

LIBROS

44

LETROS LIBRES
AGOSTO 2020

José Emilio Pacheco
JORGE LUIS BORGES

Mario Vargas Llosa
MEDIO SIGLO CON BORGES

Abril Castillo Cabrera
TARANTELA

Stefan Rinke
AMÉRICA LATINA Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Leonardo Valencia
LA ESCALERA DE BRAMANTE

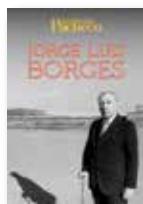
Alejandro Lámbarry
AUGUSTO MONTERROSO,
EN BUSCA DEL DINOSAURIO

LIBRO DEL MES

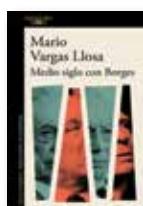
Ece Temelkuran
CÓMO PERDER UN PAÍS.
LOS SIETE PASOS DE LA DEMOCRACIA A LA DICTADURA

ENSAYOS

Dos veces Borges



José Emilio Pacheco
JORGE LUIS BORGES
Ciudad de México, Era, 2019, 118 pp.



Mario Vargas Llosa
MEDIO SIGLO CON BORGES
Ciudad de México, Alfaguara, 2020, 112 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Se ha escrito mucho acerca de que se ha escrito mucho sobre Borges. Esa es la naturaleza de un clásico: que dé de qué hablar a esta y a las siguientes generaciones. Que siga suscitando fervor su lectura. Que sus libros y los libros sobre él se multipliquen.

Dos libros breves. Dos libros formados por artículos, ensayos, entrevistas, poemas, cronologías

y bibliografías. Dos libros escritos a lo largo de los años. Dos formas de asedio crítico. Dos homenajes. Un peruano y un mexicano. Contemporáneos. Hasta dónde sé, buenos amigos. Mario Vargas Llosa, Premio Nobel. José Emilio Pacheco, Premio Cervantes. A Borges no le dieron el Nobel y cuando le dieron el Cervantes tuvo que compartirlo con Gerardo Diego. Todos sus lectores, incluyendo a Vargas Llosa y a Pacheco, sabemos que Borges está por encima de todos los premios.

Dos libros que se agradecen. En primer lugar porque están muy bien escritos. Son claros, amenos, expositivos, inteligentes, conocen perfectamente el tema, que han frecuentado por décadas: Borges. Sus cuentos fantásticos, sus ensayos sorprendentes, sus poemas vanguardistas y posmodernos. Su estilo, inconfundible e inimitable. Dice Vargas Llosa que casi en cada palabra que Borges emplea hay una idea. Lo curioso es que esas ideas no conforman un sistema. O bien, conforman un sistema personal en el que los laberintos, las esferas y los cuchillos, los mapas y los tigres, los espejos y la luna, forman una unidad que dice, ¿qué dice? ¿Cuáles son las claves para leer a Borges?

Más allá de los artículos y entrevistas contenidos en ambos libros, que responden a efemérides o coyunturas específicas, tanto Mario Vargas Llosa como José Emilio Pacheco escribieron sendos ensayos sobre el Borges que más los afectó, en el sentido positivo del término: Pacheco (fundamentalmente poeta) escribe sobre los "Setenta años de poesía" de Borges, y Vargas Llosa (sobre todo narrador) sobre "Las ficciones de Borges". Me detendré brevemente sobre cada una de esas facetas y de esos textos.

En 1993, a los 54 años, José Emilio Pacheco escribió un texto para celebrar el aniversario setenta de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*. Ese mismo año, en París, Borges había recibido póstumamente el mayor honor que puede merecer un escritor, más que el famoso galardón sueco: la publicación de sus *Obras completas* en la Pléiade, que marcó el inicio de la exhumación de sus primeros libros y de sus textos de juventud. Desde entonces sabemos, sigo en todo a Pacheco, que “el primer libro que Borges escribió pero no publicó iba a llamarse *Salmos rojos* y que su primer poema publicado fue ‘Himnos del mar’”, un poema adolescente que mostraba ya cuatro familiaridades: la poesía de Whitman, el versículo de la Biblia, los hexámetros latinos y la versificación española. Y la indudable huella de Leopoldo Lugones, bajo cuya sombra escribió gran parte de su obra.

Lugones nació en 1874 y murió en 1938, al igual que el padre de Borges. Este “no podía rebelarse contra su padre que lo alentó en todo y lo sostuvo económicamente hasta los 35 años para que se dedicara a escribir”. Los conflictos, interpreta Pacheco, “se transfirieron a la figura de Lugones”. El joven poeta Borges primero imitó y luego criticó el estilo barroco de Lugones y optó, para encontrar su propia voz, por un estilo directo y claro, siguiendo el consejo de Alfonso Reyes. En sus comienzos Borges criticó los versos rimados de Lugones sin saber que la ceguera lo llevaría a escribir versos rimados en sus poemas de madurez. Al morir Lugones lo juzgó “el mejor escritor del idioma”, sin embargo, poco después, señala Pacheco, lo parodió cruelmente en “El Aleph” en los versos ridículos de Carlos Argentino Daneri.

Murió sin resolver la querella con su padre literario.

De 1914 a 1921 permaneció con su familia en Europa, los últimos tiempos en España, en donde frecuentó tertulias vanguardistas y en ellas aportó noticias del expresionismo alemán que había conocido en Ginebra y de los nuevos poetas estadounidenses. De regreso a Buenos Aires participó activamente en la vida literaria porteña. Publica libros, anima revistas, participa en polémicas, discute, edita, traduce, critica. Piensa, dice Pacheco, que a la literatura le falta vitalidad porque, desde la novela rusa y el naturalismo, “solo ha querido hablar de la debilidad y la desdicha humanas, no de la fuerza y el coraje”. Por eso en sus cuentos y poemas abundan los cuchilleros y los héroes, la espada y la navaja, los militares y el valor.

Un milagroso arco creativo se extiende de 1939 –año de “Pierre Menard, autor del Quijote”– a 1948, periodo en el que escribe sus mejores cuentos (*Ficciones*, *El Aleph*) y ensayos (*Otras inquisiciones*). Una década más tarde, a comienzos de los años sesenta, Borges “parecía un autor liquidado, perteneciente al ayer y sin porvenir alguno”. Comenzaban a menudear las críticas que lo señalaban como un autor acabado. Los grandes cuentos y ensayos habían quedado atrás. Es ese poeta ciego, sin futuro y sin anhelo de fama sobre el que le interesa escribir a José Emilio Pacheco a los 54 años. Borges decide dejar atrás lo insólito y la sorpresa, y por cuestiones mnemotécnicas comienza a escribir versos rimados. Ya no aparecen los problemas con el tiempo, sino que “verbaliza una profunda experiencia humana compartida por todos”. Escribe “su verdadera gran obra poética, la mejor

y la más vasta y brillante”. Publica libros extraordinarios como *El otro, el mismo*, *Elogio de la sombra* y *Los conjurados*. Hay en ellos “una renovación que parecía imposible de las formas clásicas, haikús, tankas y también epigramas que no habían aparecido en su obra”, comenta Pacheco. La irónica sabiduría de Borges es expresada en formas clásicas que él renueva, con “una musicalidad en la que el verso español suena como nunca antes había sonado”.

El resto es historia. En 1961, Borges compartió con Samuel Beckett el Premio Internacional de Editores. Desde entonces, no dejaron de sucederse las traducciones, los reconocimientos, los doctorados, los viajes interminables que lo llevaron por todo el mundo. La fama se cebó con su figura. Había dos Borges. El hombre íntimo y el escritor de renombre mundial. En los últimos años predominó el segundo. José Emilio Pacheco destaca en su libro sobre todo al primero: ese poeta que parecía perdido a comienzos de los años sesenta, el que logró reinventarse y renovar nuestro idioma al abreviar de las fuentes clásicas. Quizá porque Pacheco, como Walter Benjamin, sabía que la esperanza solo puede venir de los desesperados.

El ensayo de Mario Vargas Llosa –“Las ficciones de Borges”– primero fue una conferencia que el futuro Nobel dictó en Marsella en 1987, a un año de la muerte de Borges. Vargas Llosa había cumplido 51 años y era un novelista de renombre mundial; había ya publicado *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo*, todas grandes novelas. Había dejado atrás su periodo de escritor comprometido, el caso Padilla lo alejó definitivamente de la Revolución cubana (y de la re-

volución en general) y abrazaba el liberalismo político. Un novelista en la cima y un pensador renovado. Ese es el Vargas Llosa que enfrenta a Borges, “lo más importante que le ocurrió a la literatura española moderna”.

Vargas Llosa comienza su ensayo confesando que, de joven, su admiración pública estaba centrada en la figura de Jean-Paul Sartre, como ejemplo máximo de escritor comprometido, mientras que su admiración secreta se resumía en un nombre: Jorge Luis Borges, un escritor que representaba todo lo que Sartre “le había enseñado a odiar”. Borges era conservador y reaccionario, desdenoso de la política y la realidad. Pero ¿en verdad lo era? En una conferencia dictada en la Universidad de Columbia en 1971, Borges sostuvo: “Pienso que la ficción está siempre comprometida con su tiempo. Nosotros no tenemos por qué preocuparnos por eso. Por el solo hecho de ser contemporáneos, no podemos sino escribir en el estilo y modo de nuestro tiempo. ¿Por qué molestarse en ser moderno o contemporáneo, si no se puede ser otra cosa?”

Al momento de hablar sobre Borges, Vargas Llosa había mudado su postura ideológica, pero seguía viendo a Borges desde las antípodas. Nada más alejado del cuento exquisito del argentino que el voluminoso novelista peruano. Hay un punto, sin embargo, en el que ambos convergen: Flaubert, autor que condensa lo que es la literatura y al cual se rinden autores tan disímiles como Borges y Vargas Llosa. En Flaubert hay perfección estilística, erudición y trama realista, nostalgia histórica, ironía y ficción. Por eso, a pesar de considerar que “el suyo [el de Borges] es un

mundo de ideas” y que lo “intelectual devora y deshace” lo físico, que su “exotismo es una coartada para escapar del mundo real”, que en sus relatos parece “no quintaesenciar la vida sino abolirla”, Vargas Llosa encuentra que en Borges sí hay realidad (aunque disfrazada “de disquisición filosófica o teológica”), que la violencia de sus cuentos “está distanciada por la ironía”, y que el de Borges no es “un mundo desasido de la vida y de la experiencia cotidiana, sin raíz social”.

La singularidad de Borges, afirma Vargas Llosa, es que todo queda disuelto “en una dimensión exclusivamente intelectual”. Hay vida, pero “sublimada y conceptualizada”. Hay más vida leída en los cuentos de Borges que vida vivida, empero, esto no parece tomar en cuenta que lo leído es también experiencia vivida, y que en el cerebro puede tener tanto peso lo real como lo leído. Tan ficción es *La guerra del fin del mundo* como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Esa es la gran lección de Flaubert. Tan real es la aburrida señora de Rouen como la Cartago de *Salambó*. El realismo de Vargas Llosa es un recurso narrativo, como la fantasía borgiana.

Desde lo alto de su reconocimiento mundial (aunque todavía le faltaba el Nobel), Mario Vargas Llosa reconoce en “Las ficciones de Borges” al gran maestro de la prosa en nuestro idioma, al escritor que rompió barreras y nos mostró que el español es tan apto para comunicar ideas como el inglés o el francés. Es el homenaje que un gran hijo de la novela rinde al padre de la moderna prosa en lengua española. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ
es crítico literario. Mantiene una columna en *El Financiero*.

NOVELA

Veneno en las venas



Abril Castillo Cabrera
TARANTELA
México, Antílope, 2019,
200 pp.

para Alan

KARLA SÁNCHEZ

En los siglos XVII y XVIII en Europa se tenía la creencia de que la música podía curar ciertas enfermedades, entre ellas el tarantismo. Quienes eran mordidos por una tarántula experimentaban alucinaciones, parálisis de los músculos y alteraciones emocionales. Por lo que se les recomendaba bailar la tarantela, una danza originaria del sur de Italia que consistía en dar saltos y mover los pies de manera rápida y alternada para expulsar el veneno a través del sudor. Era tal el frenesí de los enfermos que muchos de ellos se desmayaban después de bailar. Según varios textos de la época, cuando despertaban estaban curados y sin la presencia del veneno en su organismo. No es una coincidencia que Abril Castillo Cabrera (Morelia, 1984) haya elegido como título de su primera novela el nombre de esta danza purificadora. Su libro no solo cuenta la historia de cómo el veneno entró en una familia, sino que a la vez pretende convertirse en una cura contra sus síntomas.

Tarantela es un conjunto de recuerdos familiares. Entre los plátanos que cocina la sirvienta, las charlas de los adultos en la sobre-mesa, las travesuras de los niños y los paseos al parque con los abuelos se guarda un secreto que no deja a Abril, la narradora, en paz. Varios

años atrás, un hermano de su madre murió envenenado, pero nadie en la familia habla de ello. Treinta años después, Abril hurga en la agenda Memindex de su abuelo, un artefacto de la memoria que permitía llevar un registro de las actividades del día en pequeñas tarjetas de cartón, para reconstruir al fantasma de su tío Jano.

Así, Abril y los lectores viajan a finales de 1986, al momento en el que Jano se envenenó con talio, un elemento utilizado como raticida y que, entre otras cosas, provoca pérdida del cabello, daños en el sistema nervioso, fallas respiratorias y psicosis. En su agenda el abuelo registra todas las visitas de los médicos, los exámenes, las diálogos, las trasfusiones sanguíneas y cualquier señal de recuperación con la esperanza de que la escritura sirva como exorcismo y algún día Jano vuelva a la normalidad. Pero, tras seis meses en el hospital, una noche Jano se ahoga con su saliva y muere.

La novela podría haber concluido en ese momento y habría sido un relato conmovedor y delicadamente armado sobre la pérdida. Pero Castillo Cabrera no se conformó con esto y siguió jalando el hilo de la telaraña. Más adelante, los lectores se enteran de que una maldición atraviesa a la familia de la narradora; todos están condenados a perder un hermano. De manera que las siguientes cien páginas son la historia de cómo el veneno de la maldición que mató a Jano se convierte en un dolor que atraviesa a los vivos y provoca en Lucas, el hermano de Abril, esquizofrenia y en ella hipochondría y una incapacidad de mantener relaciones afectivas sanas.

Una vez que Abril ha superado la edad que tenía su tío al morir, acude a revisiones médicas con mayor frecuencia de la recomendada

y lucha contra el impulso de meterse a un laboratorio médico a hacerse análisis de la misma manera en la que lo haría un diabético frente a una dulcería. Pero el dolor físico –que puede aliviarse con una pastilla– no es el peor sino el mental. “Los dolores mentales duelen más porque son intocables. Invisibles. Inefables. Pero existen. Como los fantasmas”, asegura la protagonista. Ese mismo dolor es el que siente Lucas, quien ha sido internado en clínicas psiquiátricas porque puede pasar varias semanas sin hacer contacto con la realidad. Nadie lo comprende, solo su hermana. Los dos han desarrollado su propio idioma, donde la “h” en hermano sobra, las palabras se conforman solo de vocales y el humor es el recurso más eficiente para entablar una conversación. En los momentos más oscuros de cada uno, Abril y Lucas se acompañan, bajo el temor de que la maldición que acecha a su familia los separe.

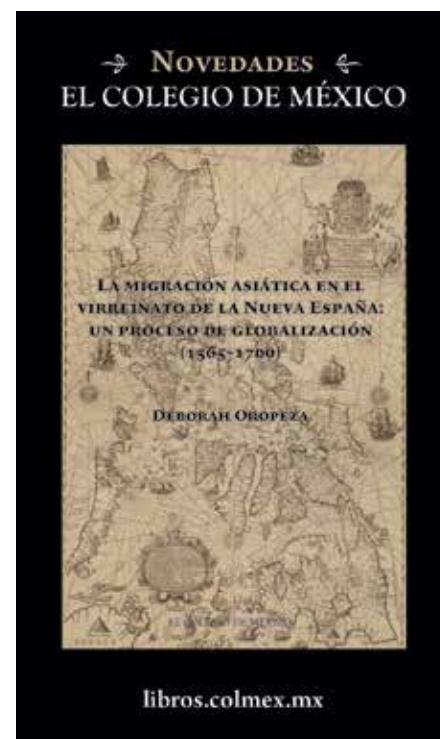
A diferencia del huérfano que ha perdido a sus padres, o el viudo que ha perdido a su cónyuge, no sabemos cómo nombrar a quien ha perdido a sus hermanos o a sus hijos. Esas son el tipo de ausencias que experimentan los personajes de *Tarantela*, pérdidas que se vuelven tan insopportables como la ponzoña de un animal. Sin embargo, como la tarantela que purifica a los envenenados, los personajes de Castillo Cabrera cuentan con dos curas: la hermandad y la escritura.

“Ermano, eres con quien puedo ser como soy y aunque me odies a veces siempre me volverás a querer. Eres con quien puedo bailar sin pensar qué paso estoy haciendo. Eres mi tarantela. Lo que me sacude el veneno de estar viva. Ermano, ¿crees que mis papás se quieran tanto con sus hermanos como tú y yo?”, le confiesa Abril a Lucas. Los hermanos logran

escapar de la maldición y sus dolores desaparecen porque se tienen el uno al otro.

El tratamiento ficticio que Castillo Cabrera realiza en *Tarantela* me remite a *Entre los rotos*, de Alaíde Ventura Medina, y a *Mi abuelo y el dictador*, de César Tejeda. En estas novelas el tono íntimo permite al lector meter la nariz a los armarios donde se guardan los secretos más oscuros de las familias, pero cuando siente que se ha entrometido de más, lo que recibe es un portazo en la cara que le recuerda que esa historia ha pasado por el filtro de la ficción. A pesar de que estos relatos están narrados desde la primera persona, el autor no está en su centro; su papel únicamente consiste en urdir los hilos de los recuerdos familiares. Castillo Cabrera concibió su novela como un rompecabezas visual que el lector tiene que acomodar.

Tarantela es un relato donde la memoria, la nostalgia, el dolor, el



amor y la esperanza forman parte de la misma telaraña, que es la familia. Después de las pérdidas, de las rupturas amorosas y de las enfermedades, Abril, Lucas, sus padres, sus tíos y sus abuelos saben que pueden refugiarse en su familia y que la gota de veneno que comparten es también su antídoto. Al final, eso es lo que hacen las familias, “reintegrar con lo que queda vivo para sanar el hueco que deja una ausencia”.

KARLA SÁNCHEZ estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y es secretaria de redacción de *Letras Libres*.



HISTORIA

Un drama de toda la humanidad



Stefan Rinke
AMÉRICA LATINA
Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL
Ciudad de México, FCE,
2019, 340 pp.

RAFAEL ROJAS

Stefan Rinke (Helmstedt, 1965) es uno de los más reconocidos latinoamericanistas europeos de la actualidad y uno de los historiadores alemanes mejor afincados en el estudio de la experiencia moderna de nuestra región. Tras un libro que abordó los procesos de independencia a principios del siglo XIX y otro que intentó una historia general del sur del continente desde sus comunidades originarias hasta el siglo XXI, Rinke se concentra ahora en los años de la Gran Guerra (1914-1918).

Aunque no participó directamente en aquel conflicto bélico, América Latina estuvo implicada en el trasfondo económico y cultural

de ese choque bélico. Al momento del atentado contra el archiduque Francisco Fernando de Austria, en Sarajevo, la región llevaba varias décadas de aumento en las exportaciones del sector primario y de sostenido incremento de la inversión extranjera y pública en la industria, la minería, las comunicaciones y el transporte. Estados Unidos ganaba presencia en aquel intercambio, pero la relación con Europa, en comercio exterior, recepción de inversiones y origen de flujos migratorios, seguía siendo predominante.

El todavía lento ascenso de la hegemonía de Estados Unidos a nivel continental –no en el Caribe y Centroamérica, donde ya era ostensible para 1914– generaba identificaciones con el mundo europeo, que reafirmaban el componente hispano o portugués de las antiguas colonias e insinuaban juegos geopolíticos de cierta espectacularidad. Uno muy conocido fue la famosa trama del telegrama Zimmermann, descifrado por la inteligencia británica, que incluía un proyecto de acercamiento del imperio alemán al gobierno de Venustiano Carranza para que, en caso de que Estados Unidos entrara en la guerra, México se colocara del lado del káiser Guillermo II.

Al igual que Estados Unidos, los gobiernos latinoamericanos, inicialmente, se declararon neutrales. Pero, como observa Rinke, la guerra se vivió en las principales calles de Buenos Aires, Santiago de Chile, Valparaíso, São Paulo y Río de Janeiro, donde las colonias alemanas e italianas y la población afrancesada tomaban partido por uno u otro bando. Además del enrolamiento de migrantes europeos, la guerra demandaba un gran activismo diplomático de las legaciones, consulados y embajadas de las potencias enfrentadas.

En América Latina se vivían entonces procesos políticos de la mayor importancia. El más decisivo era, sin dudas, la Revolución mexicana que, como han estudiado Pablo Yankelevich y otros historiadores, suscitaba un enorme interés en las cancillerías de la región. El grupo ABC (Argentina, Brasil y Chile) ofreció mediar entre Estados Unidos y México para poner fin a la ocupación del puerto de Veracruz. Las conferencias de Niagara Falls, en junio de 1914, buscaron un entendimiento entre Woodrow Wilson y Victoriano Huerta que facilitaría el fin del régimen de facto que derrocó la presidencia de Francisco I. Madero.

Tanto ese conflicto como las fricciones entre Estados Unidos y diversos países centroamericanos y caribeños, sometidos a constantes intervenciones militares, en las primeras décadas del siglo XX, ofrecieron oportunidades para una diplomacia de contrapeso a la hegemonía norteamericana. Los alemanes avanzaron en sus vínculos comerciales con Haití, impulsaron la empresa radiotelegráfica Telefunken en Colombia, Venezuela, México y otros países latinoamericanos. Cuando no proyectaban alguna simpatía por Alemania y sus aliados, los gobiernos de la región traducían la neutralidad en diversos intentos de mediación para lograr la paz, que siempre chocaron con el rechazo de Estados Unidos.

Cuando Washington declaró la guerra a Alemania en abril de 1917 hubo reacciones latinoamericanas, a juicio de Rinke, inicialmente adversas. El gobierno de Wilson advirtió las simpatías proalemanas que había en la región y organizó una ofensiva propagandística contra el káiser a través del Creel Committee, que subvencionó pu-

blicaciones en diversas capitales del continente. Poco a poco la presión de Washington fue logrando que algunos países como Brasil, Cuba, Panamá, Haití, Nicaragua, Guatemala y Honduras entraran en la guerra y que otros rompieran relaciones con Alemania. Muy pocos países, como México, Argentina, Venezuela, Colombia y Chile, se negaron a abandonar la neutralidad y a suspender vínculos con Alemania.

La posición ante la Gran Guerra permitió constatar, como sugiere Rinke, el grado en que dependían de Estados Unidos los diversos gobiernos de la región. Cuba y Panamá, por ejemplo, declararon la guerra a Alemania al día siguiente de que lo hiciera la Casa Blanca. En el caso de Brasil, sin embargo, no descarta Rinke un antimperialismo republicano, dirigido contra el expansionismo alemán, que podría localizarse en la obra de Rui Barbosa y otros políticos brasileños. Barbosa fue un crítico de los imperios prusiano y austrohúngaro y defendió la independencia de pequeñas naciones de Europa del Este como Polonia.

Cita Rinke, entre otras piezas de propaganda antialemana en América Latina, el libro del cubano de ascendencia belga Fernando de Soignie, *Crónicas de sangre* (1919). Pero también habría que recordar que en Cuba y otros países latinoamericanos no faltaron voces germanófilas como la del diplomático y ensayista Luis Rodríguez-Émbil, quien en su libro *El imperio mudo* (1928) trasmittió una visión nostálgica de la cultura vienesa y la civilización austrohúngara.

Los nacionalismos europeos tuvieron, en ese sentido, una contraparte en el ascenso de un antimperialismo latinoamericano que se diría, fundamentalmente, a limitar

la consolidación de la hegemonía hemisférica de Estados Unidos. La guerra contribuyó a reforzar la pertenencia de América Latina al mundo, por medio de la escenificación de un drama que estremecía a toda la humanidad. Pero aquella condición mundial de América Latina intensificaba, a la vez, los discursos nacionalistas y latinoamericanistas de la cultura regional.

Luego de la Gran Guerra, los tópicos de la mexicanidad y la argentinitud, de la peruanidad y la cubanidad se afincaron aún más en la esfera pública. El ascenso paralelo de los nacionalismos europeos y del internacionalismo socialista, en el periodo de entreguerras, tuvo un peso considerable en la reconfiguración ideológica de las izquierdas y las derechas latinoamericanas. Desde Wilson hasta Lenin, los grandes protagonistas de aquella conflagración dejaron su marca en un continente que aprendía a pensar globalmente sus opciones. —

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. En Taurus publicó *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría* (2018).

NOVELA

Apuesta por el gran relato



Leonardo Valencia
LA ESCALERA DE BRAMANTE
Bogotá, Seix Barral, 2019, 640 pp.

MARCELA CROCE

Dos rasgos distinguen a primera vista *La escalera de Bramante* de Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969). El primero atañe a la extensión: una novela

de seiscientas páginas es infrecuente en los catálogos del siglo XXI y parece más propia del realismo decimonónico europeo o de los afanes latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Un furor balzaciano sobrepuja la tentativa de resumir tres décadas de historia y trocar la sociología del matrimonio de *La comedia humana* por la insólita teoría de los cuyos que estrella todo cosmopolitismo en tipificación nacional. Las articulaciones entre la dimensión ecuatoriana y la europea —comprendida en recorridos por Quito y cruces constantes del Jardín d'Acclimatation parisino o panorámicas desde el departamento barcelonés— aproximan el libro (también por su volumen) a la *Rayuela* cortazariana, dividida entre “el lado de aquí” y “el lado de allá”. Y en el origen del relato, el encuentro escolar de un transplantado de la costa y un serrano criado en embajadas recuerda los avatares del liceo militar en *La ciudad y los perros*, aunque prescinde de las novatadas de los alumnos mayores para preferir la inclemencia térmica por la cual Raulito se volvió frío lento al lanzarse por primera vez a la pileta del Mejía.

El otro aspecto sobresaliente es la constante apelación a elementos plásticos. Tal apuesta, dentro de la literatura latinoamericana, resulta más inmediata que las anteriores. Baste recordar el *Tríptico de la infamia* del colombiano Pablo Montoya, que recupera a comienzos de este siglo a tres pintores vinculados con la representación americana. Pero mientras el texto de Montoya se empeña en trasladar verbalmente las imágenes —ejercicio de *ekphrasis* arrebatado a la poesía modernista para instalarse definitivamente en la narrativa—, Valencia decide hacer de *La escalera de Bramante* una novela con ilustraciones que trasuntan su

erudición artística. La dimensión gráfica se impone desde la página inicial en que aparecen los pies situados a cada lado de la línea del Ecuador hasta el capítulo final que describe el diseño del museo autodegradable para las obras del pintor Kurt Landor, pasando por la historia de Nastagio degli Onesti que consta en el *Decamerón*, reproducida a partir de los cuadros apaisados en que la resumió Botticelli. En ellos, la reiteración de los árboles del bosque y la repetición circular de los hechos proveen la fisonomía inequívoca de lo infernal e introducen el atributo siniestro que impregna el fondo del relato.

La novela se desplaza entonces desde la línea recta que grafica sobre el plano la circunferencia del Ecuador hasta el círculo que divide el sector cóncavo del convexo en la escalera por la que se accede a la iglesia quiteña de San Francisco, pero el título de la narración y la complejidad de una trama plagada de coincidencias, sobreentendidos, casualidades remotas y desapariciones inquietantes revelan que la estructura está dominada no por la recta ni el círculo, figuras tranquilizadoras que recortan planos precisos, sino por la elipse, figura de trastorno que expulsa la simetría provista por un centro fijo para introducir el carácter ominoso del desorden. El texto de Valencia sostiene una historia enjundiosa, pródiga en pliegues y repliegues, que antes que a la sosegada planificación del Renacimiento se lanza a las sobresaturaciones barrocas. La referencia a la escalera inaudita de Bramante, que desaparece de la Roma en que fue diseñada para alzarse en el centro histórico de Quito, es una premonición del Barroco hispanoamericano cuya presentación escandalosa e irresistible trazó José Lezama Lima en los años cincuenta, no con la precisión del

teorema sino con la extralimitación de las correspondencias alucinadas.

El inicio de la novela declara el consorcio que domina la narración, entre el grafismo de los pies que anticipa sucesivas referencias a las artes plásticas e, inmediatamente, la presencia de la Baba-Yaga de los cuentos folclóricos, que insiste en el valor de la oralidad y en lo que Vladímir Propp bautizó “morfología del cuento”. Al segmento visual corresponden Landor —cuya preceptiva de realismo anticonvencional sostiene que para pintar carne hay que eliminar el color rojo—, las “cantuñas” de Raúl Coloma —que se aferran a la leyenda del pacto fáustico del artista indígena Francisco Cantuña y confían en que el único destino posible para las piedras intervenidas con derrames de oro es devolverlas al fuego reintegrador del volcán Pichincha— y las telas monocromas y casi secretas de Álvaro Abugatás. En el segmento oral acuden los relatos familiares, los diálogos de los jóvenes Raulito y el Cónsul y las sesgadas alternativas de la guerrilla. La narración se desgrana entonces en torno a la militancia revolucionaria de Laura, quien transfiere su identidad a un cúmulo de heterónimos recogidos en el capítulo “Las troyanas” antes de adoptar el seudónimo de Karla, y los informes inconcebibles de Taltibio, en los que la profusión de detalles y una indisoluble voluntad estética filtran el amateurismo organizativo de los movimientos latinoamericanos.

Manejo envolvente de la prosa, atención obsesiva a los detalles que permite engarzar todos los datos y elementos dispersos, no con rigor ordenancista sino con voluntad *incantatoria*, son apenas algunos de los recursos que emplea Valencia en *La escalera de Bramante*. La novela necesariamente —justifica-

damente— voluminosa, que desafía los apotegmas simplificadores del posmodernismo y confía no solo en el gran relato sino en un ensamblaje de sentidos, es la estrategia narrativa que apuntala la tesis de Robert Desnos, cuya presencia imaginaria en la vida de la atormentada Dora Lerner fuera un destello de lucidez tan desesperada como el fulgor que acosa y consume a los personajes: “Los discípulos de la luz solo inventaron tinieblas.” Lo que equivale a admitir que en toda idea que destilla late la destrucción, a veces planificada como en el museo Landor, otras veces inevitable como en la enajenación de Coloma, finalmente resignada como en el fracaso del sujeto europeizado que solamente encuentra hospitalidad en la convulsión del Ecuador finisecular. —

MARCELA CROCE es doctora en letras por la Universidad de Buenos Aires. Es autora, entre otros libros, de *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada* (Interzona, 2015).



BIOGRAFÍA

El estilo vital de Monterroso



Alejandro Lámbarry
AUGUSTO MONTERROSO, EN BUSCA DEL DINOSAURIO
Ciudad de México, Bonilla Artigas, 2019, 272 pp.

para Bárbara Jacobs

WILFRIDO H. CORRAL

Mientras más ficción escribía Tito Monterroso, de manera más clara emergía de ella un tipo de personaje común. Debido a que seguía pensando en la continua reconstrucción

de sus narradores, quizás ellos comparten con él algunos hechos de su vida. Si es improductivo enlazar su figura singular a la vez que plural con los relatos de *Obras completas* (y otros cuentos), o los “testimonios” sobre Eduardo Torres en *Lo demás es silencio*, ¿qué puede forjar un biógrafo con el precursor de la concisión que da en el blanco de vidas extensas y complejas en un siglo de “autobiografaciones”? Alejandro Lámbarry acude a un método poco monterrosino: empezar *ab ovo*, situándose fuera de los sucesos vitales con el conocimiento retrospectivo del historiador literario que sabe qué significan y adónde conducen. Esa visión dinámica enfatiza la importancia del movimiento en la vida y obra y contribuye a poner fin al lugar común de que no hay tradición biográfica en América Latina, como si se pudieran o debieran adaptar de manera tal los modelos europeos dominantes al continente.

El propósito de Lámbarry es rasistar “una carrera contra la forma”, quizás porque los desafíos para biógrafos de autores como el suyo son un lugar común crítico. Aun así, hasta *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio* no ha habido ninguna diligencia crítica para confrontar provocaciones, dándole la razón a Virginia Woolf cuando se preguntaba si la biografía podía ser una obra de arte cuando se publican tantas y tan pocas perduran. Lámbarry también va a contracorriente de las “biografías de método”, en las que en vez de enumerar hechos y fechas el biógrafo se apodera de su ídolo para terminar hablando de sí mismo. Su perspicacia además extingue el axioma de que no hay tal cosa como toda la verdad cuando el autor no está con nosotros (véase lo que ha engendrado Borges), mientras sopesa juiciosamente rumores, memorias y diarios

de otros, respetando que sus lectores quieran y esperen saber más.

Divididas cronológicamente, las tres partes y sus secciones entrelazan diestramente la vida pública y privada de Tito, así como sus vulnerabilidades y puntos fuertes, concentrándose en detalles reveladores que le dan otra vitalidad a la biografía. Hurgando en lo humano y lo discretamente posible en su mundo interior, recorre de su nacimiento y segundo exilio en Chile al último periodo de su vida, donde gozó de fama y estabilidad. Pero la escritura y publicación de sus obras fundamentales se encuentran como médua. Es un método valioso que supera lo que se había hecho antes, incluso por el biografiado. Lámbarry, como casi todo primer biógrafo, estaba obligado a probar a todo pulmón la pertinencia y atractivo de Tito –este, como los mejores escritores de textos autobiográficos, quería ser objetivo respecto a su sentido de otredad cuando joven– y lo lleva a cabo con una benevolencia razonable, solidez de frase y un gusto por los matices impresionables y ausentes en las exigüas lecturas o recuerdos personales sobre el gran escritor guatemalteco.

Para esa misión su trabajo de archivo en fondos universitarios españoles y estadounidenses es exhaustivo. Su valor mayor no yace en todas sus conclusiones sino en los interrogantes que plantea respecto a los primeros libros, desde *Obras completas* (y otros cuentos) –con un suntuoso rastreo de variantes en manuscritos y publicaciones, aseverando que con algunos de ellos Tito “se adelantó más de diez años a la crítica poscolonial”– hasta *La oveja negra y demás fábulas* y *Movimiento perpetuo*. Como detalla y enfatiza la cuarta sección de la primera parte del libro –“M. encuentra a M. (1944-1953)”–, en esa década el escritor se estableció

en México, que lo acogió magníficamente, y ahí “encontró también su estilo”.

Tito no tenía ninguna prisa por publicar –Lámbarry relata cómo hizo caso omiso de las peticiones de Carmen Balcells–, y si esa serenidad es interpretada como perfeccionismo o vacilación vale dar a conocer una de las razones: “Un salto significativo en el estilo y en la búsqueda de la anécdota es el intento de novela biográfica, *La casa*, que escribió en 1952.” Más adelante añade el biógrafo: “Ahora sabemos que la retomó para *Lo demás es silencio*.” Es un plural generoso porque Lámbarry es el primero en precisar esa progresión.

Con *Lo demás es silencio*, cuya complejidad metaficcional todavía no se investiga o no se comprende lo suficiente, Tito encontró un marco para entender los mundos que iba creando y el meollo de la gran literatura: las luchas de personajes tironeados por pulsiones rivales. Contrario a sus selectos antecesores, no tiene la falta de dirección narrativa que autores como Macedonio Fernández propagaron con poéticas del aplazamiento. La de Tito es una estética del desplazamiento genérico que provee el entusiasmo orientador de darse cuenta de cuántas reglas narrativas se puede romper, *in medias res*, como argüí en los años ochenta. Por ende, una sección del libro discurre sobre el *nonbook*. Pero justamente por *La palabra mágica* y textos como “Los escritores cuentan su vida”, es patente la influencia de Tito en Enrique Vila-Matas y en un sinúmero de prosistas iberoamericanos dedicados a los avatares positivos del “libro-objeto”, a la hibridez y a toda técnica afín al preferible *nonwriting*, que reaparece en *La letra e*.

A veces, como al examinar la amistad de Tito con Rosario Castellanos o Jean Franco o su feliz con-

sustanciación con Bárbara Jacobs, se recordará que Alfonso Reyes aconsejaba no mostrar al escritor en pantuflas, dado el énfasis que Lámbarry pone en estos aspectos. A pesar de esto, el biógrafo muestra cómo su amistad con Rulfo, García Márquez o Bonifaz Nuño se fortalecería lejos de la mirada de otros, en la sombra de los profundos intereses intelectuales y en las sensibilidades compartidas. De la misma manera, la dedicación a sus discípulos, Pitol entre ellos, se constata con numerosos testimonios vívidos y correspondencia franca que Lámbarry recoge, despertando tantas curiosidades que un índice onomástico habría satisfecho la avidez de conectar vida y obra.

Anteriormente, en esta revisión* me ocupé de lo que significaba

la biografía para Tito, a partir de *Pájaros de Hispanoamérica*, el último libro que publicó en vida, donde patentiza que los escritores no son enigmas sino paradojas que se deben saborear. Allí intuí que no se podía examinar en él lo que hoy se llama “estilo tardío” por la simple razón, como también sostiene Lámbarry, de que su estilo es no repetir contenido o formas consabidas. Ese procedimiento es una traba perpetua que sus críticos no podrán signar. Un indicio es que An Van Hecke, su mejor crítica, ha descubierto 2,652 referencias intertextuales a 1,167 autores en la obra completa de Tito, como nota Lámbarry al final de la última sección de la tercera parte de su libro.

Augusto Monterroso, en busca del dinosauro permite descubrir que el largo aprendizaje y entrada al mundo literario de Tito fueron posi-

tivamente complicados y que, por muchos años, habrían amenazado a su escritura propiamente dicha. Para fortuna de sus lectores fue puliendo y puliendo los lazos entre su pasado y presente –“yo no escribo: solo corrijo”, decía– ignorando las limitaciones que generalmente definen a la narrativa contemporánea, siendo descortés con las modas, y siempre atento a temas significativos. Lo menos que se puede afirmar después de leer este trabajo tan cuidadoso y grato de Lámbarry es que los que hemos escrito estudios sobre Monterroso tendríamos que rehacerlos, porque el suyo reorganiza el aforismo de Buffon de que el estilo es el hombre. —

WILFRIDO H. CORRAL es crítico literario. Iberoamericana Vervuert publicó el año pasado *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*.

* “Vidas que vuelan”, *Letras Libres*, 47, noviembre de 2002.

LIBRO DEL MES

ENSAYO



Ece Temelkuran
*CÓMO PERDER UN PAÍS.
LOS Siete PASOS DE LA
DEMOCRACIA A LA DICTADURA*
Barcelona, Anagrama, 2019,
264 pp.

El camino hacia la tiranía

ÁNGEL JARAMILLO

A diferencia de *El príncipe*, de Maquiavelo, que se inscribe en la tradición retórica de los tratados para uso de los gobernantes, la periodista y escritora turca Ece

Temelkuran (Izmir, 1973) ha escrito un manual para uso de los ciudadanos. *Cómo perder un país* es un recuento de los daños que el populismo autoritario de Recep Tayyip Erdogan ha dejado en Turquía, con la esperanza de que otras naciones eviten, si esto fuera posible, asumir el mismo destino de su patria.

A lo largo de su libro, la periodista acumula líneas ágatas para demostrarnos que hay una lógica histórica y psicológica –un proceso– en la concentración de poder del autoritarismo populista, para lo cual ha identificado siete pasos en los que alguien va de ser una figura ridícula a convertirse en un autócrata peligroso que corrompe a la sociedad que lo encumbró.

En esta historia política de la posverdad, el primer paso en la construcción del autoritarismo populista es la formación de un movimiento político cuyo núcleo no son las ciudades cosmopolitas sino las provincias rurales. “El pueblo real” adquiere el sentido de ser el único dueño de la virtud, opuesto a todos los que no hayan reconocido la verdad expuesta por el líder. El “nosotros” reemplaza al “yo” individual. Pero no es el “nosotros” de la comunidad republicana de Rousseau, sino el “nosotros” más cercano a la visión totalitaria de

Hannah Arendt. Como lo hiciera Gustave Le Bon en otro contexto, Temelkuran hace un ejercicio muy iluminador de psicología de masas: a su parecer, el hombre de provincia que siente su pequeñez ante el ancho mundo encuentra en el líder al defensor de su dignidad. Temelkuran percibió que la palabra “respeto” es la más pronunciada durante las primeras fases del proceso.

Pronto la aspiración válida de ser respetados se convierte en el deseo de oprimir a quienes piensan diferente. Los socialdemócratas que apenas ayer habían sido compañeros de causa se convierten en parte de la élite a la que hay que silenciar. La sonrisa sarcástica del “pueblo real” se dirige contra intelectuales, científicos, universitarios. A la manera de la revolución cultural china o de las purgas polpotianas, la razón y la ciencia se convierten en el principal enemigo. Si Noam Chomsky hablaba del consenso manufacturado, Temelkuran nos muestra cómo se pueden manufacturar víctimas. Lo peor de todo es que las masas victimizadas no saben que están votando en contra de sus propios intereses.

La ética que pide respeto y reconocimiento se convierte en una moralidad del resentimiento. Nigel Farage adopta la retórica de Salvador Allende y muchos lo creen un hombre del pueblo. La ignorancia se politiza. El objetivo es infantilizar a la población de tal manera que el líder pueda ejercer un control mayor. En esta versión del Señor de las Moscas los nuevos populismos aprovechan la devastación en la psique humana que, según Temelkuran, ha causado la proliferación de las redes sociales. Facebook, Twitter y otros gigantes ubicuos dejaron inermes a grandes sectores de la sociedad ante el embate de los líderes populistas. El hedonismo depresivo de los deviches de nuestro tiempo, como les llama Temelkuran a los voyeristas de los celulares, fue el preámbulo que dio paso a los autócratas de hoy.

La crueldad es el último estadio de la moralidad populista, a tal punto que la autora se pregunta si no estamos viviendo el fin de la era en que nos preocupamos por el bienestar de los otros. Lo que queda al final es el líder como representación de la nación. Como se suele decir en Rusia: sin Putin no hay nación rusa. Un momento estelar en el proceso hacia la consolidación del autoritarismo populista es lo que Temelkuran llama “la colonización del sistema judicial”. El fin del Estado de derecho significa el paso hacia la plena tiranía. En esta nueva configuración política, las leyes se ven como un obstáculo de la voluntad del pueblo.

Escrito en el último lustro, los personajes históricos que desfilan en este libro siguen influyendo en el destino político de sus naciones: Vladímir Putin en Rusia, Donald Trump en Estados Unidos, Nigel Farage y Boris Johnson en Inglaterra, Viktor Orbán en Hungría, Jair Bolsonaro en Brasil, Geert Wilders en Holanda.

Lo relevante y paradójico del libro de Temelkuran es que su autora es una mujer de izquierda, amante de la música de Janis Joplin y los escritos de Antonio Gramsci, para quien el neoliberalismo es quizás el mayor culpable de nuestros predicamentos. El libro de Temelkuran es también una crónica del destino de las disidencias en los regímenes populistas de nuestro tiempo: “me da gusto ver que todavía no te arrestan” es el saludo común entre disidentes políticos en la Turquía moderna. Periodista veterana y promotora de la justicia social, Temelkuran sabe lo que significa ser una disidente de los nuevos populismos: tuvo que abandonar su querida Turquía y refugiarse en la capital de Croacia, Zagreb, como resultado de la reacción opresiva del régimen de Erdogan en su contra.

Leer el libro de Temelkuran es atestiguar que vivimos en un nuevo *Zeitgeist* caracterizado por el arribo de una moral de gánsteres entre amplias franjas de la población. Como ella lo dice, hemos pasado de “la banalidad del mal al mal de la banalidad”. Su conclusión contradice el optimismo de la razón ilustrada: muchos seres humanos todavía necesitan de un pastor que los guíe. En esto los líderes populistas encuentran auxilio en los intelectuales orgánicos que se convierten en voceros y guardianes de su mensaje.

Las últimas secciones del libro de Temelkuran son quizás las más conmovedoras, pues relatan cómo la última defensa de la razón, que es el humor, puede ser derrotada por la solemnidad y crueldad de los defensores del líder populista. Hay que recordar cómo Donald Trump terminó con la tradición de las cenas con la prensa en la Casa Blanca cuyo significado profundo era la sátira como una forma de disolver la solemnidad del poder.

Fue en el barrio de Cihangir –tan odiado por Erdogan y su séquito–, frente al Bósforo, donde el gran novelista Orhan Pamuk se percató de que Estambul no era una multitud de hombres anónimos. Los nuevos mesías en la Turquía moderna no parecen pensar lo mismo. —