

LIBROS

66

LETRAS LIBRES
ENERO 2012

Nicanor Parra
• OBRAS COMPLETAS & ALGO †
(1975-2006)

Alejo Carpentier
• CARTAS A TOUTOUCHE

Pedro Ángel Palou
• VARÓN DE DESEOS. UNA NOVELA
SOBRE EL BARROCO MEXICANO
Y SU GRAN MECENAS:
JUAN DE PALAFOX

Jan Jacob Slauerhoff
• ESPUMA Y GENIZA

Edmundo Paz Soldán
• NORTE

Alberto Barrera Tyszka
• RATING

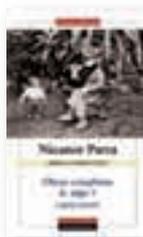
Fernando Fernández
• PALINODIA DEL ROJO

Guillermo Sheridan
• MALAS PALABRAS. JORGE CUESTA
Y LA REVISTA EXAMEN



POESÍA

Poeta reactivo



Nicanor Parra
OBRAS COMPLETAS
& ALGO †
(1975-2006)
edición establecida y
anotada por Niall Binns
e Ignacio Echevarría,
con la colaboración de
Adán Méndez,
Barcelona, Galaxia
Gutenberg/Círculo de
Lectores, 2011, 1161 pp.

✎ EDUARDO MOGA

La poesía de Nicanor Parra (San Fabián de Alico, Chile, 1914) constituye uno de los episodios más singulares de la literatura en castellano del siglo XX. Con *Poemas* y *antipoemas*, publicado en 1954 –al que seguirá *Antipoemas*, en 1960–, Parra se alza contra una lírica gobernada por las sinuosidades posmodernistas de la nobelizada Gabriela Mistral y, sobre todo, contra la “poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso” de la tríada de grandes autores chilenos de vanguardia: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. El tercero fue el objeto central de su disensión, al tiempo que de su admiración y de buena parte de su educación poética: “Hay dos maneras de refutar a

Neruda”, escribe en *Discursos*, “una es no leyéndolo, la otra es leyéndolo / de mala fe. Yo he practicado ambas, / pero ninguna me dio resultado”. Frente al idealismo creacionista de *Altazor*, la cósmica iconoclasia de Rokha y el vozarrón telúrico del gigante de Parral, que parecían haber devorado, o vuelto intransitables, los estratos más humildes, más ciudadanos, de la comunicación, Nicanor Parra aboga por una poesía diurna –así se llamaba el grupo poético al que se adscribió a finales de los años treinta: Poetas del amanecer–, antimetafórica, plantada en tierra firme, como expone en *Manifiesto*: esa poesía como se habla que ya había reclamado Juan de Valdés en el Renacimiento, y que ha encontrado en los poetas contemporáneos en lengua inglesa –bien conocidos por Parra, residente varios años en Inglaterra y los Estados Unidos– constantes defensores, como Auden o Ezra Pound y su *poetry as speech*. La poesía de Parra se presenta, así, como lo contrario a la poesía: como *antipoesía*, aunque a lo que se opone, en realidad, es a la elocuencia, a la palabrería sin hueso, al “paraíso del tonto solemne”. Esta lírica a la contra ofrece un carácter detergente, burlesco, desacralizador: ensancha sus códigos, sus hábitos, sus osadías, lo que puede decirse y lo que no, que es nada, o apenas nada. Entronca, de este modo, con ciertas tradiciones heterodoxas de la literatura occidental, desde los goliardos hasta el dadaísmo, pero no renuncia al influjo de aquello contra lo que se rebela: el romanticismo, que fortifica de sentimiento no pocas de sus composiciones; el existencialismo, presente en la obsesión por la muerte y una desesperación combativa, cruelmente optimista; o el surrealismo, que subyace en muchas de sus imágenes y, sobre todo, en el impulso disparatado que las anima. Lo mismo puede decirse de aquellas escuelas que se dicen inspiradas o continuadoras de la poesía parriana: es verdad que muchos de sus rasgos pueden identificarse en la llamada *poesía de la experiencia* en España –el encomio de

la claridad, la contención elocutiva, el relato de lo cotidiano—, pero los versos del chileno no son nunca banales, ni aburguesados, ni manieristas. Por el contrario, revelan un latir vigoroso, una inmediatez rezumante de verdad, aunque a menudo resulte brutal. Pero esta brutalidad los hace aún más verdaderos: cuando escribe, por ejemplo, que detesta que los nietos se le echen en brazos, como si fuera “un viejito pascuero / ¡puta que los parió!” (aunque en otro poema se extasie contemplando a su nieta jugar en el jardín), o que “me arde hacer poesía / tan poesía como tañer el laúd / o cagar o poetizar o tirarse peos”, o presenta fotografías de todos los presidentes del país colgando de una soga en “El pago de Chile”, una instalación de *Obras públicas* (2006). La irreverencia de Parra linda al norte con el exabrupto y al sur con la obviedad, pero no es nunca artificiosa: se trata de una provocación asentada naturalmente en el desacuerdo, fruto de un espíritu irreprochablemente crítico. Uno simpatiza, en particular, con su permanente impugnación de Dios y su incisivo anticlericalismo, una actitud muy corajuda en un país tan católico como Chile. En una de las composiciones de “Cartas del poeta que duerme en una silla”, incluido en *Obra gruesa* (1969), plantea una duda elemental, que la Iglesia no ha sabido despejar en dos mil años de fatigosas teologías: “Cuesta bastante trabajo creer / En un dios que deja a sus creaturas / Abandonadas a su propia suerte / A merced de las olas de la vejez / Y de las enfermedades / Para no decir nada de la muerte”; otras veces es divertidamente sacrílego: “Cordero de dios que lavas los pecados del mundo / Déjanos fornicar tranquilamente.” Pero Parra fustiga a todos: al capitalismo y al comunismo, a la policía y a los manifestantes, a los poetas sacerdotales y a los malos escritores; y, cumpliendo el primer mandamiento del buen satírico, a sí mismo. En el ya citado “Cartas del poeta que duerme en una silla”, escribe esta antítesis autoimprecatoria: “Me da sueño leer mis poesías / Y sin embargo fueron

escritas con sangre.” Y en el discurso con el que agradece los homenajes que se le rinden al cumplir ochenta años, hace este “balance patriótico”:

Saldo a favor: cero. Saldo en contra: cero. Lolas por explorar: cero. Discípulos incondicionales: cero. Dientes delanteros: cero. Premios Nóbel: cero. Potencia sexual: cero. Total: cero. Perdonen, señoras y señores. Un peso muerto para la sociedad.

Sin embargo, en las bodegas del satírico hay siempre un moralista y, por consiguiente, causas que suscitan su adhesión: las de Parra son el lenguaje llano, el antidogmatismo y, desde mucho antes de que se convirtiera en un movimiento popular, el ecologismo. Su defensa se ejerce por medio de una palabra enérgica hasta la imprudencia, acidulada por el humor, elaboradamente espontánea, a veces campesina y siempre pragmática, con un pragmatismo entre quevediano y anglosajón. El tono conversacional se refuerza mediante la interpelación constante al lector: Parra le hace preguntas o le da órdenes, esto es, entra y sale del poema, como si lo estuviera escribiendo en ese mismo instante con el concurso necesario de su receptor. Sus textos recurren también a la enumeración paradójica, es decir, a la acumulación de enunciados discordantes, pero que, en su íntima adversación, forjan una nueva realidad, tan desconcertante como magnética: “Qué es un antipoeta”, escribe en “Test”, “Un comerciante en urnas y ataúdes? / Un sacerdote que no cree en nada? / Un general que duda de sí mismo? / Un vagabundo que se ríe de todo?...”. Los aforismos jocosos que recorren la obra de Parra desembocan, en la última fase de su producción, en un poesía visual muy corrosiva, cuyas primeras manifestaciones encontramos en *Artefactos* (1972), pero que prosigue en *Chistes para desorientar a la poetista* (1989) o en *Obras públicas*, entre muchos otros trechos de su produc-

ción. La impecable edición del segundo volumen de sus *Obras completas & algo 7*, correspondiente al periodo 1975-2006, concluye la aventura editorial iniciada en 2006, con la aparición del primero, pero no pone fin a esta poesía juvenil e interminable, abofeteante y universal. —



CORRESPONDENCIA

Cartas a Toutouche, de Alejo Carpentier: un comentario



Alejo Carpentier
CARTAS A TOUTOUCHE
textos introductorios y notas de Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez Beltrán, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2010, 461 pp.

ROBERTO

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

“Hay golpes tan duros en la vida”, dijo César Vallejo. El suceso que traumatizó a Alejo Carpentier hasta su muerte fue la desaparición inopinada del padre cuando el futuro novelista contaba con diecisiete años. Georges Carpentier le dejó a Alejo tres dilatadas tribulaciones: la penuria, el acento francés y la madre. La súbita pobreza, luego de una niñez acomodada, hizo de Carpentier un hombre obsesionado por la estabilidad económica por el resto de sus días, algo que ya se transparenta en estas cartas. La porfiada “r” gutural lo torturó sin cesar, especialmente si pensamos que Carpentier hizo radio en Caracas, y luego pronunció muchísimas conferencias públicas cuando alcanzó la fama. En una de las *Cartas a Toutouche* dice sentirse cómodo hablando francés en París porque “no tengo la obsesión de mi acento” (p. 46). La madre fue una carga para Alejo a partir del abandono del padre: tuvo que dejar sus estudios para mantenerse y mantenerla, se desvela por ella desde París y le envía dinero,

y la apoya hasta su muerte, aparentemente ocurrida en 1964.

Todo esto se hace patente en esta colección de cartas que Carpentier le escribió a su madre luego de su partida a París en 1928, motivada en parte por la agitación política de Cuba, debida a la dictadura de Gerardo Machado. Carpentier se vio envuelto en algunas de las protestas y escapó a París como resultado, pero también por su ambición de abrirse paso en la capital francesa como escritor. Aunque aburrido y carente de grandes revelaciones, *Cartas a Toutouche* es un libro que aclara dos áreas oscuras de la vida de Carpentier: su actividad política temprana y la relación con el padre. Hay, además, atisbos dispersos de interés sobre su personalidad y aspiraciones artísticas y económicas.

La introducción y el aparato editorial del libro son deficientes, sobre todo la primera; no respetan ni las prácticas establecidas en la crítica e investigación, ni la verdad. El texto de Pogolotti está plagado de omisiones, reticencias, vaguedades y evasivas. Por ejemplo, se dice muy poco sobre el origen y conservación de las cartas, que estuvieron en manos de Lilia Esteban Hierro, viuda de Carpentier, lo cual nos hace sospechar sobre la integridad de la colección, si no sufrió censura por parte de quien fue cómplice de Carpentier en todos sus tapujos y mentiras acerca de su familia y actividad política. No se explica nunca a cabalidad quién fue Toutouche.

Sabemos que Lina era de origen ruso, pero dio a luz a Alejo en Suiza, y Carpentier, hasta en el cariñoso mote, con frecuencia se dirige a ella en francés, como si fuera su idioma o el que compartieron a causa de Georges. Tiene que haber en Cuba documentación sobre los orígenes de la madre de Carpentier y los sesenta años que vivió en la isla. Hay otras omisiones. Se habla en la introducción del manuscrito de una novela inédita intitulada *El clan disperso*, pero se dice muy poco sobre este, como por qué nunca fue publicado y

cómo ha llegado a manos de Pogolotti y la Fundación Alejo Carpentier, que ella dirige. También se hace referencia a una autobiografía inconclusa, pero sin dar detalles sobre su conservación, o la posibilidad de que vea la luz algún día. El origen y la procedencia de los documentos comentados es una cortesía fundamental en este tipo de libro.

Se soslaya además la desaparición del padre, a quien se alude como “intelectual librepensador” (p. 12) sin explicaciones o pormenores. Pogolotti también pasa como gato sobre ascuas en lo referente a la militancia de Carpentier en el grupo, luego partido político antimachadista conocido por el ABC, de centro-derecha y rival de los comunistas, que es el descubrimiento más sorpresivo y revelador en este volumen. En suma, Pogolotti se pliega a las directrices del régimen cubano sobre lo que se puede o no decir sobre Carpentier, y se hace eco de clichés de su manida retórica, como “frustración republicana” y “dependencia del imperio” (p. 10), al referirse a la época de las vanguardias en Cuba cuando, a pesar de todo, surgieron entonces, en medio de una vigorosa actividad intelectual, editorial y política, figuras como el propio Carpentier, Nicolás Guillén, Fernando Ortiz, Juan Marinello, Wifredo Lam, Jorge Mañach y otros, pléyade que no ha tenido igual durante los más de cincuenta años de dictadura fidelista. Pogolotti derrocha espacio, que podía haber dedicado a temas de mayor relevancia, en anécdotas sobre su propia familia.

Las notas de Rafael Rodríguez Beltrán, que identifican a los artistas, políticos, periodistas e intelectuales que Carpentier menciona, son competentes; no se podía esperar menos en época de la red y de Google. Pero se permite una apostilla gratuita y fuera de tono sobre Herminio Portell Vilá, a quien acusa, sin mayores justificaciones, de haber “abandonado” el país “luego del triunfo de la Revolución”, y de haberse convertido “en una de

las voces más reaccionarias de la emigración cubana en Estados Unidos” (p. 189). Y en la nota en que identifica a Jorge Mañach (p. 139), Rodríguez Beltrán no dice nada sobre su liderazgo en el ABC, a tono con las evasivas al respecto de Pogolotti en su introducción.

En un breve texto introductorio, “El recurso al bilingüismo”, Rodríguez Beltrán le consagra una nota a identificar a Lina Valmont en la que acota lo siguiente (p. 21):

Nombre con el que se conoce de Ekaterina Vladímirovna Blagoobrázova (1884-1964), madre de Alejo Carpentier. Este se dirige siempre a ella con ese cariñoso apodo, cuyo posible significado a partir de la lengua francesa o acaso (menos probable) del ruso sería pura especulación.

Pero esto es lo que todos sabemos sobre Lina. Interesante sería averiguar por qué se le conocía por Lina Valmont. ¿Cambió de nombre en Suiza o en Cuba? Toutouche, “toca todo”, pudiera ser derivación femenina de “toutou”, apodo afectuoso que se les da a los perritos en francés, por cierto, pero quién sabe si es algo ruso. En esta introducción, Rodríguez Beltrán, presa de un delirio de adulación, se refiere a Carpentier como “perfecto bilingüe” (p. 22) cuando, aparte de que no hay perfectos bilingües, el escritor habla en varias cartas de tener que rogarles a allegados de lengua francesa que le corrijan sus escritos en esa lengua porque comete, entre otros, errores de ortografía. Habría que añadir que a Carpentier se le deslizan en las cartas algunos galicismos. Por ejemplo, se refiere a “piezas para piano y canto de [Alejandro García] Caturla con palabras [es decir, “letras”] más” (p. 167); y “no tuve literalmente el tiempo de hacer nada otro [*rien d'autre*]” (p. 324). No hay perfectos bilingües porque en los que manejamos varias lenguas se nos contaminan unas con

otras y hay áreas de conocimiento que se dominan en una, pero no en otra. No estaría de más, por cierto, rastrear los galicismos en las obras mayores de Carpentier, que los hay.

Cartas a Toutouche es un libro repetitivo, tedioso, en que hay muy poco, casi nada, sobre la creación de las obras importantes de Carpentier. Esto se debe a dos razones. La primera es que el libro abarca de 1928 a 1937, y Carpentier se convirtió en el gran escritor que llegó a ser a partir de su regreso a Cuba en 1939. Su primer libro importante, *La música en Cuba*, es de 1946, y su primera gran novela, *El reino de este mundo*, de 1949. En *Cartas* nos enteramos de los esfuerzos de Carpentier por dar forma a lo que llegó a ser *¡Écue-Yamba-Ó!*, que él veía entonces como la respuesta cubana a *Don Segundo Sombra*, y de obras de teatro musical, no carentes de interés, pero que forman parte todas, con la novela, de la *juvenilia* carpenteriana. La segunda razón de la monotonía del libro es que son cartas a la madre, que no era una intelectual o escritora, aunque se ve una mujer instruida y políglota, a la que no le iba a hacer confesiones muy profundas sobre sus inquietudes artísticas. Lo que sí tenemos son detalles profusos sobre las crónicas que Carpentier enviaba a Cuba, especialmente a la revista *Carteles*, en gran medida para mantener a Toutouche en La Habana. También tenemos las insistentes garantías de Carpentier a su madre acerca de su solvencia en París, tratando de convencerla (y convencerse) de que se impone en la capital francesa tanto en términos monetarios como artísticos. Sabemos así que el propósito de su "exilio" a Francia fue sobre todo ese, y resulta enternecedor percibir cómo Alejo se esfuerza por justificarle a Lina su ausencia, el haberla dejado sola y desamparada en Cuba, un país extranjero para ella.

La relación de Carpentier con Lina debe ser interesante para los que quieran dibujar el perfil psicológico del escritor, así como el sufrimiento

de asma en su niñez, que lo hizo retraído y tímido con el sexo opuesto en su primera juventud, según le dice a la madre. Todo lo que le cuenta sobre sus mujeres es también significativo, pero también lo que le oculta. Carpentier me dijo a mí que estuvo casado a fines de los veinte con una suiza, que se le murió de tuberculosis en un sanatorio de los Pirineos, lo cual explica los episodios en esa región de *El siglo de las luces* porque hacía largas caminatas cuando no podía estar junto a su esposa. Pero este matrimonio no se menciona en *Cartas*. Tampoco se alude a Eva Fréjaville, con quien Carpentier tuvo una larga relación, con la que regresó a Cuba y con quien, en efecto, se casó en La Habana en 1939. Fréjaville, se dice, era hija natural del pintor mexicano Diego Rivera y una francesa casada. Fue, según la chismografía, una mujer de insaciable sexualidad, que dejó a Carpentier a poco de casarse con él y luego sostuvo relaciones con buena parte del mundo artístico e intelectual cubano, hombres y mujeres. Ahora me entero por medio del especialista en Neruda, Hernán Loyola, que Eva además le fue infiel a Carpentier con el poeta chileno durante un viaje que la pareja hizo a España durante la Guerra Civil.

Es extraño que Alejo no se la mencionara a Toutouche, aunque ella, se ve en las cartas, fiscalizaba la vida amorosa de Carpentier, lo cual es en sí significativo, y probablemente habría desaprobado a Eva. Lina fue la pareja que el padre tráfuga le pasó a Alejo. Pero lo más asombroso del vínculo entre madre e hijo que se desprende de *Cartas*, visible en las fotos de la portada (Lina) y contraportada (Alejo), es el extraordinario parecido entre ambos, como si la cara de Carpentier negara la intervención del padre perdido en su origen.

En cuanto a él, las *Cartas* descubren que Lina y Alejo lo encontraron en Colombia, que Carpentier intentó infructuosamente establecer relaciones epistolares con él, que la familia,

acomodada, era de Burdeos, donde Alejo la había visitado a los doce años (p. 104), que tuvo contactos tenues con ella más tarde durante sus años en París, y que sentía gran resentimiento contra Georges por el abandono. Siempre se refiere a él como "el otro", recuerda que lo dejó "a los diecisiete años, débil, sin oficio, sin dinero, sin recursos ante la vida" (p. 65). No ha olvidado tampoco los malos tratos a los que el padre lo sometió de niño (p. 285). Todo esto contrasta con las declaraciones de Carpentier que pintaban al padre como un europeo harto de Europa, adepto a Dreyfus y por lo tanto asqueado de Francia, que emigró a Cuba en 1902 y consiguió brillantes empleos como ingeniero-arquitecto, a quien se deben algunos edificios importantes de La Habana de principios de siglo. Pero la capacidad de fabulación de Carpentier en lo que respecta a su vida, que he documentado en mi libro *Cartas de Carpentier*, es ya conocida, a partir de la mentira que siempre dijo de haber nacido en La Habana (en la calle Maloja, para más detalles), cuando ahora sabemos que había nacido en Lausana, Suiza.

Cartas a Toutouche no resuelve las contradicciones que ahora surgen, y las incógnitas que estas versiones cruzadas crean. ¿Cómo fue que Georges llegó a conseguir tan jugosos contratos? ¿Qué fue de las propiedades que tuvo en Cuba, como la finca cerca de El Cotorro, donde Carpentier dice haberse criado? ¿Cómo fue que los poderosos socios de Georges no ayudaron al joven Alejo al verlo desamparado? Una biografía cabal, documentada, sin genuflexiones al aparato represivo cubano debía aclarar todo esto. Lo que sí queda claro leyendo las cartas a Lina es el rencor de Alejo contra Georges, lo cual tal vez ilumine la fisonomía de las (pocas) figuras paternales en su ficción, como las de *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. También debe quedarnos de su lectura esa admiración por lo mucho que Alejo Carpentier logró, a pesar del traumático percance de la desapa-

rición de su padre; el tesón y la disciplina que revela. Él mismo especula, en carta de 1931 (p. 262), si la desgracia no fue un acicate para sus éxitos, que entonces eran mínimos comparados con los que vendrían.

Descubrir ahora que Carpentier fue militante del ABC, desde París dicho sea de paso, es de sumo interés y permite aclarar no pocas incógnitas, no tanto sobre su conducta política temprana, como de su actuación en la Cuba de Fidel Castro. El ABC fue un grupo político de clase media, que contó con intelectuales probos y prestigiosos como Jorge Mañach y Francisco Ichaso, entre otros, que alcanzaron posiciones políticas relevantes durante la República, pero que se conoció también por sus actividades terroristas. En 1933, el ABC estuvo a favor de pactar con Sumner Welles, el procónsul enviado por los Estados Unidos a Cuba para intervenir en la caída del dictador Gerardo Machado y su secuela. Esto, y algunos roces con los comunistas, le crearon al ABC la reputación de ser una organización de derechas, lo cual es solo parcialmente cierto. En todo caso, Carpentier, que yo sepa, nunca manifestó pública ni privadamente su militancia en el ABC, lo cual hace con vehemencia en estas cartas a su madre, donde alardea de haber estado a cargo de propaganda en París. Hay que partir de que Carpentier fue en extremo precavido en cuestiones políticas, pero por encima de todo hay que tener en cuenta que el ABC fue estigmatizado por el régimen de Fidel Castro. Saber hoy que Carpentier fue miembro de este grupo explica varias cosas, entre otras los equívocos de Carpentier sobre su participación en la lucha contra Machado, pero especialmente la hostilidad contra él que siempre manifestó Juan Marinello, viejo comunista, que escribió reseñas negativas de *¡Écue!* y de *El acoso*, y que en 1974, durante los festejos para celebrar los setenta de Carpentier y su incorporación al Partido Comunista, dijo que de entonces en adelante iba el novelista

a hacer su mejor obra... ¡a partir de los setenta! Revela además este descubrimiento la conspiración de silencio que ha habido en la Cuba de Castro sobre el pasado político de Carpentier; muchos tienen que haber conocido la participación de Carpentier en el ABC, pero nunca se mencionó, ni apareció en las múltiples notas biográficas, cronologías, historias de la literatura, antologías, recopilaciones de artículos, ni ninguna de las tantas publicaciones de divulgación a todos niveles que han salido desde 1959. Fue un secreto colectivo impuesto por motivos partidistas, como el del lugar de nacimiento de Carpentier que, según me dicen, algunos siempre supieron en Cuba. La introducción y notas del presente libro perpetúan estas prácticas.

Lo que nunca llegamos a saber leyendo estas cartas es cuándo tuvo Carpentier el tiempo para hacerse de la vasta y profunda cultura que sin duda poseyó, cuándo leyó tanta literatura e historia, dónde aprendió tanto de historia del arte y de la música. Sus actividades con músicos contemporáneos, sobre las que sí nos enteramos en *Cartas*, nos permiten ver cómo Carpentier pudo estar tan al día en cuestiones de música clásica y popular de su momento. Pero la sólida preparación que llegó a tener, por ejemplo, en historia de América tuvo que exigirle horas de lectura de largos, complicados textos coloniales, algunos de difícil acceso en su época. En cuanto a su capacidad como investigador, que se manifiesta en todas sus grandes novelas, debe haberla adquirido solo, porque Carpentier, aparte del bachillerato cubano, y los inicios de una carrera de arquitectura en la Universidad de La Habana, fue un autodidacta. De la síntesis de todos esos conocimientos surgió su obra grande, cuando aprendió, probablemente del Dante, a conciliar la experiencia personal y la historia, en relatos en que los orígenes del Nuevo Mundo son el tema principal; por ejemplo en esa joya tardía suya que

fue *El arpa y la sombra*. El cómo y el porqué del secreto de esa síntesis no lo íbamos a descubrir en *Cartas*, ni en ninguna otra parte. —

NOVELA HISTÓRICA

Hagiografía



Pedro Ángel Palou
VARÓN DE DESEOS.
UNA NOVELA SOBRE
EL BARROCO
MEXICANO Y SU GRAN
MECENAS:
JUAN DE PALAFOX
México, Planeta, 2011,
176 pp.

ANDREA MARTÍNEZ BARACS

Frente a la historiografía académica aún levanta su cabeza otro género que hubiéramos pensado olvidado: la hagiografía. Desde el título, la biografía del obispo de Puebla Juan de Palafox, de Pedro Ángel Palou, declara un estilo que no sé si llamar de cursilería beata. *Varón de deseos* es el título de una obra del obispo, pero —en fin— era el siglo XVII; hoy en día se presta a un doble sentido y no quedan explicados cuáles eran esos “deseos”, salvo, claro, por “la divina Raquel”, que era su obispado, y por la cual habría de “renovar sus votos de amor infinito”. El propio autor se otorga a sí mismo ese trato meloso e impenitentemente vanidoso. En el apartado final, “Nota íntima del autor”, llama a su modesta y breve biografía “este extenuante trabajo” que “fui redactando con mi propia vida”. Declara: “Había leído durante más de veinte años un centenar de libros sobre Palafox”, y termina refiriéndose a la reciente beatificación del obispo: “Que esta mirada irreverente y literaria sea otra forma, más mundana pero no menos profunda, de homenajearlo.”

En la “mínima bibliografía” no figura la excelente biografía de Cayetana Álvarez de Toledo,

de 2004.¹ Y que no busque el lector una explicación del proyecto reformador y la filiación intelectual y política del que fuera obispo de Puebla, visitador general y por unos meses virrey de la Nueva España, o del terrible pleito que enfrentó al obispo reformador con la Compañía de Jesús y con la orden franciscana. El libro oscila entre una biografía convencional y sin originalidad, novelada a ratos, y una hagiografía penosa, que, ya sin perder el tiempo en dar los elementos de los diferendos, cae directamente en afirmaciones de este estilo —en este caso refiriéndose a los jesuitas—:

Las denuncias detalladas, explícitas, del obispo sobre sus fechorías, cultos paganos, abusos de poder, faltas a la moral y demás cargos y pruebas que les era conocido tenía en su poder.

En los veinte años y centenar de libros, Palou no halló una palabra de explicación concreta de la pelea con los franciscanos, salvo la mención acotumbrada de que no querían someterse a la autoridad eclesiástica y “desobedecían”, que adereza atribuyéndoles “artimañas” y otras descalificaciones vacías. No menciona la secularización de las doctrinas del inmenso obispado de Puebla —treinta y seis parroquias de las cabeceras de Tlaxcala, Cholula, Tepeaca, Huexotzingo y Tehuacán—, ordenada por Palafox. El paso de las parroquias o doctrinas de manos de los frailes a la iglesia episcopal, que en el resto de la Nueva España tomó siglos, ahí fue dado por el obispo Palafox en un par de días —el 27 de diciembre de 1640, dicen fuentes indígenas tlaxcaltecas—. ² Los indios

¹ Cayetana Álvarez de Toledo, *Politics and reform in Spain and Viceregal Mexico. The life and thought of Juan de Palafox, 1600-1659*, Oxford, Oxford Historical Monographs, Clarendon Press, 2004.

² La secularización ocurrió, dice Sor Cristina de la Cruz Arteaga y Falguera (*Una mitra sobre dos mundos. La de don Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Angeles y de Osmá*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1992), el 26 de enero de 1641 o justo después. La fecha que doy figura en un recuento indígena contemporáneo a los hechos, la *Historia cronológica de la Noble Ciudad de Tlaxcala*, del gobernador indio don Juan Buenaventura Zapata y Mendoza.

del obispado, que habían perdido su religión antigua pero habían aceptado a cambio la guía de los padres franciscanos, perdieron ese apoyo de forma abrupta. Sus reacciones fueron dramáticas en Cholula y Tlaxcala. Palou perdió la oportunidad de mencionar siquiera ese grave acontecimiento.

Otra generalidad que Palou ensalza mucho pero no sustenta es la idea de que el obispo hizo mucho por “amparar a los indios”. Es cierto que escribió *De la naturaleza del indio*, obra de la cual David Brading observaba lo genérica que resultaba, desconocedora radical de toda especificidad de los indios novohispanos, en una época en que abundaban los tratados etnográficos sobre el tema. ¿Por qué fue así? Probablemente Palafox no quiso rendirse a lo específico de la tierra, él que quiso sustituir la efigie del águila, el nopal y la serpiente por una Virgen María. Probablemente era también una forma de negar la obra de las órdenes religiosas con los pueblos indios novohispanos, y apostar por un borrón y cuenta nueva regalista y bajo control exclusivo de la iglesia diocesana. Temas interesantes, sí, que Palou ni siquiera roza.

Otro tema ausente en el libro es la reforma universitaria que llevó a cabo Palafox. Tras su visita a la universidad declaró inconveniente que el rector fuese al mismo tiempo, como era el caso, oidor (de la Audiencia de México). Dictó que el rector fuese elegido entre los doctores de la universidad y que tampoco perteneciera a ninguna orden religiosa. Palafox daba así autonomía a la universidad respecto al poder virreinal y alejaba de ella a las órdenes monásticas.

Y tampoco figuran las principales obras del prolífico Palafox, ni intento alguno de dar cuenta de ellas. Álvarez de Toledo observaba que para Palafox su obra más importante, escrita en la Nueva España y que hizo figurar en uno de sus grandes retratos, es la *Historia real sagrada, luz de príncipes y súbditos*.³

³ Primera edición, Puebla, Francisco Robledo, 1643.

En ella, dice la autora, Palafox, deslindado en particular del válido conde duque de Olivares, desarrolló la noción de un contrato político, y de un reinado con límites. La autora considera que las acciones de Palafox en la Nueva España, y en particular las obras que publicaba en ese mismo tiempo, levantaron en la reducida opinión pública novohispana vientos de cambio, de cuestionamientos, que serían un componente más de esos años tumultuosos y complejos.

En cuanto al aspecto “literario” de la biografía, su primera parte —infancia y juventud, hasta la llegada a la Nueva España— es pasable en su convencionalidad. Ya en la Nueva España la complejidad de las circunstancias y acontecimientos enredan al autor y sus intentos de novelización quedan reducidos a un mínimo. Al final de la vida de Palafox, Palou le atribuye horribles ensoñaciones mortuorias. Si eso es la “mirada literaria”, no sé si preferir las vidas ejemplares. Pero como dijo Palou, “la vida de Palafox —hagiografía que mi memoria ensanchaba—”... —



NOVELA

La vida está en otra parte



Jan Jacob Slauerhoff
ESPUMA Y CENIZA
trad. Julio Grande
Morales, México,
Textofilia, 2011, 156 pp.

EDUARDO HUCHÍN SOSA

En nuestra lengua, el territorio literario de Jan Jacob Slauerhoff (Leeuwarden, 1898–Hilversum, 1936) ha pasado tanto tiempo inexplorado que cualquier bosquejo biográfico podría hacernos caer en los peligros de la fascinación. Es, afirman los críticos, uno de los autores holandeses esenciales del

siglo XX, tanto por su producción en verso como por sus narraciones. Poeta maldito, admirador de Baudelaire y Verlaine, fue en otra de sus facetas traductor de Güiraldes, Gómez de la Serna y Martín Luis Guzmán (su versión de *La sombra del caudillo* fue uno de sus últimos proyectos y solo se conoció de manera póstuma). Su bibliografía suma una veintena de libros, de los cuales *Espuma y ceniza* es apenas el primero en publicarse en el mundo de habla hispana. Hasta aquí lo que uno esperaría de un escritor.

Pero Slauerhoff está lejos de ser un poeta ajeno a la intensa vida práctica: después de graduarse como cirujano prestó sus servicios en distintas embarcaciones comerciales. Viajó a Oriente, África y América Latina, a pesar de sufrir constantemente cualquier cantidad de dolencias. Por supuesto que esta última circunstancia adquiere —con la lectura de sus obras— un carácter relevante: su prosa depende tanto de su condición de nómada como de la de hombre enfermizo, a tal grado que es difícil imaginar a Slauerhoff en un único sitio. Si atendemos al modo en que sus personajes asumen las estancias en tierra, podemos intuir la propia incomodidad del escritor ante los domicilios fijos. Y no olvidemos tampoco el estado confesional de su poesía: “En mis poemas puedo vivir, en ningún otro lugar podría encontrar un refugio”, dice en un texto llamado sintomáticamente “Sin hogar”.

Espuma y ceniza reúne cinco relatos de viaje, cuyo rasgo común es que no están escritos desde el exotismo que producen los territorios lejanos sino desde la abulia. Los personajes de este libro se ven arrojados a otras latitudes, ya sea por la repentina adquisición de una fortuna (“El heredero”) o por la búsqueda de una mujer que es todas las mujeres (“Larrios”). Cualquiera que haya sido el impulso germinal del éxodo, con el tiempo, el entusiasmo termina por verse contenido gracias al horror cotidiano o a la desagradable manera que tienen las ciudades de extender cartas de naturalización.

Los vagabundos de Slauerhoff, según parece, se mueven por la necesidad de abandonar sus grises vidas, tan solo para descubrir que el tedio viaja con ellos.

La opinión que sobre distintos pueblos tienen estos personajes serviría para desalentar toda clase de turismo. De Creta: “Los barrancos más profundos, caminos tortuosos que daban el doble de miedo por los abismos que recorrían.” De Athos: “Le muestran [a uno] sus tesoros, le piden un tributo, y le dejan marchar; solo, más pobre que cuando llegó, material y espiritualmente.” De Frisco: “Un árido cementerio y una ciudad en decadencia.” De Fuzhou: “Una ciudad de yanquis y de chinos con un crecimiento brutal, donde se escarbaba y asesinaba para vivir.” Enemigos declarados del presente, los trotamundos de Slauerhoff transmiten en cada postal su honesto deseo de estar en otro sitio.

Such is life in China: la mordaz descripción de una borrachera de extranjeros en Chi Nan Fu resulta ejemplar para entender esta idea, a través de un cuento que nunca pierde el humor ni su capacidad para dibujar pequeñas epifanías. La trama aparentemente sencilla deja entrever un puñado de héroes reunidos por el hastío: Bruce (“el doctor de la misión que por fin se entregaba a la bebida”), Talman (el cónsul honorario de Letonia, Holanda, Austria y “un par de pequeñas naciones más”) e Ibsen (el antiguo capitán de un carguero noruego, cuyas habilidades para sortear tifones en altamar requerían que estuviera alcoholizado). Sobrevivientes de otras batallas —la tormenta o la visita al paciente desahuciado— coinciden apenas en una casucha bajo la lluvia. “¿Y qué tenían que decirse por otra parte?”, observa el narrador. Nada, sino atender la urgencia de beber en silencio, “el estado más puro cuando las reservas de chistes y las noticias sobre barcos se habían agotado”.

Slauerhoff despliega su talento para que las existencias mínimas se

muestren también como un conglomerado de moralidades, prejuicios, sueños de fuga e insatisfacciones. Las historias íntimas de Bruce, Talman o Ibsen se entrometen aquí y allá y permiten reinterpretar la engañosa inercia de sus reuniones. La escena de la recatada esposa de Bruce y del reverendo que la reprende logra significar a nivel dramático el ridículo estado de redención que experimenta el médico, tan solo por llegar ebrio a su casa.

Por otro lado, “El último viaje del *Nyborg*” es quizá el relato mayor de este libro. Fröbom, capitán de un buque, acepta trasladar cadáveres chinos de Frisco a Fuzhou. El pago de cinco dólares por cada cuerpo que llegara en buen estado le parece un acuerdo razonable, que le permitiría dejar el negocio de la navegación. Tiene todo en contra —las tormentas del Pacífico, el deterioro del barco y la propensión de los subordinados para creer en los espíritus— pero aún así acepta la responsabilidad. Tras sufrir los embates del clima, el capitán recibe una nueva oferta por parte de un administrador yanqui: transportar ilegalmente un cargamento de caucho hasta Adelaida a cambio de veinte mil dólares. Eso supone desviarse de la ruta y deshacerse de los cadáveres de algún modo, pero Fröbom resuelve cumplir ambos encargos. Una nueva tormenta golpea a la embarcación, y provoca que los escotillones se rompan y el agua inunde las bodegas. En consecuencia, los ataúdes son arrastrados a la cubierta, como si un ejército de muertos tomara por asalto la nave. Días antes, en sus momentos de calma y debido al aburrimiento de sus tripulantes, el *Nyborg* daba la impresión de ser un “buque fantasma”, pero el episodio final vuelve aterradora la metáfora. Más que ante un hecho sobrenatural, los hombres de este relato sucumben a una vida que ni siquiera concede tiempo para el arrepentimiento.

Dados los temas y las atmósferas, para el lector resulta imposible

no pensar en Joseph Conrad y en la manera en que la soledad marítima puede servir para poner a prueba el carácter. No obstante, en Slauerhoff atestiguamos también el creciente hartazgo de aquellos que admiten la muerte o la cotidianidad como la única alternativa al nomadismo. En otro de sus libros, la novela *El reino prohibido* (1932), un joven Luís de Camões escucha a su padre decir: “Los viajes solo muestran que el mundo es igual en todas partes.” Los cuentos de *Espuma y ceniza* parecen confirmar esa tesis. —



NOVELA

La geografía redundante



Edmundo Paz Soldán
NORTE
México, Mondadori,
2011, 282 pp.

GENEY BELTRÁN FÉLIX

Nadie ha de llamarse sorprendido porque un autor boliviano, ejerciendo el derecho panamericano ganado por José Martí para los autores del sur del río Bravo, se apropie de Estados Unidos como territorio de su fabulación. Si bien Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967) ha publicado ficciones de la realidad de su país, como en *Río fugitivo* (1998) o *Palacio quemado* (2006), el interés del tema del latino en El Imperio se encuentra ya en cuentos de su libro *Amores imperfectos* (1997), amén de en la compilación *Se habla español* (2000), de la que fue coeditor. *Norte*, sin embargo, propone desde el título un carácter programático: parafraseando a Cabrera Infante al hablar de Cuba, los personajes migrantes de Paz Soldán no tendrían historia sino geografía.

Esta novela alterna capítulos de tres relatos de hispanos en Estados Unidos, separados por el tiempo mas unidos por la frontera. Martín Ramírez es internado en un hospital psiquiátrico de California en 1931. Jesús González comete en 1984 un feminicidio por el que huye de su ciudad en el estado de Chihuahua; con los años conoce el crimen y la prisión en suelo estadounidense. La joven boliviana Michelle, en 2008, vive una difícil pasión con Fabián, su maestro argentino asediado por las adicciones y la presión de su puesto académico en una universidad de Texas.

Martín y Jesús son mexicanos y pobres. El primero, un paciente psicótico, esconde un gran talento para la pintura; el segundo se convierte en un psicópata, un artista de la brutalidad. En ambos, el cruce de la frontera provoca una transformación radical: hacia la locura creativa o la violencia más despiadada. Fabián, a quien distingo como el verdadero protagonista de la tercera línea, nos es presentado desde la óptica de Michelle, y su progresiva caída personal vendría luego de su fallida empresa: escribir El Gran Estudio sobre la literatura hispanoamericana. Comparte con Martín y Jesús el destino del migrante, si bien no indocumentado, a quien la realidad estadounidense termina por trastornar. Incluso Michelle, que toma el camino creativo con el proyecto de un cómic y cuya deriva sentimental es dependiente por entero de Fabián, asume el fracaso como destino. He ahí mi primer reparo: *Norte* no deja respirar a sus creaciones hacia un devenir propio. Con la excepción del Ranger Fernandez, un personaje secundario —quien a lo peor que llega es a la soledad afectiva producto de su sequedad emocional—, los protagonistas se supeditarían a demostrar una idea: cómo los migrantes hispanos han venido cambiando la sociedad que los recibe no sin verse ulteriormente derrotados.

Si ya el título apuntalaba el peso de lo geográfico, la novela en sí tampoco

se permite la imprecisión, la incertidumbre ni la elipsis; abunda en los elementos del decorado y explica siempre, o casi todo. La veo escrita no desde la imaginación sino gracias a la documentación. Acomoda aquí y allá cápsulas informativas sobre la frontera vista, pienso, desde el periodismo o la sociología, aunque la pertinencia dramática para esos apuntes sea, muy a menudo, nula. Un ejemplo:

Otro fin de semana fuimos a visitar a unos amigos a El Paso (nos sorprendieron las oleadas de mexicanos que llegaban de Juárez y buscaban quedarse, tratando de escapar de la guerra entre los cárteles y de los intentos desesperados del gobierno por controlarla) (III, 1).

Como sucede en *Sueños digitales* (2000), en la que el narrador de Paz Soldán abusa en referencias a la tecnología y el mundo digital, *Norte* busca lo verosímil mediante la acumulación de lo conocido, y así su ficción se vuelve redundante: para que no queden dudas de que estamos en Arabia, vemos desfiles y desfiles de camellos.

La sobreexplicación, un signo paternalista —que el lector no se quede con la menor duda de dónde y por qué ocurren los hechos—, también afecta el desarrollo de los relatos. Después de su estancia en una cárcel de Florida (II, 7), Jesús sale convertido a su misión de ángel vengativo enviado por El Innombrable, un ser superior, y ese estado mental ya no sufrirá variación; sin embargo, la estructura no considera el recurso de la elipsis sino que prosigue al mismo ritmo con las andanzas del joven de un lado y otro de la frontera. Puesto que el personaje ya no conoce más evolución, el recuento de sus asesinatos manifiesta una reiteración mecánica que anula el interés por Jesús mismo y lo centra en la crueldad con sus víctimas o la investigación policial. No es este un reparo moralino, sino de construcción dramática: Jesús deviene la predecible

herramienta —más que de ese ser superior que le habla— de una voz narrativa cuyo propósito consistiría en dar un panorama sobre la violencia fronteriza, a través de un personaje extremo, casi un símbolo del Mal con mayúscula. La trama de Fabián y Michelle también se ve caída en un aletargamiento dramático: merced a gritos, abusos y un aborto, su historia discurre por las etapas predecibles de una relación destructiva —en este caso, entre un adicto paranoico y una joven emocionalmente débil—, dejando una sensación de *déjà lu*.

Norte cuenta de migrantes hispanos, pero el género novelístico en sí no migra. Aunque incluye regionalismos y mezcla inglés y español en los diálogos, esos registros no pasan del color local, como quien busca verosimilitud antropológica para entorno y personajes, y nunca ponen en jaque la naturaleza verbal de las mismas voces narrativas ni ambicionan la creación de un efecto de extrañamiento que convierta esa frontera tan documentada en un espacio imaginario, como si sucede en Bolaño o Yuri Herrera. Las historias de Martín y Jesús se presentan en tercera persona, pero esta prosa periodística, no infrecuentemente cacofónica y prolija, difiere casi nada de la dicción de Michelle, la narradora del tercer relato —parecido a lo que sucede, por ejemplo, en *El delirio de Turing* (2002), en la que la alternancia de voces en segunda y tercera persona no consigue un relieve particular para una u otra línea narrativa—. Es como si *Norte* cruzara, en efecto, una y otra vez la frontera pero contara con pasaporte; su prosa es finalmente inmutable ante la violenta dinámica de la migración. La escenografía redundante obstruye algo más pertinente para la ficción: personajes e historias que, mediante un lenguaje en sí mismo inestable, fronterizo en una acepción no solo geográfica sino literaria, rehúyan de lo ya conocido y entreguen no una tesis política sobre la migración sino una percepción incontrovertible de la experiencia hispana en El Imperio. —

NOVELA

El melodrama latinoamericano



Alberto Barrera Tyszka
RATING
Barcelona, Anagrama,
2011, 264 pp.

JUAN JOSÉ BECERRA

Excepto por las guerras de la independencia del siglo XIX y las dictaduras sincronizadas entre sí por el Plan Cóndor en los años setenta del siglo XX, las partes de lo que llamamos América Latina nunca se mantuvieron demasiado integradas. Hasta ahora, que parece haber resurgido un latinoamericanismo bueno pero acaso inane para darle vida a las novelas del porvenir. ¿Quién, que no sea un burócrata, se animaría a escribir la novela de la CELAC?

Por afuera del deseo histórico de una patria grande, y de las novelas de dictadores y héroes, el discurso amoroso pronunciado a través de las telenovelas ha sido el único lenguaje común del continente, capaz de atravesar con facilidad sus fronteras interiores. Mejor dicho, el único lenguaje narrativo (también existe el discurso amoroso de las canciones, pero no sería una tarea fácil *cantar* una novela).

Rating, de Alberto Barrera Tyszka, es una novela acerca del melodrama latinoamericano, el gran género de América Latina, el más popular y el peor visto. Del otro lado de Manuel Puig —un mayorista de insumos melodramáticos—, Barrera Tyszka aplica sobre el género un baño de luminol, fetiche de la química forense, para revelar la composición de su valor agregado: la forma televisiva pavloviana que cuenta las emociones ajenas como si pudieran ser vividas.

La lectura de la industria televisiva que se hace en *Rating* es lapidaria e irrefutable y tiene su principio: hacer una telenovela es la telenovela (hacer un noticiero también ha de serlo). Tenemos a Izquierdo, un guionista depresivo que vive de recuerdos; a Pablo, su joven relevo, hijo de otro guionista al que el *métier* insano ha llevado derecho al hospicio; y a Quevedo, un gerente en el ocaso. Todos —aunque hay más— son piezas de una tradición famosa del capitalismo: la de la máquina laboral, en este caso una expendedora de ficciones. Pero ningún éxito es suficiente para alimentar la máquina. La contigüidad éxito/fracaso es la gran fuerza de la novela y, también, su piedra filosofal. El éxito nunca llega solo: es el éxito más el desastre que se incuba en él. Como si se tratara de una cultura de ludópatas, la sociedad televisiva vive de la ganancia tanto como de la pérdida, un fenómeno que Barrera Tyszka detecta asignándoles a los ganadores y a los perdedores una misma bolsa.

Rating es una serie de fugas horizontales que se cruzan con una historia vertical de referencia: un *reality* —heredero y enterrador de la telenovela— sobre indigentes caraqueños. La arborescencia del libro produce una impureza y una variedad interna extraordinaria. No se puede contar una sola historia. Al costado de una descripción funcional de la máquina del trabajo televisivo, donde la ficción nunca es una idea en el aire sino una línea de montaje que deriva en productos seriales y en un malestar masivo que ataca a quienes los fabrican, la novela de Barrera Tyszka cuenta varias historias de amor: las contadas por las telenovelas y las vividas por sus mentores, sin que se sepa quién copia a quién. Pero además hay mil relatos de los programas televisivos que aparecen como actos o potencias (aquello que la industria hace pero también aquello que imagina), y también lo que podemos llamar “dramas derivados”, como el melodrama que se desata en el interior de la máquina

laboral o el drama social del deslave venezolano de donde la televisión extrae los indigentes del *reality*, y que aparecen y desaparecen como si la novela fuese sometida cada tanto a un cambio moral de vías.

La muerte de la madre de Izquierdo y quizá más aún el hallazgo de su marcapasos son momentos en los que la literatura de Barrera Tyszka se repliega desde el extremo narrativo al que ha llegado —un extremo lejano pero exterior— hacia la representación brutal de la intimidad, una especie de teatro sin espectadores en el que la novela revela su factor oculto, un emergente menos narrativo que ontológico: el factor sentimental que perfora la superficie de la historia y deja a la vista el tesoro que ha estado escondiendo.

Sobre el final, como si toda la inmediatez aceitosa de la televisión hubiera desaparecido del libro, Izquierdo decide ajustar una cuenta personal, el primer acto no laboral que se observa plenamente. Decide, por fin, *ver*. Entonces sucede el encuentro más intenso de la novela, y tal vez el único si se entiende por encuentro el instante final de una búsqueda. Es una escena oscura porque en ella no está presente la actualidad en la que sucede: ocurre, íntegramente, en el pasado. De pronto se resquebrajan los mundos que a duras penas se mantenían separados y la novela muestra sus brillos interiores.

La malicia y la inteligencia de una narración que también es una crítica de la sociopatía que sostiene la industria del entretenimiento y, a su manera, una extraordinaria Teoría del Culebrón, aparece finalmente filtrada por elementos sentimentales que no habría que confundir con sentimentalismo. Pero también aparecen los hechos de la ficción literaria filtrados por la ficción fabril. Se trata de contactos entre planetas diferentes que adoptan la forma de un estudio comparado de realidades artísticas en apariencia antagónicas. En esos contactos, la realidad artificial

de lo novelesco literario nunca tiene el ritmo ni las expansiones controladas de la ficción televisiva pero ambas tienen en común un elemento: el trámite engorroso de su desarrollo, su vínculo retorcido con el tiempo. Y eso ocurre porque la realidad y sus modos de representarla son experiencias burocráticas. En la teleficción, esos trámites están sobreactuados, mientras que en la “vida” literaria funcionan como una memoria oculta (la telenovela actúa mientras la literatura piensa).

Pero Alberto Barrera Tyszka no cuestiona los préstamos entre la novela literaria y la novela televisiva porque, al margen de la diferencia de prestigios, ambas forman parte de una misma materia: una materia que no es la vida. Si *Rating* solo fuese una novela de la que quedara claro que la literatura es superior a la telecullebra, habría perdido su hibridez excepcional, dado que es en todos sus aspectos sentimentales y no únicamente en los *escogidos* —todos: los que van del sentimentalismo pop de la industria cultural al sentimentalismo punk de las enfermedades, y de la poesía a la pantalla que reproduce pavadas— donde el libro se apoya para elevarse. —



POESÍA

Poemas controversia



Fernando Fernández
PALINODIA DEL ROJO
México, Aldus, 2010, 57 pp.

✎ EDUARDO CASAR

La poesía de Fernando Fernández se parece mucho a la personalidad de su autor: no es muy larga; es muy amable, incluso ceremoniosa; delgada, clara

y contundente; tiene un claro olfato (o nariz evidente) para detectar detalles inauditos; es nerviosa, pero no nerviosa angustiada sino nerviosa alegre, siempre con un dejo de buen humor; pero no es bonachona: es incisiva. Y es muy inteligente.

Después de *El ciclismo y los clásicos*, de 1990, y *Ora la pluma*, de 1999, el autor nos entrega esta *Palinodia del rojo*, un libro espléndido y de una originalidad a prueba de juego.

La poesía de Fernando Fernández tiene ciertos recursos claves: una adjetivación *sui generis*, generalmente insólita y contundente; una sonoridad barroca (diría yo), llena de armonías; y una elección de temas cotidianos e insignificantes a los cuales es el propio poema el que les atribuye intensidad y vuelve memorables.

Hay tres fuentes y tres partes integrantes del fernanfernandismo: López Velarde, Gerardo Deniz y la poesía del Siglo de Oro. De Deniz toma el gusto por la complicación, lo que Eco llamaría tripodología felina, que apela a referentes culturales de la botánica o la mitología, o de cualquier otro lado, y el uso de palabras inusuales, incluso muertas. De López Velarde las adjetivaciones y la poética, según la cual la poesía está en lo inmediato, incluso en lo familiar (la parentela presente en los poemas, la primacía de las primas) y las sonoridades escalonadas y los encabalgamientos. Del Siglo de Oro revive léxico y ritmos (su muy amado Francisco de Aldana, su admirado Fernández de Andrada, poetas que él me ha regalado).

Pero los de Fernández no se parecen a los poemas de Deniz: tienen un aire de familia, que a lo mejor si alguien no sabe la devoción de Fernando por Deniz no podría captar. Hablo de sus fuentes para intentar ubicar su poética y sus poemas, y para enfatizar su originalidad; porque muchos escritores en entrevistas se dicen devotos de algún santo poético o literario y, la verdad, no se les nota.

Hay que ver el primer poema de *Palinodia* para estar ya en pleno Fernández: Chito (todo un personaje, un familiar) despierta al canario Henry...

gárrulo más que el propio pájaro,
canoro más que el propio canario:

y al trino casi líquido de Chito,
descalzo, en el pasillo,

y al contestar de Henry
como el agua volviendo entre
[los líquenes,

ah jolgorio de ave y hombre,
la casa despertaba entera entonces.

He aquí otra característica de *Palinodia*: el sesgo narrativo. Cada poema es como un cuento: se nos quedan escenas, resonando; senos, en algunos poemas.

Hay dos recursos del XIX que usa muy siglo XXI el autor: la rima y las admiraciones. Y hablo de la rima rima,

no de las consonancias frecuentes de las frases, rima consonante, al final del verso:

¿Palomicas a mí? ¡No por piedad!

Solo ve cómo ponen el pretíl:
ya no hay quien se acode
[luego ahí
para ver la ciudad.

Más sorprendente es todavía lo de las admiraciones, que yo solía desaconsejar en cualquier taller de creación literaria porque creía que avejentan al texto, y es que las admiraciones eran frecuentes hasta el modernismo porque muchos de los poemas de esa época estaban hechos para ser declamados. Sin embargo en la poesía de Fernández se ven bien. ¿Por qué? Porque alcanzan para dar el tono exacto con el que el autor quiere que se lean sus poemas: son una marca de su propuesta de oralidad, y de su estilo particular de hablar. En los poemas de este libro se nota la pronunciación, la velocidad distinta que tiene cada uno de los enunciados poéticos, el placer de la mordedura peculiar de cada una de las palabras.

Ciertamente, la poesía nace de la voz, como decía Gorostiza. Y por eso el enfoque poético del lenguaje intensifica premeditadamente la sonoridad de las combinaciones verbales. Fernando Fernández diría que la poesía nace de la conversación, en muchos de sus poemas de la conversación consigo mismo: así como está siempre presente cierta narratividad, hay un marcado diálogo en sus poemas, diálogo con otros y muchas veces consigo mismo, microdiálogos o poemas controversia, o palinodias.

Lo malo de muchos poemas que uno lee o escucha en recitales es que se parecen a los de cualquiera. Los de Fernando Fernández solamente los pudo haber hecho él: tienen muy su huella digital y muy su fisonomía.

Dentro del paisaje de la poesía que actualmente se escribe en México, Fernández anda solo; acaso haya algún parentesco con algo de Óscar de Pablo o de Carla Faesler. Poesía precisa, cuidadísima, tan cultivada como su autor, quien escribe uno de los blogs más interesantes y vivos de nuestro panorama literario —oralapluma.blogspot—, y es además profesor de la nueva Escuela Mexicana de Escritores.

Palinodia del rojo es un libro inquietante y sólido que enriquece, sin duda, nuestro mundo y confirma a la poesía que se atreve como un arte de minorías generalmente contentas. —



ENSAYO

Una revista en los tribunales

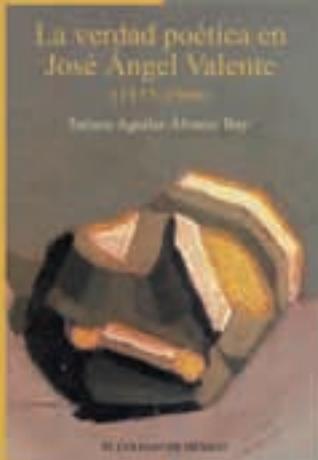


Guillermo Sheridan
MALAS PALABRAS.
JORGE CUESTA Y LA
REVISTA EXAMEN
México, Siglo XXI
Editores, 2011, 392 pp.

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

En octubre de 1932, una revista literaria cae en manos de un periodista que lee, consternado, el adelanto de la novela de un tal Salazar Mallén, plagada de malas palabras. Todavía sonrojado, el periodista observa que, paradójicamente, entre los colaboradores de la disoluta revista, se encuentran varios funcionarios de la Secretaría de Educación Pública, entre ellos el oficial mayor Samuel Ramos, autor de un infamante retrato de los mexicanos en el que insinúa que los connacionales padecen un complejo de inferioridad. El periodista redacta una nota anónima en el antigobiernista periódico

NOVEDAD EDITORIAL



EL COLEGIO
DE MÉXICO
<http://www.colmex.mx>

Excelsior para denunciar ese pas-
quín disfrazado de arte, donde

pueden leerse expresiones de una
crudeza tal que se negaría a repe-
tir las el más soez carretonero en
cualquier sitio donde no estuviera
rodeado de los de su laya.

Este es el inicio del proceso judicial
a *Examen* que, allende sus vario-
pintas motivaciones, constituye un
episodio clave en la lucha por la
libertad de imprenta en México.

La revista *Examen*, dirigida por
Jorge Cuesta, comenzó a publicarse
en agosto de 1932 y solo circula-
ron tres números; pese a su breve
vida, puede catalogarse como el
destilado más fino del espíritu de
“Contemporáneos” (aunque ya no
participa el grupo en pleno) y como
el reflejo de la mayoría de edad
intelectual de Cuesta. Es una revis-
ta controversial orientada a defen-
der la libertad del arte, alertar ante
las pasiones políticas e instaurar
un contrapeso liberal a los extre-
mismos. Entre otros materiales, la
revista tradujo ensayos de Aldous
Huxley y Julien Benda, publicó
colaboraciones de Julio Torri,
Samuel Ramos, Xavier Villaurrutia,
José Gorostiza y el propio Cuesta,
poemas de Salvador Novo y Luis
Cardoza y Aragón y fragmentos de
la novela *Cariátide* del atrabiliario
Rubén Salazar Mallén, que es quien
detona el problema. Como señala
Sheridan, las palabrotas de Salazar
Mallén solo fueron un pretexto
para, a través de *Examen*, atacar al
entonces secretario de Educación
Pública, Narciso Bassols, con quien
trabajaban varios de los colabora-
dores de la revista. De hecho, el
texto que probablemente había irri-
tado más a la derecha y a la propia
clase política era el “Psicoanálisis
del mexicano” de Samuel
Ramos, una acerba visión de la
identidad; sin embargo, el motivo
de ultraje a la moral era más viable
jurídicamente.

Es factible que, al leer el cándi-
do naturalismo de Salazar Mallén,
salpicado de expresiones altisonan-
tes, los enemigos de *Examen* y de
Narciso Bassols brincaran de gusto,
pues se podía acudir al artículo 200
del Código Penal Federal, que cas-
tigaba con penas de prisión y multa
la circulación de libros o imáge-
nes obscenas. Además, esta falta
se perseguía de oficio, por lo que
una editorial periodística equivalía
a una denuncia. Si bien el motivo
inicial del linchamiento a *Examen* es
el ataque derechista a Bassols y el
embate al monopolio estatal sobre
la educación, cuestionando la legi-
timidad moral de los educadores
oficiales, en el curso de la polémica
se van sumando otros viejos y nue-
vos enemigos. Así, se reactiva la
querrela contra “Contemporáneos”
que, desde casi una década atrás,
venían siendo atacados por la
izquierda y los nacionalistas
como un grupo reacio al compro-
miso social y practicante de una
literatura manierista y una moral
invertida. Sin querer abrir flancos,
Bassols se deslinda de *Examen*, con-
cede licencia sin goce de sueldo a
los involucrados (Ramos, Cuesta,
Gorostiza, entre otros) y luego se
desentiende definitivamente de sus
incómodos colaboradores.

Cuesta, como director, y Salazar
Mallén, como autor del texto en
litigio, deben enfrentar el tortuoso
proceso. Cuesta está entrampado
en un lío que amenaza ponerlo tras
las rejas, pero también subido en
una tribuna donde puede proyectar
su ideario previo sobre la autono-
mía del arte, la libertad de opinión
y la función del escritor. Cuesta
advierte sobre el inaceptable papel
del periodismo como censor lite-
rario y observa en el moralismo
exacerbado en torno a un texto un
ataque político contra la cultura.
Con cierta grandilocuencia, Cuesta
sugiere que el proceso de *Examen*
está emparentado con los grandes
casos de censura al arte y su defensa

ante la avalancha judicial despliega
tanto argumentos jurídicos como
erudición literaria. Igualmente,
con la colaboración de escritores
y abogados amigos, convierte el
último número de *Examen* en una
antología de alegatos a favor de la
libertad de expresión.

La pesadilla de abogados,
barandillas e inclemente golpeteo
periodístico (lleno de prejuicios e
insultos personales) se prolonga
por cerca de seis meses: los escri-
tores son absueltos por un juez,
pero el ministerio público apela
y el Tribunal Superior de Justicia
falla contra la decisión previa y los
condena. El caso iría a la Suprema
Corte, pero, de manera sorpresiva,
en marzo de 1933, el propio minis-
terio se desiste y la causa queda
anulada. *Examen* no vuelve a apa-
recer, los colaboradores cesados
encuentran difícil colocarse en una
administración que pide certifica-
dos de pureza ideológica, el grupo
de “Contemporáneos” termina de
dispersarse, Cuesta se radicaliza
y endereza su ideario liberal
en contra de su antiguo jefe,
Bassols, y el proyecto de educación
socialista.

En su libro, Guillermo Sheridan
reúne los testimonios de este proce-
so judicial y sus secuelas pero, sobre
todo, traza perfiles literarios; recrea
el clima de polarización artística
e ideológica de los años treinta;
recoge los debates entre literatura
“pura” y “de compromiso” y docu-
menta la difícil supervivencia de
un temple liberal en una época
de consignas. Gracias a la mezcla
del dato duro, las grandes ideas,
las pequeñas mezquindades y las
anécdotas pintorescas, *Malas pala-
bras. Jorge Cuesta y la revista “Examen”*
es un testimonio que, al lado del
rigor, tiene, también, la tensión
narrativa y el humor para adver-
tir en la historia, a ratos el legado
ético, a ratos el drama humano,
a ratos el delirante episodio de
comedia. —