad histórica y con la responsabilidad de transmitirles a los lectores una visión panorámica de la literatura. Cuando la responsabilidad

descansa, el juego literario toma el relevo y aparece la mancha en la alfombra de Trotski. En esos momentos reaparece también con fuerza el temperamento artístico de Christopher, lector que escribe y, además, interior derecha muy técnico, imprescindible.

9

El lema de este libro siempre ha sido para mí esta cita de Edmund Wilson:

Yo soy un hombre de los veinte, sigo esperando algo emocionante: bebidas, conversación animada, alegría, escritura brillante, intercambio de ideas sin inhibiciones.

En cuanto al título, no hay duda de que *La sabiduría sin promesa* es un título abierto. “Me sonó bien, pero no sé lo que es la sabiduría sin promesa. A los escritores nos agradan las palabras y las frases. La sabiduría sin promesa quizás se relaciona con la tensión que vivimos todos los seres humanos, prisioneros de un presente en el que el saber acumulado de nuestra época nos parece una promesa. ¿De qué? No sabemos. Tenemos la conciencia de que los libros de una época prometen ciertas cosas, que nos dan una sabiduría cuya realización no podremos ver. Por ejemplo, desconocemos si la sabiduría de *La montaña mágica* de Thomas Mann cumplirá su promesa en dos, tres o cuatro siglos.”

10

Tiros en el concierto fue otro título que le sonó bien y que, según cómo, suena a ensayo mexicano. Sin embargo, procede de Stendhal. Es una frase que Stendhal repetía bastante: “La política en la literatura es un disparo en medio de un concierto.” No se sabe muy bien lo que quiso decir. ¿Hablaban del escándalo que destruye la armonía de la representación estética, o de la irrupción de la vida contra el estatismo del arte?

Los libros de Christopher suelen ser como sus títulos: de comprensión totalmente abierta, hay en todos ellos juego y sueño (como en Rulfo), y siempre dejan amablemente muy francos los significados; a veces —como sucede en

Tiros...— terminan con un cuento; otras, como en *La sabiduría...*, concluyen con un brillante epitafio narrado, con una emocionada despedida a Octavio Paz, que a su vez fue maestro en “esa forma venerable de la admiración que es la oración fúnebre”.

A veces lo importante parece que sea que, después de la fórmula ensayística, aparezca siempre un relato, o una despedida narrada.

Y así *La sabiduría...* concluye con Octavio Paz llorando por la muerte de un amigo y decidiéndose a continuación a hablar de la muerte. De su muerte. Paz diciendo que no cree en la trascendencia y que la idea de la extinción le tranquiliza. Paz diciendo: “Seré ese vaso de agua que me estoy tomando. Seré materia.” Paz, ante el silencio general, prefiriendo entonces bromear con su mujer sobre la creencia hinduista de ella en la reencarnación. Paz diciendo sonriente: “Tengo al hereje en casa.”

“Sentí entonces”, concluye Christopher, “alegría y dolor, esa grandeza de la sabiduría antigua, que jamás, estoy seguro, volveré a vivir. Mañana no creeré que fui contemporáneo de Octavio Paz.”

11

Me dicen que si deja guardado en el ordenador lo que aquel día ha escrito, siente que no ha trabajado. Lo que más le divierte últimamente es ver salir las hojas de la impresora. Con esto le basta: saber que sigue trabajando. A mí también me basta con saber que sigue trabajando. Y espero verle un día —anciano en domingo— al fondo del fondo más anticuado de la temible librería Corti. Necesito entrar una tarde allí y por fin no sentir ya miedo alguno, ningún terror a estar entre otras voces y en otros ámbitos. Pedir un libro. Ser realista y pedirle al amigo un libro imposible. Seguirá un abrazo. “En la noche, siempre conservadores”, fue en otro tiempo nuestra consigna secreta. Otro abrazo. Se habrá producido por fin el verdadero encuentro. Lejos ya de la alfombra y de la máscara de Freud. Perdón, de la máscara de Trotski. El siglo dio para muchas máscaras. Eso seguro. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

ENSAYO

De un genio a otro



Milan Kundera
Un encuentro
Traducción
de Beatriz
de Moura,
Barcelona,
Tusquets, 2009,
216 pp.

Tanto si se trata de su narrativa como de sus ensayos los libros de Milan Kundera tienen, como suele decirse, un “inconfundible parecido de familia” que seguramente no les viene de su estilo, puesto que ya sabemos que el estilo de un autor rara vez consigue conservarse en la traducción, por buena que esta sea; y como sólo podemos leerlo en versiones traducidas, la integridad literaria de la obra de Kundera ha de responder a pautas que no son estilísticas. El parecido de familia tampoco es lo que la jerga periodística denomina una “problemática común”, aunque es evidente que hay asuntos que se repiten en los textos del escritor checo: las mujeres bellas y los amores más o menos apasionados, los adulterios y los *ménages à trois*, el drama del exilio y el ambiguo compromiso o rechazo del régimen comunista, la condición solitaria del escritor, lo cómico y la ironía, las referencias nacionales (la obra de Kafka, la música de Janáček) y la relación del propio Kundera con la lengua y la cultura de su patria de adopción, la Francia posmoderna, etcétera.

No, el parecido es otro y se deja ver en un registro muy característico: la propia presencia—omnipresencia—del autor en todo lo que juzga o lo que observa. Ya se trate de un relato, de la obra de un escritor clásico o contemporáneo, de pintura o de música, Kundera se las arregla para que su característica mirada, alejada y desentrañada, se haga presente a los ojos del lector; esa mirada que a veces se

muestra deliberada o impostadamente perversa y que, al mismo tiempo, tiene una distintiva humanidad que enseguida nos hace cómplices de sus inclinaciones o caprichos. Sus novelas y ensayos no suscitan adhesión ni autorizan una toma de partido sino que provocan pura y simplemente complicidad. Kundera narra o comenta no sólo para dar testimonio sino para dejar impronta de su personal intervención, de tal modo que no es el objeto de su atención lo que prima en el relato o la crónica que escribe, como tampoco es un propósito definido, sino que es siempre él mismo, como necesario vértice de la observación. Así, sus comentarios son un mero pretexto para mostrarse obsesivamente delante del lector. Kundera no tiene inconveniente alguno en describir sin tapujos sus propias debilidades o las de sus álter egos personificados en los protagonistas de sus relatos. Está él mismo en el momento en que alguno de sus personajes cae presa de la lisonja y la adulación o cuando confiesa miseria moral o urde alguna traición deliberada. Es Kundera quien habla en boca del seductor que le miente a una joven indefensa o quien trama las típicas artimañas del arribista sin escrúpulos o muestra el rencor inconsolable que asoma en su alma de intelectual expatriado. Kundera es único cuando nos hace participar de esa humana condición en la que casi todo el mundo puede reconocerse y que hace que sus libros, tan moralistas—y paradójicamente, tan inmorales—, resulten inmediatamente próximos. Kundera es nuestro cronista de la baja.

En este volumen se reúne un abanico de contribuciones varias sobre escritores, pintores y compositores, en su mayoría contemporáneos, de tal modo que esta pauta sesgada y personal es aún más evidente que en otras obras. Pasan, en una agradable y entretenida secuencia de piezas breves, comentarios agudos y originales acerca de Beckett, Bacon, Roth, Goytisolo, Rabelais, Xenakis, Schönberg... Hay algún texto parecido a un toma y daca entre pavos reales—el dedicado al cumpleaños de Carlos Fuentes—, algunos ajustes de cuentas (Brecht, Barthes y el desdichado Cioran, que re-

cibe el calificativo de “dandy de la nada”) y un texto memorable, argumentado *à rebours*, sobre el olvidado Anatole France, autor en que se cebó la tradición surrealista hasta finalmente conseguir que quedara casi borrado de la historia de la literatura. No sería extraño que, en este inusitado alegato en favor de Anatole France, Kundera haya querido anticipar una especie de autodefensa frente a la muy probable descalificación que caerá sobre su propia obra tras su muerte. En cualquier caso, el homenaje revela, por otro lado, cuánta veleidad se da en los juicios que fundan el prestigio (o desprestigio) de un autor en la República de las Letras.

Y, sin embargo, este es un libro que reúne juicios muy veleidosos de un autor. Por lo tanto, uno se pregunta: ¿tiene algún método o principio crítico Kundera? ¿Responde a alguna regla del arte que no sea un anacrónico elogio de la forma *novela*? Ninguna. Se diría que su fórmula es siempre la misma, una especie de autoposición. Él mismo la desvela cuando declara:

Quando un artista habla de otro, siempre habla (mediante carambolas y rodeos) de sí mismo, y en ello radica todo el interés de su opinión.

O sea, la conocida fórmula del genio romántico, sostenida en el prejuicio acerca de la divinidad del Artista y la no menos romántica idea del Arte como experiencia inefable, que abona la idea de que sólo un auténtico artista es capaz de apreciar—o no—la obra de otro artista.

Naturalmente, esta es una vieja triquiñuela de los vanidosos. Como Kundera es, a fin de cuentas, un escritor inteligente, cabe perdonarle que se muestre *tan* vanidoso, al punto de hacer gala—como sucede en algún pasaje de este libro—de la propia vanidad. Lo que ocurre es que también da mal ejemplo; y ya sabemos que en la República de las Letras la vanidad es harto habitual, pero la inteligencia no tanto. —

— ENRIQUE LYNCH

MEMORIAS

Grass inventándose a Grass



Günter Grass
Pelando la cebolla
Traducción de Miguel Sáenz
Madrid, Punto de Lectura, 2008
525 pp.



La caja de los deseos
Traducción de Miguel Sáenz
Madrid, Alfaguara, 2009
250 pp.

Algunos autores, y Nabokov o Philip Roth al frente de todos ellos, han elegido escribir su vida en forma de novelas, mientras otros, entre los que destacan Doris Lessing o Modiano, han preferido escribir novelas que reflejen sus vidas, y lo que parece un simple retruécano refleja en realidad una distinción de actitud en absoluto baladí: el objetivo de los primeros es construir universos de ficción (que no acaban de ganarse su autonomía porque la poderosa idiosincrasia del autor los determina, estimulando la construcción de *alter egos*, heterónimos y pseudónimos, y las lecturas *à clef*); el de los segundos, desplegar introspecciones que les ayuden a explicarse a sí mismos definiendo su identidad (ejercicios de introversión que acaban adoptando formas novelescas). Entre unos y otros caben grados múltiples de ficcionalidad o veracidad biográfica, desde la crónica personal cercana al diario, como en el caso de Thomas Bernhard o de Primo Levi, a la autobiografía con tímidos tintes novelescos, como sucede en Henry Roth, a la autoficción de Lobo Antunes, Bryce Echenique o Juan Goytisolo, o a la invención de la memoria o la literaturización

del recuerdo que lleva a cabo Günter Grass, con estilos distintos en cada caso, en estos dos primeros volúmenes de su autobiografía literaria.

La primera línea del texto de *Pelando la cebolla* (2006) ya le advierte al lector que, en materia de autobiografía, las lindes entre realidad y ficción se desdibujan, y que un juego inevitable de imposturas dominará a partir de ahora la escena del relato, el traicionero y pantanoso terreno de lo que Lejeune denominó *pacto autobiográfico*: “Lo mismo hoy que hace tiempo, sigue existiendo la tentación de disfrazarse de tercera persona”, y de disfraces, máscaras, narradores no fiables, experiencias reales pero memorias fingidas y recuerdos imaginados va el asunto; no en vano, señala el narrador de *Pelando la cebolla*, “al recuerdo le gusta jugar al escondite como lo niños. Se oculta. Tiende a adornar y embellecer, a menudo sin necesidad. Contradice a la memoria, que se muestra demasiado meticulosa y, pendencieramente, quiere tener razón. Cuando se lo atosiga con preguntas, el recuerdo se asemeja a una cebolla que quisiera ser pelada para dejar al descubierto lo que, letra por letra, puede leerse en ella. [...] Ya se refuta lo que siempre quiere pasar por verdad, porque resulta ser la mentira, o su hermana menor, la trampa, la parte más resistente del recuerdo”, “Sólo espacios vacíos en medio de un texto mutilado. A no ser que interprete lo que se sustrae como ilegible y me invente algo...”. Y es en esa tergiversación, voluntaria o no, del recuerdo, en las estrategias textuales que conforman lo que podríamos denominar *retórica de la memoria*, donde reside buena parte de la magia de estos dos libros del autor de ese relato carnavalesco y también engañoso que es *El tambor de bojalata* (1959), un *bildungsroman* de tono grotesco cuyo protagonista, recuérdelo, el niño Oscar Matzerath, es un *alter ego* del autor, tal vez la primera identidad ficcional con la que se traviste, iniciando un proceso de creación de identidades que suplantán en mayor o menor medida su personalidad, que

se ve así enrocada como la torre en un tablero de ajedrez.

Salta a la vista la probidad del narrador de *Pelando la cebolla*, firme y unívoco, ordenando el discurso de la memoria de su autor, desde la infancia proustiana en Danzig hasta 1959, como si quisiese cumplimentar un largo impreso notarial pero sin querer evitar caer en la tentación de serle infiel a la crónica y de rendirse, en un párrafo o a la vuelta de un sintagma, a los encantos de la ficción literaria, a la complacencia del estilo: del lirismo al realismo en apenas una frase, “Árboles que echan brotes, entre ellos abedules. El sol calienta. Gorjeos de pájaros. Una espera soñolienta. [...] Invadido por el miedo, me meo en los pantalones. Luego silencio. Todavía inseguro sobre las piernas, presencié una tormenta de imágenes”; la intensidad lírica de un verso en prosa, “Entonces el olor de heno se cerró sobre nosotros. Yanoséqué palabras susurradas podían encontrarse en un montón de heno”. Su sangre es literaria y lo son sus referentes (“esto que aquí aparece escrito detalladamente lo he leído en forma parecida en Remarque o Céline”, confiesa refiriéndose a sus crueles escenas de la lucha contra los rusos a las puertas de Berlín), alude siempre que puede a su condición de escritor y a las imposturas y servidumbres que la regulan (“Aquel joven que, alrededor del cincuenta y cinco, lleva unas veces boina y otras una gorra de visera de tela, y trata de escribir una primera frase, en lo posible de pocas palabras”, “Es cierto que, como autor, uno se vuelve cada vez más dependiente de sus personajes inventados. [...] Quien escribe, renuncia a sí mismo”, señala consciente de la jugosa relación que las instancias narrativas guardan con la ontología), y ciertamente su imaginario literario se confunde en ocasiones con su experiencia vital, si bien, a pesar de sus esporádicas querencias estilísticas, sin duda es un narrador aplicado y minucioso en los detalles biográficos que aporta, los ejemplares de Selma Lagerlöf, Knut Hamsun,

Vicky Baum o Goethe que poblaban los estantes de la biblioteca materna, por ejemplo; cómo el boceto para un libreto se convirtió, filtrado por el cine mudo, en el primer capítulo de *El tambor de bojalata*, el recuerdo emocional de la caída del expresionista Macke en el frente de Perthes-les-Hurlus, su fidelidad *conyugal* a la Olivetti Lettera, la “musa mecánica”, “que me convirtió poco a poco en escritor”, su polémico alistamiento a las Waffen-SS, o aquellas novelas de Rowohlt que, “impresas en papel de periódico sobre rotativa, salieron baratas al mercado: *Luz de agosto* de Faulkner, *El revés de la trama* de Graham Greene”. Se trata de un narrador que prefiere dejarse llevar por la necesidad real, y hasta imperiosa, de explicar su vida, que por desdibujarla o escamotearla mediante una destacada voluntad de estilo o disonancias formales.

El narrador de *La caja de los deseos* (2008), en cambio, más literario y condescendiente a la hora de renunciar al protagonismo y de permitir que sean los diálogos que entrecruzan los hijos del autor los que lleven en volandas el relato, es una voz más o menos hegemónica en el relato coral de su vida entre 1959 y 1995, al que Grass convoca a las voces alternadas de sus ocho hijos, de modo y manera que su autorretrato muestra desde buen principio un carácter caleidoscópico porque la imagen del padre Günter es la suma de las visiones parciales que de él tienen sus hijos de distintas madres, y el escritor se complace entonces en verse retratado en una imagen cubista, fragmentada como la de un puzzle, Grass contemplándose en un espejo hecho añicos. Este segundo libro de memorias resulta más ficcional desde el mismísimo arranque, que utiliza esa vieja fórmula, “Érase una vez un padre que...”, que predispone al lector a leer una suerte de leyenda, de cuento tradicional (“empiezo el libro como si fuera a contar una fábula. Y el libro adquiere un tono como de cuento de hadas”, *Babelia*, *El País*, 23 de mayo de 2009), de relato fantástico o brumoso

que no busca tanto la inmediatez verosímil cuanto la lejanía del cuento infantil y del álbum de fotos en el que parece haber querido convertir su vida familiar, retratada con inacabable nostalgia, mucho humor (uno de los hijos le confiesa al lector que “padre no sabía ni enroscar una bombilla como era debido”) y un tono entrañable (“¡Deja de hacer el tonto, Taddel!”, “¡Te vas a pisar los cordones, Taddel!”, le dicen al hermanito pequeño, mientras al lector le vienen a la memoria afectivas escenas con Benjy en *El ruido y la furia*; o “a mi papá le encantan los parques de atracciones. Subí una y otra vez con mi papá al carrusel de cadenas. ¡Qué bonito era! Cómo volábamos muy alto por los aires, dando vueltas. ¡Ay, qué feliz era!”) ciertamente difícil de lograr y al que sin duda contribuyen los motes de los hijos, los diminutivos y la presencia de sus propios dibujos a lápiz, que Grass ya empleaba en *Las ventajitas de las gallinas de viento* (1956). *La caja de los deseos* es un autorretrato coral del autor, una singular *carta al padre* escrita por sus muchos hijos, pero asimismo una comedia doméstica, con tintes melodramáticos bien calculados, en torno a la memoria emocional, la educación sentimental y la paternidad, una crónica acerca de la vida familiar en forma de conversación tumultuosa, alrededor de una mesa en la que se juntan platos de *gulasch* humeante, risas e irónicos comentarios sobre la identidad del *pater familias* y los avatares de su vida de buen escritor y mal progenitor (“Ahora nuestro padre, como había ganado mucha pasta con *El tambor de bojalata*, podía comprar para nosotros piernas de cordero...”), recuerdos personales (“En el aire hay cosas que no se dicen. Sólo despacio se van enredando los hermanos en las confusiones de su infancia y hablan remontándose en el tiempo”), y las fotos que Marie, la amiga de Grass, fue haciendo a través del tiempo. El libro entero se asemeja a una de esas reuniones navideñas en que la familia se sienta a la mesa, habla del pasado, el presente y el futuro y no se levanta hasta que

alguien, seguramente el lector, repara en que tal vez habría que cenar algo. Diálogos cruzados, ternura a raudales y autocrítica feroz: “En el colegio íbamos cada vez peor./ Incluso tú, Lara./ Yo, de todas formas./ Sin embargo eso no le preocupaba a nuestro papuchi./ Todo lo del colegio lo aborrecía./ Además, siempre estaba pensando en otra cosa./ Y hoy también./ Nunca puedes estar seguro de si te escucha o sólo lo finge”, se comentan los hijos, “yo mismo me llamo padre incapaz, deficiente”, “quería saber cómo me habían visto mis hijos; habían vivido con un padre que desaparecía en su estudio para escribir y escribir. Ellos sabían que escribía sobre un perro, sobre un pez. Estaba allí recluso, escribiendo” (*Babelia*, *El País*, 23 de mayo de 2009). Las fotos de toda una vida comentadas por sus protagonistas. Grass podrá haber cometido muchos despropósitos en su agitada existencia, pero no es un pastor de almas cándidas sino un narrador, y un narrador muy bueno, y sus narraciones lo redimen, y lo primordial aquí es decir alto y claro que, por encima de inevitables consideraciones éticas o de cualquier índole no estrictamente literaria acerca de esa vida privada de Grass que se asoma a estas páginas, el autor de *El rodaballo* (1977) y de *Mi siglo* (1999), dos obras en las que también la ficción coquetea con la realidad biográfica, y también se reflexiona acerca de las relaciones generacionales, es un narrador a la vez insolente y convincente, uno de los pocos que es capaz de lograr con palabras que veas las fotos a las que alude sin enseñártelas, esgrimiendo su capacidad de evocación, que es sencillamente infinita y que hace que mil palabras suyas valgan más que una imagen.

Pelando la cebolla y *La caja de los deseos*: dos tercios ya de la trilogía autobiográfica en la que desea que las palabras sacien y aplaquen la conciencia, dos muy buenos libros, eso sí, con los gajes del oficio de autorretratarse inventándose la memoria mientras le guiña uno el ojo a la posteridad. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

ENSAYO

Diálogo imaginario



Adolfo Castañón
Algunas letras
de Francia
Prólogo de
José de la Colina
Madrid,
Veintisiete
letras, 2009
232 pp.

La obra crítica de Adolfo Castañón es la de un verdadero lector. Cualquiera que abra por primera vez algunos de sus libros (*Arbitrario de la literatura mexicana* o *Por el país de Montaigne*, por situarnos ante dos de sus mejores contribuciones) no tarda en percibir que quien escribe lo hace desde el placer de la lectura, aunque sea, en ocasiones, para disentir en algún aspecto. Se trata de un crítico que ha sido durante muchos años editor y nada menos que en el Fondo de Cultura Económica, esa Babel en la que nos hemos educado en parte casi todos los lectores de lengua española. También ha sido traductor y como tal cuenta en su haber *Después de Babel*, de George Steiner. Ya tenemos algunas de las palabras claves: crítica, placer, Babel, lo que equivale a decir que en Castañón el gusto por la lectura y la necesidad de dar cuenta crítica de ella es una tarea inagotable. *Algunas letras francesas* reúne varios de los ensayos y notas que su autor ha dedicado a la literatura de lengua francesa. México, como Argentina, como buena parte de Hispanoamérica, ha tenido un lado afrancesado, como también ha ocurrido entre nosotros. Tanto en el caso argentino como mexicano, en buena parte del siglo XX este interés ha sido paralelo a la inclinación por la lengua y literaturas inglesas. Lamentablemente, ya quedan pocos afrancesados en nuestra lengua, pero Castañón compensa un poco este desequilibrio siguiendo

la tradición de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Juan José Arreola y la del propio prologuista, José de la Colina.

De la Colina señala que esta colecta tiene la unidad que le otorga la mirada del crítico, cuyas elecciones son un “diálogo imaginario”. La apelación a lo imaginario supone no tanto que existan obras y un lector, como que ese lector construya, sin saber bien cómo, un mundo. Un término más cargado de *pathos* sería fatalidad: uno acaba escogiendo aquello que finalmente lo escoge a uno. Creo que esto se ve más en las lecturas foráneas de Castañón que las que pertenecen a su ámbito patrio. Hay en éstas, en ocasiones, una necesidad sociológica, de diseño panorámico que, si bien perfila al posible historiador de la literatura, desdibuja al lector más placentero cuyas elecciones, tocadas por una subjetividad que no renuncia a la reflexión, son más interesantes. ¿Por qué? Por lo que he dicho antes: si Castañón es un verdadero lector, todo lo que esté elegido por ese lector y no por el otro, el historiador, será, a mi modo de entender, más interesante para los que mantene-mos o queremos mantener un “diálogo imaginario”, o dicho de otro modo: el diálogo de la imaginación. Pero la imaginación suele tener un territorio, aunque se desplace, y en este caso es México. Adolfo Castañón lee con un cierto apoyo en y desde México, y en este sentido la imaginación se territorializa, echa de vez en cuando un ancla en la biografía compartida de la nacionalidad.

Como Castañón no está tocado por la crítica textual como disciplina científica de la lectura, suele introducir anécdotas, digresiones y retratos de los autores que sin duda nos ayudan a comprender mejor las obras. Y si no se logra siempre este objetivo, al menos nos divierten. Citaré a algunos de los autores más significativos en este libro: Montaigne, Maurice Blanchot, Léon Bloy, André Breton, Roger Caillois, Chamfort, Huysmans, Michel Leiris, Malraux, Louis Panabièrre, Perse, Raymond Russel, Marcel Schwob... En

una ocasión junto con el comentario se nos da un diálogo, no imaginario, con el autor: Jean-Paul Aron, quien publicó un libro sobre la cultura occidental, sobre todo la francesa, desde 1945, *Los modernos*. Ahí se pintaban, desmitificándolos, los excesos teóricos y la relaciones ancilares de los autores con sus productos ideológicos. Una visión cáustica que levantó ronchas en sus días y que quizás haya llevado a cabo, en un sentido más riguroso, Marc Fumaroli en las dos últimas décadas. Pondré ahora un ejemplo de retrato, el de Léon Bloy: “príncipe desterrado de este mundo. Católico a ultranza, escribió cuentos, novelas, e innumerables páginas de un *Diario* estremecedor donde se ve al autor, entre otras cosas, luchar cuerpo a cuerpo con los demonios que le impiden escribir, que lo empujan y orillan a escribir”. Pero no nos habla de este diario sino de una obra algo atrabiliaria (y que dio que hablar) de Bloy: *El revelador del Globo*, es decir, Cristóbal Colón. Breton no aparece como el autor de obras que pudieran suscitar una y otra vez la lectura sino como “el autor de una o varias bibliotecas”, es decir, como un lector que relacionó de manera brillante e inusitada mundos poéticos y que inspiró en definitiva libros como *La historia del surrealismo* de Maurice Nadeau, *De Baudelaire al surrealismo* de Marcel Raymond, *Las máquinas célibes* de Michel Carrouges y *El arco y la lira* de Octavio Paz. Las cuatro elecciones de Castañón delatan su gusto y no puedo sino sumar un sí fervoroso. ¿Por qué no recomendarán los profesores universitarios estos libros? Sin duda podrían convertir a la lectura a más de un alumno. El texto sobre Caillois podría leerse junto con el discurso de acceso a la Academia Francesa, de Marguerite Yourcenar, que versó sobre el autor de *La escritura de las piedras*, quien le precedió en su silla. Para ambos autores la exactitud de la descripción formaba parte no sólo de su poética sino de su epistemología. Para Castañón es reveladora en Caillois “la insistencia neoplatónica en reconocer la impronta del

logos en la materia, el ideograma en el cuerpo, el signo en la conducta de cristales, vegetales y animales”. Veamos ahora a Chamfort, ya que hablamos de Academia y heterodoxos: “ser académico y recibir una pensión del rey no fueron obstáculos para su lengua, una guillotina que iba decapitando reputaciones por los salones de Francia”. Este hombre de libros, inmerso en un laberinto de libros que son diálogos siempre con vivos, nos descubre a posibles interlocutores o gracias a sus homenajes, como el que hace a su amigo Louis Panabière, nos incita a una lectura posible y que nunca hicimos. En el artículo dedicado al olvidado Jean Paulhan, el gran hombre de la NRF, hay una frase brillante, dedicada a todos esos poetas malditos “pero sin misterio” y que podemos ampliar a tanto autor de naderías que van sobre esforzados pedestales y a los que Castañón define así: “rumiando su cólera en las atestadas salas de espera de la posteridad”. Bien, este libro está escrito desde la soledad poblada de un lector a la altura de lo leído. —

— JUAN MALPARTIDA

POLÍTICA

Cuba a ras de calle



Vicente Botín
Los funerales de Castro
Madrid, Ariel,
2009, 444 pp.

Los corresponsales extranjeros en Cuba se enfrentan a un dilema: decir toda la verdad y exponerse a la expulsión (sobran los ejemplos) o la censura (toda señal pasa por el aro del centro técnico cubano antes de ser transmitida), o decir toda la verdad posible y seguir informando al mundo de al

menos algo de lo que sí pasa en Cuba (el eterno dilema weberiano entre “ética de la convicción” y “ética de la responsabilidad”). Vicente Botín, periodista de larga trayectoria en el medio audiovisual, no tiene falsos remilgos al confesar que optó por esta segunda opción en los tres años en que fue el corresponsal de Televisión Española en la isla, entre enero de 2005 y octubre de 2008. Pero Botín tenía un plan, que logró mantener en secreto pese al cerco al que son sometidos los periodistas extranjeros por los servicios de espionaje: escribir un libro sobre su experiencia. El resultado es *Los funerales de Castro*: una necesaria catarsis vital y una “venganza” periodística de primera magnitud.

Armado exclusivamente con una computadora portátil encriptada, de la que nunca se separó, Botín fue documentando, con método de entomólogo, la realidad cubana, ferozmente ajena a la esgrima intelectual con que se le discute en los mullidos sillones de los cafés de Occidente. Porque una cosa es suponer delante de un café latte desnatado que en Cuba hay, o no, problemas de vivienda, y otra vivir en una buhardilla hedionda que mañana puede ser otra ruina y aún así sentirse afortunado ya que sólo se tiene que compartir con 1.001 tigres. Ex suegros incluidos.

Salvo algunos incisos del primer capítulo, un somero y algo fallido repaso histórico, el resto del libro es un valioso aporte para entender la realidad de Cuba a ras de calle. No el carisma del líder eterno en los impolutos salones del Palacio de la Revolución, que ha cautivado con sus habanos autógrafos a miles de incautos, sino las colas infernales de los puntos de reparto de la mala, escasa y repetitiva comida, previa y obligatoria cartilla de racionamiento. No los Mercedes negros de la nomenclatura, sino las guaguas antediluvianas. No la aurora de la “revolución permanente”, sino el hastío cotidiano. No Numancia: Cartago.

Los funerales de Castro es un reportaje inapelable sobre lo que el gobierno de Castro ha significado, en concreto,

para más de once millones de personas, todos los días, por medio siglo, y cuyo abecé podría ser este: abusos, burlas y carencias. *Abusos* de poder en todos los órdenes de la vida: el Estado es el único “patrón”, incluso en los empleos que pagan inversores extranjeros, prohíbe el derecho a huelga y comete tal cantidad de atropellos laborales que de nada sirve poner en remojo las ínclitas barbas del mismísimo Marx; el Estado es el único órgano de información y vigila al milímetro lo que se edita, publica, dice y hace en los medios; el Estado es el único proveedor de bienes y servicios; el Estado, pues, como el Gran Hermano orwelliano, si la metáfora aún resiste al desgaste de los *reality shows*. *Burlas* porque todos participan del mismo juego de sombras bifronte: por un lado, cumplir la ortodoxia para no tener problemas, y, por el otro, salir a la calle a resolver, es decir “a robar para poder sobrevivir”; una telaraña de mentiras vulnera el discurso oficial: el mismo que marcha con fervor en la tribuna antiimperialista ofrece al turista puros sustraídos de la fábrica de Partagás en que trabaja su cuñada. Y *carencias* no sólo en todos los órdenes obvios sino incluso en los que se han usado como lemas de propaganda de la revolución: Botín documenta cómo son en realidad los servicios de salud cubanos, tras la salida *voluntaria* de miles de médicos cubanos a misiones internacionalistas, y cómo es el sistema de adoctrinamiento de la educación socialista y su *leitmotiv*: “seremos pioneros como el Che”.

Pero, a pesar de la amarga experiencia profesional, Botín está fascinado con el pueblo cubano, su humor fácil, su genio musical, su belleza, su fuerza para sobrellevar la peste bíblica del castroismo, y esa gracia caribeña recorre el libro entero: apodos, chistes, chanzas, dobles sentidos que recuerdan el agrio humor berlinés en las vísperas de la liberación. Además, todos los datos y asertos del libro, que son legión, están armónicamente contrapunteados con fragmentos de versos y letras del cancionero popular que embonan casi siempre bien

con el hilo de los argumentos y que son un oasis de ligereza en mitad del arial cubano.

Los funerales de Castro es un libro útil para entender los grupos de poder en la isla y la división entre los hermanos Castro: un Fidel irredento que jura que el barco de concreto flota y un Raúl pragmático que sueña con convertir a Cuba en Vietnam y garantizar así, por interpósita persona, la perpetuación del sistema tras sus sendas “salidas biológicas” del escenario. Y es también una clase magistral de cómo un periodista puede leer entre líneas la prensa y los informes oficiales para decodificar denuncias y reclamos, pugnas y purgas entre la clase dirigente, siempre que Fidel esté a salvo de todo “error” e “inercia” y ya haya anunciado las soluciones, eso sí, inapelables, del caso.

Tres cosas clave de Cuba puede descubrir el lector de este libro: qué es vivir en una sociedad donde el mercado ha sido abolido por decreto, qué es vivir en una sociedad sin ninguna libertad y qué es vivir en una sociedad *carlschmittiana* donde impera la dialéctica del amigo-enemigo. Por eso el único discurso que le queda al régimen es culpar al “Imperio”: “somos una sociedad en guerra”, “todos los que nos critican trabajan para la CIA” (o le siguen ingenuamente el juego), “el bloqueo es culpable de nuestros problemas”.

Sin los vuelos literarios de *Persona non grata*, de Jorge Edwards, ni el dolor a flor de piel de *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas, ni el humor desencantado de *Informe contra mí mismo*, de Eliseo Alberto, por citar a bote pronto tres imprescindibles sobre la realidad cubana, *Los funerales de Castro* es un eslabón importante de esa biblioteca. Ante Cuba, los parámetros con los que medimos si una sociedad es justa o injusta, próspera o pobre, libre o subyugada, están fuera de escala. Este libro es un instrumento útil para entender la magnitud del horror. “¡El horror! ¡El horror!”, Kurtz *dixit*.

P.D. No hay peor ceguera que la voluntaria. —

— RICARDO CAYUELA GALLY

NOVELA

El color verde



Joseph O'Neill
Netherland.
El club
de críquet
de Nueva York
Traducción
de Susana
Rodríguez-Vida
Barcelona,
El Aleph, 2009
300 pp.

De tanto en tanto ocurre y está muy bien que así sea: no es un local sino un visitante quien se arriesga a salir a jugar al campo de la Gran Novela Americana.

Y gana el partido.

Y, enseguida, se comprende que la Gran Novela Americana no es otra cosa que un conjunto de Pequeñas Grandes Novelas Americanas funcionando como capítulos más o menos interconectados entre sí pero practicando un mismo deporte: contar una buena historia que tenga que ver con el sueño de todo un país evocado desde el insomnio de un individuo que, de pronto, se siente parte de ese sueño tan fácil de mutar a pesadilla.

Ahora es el turno de Joseph O'Neill (descendiente de turcos y nacido en Irlanda, en 1964) quien también es abogado *Made in Cambridge*, creció en Holanda y —como el “héroe” de *Netberland*, su tercera novela, galardonada con el prestigioso PEN/Faulkner Award— residió alguna vez en el legendario Chelsea Hotel de Manhattan y juega al críquet siempre que tiene un rato libre.

Ahora es el turno de un libro de factura limpia y clásica que se ubica sin ningún problema dentro de una noble tradición. Aquí está la tristeza de Richard Yates, la voluntad epifánica y doméstica de J. D. Salinger, la mirada del eterno *outsider* de John Cheever y el lirismo para el detalle de John Updike pero —por encima de todos ellos— está la voluntad de cronista generacional

de Francis Scott Fitzgerald y, específicamente, el vivísimo espectro de una novela inmortal: *El Gran Gatsby*.

Porque en *Netherland* volvemos a encontrarnos con un testigo narrador —el analista financiero holandés Hans van den Broek— quien es arrastrado hacia una nueva vida por un tal Chuck Ramkisson. Chuck —nacido en Trinidad Tobago— es el *Gatsby* del asunto: un *entrepreneur* del tipo *larger than life* que no sueña con la luz verde del mafioso *fashionista* de Fitzgerald sino con el césped verde de un campo de críquet. Chuck tiene una ambición y esa ambición pasa por hacer que los neoyorquinos sucumban a los encantos de un deporte extranjero, minoritario, jugado casi en secreto por sectas de caribeños e indios más algunos nativos en un parque de Brooklyn pero que, piensa, puede sacar a los Estados Unidos del aterrorizado letargo en el que ha caído luego de que cayeran las torres el 11 de septiembre del 2001 (es especialmente encomiable la finura con la que O'Neill narra esos días sin caer nunca en la obiedad y optando por un perfil sutil donde se comprende y se siente plenamente el modo en que una catástrofe afecta a una metrópoli desde el *penthouse* hasta las alcantarillas).

Es una empresa ambiciosa la de Chuck pero —es un comienzo— ha conseguido seducir al casi sonámbulo Hans abandonado por su esposa, pasando por una mala racha en los negocios y fácilmente arrastrado por el eufórico vendaval de Chuck quien, enseguida, lo convierte en chofer y en confidente y en cronista de su leyenda destinada, lo sabemos desde las primeras páginas, a un final trágico y violento.

Netherland —a la que Barack Obama señaló como una de sus recientes lecturas— fue, también, motivo de una polémica entre el crítico James Wood y la novelista Zadie Smith. El primero alabó su elegancia y su pericia estructural, la segunda admitió su calidad pero la calificó de ficción demasiado segura de sí misma y de muy tradicional en su forma.

En mi opinión, *Netherland* —escrita a lo largo de siete años e inicialmente rechazada por varios agentes y por casi

todas las editoriales porque su tema era demasiado “exótico” hasta caer en manos del legendario Sonny Mehta, amante del críquet— no es una cosa ni la otra y es ambas al mismo tiempo: una trama sensible y sentida envuelta en un clasicismo que no es otra cosa que la perfecta revisión de la eternamente moderna mirada con la que Joseph “*El secreto de Joe Gould*” Mitchell se las arregló para caminar y capturar la esencia de toda una ciudad y de quienes la habitan, la disfrutaban y la sufrían cuando, como Hans, tienen que hacer trámites en la Dirección General de Tráfico.

Esta pericia para atrapar un momento y un lugar —también presente en los *thrillers* urbanos de Colin Harrison— es lo que distingue a un libro plantado y erigido en base a una sucesión de inmensos pequeños momentos y en el que el lector, como Hans, se deja llevar por el sólo placer de saberse en buenas manos. Y no es que el proletario Chuck —el acomodado Hans no demora en descubrirlo— sea alguien a quien entregarse sin dudarle; pero cómo resistirse cuando te llama para que te unas a su equipo. Chuck —quien regenta un restaurante de sushi, ha organizado una lotería privada y ajusta detalles para infectar a todos con el virus del críquet— tiene el empuje contagioso de ciertos torrenciales pícaros de Saul Bellow pero con la prosa precisa y controlada de V. S. Naipaul. Chuck puede pasar sin problemas de una turbia conversación telefónica con individuos peligrosos a emocionarse evocando al ave patria de su país adoptivo: “Yo amo al pájaro nacional. La noble águila cabeciblanca representa al espíritu de libertad, al vivir como lo hace en el ilimitado espacio del cielo”. Después, enseguida, Chuck recita una larga lista de cifras, plazos, objetivos. Y Hans —entre la depresión de sus días y la euforia de las noches de Chuck— lo escucha, consciente de que “dada la clase de relato a que parece prestarse esta etapa de mi vida, es de rigor recurrir a la trillada imagen de tocar fondo: en lo más hondo de una desgracia, cuando se está hundido en la mierda, el sufriente no tiene más camino que ir hacia lo alto,

a un sitio que huele mejor. Por supuesto, comparada con infortunios objetivos, ‘La adversidad de Hans van den Broek’, como podría titularse esta historia, es más bien poca cosa. Pero también es cierto que el suelo se me aparecía como el fondo del océano. Sumido en la negrura, no llegué a darme cuenta de que me encontraba apenas a una braza bajo la superficie, y, por lo que he oído, una braza es la distancia que se abarca con los brazos extendidos”.

Al final, Chuck Ramkisson (como Jay Gatsby) es arrastrado hacia las profundidades sin retorno por el peso de sus quimeras y Hans van den Broeck (como Nick Carraway) sale a flote y vive para contarlas y recordarlas.

A nosotros —está mucho más cerca de lo que parece— nos corresponde extender los brazos y alcanzar *Netherland* y descubrir cómo una pequeña gran novela sobre el críquet puede ser, también, un libro sobre nuestras vidas y nuestros sueños en los que, al otro lado del lago, parpadea siempre esa luz verde que seguramente nunca alcanzaremos pero que —para bien o para mal, siempre remando en este “old unknown world”, contra la corriente, entre el pasado y aquel “orgiastic future”— jamás dejaremos de ver, como si la leyéramos, con nuestros ojos bien abiertos. —

— RODRIGO FRESÁN

ENSAYO

Me duele España



Agustín Fernández Mallo
Postpoesía.
Hacia un nuevo paradigma
Barcelona, Anagrama, 2009, 176 pp.

El lector ideal de este ensayo es español y conoce a la perfección su poesía nacional, porque le gusta

o le disgusta, porque le entusiasma o porque le duele: porque valora lo que ha sucedido en las últimas décadas, o porque cree que en las últimas décadas la poesía española se ha dormido en sus antiguas credenciales, en procedimientos remotos, en una falsa idea de la pureza. La negligencia es mía, entonces: como buen latinoamericano, dejé de interesarme en la poesía española hace muchos años, y a decir verdad nunca me interesó lo suficiente, de manera que no soy, ni de lejos, alguien a quien la poesía española le entusiasme o le duela.

Para mí no es difícil, por eso, simpatizar con un ensayo que da carta de ciudadanía a esos prejuicios. Porque *Postpoesía* es, fundamentalmente, un reportaje-denuncia sobre el estado actual de la poesía en España, una relación más o menos persuasiva de su prolongado atraso respecto a las otras artes. Casi nada de lo que los autores proponen —es sólo un autor, en realidad, Agustín Fernández Mallo, pero ocupa con tanta frecuencia la primera del plural que cualquiera se confunde—, casi nada de lo que el autor propone, digo, es válido para la poesía latinoamericana.

La lucha de Fernández Mallo es regional: esta querrela entre antiguos y modernos (o postmodernos o tardo-postmodernos o lo que sea) se da en el interior de una literatura nacional y así lo explicita el autor de vez en cuando (dirige sus críticas a “una abrumadora mayoría de la poesía publicada en todas las lenguas oficiales de este país”), y el hecho de que a veces olvide precisararlo no debería mover a engaño. Este libro, en todo caso, es más una invitación a pelear que una pelea propiamente dicha —una invitación que no excluye la posibilidad de celebrar todos juntos, al final, con cervezas, el puntito del empate.

El autor es, de hecho, cuidadoso. Cada tanto señala que hay excepciones, que desde hace tiempo existe, en España, una poesía que ha intentado ir más allá de la tradición “utópico-lineal-cristiana”. Algo extraño y a la postre atractivo de este libro es que ha sido redactado pensando en un lector poco informado no ya sobre poesía española

sino sobre poesía en general. Fernández Mallo se propone explicar la poesía (o la postpoesía) también a un público que no lee poesía y que por tanto no está enterado de las discusiones vigentes.

Pienso en *Poesía para los que no leen poesía*, el libro que Hans Magnus Enzensberger publicó en los años setenta, y el recuerdo no es tan viejo si pensamos que Fernández Mallo a cada rato echa mano del ya legendario concepto de *rizoma* que los amigos Deleuze y Guattari propusieron hacia 1976. Si hubiera que decir, en una palabra, cómo es la postpoesía, la mejor respuesta sin duda sería: rizomática. Lo resumo para que quepa en Twitter (para que sea actual por eso, por estar en Twitter): la poesía española de las últimas décadas no es rizomática. La postpoesía sí lo es. Todo lo demás sí lo es: el mundo, de entrada.

Tal vez Fernández Mallo conoce este artefacto de Nicanor Parra, publicado en 1972: “El mundo es lo que es/ Y no lo que un hijo de puta/ llamado Einstein/ dice que es”. La postpoesía se parece a la antipoesía en la medida en que no idealiza el presente; al contrario, es un ejercicio de comprensión del presente. No quiere cambiar el mundo sino aceptarlo tal cual es, comprenderlo (comprender que no hay nada que comprender). La antipoesía comenzó en 1954 y fue el antídoto contra la retórica nerudiana, pero desde entonces Nicanor Parra ha cambiado el disfraz varias veces para seguir provo-

cando ese efecto liberador (y a mi juicio lo ha logrado, aunque en España, para comprobarlo, deberán esperar al tomo II de sus Obras Completas).

Mientras sucedía el estancamiento español, la poesía latinoamericana registró otras numerosas antiliteraturas y neovanguardias y la antología *Medusario* (de 1996) es el penúltimo o el antepenúltimo caso. Menciono *Medusario* pues muchas veces, al leer este ensayo y pensar en textos concretos que ejemplificaran la postpoesía, pensé en José Kozler, Marosa di Giorgio, Arturo Carrera, Raúl Zurita y los demás antologados en esa muestra, y también en decenas de poetas que no aparecen allí, como el peruano Luis Hernández (¿hay un gesto más “apropiacionista”, como dice Fernández Mallo, que la teoría del plagio de Luis Hernández?) o sobre todo los chilenos Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira (que descubrieron hace décadas “la metafísica del chicle”). La lista chilena —no puedo evitar eso, ser chileno— es larga y llega a autores actuales como Carlos Cociña, Tomás Harris y Germán Carrasco, entre tantos otros poetas que le fascinarían a Fernández Mallo o quizá ya los conoce.

Un defecto —o una virtud— de este libro es que no abunda en ejemplos de obras literarias, tal vez porque la postpoesía está por escribirse o simplemente porque al autor le interesa más el gesto que el resultado o los posibles resultados. No se pronuncia in extenso sobre

la poesía de Estados Unidos (pienso en Creeley y sus amigos, pienso en Ashbery, en W.S. Merwin, en los *language poets*), o del poderoso influjo de la poesía concreta brasileña y de otras formas de experimentación. Tampoco pasa de las palabras de buena crianza sobre Parra o sobre Borges.

Pero digo que ese defecto por momentos parece una virtud. Más de una vez el autor indica que en lugar de hablar sobre textos particulares quiere discutir las reglas del juego, y en ese marco es poco lo que puede objetarse. El paralelo constante entre ciencia y poesía que realiza Fernández Mallo obedece a la necesidad de demostrar —con gráficos y todo, para que nadie se pierda en la argumentación— que la poesía en España no incide en el discurso contemporáneo, que se ha vuelto peligrosamente inofensiva. Su visión crítica supone una apertura que podría dar lugar, tal vez, a diversos acercamientos.

Con todo, para lectores periféricos como yo, este ensayo suena muy antiguo. ¿A alguien puede molestarle que Fernández Mallo diga, como descubriendo la pólvora, que ciertos spots publicitarios son “verdaderos poemas contemporáneos”? La respuesta, al menos en España, parece ser un largo y doliente sí. Y eso es lo escandaloso de este libro: que sea posible que alguien se espante ante estas propuestas tan razonables. —

-ALEJANDRO ZAMBRA

