

LIBROS

60

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2019

Enrique Serna

• EL VENDEDOR DE SILENCIO

Carlos Granés

• SALVAJES DE UNA NUEVA ÉPOCA.
CULTURA, CAPITALISMO Y POLÍTICA

Laurent Binet

• LA SÉPTIMA FUNCIÓN DEL LENGUAJE

Fray Luis de León

• CANTAR DE CANTARES DE SALOMÓN

Max Ebrsam

• LA NOCHE SE ME FUE DE LAS MANOS



NOVELA

Revelar al monstruo



Enrique Serna
EL VENDEDOR
DE SILENCIO
Ciudad de México,
Alfaguara, 2019,
488 pp.

Apenas vieron su coche de lejos, los guardias del Estado Mayor le abrieron las rejas verdes de par en par. Dio las gracias con un saludo militar y al recorrer los suntuosos jardines, entre abetos que arañaban el cielo y geométricos macizos de flores, lo invadió la euforia serena de los cortesanos afianzados en su jerarquía. Bienvenido al reino encantado, pensó, nada ni nadie podrá sacarte de aquí.

Enrique Serna,

El vendedor de silencio

ANA GARCÍA BERGUA

Un periodista de traje elegante y sombrero borsalino va a visitar a un político en ascenso para ofrecerle dos columnas: en una lo ensalza y le pronostica un puesto de gran importancia; en la otra aparece expuesto el negocio sucio que arruinaría su

reputación y su carrera. El primero le cuesta mil pesos, le dice, el otro le sale gratis: ¿qué prefiere? Si este tipo de extorsión prosperaba, era porque la paga de los políticos a los periodistas por publicar u ocultar información fue de lo más común en buena parte del siglo XX mexicano, bajo el reinado del PRI. El periodista estrella de este método, aprendido del siniestro Maximino Ávila Camacho, se llamó Carlos Denegri.

Es difícil creer que pudo haber existido alguna vez un periodista como él: culto, políglota, sagaz, autor de reportajes sobre la Segunda Guerra Mundial y entrevistas a líderes mundiales que dieron un lugar preponderante en el periodismo a *Excelsior* –“El periódico de la vida nacional”–, Denegri tenía todas las puertas abiertas y ningún secreto se le ocultaba; una frase en su esperada y temida columna *Miscelánea política* representaba el cielo o el infierno para los políticos de toda laya. Dueño de un privilegiado instinto para descubrir las entretelas detrás de toda noticia, el marchante administrador de alabanzas, mensajes y silencios que cobraba carísimos mantendría su poder por más de treinta años sin aceptar órdenes de nadie, más que del señor presidente, única autoridad que aceptaba por encima de la suya. Su frase más famosa, de la que se enorgullecía, era: “En los años cuarenta la Revolución mexicana se bajó del caballo y se subió al Cadillac.” Denegri recorrió en ese Cadillac varios sexenios, hasta su violenta y poco sorprendente muerte a finales de los años sesenta.

Hacía falta una novela sobre Denegri, pues su presencia colorea mucho de lo que fue la historia del poder en México durante aquellos años: brillante y prepotente, sorpresivamente violento. Enrique Serna emprende esta tarea en *El vendedor*

de silencio y la logra con sobrada ventura, arriesgando la labor más difícil que es apropiarse de la voz del reportero estrella, una voz muy expresiva, a ratos engolada, a ratos falsamente poética como eran muchos de sus artículos, y valiéndose de ella escudriñar sus pensamientos. Así, a partir de una investigación verdaderamente notable que abarca todos los momentos y testimonios existentes sobre este gran periodista, gran corrupto y misógino criminal, el autor de *El seductor de la patria* retoma la novela histórica y construye un personaje odioso y a la vez fascinante, arma su fondo oscuro a la manera de una Patricia Highsmith o un Truman Capote. De ese modo conocemos las entretelas de aquel régimen que duró setenta años en el poder: la monarquía de los presidentes todopoderosos y el gran aparato de corrupción y violencia a su servicio, aparato que hostigaba y utilizaba a la prensa como uno de sus principales mensajeros y comerciantes.

La novela se estructura a partir de una trama de seducción, acoso y matrimonio de la que fue su última esposa a la que llegó a perseguir utilizando a la policía de Saltillo, la ciudad a donde ella había ido a refugiarse. Mediante una serie de *flashbacks* hábilmente ligados por una mala conciencia que relee sus propias memorias escritas en los años cuarenta o se enlaza en una conversación-duelo en una cantina con el periodista Jorge Piñó Sandoval (el que equipararía los cambios sexenales con los sacrificios aztecas) y le confiesa su “pérdida de la virginidad” moral al trabajar para Maximino Ávila Camacho, el narrador se mete en las entrañas del monstruo, lo psicoanaliza y nos revela su vida y sus secretos, realizando de paso un gran fresco sobre la relación tormentosa entre la prensa y el poder en aquellos años. ¿Qué habría en el archivo que, según nos

cuenta Enrique Serna en *El vendedor de silencio*, Carlos Denegri quemó a finales de los años sesenta, cuando fue repudiado por un régimen que se había servido de él como de un privilegiado parásito y de repente lo desechaba? Los tentáculos de este hombre al que ninguna puerta se le cerraba, asiduo del glamour de las clases pudientes que en sus columnas y programa de televisión se fingía un católico devoto, compraban a toda suerte de informantes y se apoderaban de toda clase de secretos. “Pertener al *establishment* sin cargar sus cadenas, ser un cruzado de la fe y al mismo tiempo un golfo profesional: en eso residía su mayor privilegio y ningún moralista lo haría renunciar a él”, escribe Serna. En la novela desfilarán, entre muchas otras, una serie de figuras del periodismo, como Rodrigo de Llano, que sería el maestro y benefactor de Denegri, Salvador Novo, quien retrataría al gran corrupto en su obra teatral *A ocho columnas*, y por supuesto Julio Scherer, a cuya honestidad de ángel exterminador opone el novelista el cochinerío ominoso de su personaje principal. Periodistas que forman un contraste y a la vez ayudan a reconstruir el espíritu de los sexenios que van de Cárdenas a Echeverría y sus sucesivas variaciones: es muy interesante cómo se conjugan la llegada de Scherer (que enviaría a Denegri a hacer reportajes al extranjero para librarse de él) a la dirección de *Excelsior* con la de Luis Echeverría a la presidencia para señalar el final del poderío del elegante periodista y su decadencia.

El lado más oscuro de Carlos Denegri, si cabe, fue la violencia preponderante en su vida doméstica: golpeador de mujeres, seductor y acosador hasta la ignominia, su muerte habría sido la consecuencia lógica y deseada de una larga

historia de prepotencias. A través de los múltiples matrimonios y aventurillas de este hombre que, al igual que Maximino, Miguel Alemán y otros políticos de la época, eran incapaces de aceptar un “no” de parte de una mujer que les gustara, llegando al secuestro y al asesinato de sus rivales si era necesario, Enrique Serna desmenuza la compleja y escalofriante mecánica del acoso, más similar a una cacería que a un acto de amor, y de la violencia que este carga tras bambalinas. Y así como Denegri cobraba más por lo que callaba que por lo que decía, Serna devela los silencios en la vida de Denegri: uno de los misterios principales que revela *El vendedor de silencios* es el origen del periodista, hijo adoptivo del embajador Carlos P. Denegri y una extipile argentina; a partir de esta historia se explica de alguna manera la personalidad de este hombre que bajo los influjos del alcohol pasaba a convertirse en un golpeador vulgar. Serna relata esos momentos poco gloriosos y los incorpora a aquella voz que todo lo justifica, todo lo explica y con ello provoca el escalofrío del lector, abismado en la personalidad tormentosa de Denegri: “Los verdaderos cínicos no se flagelan ni se atormentan, porque tienen el alma forrada de acero. En cambio tú vives el éxito como un fracaso: pleitos en lugares públicos, rabieta de energúmeno, maltrato a las mujeres. Pareces un perdedor infiltrado en el bando de los ganadores”, le dice Piñó en la novela.

Quizás en algún momento podríamos reprochar al escritor la uniformidad de estilo que provoca la voz preponderante de Denegri: a veces las mujeres se expresan como él. Pero al estar escrita desde su punto de vista, la novela muestra cómo él chupa y se apropia de todo. La historia que se cuenta es demasiado apasionante para que esto nos detenga

y el tono sardónico de Enrique Serna se cuela en el cinismo de Denegri, lo que provoca chispazos de estilo muchas veces deslumbrantes, en ocasiones realmente divertidos, como cuando dice del exembajador estadounidense William O'Dwyer, informante de Denegri a quien este traiciona: "Delgado, con orejas puntiagudas, el pelo rojo entrecano y los brazos moteados de pecas, sus ojillos perspicaces emitían destellos luciferinos cada vez que dañaban una reputación." Asimismo, ciertas escenas sexuales apoteósicas, algunas muy violentas, permiten sospechar que quizás en la realidad pudieron ser menos espectaculares, más sordidas, aderezadas por la exuberancia de los regalos que las compensaban y la propia fantasía del periodista.

Un gran narrador cuenta muchas cosas y es lo que hace Serna de manera magistral; la investigación detrás de la novela es admirablemente detallada y el entramado tan fino entre realidad y ficción nos mantiene siempre en el borde del asombro y el horror. Acaso la monstruosidad de ciertos personajes de nuestra vida pública no se ve con claridad hasta que no la desvela la literatura; en ese sentido, la novela de Serna podría ser una clase sobre lo que significa la verdad de la novela, la verdad literaria. "Historiador de la vida privada de las naciones, como lo llamó Balzac, el novelista no aporta pruebas de las verdades que intuye (solo percibe su reflejo en otra conciencia), pero la ficción le da mejores armas para entretener el destino individual con el colectivo", nos dice el narrador en la nota al final de *El vendedor de silencio*. Una novela así es, realmente, la novela del año. —

ANA GARCÍA BERGUA es narradora y ensayista. La novela *Fuego 20* (Era, 2017) es su libro más reciente.

ENSAYO

¿Salvajes de ayer,
iliberales de hoy?

Carlos Granés
**SALVAJES DE UNA
NUEVA ÉPOCA.
CULTURA,
CAPITALISMO
Y POLÍTICA**
Madrid, Taurus, 2019,
204 pp.

GUSTAVO GUERRERO

La primera virtud de *Salvajes de una nueva época* reside en la sencillez y la claridad de la doble hipótesis que defiende. Según Carlos Granés, en los últimos años, habríamos entrado en la fase final del proceso mediante el cual el arte de vanguardia, compañero de ruta de los principales movimientos políticos del siglo xx, habría acabado sellando sus nupcias con los agentes del mercado y habría renunciado así a su fuerza subversiva. Simultáneamente, y en estrecha relación con este naufragio, estaríamos asistiendo en la Europa actual (en especial, en España) a un regreso de discursos y gestos políticos extremos que, como en una suerte de *remake* de los años treinta, parecieran inspirarse justamente en el viejo repertorio vanguardista, aunque no se presenten ya bajo las banderas del comunismo o del fascismo sino más bien de un difuso "populismo".

Se habrá entendido: diálogo de tiempos y de temas, la propuesta articulada y bifronte de Granés constituye, básicamente, una indagación por el sentido del momento contemporáneo que trata de encontrar sus referencias históricas en el siglo pasado, como es frecuente en tantos ensayos, artículos y polémicas sobre nuestro presente. De

ahí que, si lee entre líneas, el lector advertido no pueda menos que reconocer un cierto aire de familia entre las dos problemáticas de *Salvajes de una nueva época* y otros debates sobre la actualidad que, de cuando en cuando, ocupan a nuestras opiniones públicas. El primero es la famosa querrela del arte moderno y/o contemporáneo, una disputa que opone recurrentemente a creadores, galeristas, críticos, instituciones y públicos en torno al valor de ciertas obras o en torno a la función misma del quehacer artístico; luego, hay que mencionar la discusión sobre el radicalismo y la radicalización del lenguaje político hoy, una creciente preocupación por la deriva de muchas estrategias de comunicación que ya no apelan a la razón sino a los afectos en pos de una adhesión a la figura del líder y de un lugar visible (o audible) en un espacio mediático constantemente saturado. Con una prosa amena, Granés trata de tejer una fluida trama entre todos estos fenómenos a lo largo de los dos capítulos en que divide su libro: "El salvaje se hace capitalista (tensiones entre la cultura y el mercado)" y "El civilizado se hace salvaje (estrategias artísticas en la política)". Aún más, al filo de la lectura, y como en un juego de espejos, iremos descubriendo que la una refleja los argumentos de la otra y que ambas convergen hacia una síntesis que quiere ofrecernos una visión más nítida de la incierta época que nos ha tocado vivir.

Es imposible escribir en esta revista sobre el primer capítulo sin citar a Octavio Paz. Allá por los años setenta, en las conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton de Harvard que habrían de editarse bajo el título de *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974), el

nobel mexicano no solo nos enseñó a muchos a apreciar la importancia de los movimientos vanguardistas en el desarrollo de la cultura y las sociedades del siglo xx, sino que fue también uno de los primeros en dar cuenta de su crisis y la del proyecto artístico de la modernidad: “Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno.” Paz le ponía cursivas a esta última frase, abriendo la discusión hacia otro territorio donde el problema tocaba a la definición misma del arte, o mejor, a nuestra definición del arte como práctica social y cultural. Granés no se plantea esa posibilidad. Su crítica se centra esencialmente en una denuncia de la inautenticidad e ineficacia de los gestos libertarios de muchos artistas contemporáneos —de Ai Weiwei a Banksy y de Milena Bonilla a Renzo Martens—, y, a través de ella, trata de dar cuenta del proceso que ha llevado al arte desde una lógica subversiva contra el mundo burgués hasta la configuración actual en que la misma extremosidad se integra dentro del orden económico y es aceptada, sostenida y aun suscitada por las instituciones y los nuevos patrones de producción dentro de un inmenso mercado global. Para ser sintéticos, y citando aquel viejo y sabroso título de Rainer Rochlitz, digamos que el ensayo nos narra los avatares del arte contemporáneo entre *subversión* y *subvención*. Granés escribe: “convertidas en simples mercancías culturales, las obras llegan al

público con el cablecito rojo suelto, desactivadas. Pueden divertirse o aburrirse; jamás estallar. En ellas ya no se buscarán fuentes emancipadoras, visiones utópicas, expresiones de inconformismo o rebeldía. Ni siquiera indagaciones en la complejidad humana o análisis de las pasiones. La cultura queda reducida a un espectáculo que llena las horas muertas o que marca el cronograma de las visitas turísticas...”

Al final de este primer capítulo, que casi no deja títtere con cabeza, el lector se queda con una serie de preguntas no poco estimulantes y para las cuales tendrá que armar por sí solo una respuesta: ¿desde qué exterioridad del capitalismo podría pensarse actualmente el lugar de las prácticas artísticas cuando se asiste a tal integración de arte y mercado? ¿Cómo y desde dónde situar la crítica de la autenticidad y el valor de las obras contemporáneas, cuáles serían los patrones positivos que orientan dicha crítica, o los modelos que habría que seguir o perpetuar para plasmar no ya el pasado sino el momento estrictamente contemporáneo? ¿Y qué pasa con la definición del arte, como señalaba Paz? ¿Podemos seguir trabajando hoy con la misma caracterización que en el siglo xx, o aceptamos que los productos estéticos son objetos históricos sometidos a variaciones contextuales a menudo bastante radicales, como el gusto de los públicos y sus horizontes de recepción? Quizás la segunda gran virtud de *Salvajes de una nueva época* es la de llevarnos a reflexionar sobre estas cuestiones e invitarnos implícitamente a contrastar las opiniones de Granés con otros trabajos sobre la situación del arte contemporáneo, como los de Graciela Speranza en América Latina o Nathalie Heinich en Europa, o incluso con las tesis

del último Lipovetsky, el de *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*.

En la segunda parte del libro, la argumentación se apoya en una detallada narrativa de la emergencia del partido Podemos y de las aventuras y desventuras del proceso independentista catalán. Granés interpreta ambos fenómenos a través del cada vez más frecuente paralelismo entre nuestro presente y los años treinta, un cotejo que se apoya con sutileza en la pintura de un estado de permanente guerra civil comunicativa. Efectivamente, tanto nosotros como nuestros antepasados nos hallamos inmersos en una especie de guerra de palabras e imágenes cuya finalidad es erosionar los marcos institucionales de la política, polarizando opiniones, alimentando resentimientos y haciéndoles creer a unos y otros que basta con las voluntades conjugadas de los líderes y el pueblo para crear instantáneamente un horizonte de futuro. Mirándonos en aquel espejo, Granés insiste en la importancia del papel de las vanguardias en esa agitada antesala de la Segunda Guerra Mundial y en el rol del *mundonovismo* en la formación del mito de una América Latina primitivista, cuya sangre joven y bárbara debía redimir a Europa. Luego se pregunta y nos pregunta si es muy distinto el camino que, a principios del siglo xxi, lleva de Chávez a Iglesias, o sea, *del buen salvaje al buen revolucionario*, para decirlo con el título de Rangel.

Acaso falte en este cuadro comparativo el clima de un “fin de fiesta” que produjo la crisis del 1929 en los años treinta y que la crisis del 2008 sigue proyectando sobre nuestro presente. Bien nos recordaba recientemente Yuval Noah Harari que el ascenso de movimientos liberales por todo el planeta es, en

gran parte, una consecuencia directa de la pérdida de credibilidad del relato liberal. Granés no entra en esta discusión, pero sí desarrolla otra no menos urgente y cuyas conclusiones constituyen probablemente el mayor aporte del ensayo. Me refiero al análisis de la estrecha correlación entre la estetización y la radicalización del discurso político en el momento contemporáneo. En efecto, escandalosas, provocadoras y siempre transgresivas, las estrategias de comunicación de un Chávez, de un Trump o de un Salvini parecieran copiar los ruidosos métodos de muchos artistas de antaño y de hogaño. Pero, como bien nos advierte el colombiano, a la manera de una experiencia estética, hacen también algo bastante más peligroso: llevan sistemáticamente la disputa política al terreno de las emociones y replantean la discusión pública fuera de los marcos institucionales, en términos casi privados y personales, como un asunto de individuos y subjetividades, de adhesiones o rechazos, de me gusta o no me gusta, de conmigo o contra mí.

Salvajes de una nueva época nos ofrece una original perspectiva crítica para interpretar esta y otras inquietantes derivas del momento actual y, sobre todo, nos invita



inteligentemente a alimentar y mantener vivo el debate en esta hora recia. —

GUSTAVO GUERRERO (Caracas, 1957) es escritor, editor, traductor y profesor de Literaturas Hispánicas Modernas en la Universidad de Picardía Julio Verne de Amiens, Francia.

NOVELA

La comedia francesa, siempre



Laurent Binet
LA SÉPTIMA FUNCIÓN DEL LENGUAJE
Traducción de Adolfo García Ortega
Barcelona, Seix Barral, 2016, 448 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Más que esta divertida novela sobre la “verdadera” muerte de Roland Barthes —quien habría sido atropellado adrede por aquella camioneta de lavandería el 25 de febrero de 1980, para robarle un documento cuya posesión necesitaba absolutamente el presidente Valéry Giscard d’Estaing decidido a reelegirse—, me sorprendió la indignada, petulante y solemne reacción de algunos críticos franceses contra el libro. La de Laurent Binet (París, 1972), narración de buena factura para un vuelo trasatlántico y para algo más, es una venenosa sátira —escrita según el canon del *polar*, como ellos llaman a la novela policíaca— de la vida política e intelectual francesa en los meses previos a la elección del socialista François Mitterrand en 1981. Antes de morir, Barthes había almorzado con el propio Mitterrand.

El otro atentado, el que habría cometido Binet, según arguyen

los indignados, no solo es orinar-se sobre la tumba de Barthes, sino ridiculizar a Foucault y a su medio homosexual, al longevo matrimonio entre Philippe Sollers y Julia Kristeva (parapeto, ella, de los activos servicios secretos búlgaros en aquella segunda guerra fría, la de Reagan), a Louis Althusser (quien habría estrangulado a su esposa Hélène como consecuencia de la intriga), a Hélène Cixous, al imponderable y entonces joven Bernard-Henri Lévy, a Gilles Deleuze aficionado al tenis y exegeta de sus estrellas, caricaturizados como príncipes de la vanidad cercanos, desde luego, a la corte de Mitterrand y no a la de Giscard. El documento en cuestión sería una “séptima” y todopoderosa “función del lenguaje” inventada o deducida por Roman Jakobson (personaje menor a su vez), criptonita en manos, sobre todo, de los políticos adiestrados como retóricos y ávidos de tiranizar.

Como reza el libreto, Binet se inventa una singular pareja de investigadores al servicio del Poder, la “idea-fuerza” que a manera de magneto atraía y repelía a los intelectuales radicales de aquella década del siglo pasado. Son el rústico inspector Bayard, anticomunista impenitente formado en los horrores de la guerra de Argelia, quien se ve obligado a cooptar a Herzog, un humilde profesor de semiología en Vincennes, a fin de que lo guíe por el —a su parecer— infecto mundo de la intelectualidad parisina. Además, Herzog tendrá que traducirle un lenguaje sofisticadísimo apenas comprensible, con el cual se enfrenta por primera vez cuando pretende interrogar en su habitación del hospital a un Barthes delirante y semi-consciente, quien le responde con “fragmentos amorosos” o *epistemes*.

Pero a Bayard le basta con oír la palabra “sistema” para detectar a los agitadores y su visita a Vincennes en busca de su asesor nos recuerda a aquella universidad, trinchera en aquellos días de todas las sectas de la ultraizquierda.

Ambos recorren París, incorporando a los *maîtres à penser* y viajando tras ellos lo mismo a la Universidad de Cornell, donde Jacques Derrida es asesinado como plato fuerte del coloquio posestructuralista organizado por Jonathan Culler, que a Venecia, donde se reúne el club de los logócratas, antañona sociedad semisecreta que tuvo como miembros no solo a Catalina de Médici sino a Marilyn Monroe. La encabeza un Gran Protágoras quien no era otro, en 1980, que Umberto Eco y en su diseño Binet se delata como lector de Enrique Vila-Matas. Allí, Herzog aprovechará para concursar en una controversia pública al estilo medieval, en la que vence a un político napolitano asociado a la camorra y que tendrá sus nefastas consecuencias, cuando el profesor de Vincennes ya se había salvado de morir en el atentado de Boloña, el 2 de agosto de 1980. Los investigadores (“Dédalo e Ícaro en el país del comunismo italiano”, nos dice Binet) estaban allí buscando contactar precisamente al doctor Eco.

Para quienes nos educamos amando y odiando la logorrea posestructuralista, la lectura de esta parodia es deliciosa por la precisión con la que Binet estudió su sintaxis, como sabrosísimos son algunos retratos satíricos, sobre todo el de Sollers, quien se gana a pulso el papel de payaso de las bofetadas, o los del equipo de Mitterrand en las vísperas de hacerse con el Palacio del Elíseo, con Régis Debray y Jack Lang al frente. En fin, *La*

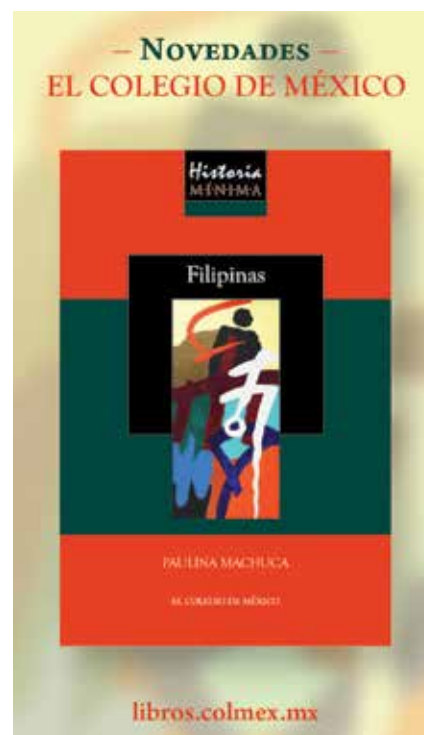
séptima función del lenguaje hace honor a la olvidada ligereza de la literatura francesa, su espíritu de conversación, en mi opinión; pero resulta otra cosa si nos atenemos al *spleen* de cierta crítica, que acusa nada menos que a Binet de haber dispuesto a la semiología contra sí misma (lo cual no queda claro si es bueno o es malísimo), de rebajar el pensamiento francés al nivel de Agatha Christie y de “antiproustiano” por despojar al lenguaje de su sacralidad y ridiculizar a quienes lo elevaron a la *n* potencia.*

Si la literatura se ha vuelto una banalidad, *La séptima función del lenguaje* estaría escrita para demostrarlo en los hechos, quedando confirmado de esa forma el triste declive de la cultura francesa, obsesión cansina de los franceses. Si Binet ha convertido en cliché la magna obra de los *maîtres à penser* se debe no a la muerte del autor, como la teorizó Barthes alguna vez, sino a la muerte de la literatura misma, lo cual equivaldría a afirmar –si me dejo llevar por tan sombría solemnidad– que Aristófanes o la posterior sátira menipea desacreditaron, por ser cómicos, a los trágicos y a su descendencia. Al hacer “visibles” (como si ellos no hubieran hecho otra cosa que exhibirse sin pausa ni recato) a los grandes pensadores, Binet contribuye a una operación comercial destinada a desaparecer no al lenguaje sino a la teoría, pecado aun mayor, según murmuran los ofendidos.

Pero yo también puedo ponerme solemne. De todas las máscaras que desfilan a lo largo de *La séptima función del lenguaje*, me gusta la de Barthes y podría leer la novela de Binet como un desagravio apenas

oculto. La trama que convierte el accidente que le provocó la muerte –recuérdese que el crítico literario murió un mes después como consecuencia de las complicaciones de un atropellamiento no del todo grave, acaso víctima de cierta negligencia médica– en un crimen de Estado quizá denuncia la conversión de sus ideas en mutación en una vulgata académica a menudo ridícula. Barthes quiso escapar de esa profusa “mala interpretación” que le deparaba el destino y, comenzando ese viaje de regreso, lo alcanzó la muerte. Rodeado de genio y saliendo de la frivolidad, el único personaje de *La séptima función del lenguaje* ante el cual el novelista se descubre indispuesto a satirizarlo del todo es Roland Barthes. —

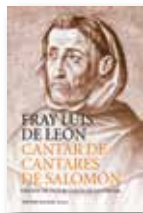
CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL es escritor y crítico literario. Este año apareció en Debolsillo la segunda edición corregida y aumentada de *Octavio Paz en su siglo*.



* Véase, por ejemplo, Johan Faerber, “*La septième fonction du langage*: Barthes moins Barthes” en *Diacritik*: bit.ly/2INZMk8.

POESÍA

El amor es fuerte como la muerte



CANTAR DE CANTARES DE SALOMÓN
Traducción y exposición de fray Luis de León
Edición de Víctor García de la Concha
Madrid/Ciudad de México, Vaso Roto, 2018, 282 pp.

EDUARDO MOGA

El Cantar de Cantares de Salomón es el libro más insólito de la Biblia: una égloga alborozada, un epitafio, un himno sexual encajado entre los adustos episodios del Antiguo Testamento. Y no lo compuso Salomón —pese a su envidiable currículum amoroso: conoció a setecientas princesas y trescientas concubinas—, sino alguien mucho más modesto, algún escriba anónimo, seguramente hacia el siglo IV a. C. Su arrebatada sensualidad lo hizo peligroso desde el principio: los judíos menores de cuarenta años tenían prohibido leerlo. Teólogos y clérigos se esforzaron durante siglos porque el Cantar fuese leído alegóricamente, como una expresión de la unión mística con Dios. Pero también desde muy temprano —Teodoro de Mopsuestia, en el siglo IV d. C., consideraba que el libro ensalzaba la relación de Salomón con una princesa egipcia, una interpretación que el concilio de Constantinopla condenó gravemente, juzgándola errónea y “vergonzosa para los oídos cristianos”— el Cantar se ha leído literalmente como una colección de cantos eróticos que celebran el amor humano. En nuestra secularizada época esta es la interpretación que prevalece, la doctrinal queda para los eruditos, los creyentes muy píos y, en general, los dualistas más

inclementes. Y no es el único caso de deslizamiento mundano, de vulgarización exegetica de la literatura cristiana: también el *Libro de amigo y amado*, de Ramon Llull, un opúsculo didáctico para la edificación de quienes abrazasen la vida contemplativa, se lee hoy como un magnífico relato de amor humano.

Los ocho cantos en que se divide el Cantar en esta edición, al cuidado de Víctor García de la Concha, admiten, sin duda, una lectura profana. Así elogia el esposo a su amada en el extraordinario capítulo IV: “¡Ah!, qué hermosa eres, Amiga mía, ¡ay, cuán hermosa! / [...] Como un hilo de carmesí tus labios, y el tu hablar pulido. / Como cacho de granada tus sienes entre tus guedejas. / [...] Tus dos tetas como dos cabritos mellizos / que están paciando entre azucenas.” (La metáfora pectoral, a la que el autor parece naturalmente inclinado, se repite en el VII: “Los dos pechos tuyos, / como dos cabritos mellizos de una cabra.”) Y esto revela la esposa en el V: “Mi amado metió la mano por el resquicio de las puertas, / y mis entrañas se me estremecieron en mí.” Las imágenes se construyen casi siempre con los elementos de la naturaleza propios de una cultura agraria, en la que pesan las figuraciones del jardín del Edén, y que luego, a su vez, serán determinantes para la configuración de uno de los tópicos más recurrentes de la literatura occidental, el *locus amoenus*. El Cantar aparece trufado de cedros y manzanos, de nardos y cardamomo, de tórtolas y palomas, de ganado y vino: “béseme de besos de su boca, / porque buenos [son] tus amores más que el vino”, dice la esposa en los versos inaugurales del libro. Un derroche de lozanía y color, extraído de un mundo del que mana leche y miel, impregna los tropos del Cantar, acorde con el derroche de los cuerpos, con las

efusiones íntimas, y se plasma en el castellano crujiente, sabrosísimo, exultante a la par que sereno, de fray Luis. Los comentarios que este hace a los versos del Cantar en su exposición, aparecida en Salamanca en 1580, y que también se publican en esta edición, quieren justificar sus decisiones y ratificar la ortodoxia, cuya vulneración tanto le reprocharon sus enemigos, pero contribuyen hoy, más bien, a una interpretación venérea de la obra. De la afirmación del esposo en el muy incitante capítulo VII, que dice: “yo subiré a la palma, y asiré sus racimos, / y serán tus pechos como los racimos de la vid”, fray Luis precisa: “encendidos en tu belleza, nos dice el deseo y el corazón: ‘¡Quién te alcanzase y gozase así, que pueda llegar-se a ti, y recreándose en tus brazos, y dándote mil besos, coger el fruto de tu boca y pechos!’”.

El Cantar traducido por fray Luis es, pues, una alegoría metafísica y la palabra de Dios, pero también, y sobre todo, un poema erótico, la palabra de un hombre y una mujer enamorados. La Exposición, por su parte, constituye un corpus polisémico y multidisciplinar. Contiene, al menos, un *ars amandi*, un tratado retórico y una teoría de la traducción. La primera de estas facetas es el resultado de la sistematización de las atracciones y las prácticas insinuadas en el texto, con la que el fraile de Belmonte justifica muchos versos, cuya presencia se explica por las urgencias del amor. El tratado de retórica atiende, sobre todo, “a la corteza y sobre haz de la letra”, esto es, a la pertinencia expresiva y al decoro de la dicción. Fray Luis se muestra siempre preocupado por la propiedad de lo que dice: porque las palabras elegidas se correspondan tanto con su verdadero contenido —esto es, que sean pertinentes y significantes— como con el registro propio del hablante. Y no deja de

formular principios estilísticos, que acreditan ese empeño en que forma y fondo concuerden, es más, en que devengan una sola realidad. Así, en la exposición del capítulo v, reivindica la metáfora como forma de dar “más encarecimiento y mayor gracia a lo que se dice”: “los que mucho quieren encarecer una cosa, alabando y declarando sus propiedades, dejan de decir los vocablos llenos y propios, y dicen los nombres de las cosas en que más perfectamente se halla aquella propiedad y calidad de lo que loan [...]. Y así vemos que aquí la Esposa procede de esta manera; porque diciendo de los ojos que son de paloma, dice más que si dijera que eran hermosos”.

Finalmente, el Cantar de fray Luis es también un estudio sobre traducción, al que se aplica con especial viveza —y, en ocasiones, con algún fárrago— porque era la traducción de algunos pasajes —en realidad, era la traducción entera a una lengua vernácula— lo que más había incomodado a la Inquisición, por apartarse de la establecida en la Vulgata. Fray Luis se proclama traductor fiel y cabal, y propugna dar palabras “de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que son y tienen las originales, [pero] sin limitarlas a su propio sentido y parecer; para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere”. Esta sorprendente paradoja —ser estricto y fiel para que el lector sea tanto más libre de interpretar— sugiere un relativismo incipiente, que convive en la exposición con una pertinaz, pero a veces intuimos que algo formularia o previsible, defensa de la ortodoxia. En los comentarios que hace al capítulo iv, fray Luis alega algo que hoy consideramos evidente, pero que entonces tenía perturbadoras

connotaciones: “En aquel tiempo y en aquella lengua todas estas cosas tenían gran primor, como en cada tiempo y en cada lengua vemos mil cosas recibidas y usadas por buenas, que en otra lengua, o en otro tiempo, no las tuvieran por buenas.” Estas mismas diferencias se aprecian hoy en la lectura del Cantar de fray Luis: junto con sus avanzadas consideraciones sobre tantos asuntos artísticos y humanos, sus frecuentes y a menudo desfavorables juicios sobre la mujer —no hay que olvidar que fue el autor del muy patriarcal *La perfecta casada*— lo alejan de la sensibilidad actual. No obstante, esa mezcla de ensayos y propósitos, esa convivencia de epinicio y razón, de trova y discurso, ese juicio que fluye por espacios de la inteligencia emparentados pero autónomos, es muy moderno, y hasta posmoderno. Fray Luis resucita al remoto Salomón, apócrifo autor de esta joya veterotestamentaria, con su Cantar fresco, excitado y excitante, y García de la Concha nos lo sirve, depurado, contextualizado y explicado, en una rigurosa edición. —

EDUARDO MOGA (Barcelona, 1962) es poeta y traductor. Su libro más reciente es *Mi padre* (Trea, 2019).



NOVELA

La gramática del amor



Max Ehrsam
LA NOCHE SE ME FUE DE LAS MANOS
Ciudad México, Alfaguara, 2019, 280 pp.

MÓNICA BRAUN

La noche se me fue de las manos es la historia de dos hombres que se miran

a través del ventanal de un Starbucks en Chicago y sienten una atracción inmediata. Al reencuentro, la pasión y el deslumbramiento iniciales seguirá la promesa de felicidad, pero a la vida en común seguirá el desastre. Hasta aquí, el drama de toda historia de amor que se respete. Sin embargo, la pericia de Max Ehrsam (Ciudad de México, 1970) y los aciertos de su estructura narrativa hacen que esta historia en apariencia sencilla se vuelva cada vez más compleja.

La historia la cuenta —en la primera persona del presente— un inmigrante mexicano, cuyo nombre no sabremos nunca, que trabaja como editor de libros de texto para la enseñanza del español. Su jefe, Ted, prototipo del estadounidense entusiasta y efectivo, le ha encomendado un nuevo proyecto: un libro de texto protagonizado por estudiantes universitarios latinoamericanos, que a través de sus diálogos llevarán de la mano al alumno por las costumbres de América Latina y por la gramática española.

Los lectores del libro de texto deberán aprender primero el presente de indicativo, después los tiempos pasados, los perfectos y el modo subjuntivo; y al final el condicional y el futuro. Por su parte, el lector de la novela se encontrará primero situado en el presente, donde todo ocurre en el aquí y el ahora, es inmediato y parece superfluo; pero después, cuando comience a surgir el pasado, los personajes comenzarán a adquirir profundidad y la trama se irá complicando. En cuanto al futuro, desde el principio del libro encontraremos atisbos de la desgracia por venir, pero serán sutiles. Los detalles se asomarán aquí y allá mientras la tensión aumenta de forma gradual. No es el desenlace lo que importa, sino los caminos que nos llevan a él.

Nate, el hombre al que ha conocido el protagonista y de quien se ha enamorado, es un psicólogo radicalizado en Chicago. Después de varios felices encuentros, ambos iniciarán una vida de pareja en San Francisco, ciudad que funciona como un personaje más y hace ineludible la cuestión de “lo gay”. Asistimos, pues, a una relación homosexual no exenta de tensiones, pero que puede expresarse más libremente que en ningún otro lugar del mundo, que ocurre entre la fiesta, el antro y las drogas, y en donde los hombres pueden tener sexo con desconocidos en el portal de una casa cualquiera sin que nadie se escandalice. Y aquí se encuentra uno de los aciertos de esta obra: el contraste entre la descripción detallada de las escenas sexuales y la sutileza con la que aborda una relación más allá de la alcoba. El contraste entre un entorno por momentos promiscuo y lo que sugiere una relación estable y definitiva. Un ejemplo es una escena en la que el protagonista y Nate van a un invernadero. Nate le compra una planta, el protagonista pisa la mierda de un perro. El empleado del invernadero quiere limpiar los zapatos del protagonista con una manguera, pero solo consigue que todo se salpique más de mierda. La escena sería graciosa si no fuera trágica. Al final, la pareja toma un taxi a casa. El protagonista olvida en el auto su planta.

El uso de la primera persona del presente permite al lector acom-

pañar al personaje principal como una sombra, y seguir de cerca los hechos y las acciones, que encierran un significado relevante. El narrador observa, describe y evita los juicios de valor, porque los signos están en las cosas que mira (las nalgas fofas de su jefe, el fajo de billetes que porta su novio, la nota roja del noticiero televisivo). Todo lo que ocurre a su alrededor —la vida de la oficina, el lento deterioro de Ted, quien atraviesa por un divorcio, y la naturaleza misma, que funciona como un coro de drama griego, para anunciar la desgracia como destino fatal del hombre que quiere oponerse a los dioses— entablará un diálogo en silencio con su relación amorosa.

Así, cuando le pregunta a Nate cómo un psicólogo trabaja hasta las cinco de la mañana y este responde que porque es también un trabajador sexual, un escort, su reacción es parca: “Ah, vaya —le digo, como si ese dato en verdad aclarara todas mis dudas”, pero después añade: “Guardamos silencio. A la distancia, la niebla, alborotada, se envuelve en sí misma como masa para pan. A ratos deja entrever un segmento del Golden Gate Bridge; una parte del mecanismo que sostiene al puente en alto: columnas de acero, cables indestructibles. Por arriba del puente, las nubes grises que esta mañana amenazaban a lo lejos cruzan ahora la bahía con determinación. El mar está picado. No tarda en caer un aguacero.”

A pesar de mostrar la pasión de un adolescente, el protagonista no puede librarse de guardar cierta distancia respecto de los hechos, atender a los significados, usar la razón. Su trabajo como editor ha formado esa mirada. Justo por eso nos conmueve, porque su manera de ver le muestra la realidad tal cual es: los padres de Nate son vulgares, los libros que edita son ridículos, el amor es un asunto imposible. Y aunque Nate asegure una y otra vez que ambos están predestinados a vivir juntos por siempre, la sensación de un futuro que se tambalea acompañará al lector a lo largo de la novela.

La soltura narrativa, un lenguaje sin retruécanos donde asoman —en el momento justo— frases cargadas de poesía, la brutal honestidad de los personajes, la nula autocomplacencia de su protagonista, su mirada descarnada pero al mismo tiempo amorosa, para consigo mismo y para los demás, hacen de este libro una primera novela notable. Al final de esta historia que con tanta habilidad entreteje la vida laboral, sexual y amorosa, lo que se impone es la realidad. Como si nos dijera que no importa el deseo o el amor, las buenas intenciones o el uso de la razón, uno es también sus circunstancias. —

MÓNICA BRAUN es autora del libro de crónica-ficción *Sexo chilango* (Planeta, 2006) y coautora de *Sexo sin dolor* (Grijalbo, 2009). Desde 2014 dirige el sello editorial Nieve de Chamoy.

LETRAS
LIBRES

La conversación ahora
continúa en los móviles.

