

LOS LIBROS



ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

ELLA CANTABA BOLEROS

De Guillermo Cabrera Infante



Alfaguara, México, 1996.

Hace algunos años que Guillermo Cabrera Infante practica el mismo deporte editorial: el reciclaje de sus libros, la recomposición en nuevos fragmentos y disposiciones. Desde *Holy Smoke* (1985), la novela que escribió en inglés, Cabrera ha publicado *Mea Cuba*, antología de sus artículos; *Delito por bailar el chachachá* (que incluye dos relatos ya publicados, y otro inédito); *Mi música extrema*, donde se reúnen fragmentos en los que habla de música; y ahora *Ella cantaba boleros*, la suma del último capítulo de *La Habana para un infante difunto* con un extracto de *Tres tristes tigres* más un colofón, "Metafinal", que había sido eliminado de ésta novela por afán de simetría, según aclara el propio autor en un "prólogo nocturno".

Es decir, desde 1985 Cabrera Infante se ha antologado, ha escrito un cuento y ahora desempolva un final olvidado. Más el arte (a veces no muy sutil) de la combinatoria. Puede argumentarse que para un escritor cuyo tono dominante siempre ha sido la parodia, la cita y el pastiche, es absolutamente legítimo

el deseo de dictar su propia metalingüística. Pero ¿hasta qué punto se trata de la voluntad del autor y no de una estrategia editorial para ganar nuevos lectores en detrimento del espíritu conservador con el cual sus fieles atesoramos los libros originales? Estrategia equivocada, a mi entender, porque sospecho que el nuevo lector, virgen en "cainología", que ahora lea "La amazona", no va a ir tras *La Habana*..., y quien repase ágilmente las aventuras de la Gorda Estrella se podrá sentir disculpado a la hora de leer *Tres tristes tigres*.

Hay también otra manera de entender este rompecabezas que dicta (o deja dictar) Cabrera. Si hace unos años su *work-in-progress* se organizaba en novelas donde concurrían varias obsesiones, ahora toma la forma de obsesiones donde coinciden todas sus novelas: *work-in-backness*. Ese nuevo ordenamiento, que da prioridad a los temas (la música, el amor, la ciudad) sobre los libros, debe mucho a la nostalgia, sentimiento que ya se respiraba en novelas anteriores, y que ahora se ha convertido en la convicción de quien habla de una cultura definitivamente perdida. Como ejemplo: ese momento de "La amazona" donde se evoca el "carácter preciso del lenguaje habanero, tan vulgar, tan vivo, tan sentida su desaparición". Un lenguaje "ido con el viento de la historia", una "lengua muerta" en la cual exhalar frases sugerentes que dan la cifra de una ciudad.

Vale la pena preguntarse por qué la obra de Cabrera Infante no tiene hoy herederos visibles. Hace una década, al analizar la situación de la

prosa soviética, Joseph Brodsky hacía notar que la revolución le deja a la literatura el imperativo del género trágico. En Cuba, toda la prosa post-revolucionaria se ha visto infiltrada, de alguna u otra manera, por la épica o por su doble, la presencia hipnótica de la tragedia, la mirada paralizante de la Gorgona histórica. Pero si los recursos épicos son de por sí bastante precarios, la tragedia, como apuntaba Brodsky, reduce en gran parte la imaginación del escritor; como empresa didáctica es estilísticamente limitada. El drama personal, y más aún el nacional, reducen e incluso niegan el deseo de logro estilístico, arrinconado en el desván de las frivolidades. La presunta gravedad del asunto trágico exacerba la proximidad aristotélica entre el arte y la vida, hasta el punto de considerarlos sinónimos. La novela cubana de la Revolución estuvo (y está) atrapada entre la censura y el realismo exigido por la magnitud hipnótica del hecho revolucionario. La obra de Jesús Díaz (ahora exiliado en España), de Norberto Fuentes (ahora exiliado en Miami), de Lisandro Otero (ahora exiliado en México), y la de sus seguidores en la isla (Eduardo Heras León, Arturo Arango, Senel Paz...) padece por igual el espíritu épico o el realismo didáctico, en el cual, dicho sea de paso, también entra el primer libro de Cabrera Infante: *Así en la paz como en la guerra*.

Es curioso que después de Carpentier o Lezama, los únicos disidentes de ese tipo de prosa empeñada en rascarse sus heridas e incapaz de trascender la experiencia sean los escritores que poseen mejor estilo: Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Rei-

naldo Arenas y el propio Cabrera Infante. Es notable también que todos hayan preferido los extremos opuestos al género épico o trágico: la farsa, la tragicomedia, la opereta.

Cabrera Infante, que lleva más de treinta años de exilio londinense, ha logrado marcar desde su "lengua muerta" una cultura, al defender, como Joyce, el poder de las "lenguas externas", esas fuerzas que reinventan el idioma desde adentro. En esa geografía de islas, Caín es como Bloom, un antihéroe, un judío húngaro y desarraigado, que aunque proclame a Irlanda como su patria, es visto con cierto recelo por los propios irlandeses.

La "cubanidad", o mejor, la "habanidad" de Cabrera Infante es diferente del *Paradiso* intramuros y doméstico de Lezama, de la neoclásica ciudad de Carpentier o del mundo onírico y "guajiro" de las novelas de Arenas: *La Habana...* y *TTT* son una crónica urbana de los años cincuenta y sesenta, llena de personajes glamorosos que se mueven libremente entre la realidad y la ficción.

Se ha hecho notar que a los urbanos protagonistas de Caín no les preocupa la ciudad vieja, la ciudad literaria de librerías y tertulias; se van al Vedado, a los cines, a Radio-centro, a la Rampa, a las posadas y a las playas, a estudios de televisión y a las redacciones de los periódicos para revisar galerías. La literatura se entiende aquí como un modo de ganarse la vida, como un juego de letras y de citas, como el gran juego de las palabras. Cabrera Infante le concede a sus personajes una especie de fiebre de ubicuidad: desesperados por no poder estar en todas partes, se hunden en el ímpetu velociférico de la farándula y la moda, de los amores de una noche y de los boleros que se gastan en una temporada. Estrella es, en este caso, el chivo expiatorio de esa lógica, la estrella fugaz, el residuo de la nocturna velocidad habanera. Incluso después de su muerte sigue habitando accidentalmente el mundo,

como la describe el *Metafinal* que es la historia de una meta final que nunca llega.

El cine, la otra gran obsesión de Cabrera, es el arte emblemático de esta vida como sinónimo de fantasmagoría nocturna. En "La amazona" los protagonistas salen de la semioscuridad de un lobby para hundirse en bares o night-clubs, cuartos o cuevas de los deseos, cavernas platónicas de apariciones y sombras que propician amores nada platónicos. En *Ella cantaba boleros* la mitad de la trama transcurre en la oscuridad: el San Juan, el Club Tiko, Las Vegas o La Gruta. Los escenarios donde canta Estrella, esa mezcla (real) de Celeste Mendoza con Ella Fitzgerald, son las plazas de una Habana soterrada.

El cine es sólo el primer anuncio de una relación con la llamada "cultura popular" que Cabrera sabe elevar como ningún otro escritor de nuestra lengua. Aunque eso significa que la "cultura popular" estuvo alguna vez separada de la "alta cultura", opción discutible después del alegato del propio autor-personaje sobre el linaje literario de la vulgaridad: "Si algo hace al *Quijote* (aparte de la inteligencia de su autor y la creación de dos arquetipos) imperecedero es su vulgaridad. Sterne es para mí el escritor del siglo XVIII inglés, no Swift, tan moralizante, o, montada en el fin de siglo, Jane Austen, *so proper*. Me encanta la vulgaridad de Dickens y no soporto las pretensiones de George Eliot. Dado a escoger, prefiero *Bel-Ami* a *Madame Bovary*, como ejemplo de ese artefacto vulgar que es la novela. Afortunadamente Joyce es tan vulgar como innovador, mejor que *Bel-Ami* casado con *Madame Bovary*. (...) En la segunda mitad del siglo XX la elevación de la producción *pop* a la categoría de arte (y lo que es más, de cultura) es no sólo una reivindicación de la vulgaridad, sino un acuerdo con mis gustos."

La editorial Alfaguara —a la que desde hace algunos años debe-

mos tanto bodrio *pop* con oropeles publicitarios— tiene la suerte de publicar a Cabrera Infante. Aunque sea para que sus lectores comprobemos una vieja sospecha: Caín es el autor de dos novelas perfectas, tan perfectas que no merecen ser leídas por partes. ■

FABIENNE BRADU

LA NADA COTIDIANA

De Zoé Valdés



Emecé, Buenos Aires, 1996, 171 pp.

El año pasado por estas mismas fechas, Zoé Valdés reinaba en el escaparate de una célebre librería del bulevar Saint-Germain en París. Entre otras publicaciones que parecían rescatadas de un naufragio, se exhibían su primera novela: *La nada cotidiana*, en una versión francesa de la editorial Actes Sud, dos cartas manuscritas que Julio Cortázar y Álvaro Mutis le habían enviado para comentarle su poesía y un retrato fotográfico que mucho decía acerca de la joven escritora cubana nacida en 1959. Zoé Valdés tiene cara de enojada, de poca amiga. Pero el suyo se antoja de esos enojos añejos, que dejan en la mirada una tristeza producto de la fatiga de ser una rebelde con causa y sin remedio. "Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso. El fuego de la agresividad devora su rostro", escribe la novelista a modo de autorretrato en el preliminar de su libro. Zoé Valdés, que ahora vive en París, tiró la toalla del servicio exterior cubano y se puso a imaginar una ficción en dónde verter su repudio al régimen castrista. *La nada*

cotidiana es el título que escogió para significar la lenta asfixia a la cual fue sometida desde su nacimiento.

El relato comienza con el trauma de la asfixia primeriza: el nacimiento de la heroína, Patria, así bautizada porque nació en un parto difícil, el día del festejo de la Revolución, simbólicamente envuelta en la bandera cubana con la que el Che Guevara había cubierto la panza de su madre sacudida por las contracciones. La historia de Patria continúa a la manera de una educación sentimental marcada por el estigma de la Revolución: "Ella piensa que siempre hay, en todas partes, ese 'que decide'. Y que nunca ha sido ella, precisamente, quien ha decidido por sí misma". Su *via crucis*, sentimental y simbólico, consiste en mostrar que lo peor que le puede pasar a una sociedad y a sus individuos en particular, es ser despojados de su capacidad de decisión. Zoé Valdés se propone una parodia de crítica a un régimen —"a esa isla que, queriendo construir el paraíso, ha creado el infierno"—, a través del recuento de sus amoríos, cuya economía reproduce los mismos vicios que aquejan al sistema. La experiencia matrimonial de Patria con un escritor oficial —un revolucionario de exportación— es un fiel reflejo de la clase de sojuzgamientos y mutilaciones que el régimen opera con sus gobernados. Si el marido le pide que cambie de nombre antes de acostarse con ella, Patria se somete y escoge una nueva identidad acorde con la musa que inspira sus mediocres poesías: Yocandra. Si le pide que otro la desflora porque a él le repugna acostarse con una virgen, Patria va y busca a un pobre diablo que le haga el favor:

Se llamaba Machoqui, y en pleno año setenta y cinco se había propuesto ser hippie cuando ya nadie en el mundo, y mucho menos en Cuba, lo era. Le di cuatro bofetones, lancé dos jarras de agua fría en su imbécil cara y comencé a besarlo para no perder la costumbre del

romanticismo. En el pullman descosido y sudoroso, escuchando un bolero en la propia voz de José Antonio Méndez, él se abrió la portañuela, y se sacó el pito bien tieso. Yo ya tenía el blúmer por los tobillos. Evoqué la guillotina, y de un tirón me senté en la cabeza del rabo. Él chilló de dolor, yo no había lubricado lo suficiente. Costó trabajo, pero lo decapité. Sólo hubo un mínimo ardor y una aguada sangrecita. Mi himen había cumplido su cometido: matar a un tolete. Consumado el hecho, como experto criminal, desapareció sin dejar rastros. Y con la misma, acoté mis ropas, pagué y me fui. De Machoqui, mi destupidor, nunca he vuelto a saber.

En pocas palabras, Patria complace los deseos, las órdenes y las tareas que le impone el marido con la disciplina de una militante ejemplar. Gracias a las influencias del marido y al dinero que lo compra todo, o casi porque lo que a veces falta son cosas que comprar, Patria termina una carrera universitaria que nunca ha empezado y viaja al extranjero con la nomenclatura cómplice del régimen. Hasta que un día lo abandona todo para regresar a Cuba. De allí en adelante, su vida se reparte entre las penurias cotidianas, dos amantes indecisos, un trabajo sinsentido en una revista literaria y las musarañas que habitan su cabeza reblandecida por la incertidumbre del futuro y el pedaleo de la bicicleta. Los amigos más cercanos emigran, cada quien a su estilo, y el llanto y el erotismo se vuelven las únicas diversiones en medio de esta nada cotidiana.

La ficción pasa de lo jocoso a lo trágico sin transición alguna; mezcla una gran diversidad de tonos y de registros con un desenfado que rápidamente seduce al lector. La corajuda Zoé Valdés no le teme a nada: la frase desaliñada coexiste con imágenes poéticas, la risa y la farsa con el llanto, el sentimentalismo con la violencia, el lenguaje crudo con el erotismo. La violencia es, entre todos los posibles motores

de su escritura, el que mejor aprovecha Zoé Valdés para constituirse una voz narrativa. En la violencia reside su originalidad y su poder de convencimiento. ¡Qué lejos estamos de la modosidad tan en voga entre las mujeres escritoras de nuestros tiempos! Ante la avalancha de lloriqueos confesionales, de épicas de la derrota, de introspecciones complacientes, esta primera novela de Zoé Valdés se destaca como una rareza y un respiro. *La nada cotidiana* se antoja una piedra preciosa en estado bruto, sin el pulimento de los modales retóricos que pueden llegar a transformar un diamante en baratija. Algunos escritores nos admiran por el trabajo de orfebrería de su prosa; Zoé Valdés sorprende porque parece prescindir de los instrumentos de talla y de cincelado que disciplinan la materia en previsible productos, o bien la arruinan por completo.

La nada cotidiana es la bitácora de una estancia en el Purgatorio. No aspira a la grandilocuencia de las lecciones históricas, ni a la espectacularidad de los testimonios de un día. Aunque tiene una indudable inspiración autobiográfica, *La nada cotidiana* se distingue por su empeño en buscar una forma literaria susceptible de asestar un golpe más fuerte que la realidad misma. Zoé Valdés parece haber comprendido que un testimonio más sólo convencería a los ya convencidos de la podredumbre del régimen castrista. En cambio, la ficción sacude las conciencias porque despierta la curiosidad por el nacimiento de una voz narrativa, singularmente violenta y libre, que no suele caracterizar la creación femenina en Latinoamérica.

Habrà que esperar la siguiente novela de Zoé Valdés para tener confirmación de este nacimiento, pero, desde ahora, podría asegurarse que, cualquiera que sea el tema elegido, volverá a sonar esta misma y sorprendente voz de *La nada cotidiana*. Zoé Valdés tiene demasiado co-

raje en sus entrañas para agotarlo en una sola creación. 

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

LOS LÍMITES DEL LIMBO



Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche*, ERA, México, 1996, 134 pp.
Ana García Bergua, *El imaginador*, ERA, México, 1996, 99 pp.

Este par de libros de cuentos nada tienen en común. Están situados en las antípodas de cualquier literatura contemporánea: la crueldad y el encanto, el realismo virulento y la fantasía insinuante. A Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato, 1965) y a Ana García Bergua (Ciudad de México, 1960) sólo los une la pertinencia artística de su escritura. Pero reseñarlos en una misma página acaso sirva para insistir en la vigencia de la guerra de las escuelas. Muchas de las polémicas literarias mexicanas, desde los Contemporáneos contra el nacionalismo, o la falaz oposición entre Rulfo y Arreola, hasta llegar a la lastimosa andanada de la literatura *naca* contra los escritores *lights* (cualquier cosa que quieran decir), se basan en una idea de la crítica como Solución Final. En nuestro país literario, advierten los exterminadores, no hay espacio vital para que convivan (y peleen por el gusto público) Julio Torri y el doctor Azuela, Reyes y Guzmán, Paz y Sabines, Elizondo y José Agustín... No se entiende como diría Cyril Connolly, que el conflicto entre los Ti-

pos Duros y la Torre de Marfil es la atmósfera que permite la respiración de una literatura.

Saint-Beuve sacó de sus lecturas de Tito Livio y Maquiavelo la convicción de que el crítico debe ser un mercenario dispuesto a emplearse a las órdenes del ejército que escribe mejor. Sin ir tan lejos, cada lector escogerá la literatura que mejor le quede, siempre y cuando no pida el fuego para Kafka, la señora Welty, Percec o Hemingway. Estetización de la política o politización de la estética, la crítica del siglo XX imitó a menudo a sus ideólogos totalitarios, pregonando la destrucción de las tierras tórridas del realismo o el saqueo de la torre de Marfil.

E.A. Parra pertenece a los Tipos Duros del realismo. Confieso que comencé *Los límites de la noche* con alguna abulia. ¿Otro libro sobre violencia noctfvaga, sadismo vernáculo, crímenes rurales y fronterizos, sexoservicio de arrabal? Sí, eso es. ¡Pero qué oficio de narrador! Desde los primeros cuentos de Enrique Serna, a principios de esta década, no leía a un escritor tan bien dotado para atrapar al lector más reticente en tramas que se nutren, *postmodernizándolas*, del pútrido y reseco estancamiento del realismo del medio siglo. E.A. Parra, que fue reportero de nota roja, es un solvente heredero del Garibay más virulento, del mejor Luis Spota, sin olvidar, desde luego, a Revueltas. Un cuento como "El placer de morir" expresa una de las convenciones manidas del decadentismo: el asesinato como culminación del orgasmo. Pero el fuste y la garra del narrador imponen esa atracción que desvela el episodio con el estremecimiento de la terrible novedad. En "Como una diosa", igualmente, la prostituta novata renace de las cenizas del folletín inmemorial; "El pozo", donde cae la víctima de una venganza campesina, es un relato que el Revueltas balzaciano de *Los errores* hubiera firmado. Bastan estos tres cuentos

—el resto de la colección delata al principiante— para asegurar que *Los límites de la noche* formará parte de las futuras antologías de la narrativa mexicana. E.A. Parra es un joven maestro en una hazaña retórica: saber volver a contar una pesadilla.

Ana García Bergua no violenta al lector y tampoco lo seduce con descaro. Lo llama con murmullos y alusiones. Las diecinueve fantasías que componen *El imaginador* son obra de una artista sensual, a ratos coqueta, que se mueve, a la manera de Arreola, del inventario cotidiano al absurdo numinoso. "El limbo bajo la lluvia", "De los largos amores de Leika Bom y las lágrimas de cocodrilo", "Flor de pluma. Tragedia kitsch en forma de diario" o "Los últimos días de Pompeya" son cuentos notables por un sentido del humor que se mueve con liberalidad y discreción entre los misterios del tedio, la ironía del fracaso amoroso, la fantasmagoría chocarrera. Como en Torri, en Ana García Bergua, hay una frontera de cristal entre el escepticismo y la imaginación.

Jules Renard aconseja en su *Diario*: un crítico que habló bien de la *opera prima* de un autor, debe censurar invariablemente la segunda, por mor de higiene moral. En esta ocasión desobedeceré al risueño y venerable alcalde de Nièvre. Ana García Bergua debutó con *El umbral. Travels and adventures* (1993), epopeya íntima de la sublimación fantástica, novela rara de la literatura mexicana. Tanto puso de sí misma Ana García Bergua en su primer libro, y lo hizo tan bien, tras años de maduración del dolor por la alegría, que temí que la autora hubiese quedado sin aliento. Es común que tras el libro que salda la infancia y la adolescencia, el escritor calle, exhausto, o peor aun, siga escribiendo sin tener ya nada que decir. Ana García Bergua no se detuvo y entregó un segundo libro, *El imaginador*, donde no está su vida transubstanciada, sino algo quizá menos deslumbrante pero más fir-

me: un oficio basado en el amor por las palabras que desconfían de su propio énfasis y sonríen. Siendo esa gracia la virtud cardinal de la escritora, sus caídas están en cierta autocomplacencia que confunde la sutileza con la futilidad. En *El imaginador* es frecuente que el medio tono desdibuje la acuarela. Pero es difícil hallar una nota vulgar en Ana García Bergua.

Los teólogos nunca se pusieron de acuerdo en si el limbo es una antesala del infierno, o del purgatorio y si sus habitantes fueron liberados por Cristo o clausurados en un no-lugar. Algunos críticos literarios creen que el limbo es el país de las Promesas y el punto de regreso de los clásicos tras la vida en el siglo, donde aguardan impacientes el Paraíso. Nunca se sabe, en fin, cuales son los límites del limbo para un nuevo escritor, en qué momento es llamado para vivir la Revelación de sus textos ante el lector. Eduardo Antonio Parra y Ana García Bergua, en las antípodas, acaso estarán cruzando los límites del limbo mientras estas líneas desaparecen. 

MAURICIO TENORIO TRILLO

EL PLANETA AMERICANO

De Vicente Verdú



Anagrama, Barcelona 1996, 172 pp.

Sobre el asombro y el temor que históricamente ha provocado Estados Unidos existe una verdadera biblioteca que periódicamente se renueva: Tocqueville, Sarmiento, Justo Sierra, Amoroso Lima, Hui-zinga, Jean Baudrillard, Robert

Hughes, por citar muy pocos. *El planeta americano* de Vicente Verdú, premio de ensayo Anagrama 1996, es un volumen más para esta colección, y es, como muchas otras de estas memorias del asombro, una advertencia sobre el expansionismo cultural de Estados Unidos. Es, en realidad, un llamado a la defensa de la "cultura europea". Después de tres años de estadía en la costa este de los Estados Unidos, Verdú escribe sus impresiones sobre lo que vio. ¿Cómo no ver las diferencias entre Madrid y Boston en lo que hace al estilo de vida, afabilidad, trabajo, gustos, humor y sensibilidad? Y ¿cómo hablar de esto sin una perspectiva panorámica que todo lo iguale en un "ellos" y un "nosotros"? A pesar del buen tino para tocar coplas que nos llegan, *El planeta americano* se entrega gustosamente a repetir estereotipos para una audiencia española que esta vez es europea, sobre el Estados Unidos de la post-guerra fría. Realidades distintas, mismos estereotipos. Los "americanos", explica Verdú, son provincianos, aislacionistas, etnocéntricos, sin historia, fundamentalistas, religiosos, excelentes vendedores, amantes del dinero, obscenos, ignorantes, infantiles, anti-urbanos, drogadictos, tragones y groseramente obesos. Esto a contra luz de lo que Verdú llama "europeos" que aparecen como ciudadanos ejemplares, habitantes de ciudades cultas, amantes del balance exacto entre trabajo y ocio, profundos, comunitarios, seculares, de cultura milenaria, gourmets y —debemos suponer— esbeltos.

Así, el libro de Verdú parece reiterar los viejos lugares comunes de aquel espíritu hispanista anti-yankee que desde 1898 nos ronda con variopinta lucidez: del lado más lúcido, Rodó, Vasconcelos y Ortega y Gasset a quien incluso se le escaparon descorteses comentarios sobre la independencia de las mujeres en Estados Unidos. Del otro lado, el anti-yankismo simplón —si popu-

lar— de izquierdas y derechas en España o América Latina. *El planeta americano* actualiza el añoso hispanismo y, a través de la magia del ensayo, ha hecho sinónimos los vocablos "España", "Europa".

Cuando Verdú escribe "América", "americanos" o "norteamericanos", se refiere en realidad a Estados Unidos y —como sin empacho decimos en México— a los estadounidenses. Sea pues, y que en tan pocas letras quepa tanta maldad. Pero si tanta virtud cabe en lo de "europeos", ¿a quién se refiere? ¿a Francia? ¿a la Gran Bretaña? ¿a Moscú? ¿a Lisboa? ¿a Atenas? ¿a Manchester? ¿a Sevilla? ¿a Barcelona? *El planeta americano* se esfuerza por definir a los "americanos", quienes, dice Verdú, no están en Nueva York o San Francisco, "ciudades excepcionales y poco indicadoras de la clase de vida que desarrolla la inmensa mayoría de los habitantes" (p. 129). De hecho, Verdú aventura una definición de lo que entiende por "americano medio": campesino afectuoso, "gente del pueblo con sus oficios religiosos, sus aperos, su habilidad manual, su rifle y su camioneta" (p. 139). Gente sin alcurmia histórica. El otro, el "europeo", es un ente tan claro que no le merece el esfuerzo de definición a Verdú, quien nos queda debiendo una demarcación mínima para las generalizaciones de su ensayo.

El ensayo es el habitat natural de lo general, lo sugerente, lo retador, lo inacabado, pero el tipo de tema que escogió Verdú requiere de ensayar generalizaciones muy riesgosas. Para alcanzarlas hay que moverse en la tenue frontera entre el prejuicio y el juicio, entre la certeza estéril y la duda fértil, siempre corriendo el riesgo de caer en la tentación del estilo o en el imán de los prejuicios incuestionados que nos habitan. Por eso al ensayo sobre culturas e identidades le ha pasado lo que al verso libre: es popular porque parece la estructura más sencilla de la poesía, aunque su complejidad sea casi inmanejable.

El planeta americano, debe decirse, se decanta del lado del prejuicio. Es más, si ciertos párrafos de Verdú hubiesen sido escritos por un estadounidense acerca de España, México o Francia serían considerados pruebas irrefutables del racismo e ignorancia de los estadounidenses. Verdú juega con fuego. Para el autor "América" es contagiosa como los procesos endémicos, es un "virus" (p. 12) del cual no quiere contagiarse. Los "americanos", afirma Verdú, "apenas han exportado una idea intelectual, pero han conquistado a toda la chiquillería del planeta y han distraído a la humanidad con artículos muy divertidos" (p. 115). No creo que el argumento de Verdú necesitara de estos giros poco elegantes y falsos. ¿Por qué, si Verdú se entrega con gusto a criticar al pragmatismo "americano" ("nada menos intelectual", p. 103), no considera siquiera dignas de mención las "ideas intelectuales" de Charles Pierce, "William James, John Dewey, o Josiah Royce? Pero bueno, lo importante de las aportaciones de estos pensadores, como puede decirse de las "ideas" de Edgar Allan Poe, William Faulkner, Edmund Wilson, Henry Adams, Wallace Stevens, W. A. Auden (inglés "americano"), Mary McCarthy, James Baldwin (africano de "América"), Edward Said (palestino "americano") o George de Santayana (español "americano") no es que sean estadounidenses sino que existen.

Cuando Verdú se refiere a la comida y a los hábitos alimenticios, fuente inagotable de metáforas para las identidades, cae en desafortunadas generalizaciones que para ser serias son harto dudosas, y para ser bromas son de mal gusto. Dice Verdú con lujo de detalle: los "americanos" "eructan por tanto con frecuencia alentada por la considerable ingestión de bebidas gaseosas, la cerveza incluida. Este espasmo sobre el esófago que irrita las paredes y desarrolla hernias de hiato afecta el estado de humor" (p. 91). El

ejemplo: los malhumorados y obesos policías "americanos". Ante esto, lo dicho: ¿sencillo el verso libre? Las diferencias entre idiosincrasias a través de la metáfora de la comida y los hábitos alimenticios ha merecido instantes tan memorables como cierto ensayo de Octavio Paz sobre "la mesa y el lecho" (una controvertida, sugerente, erudita y exquisita interpretación de las identidades nacionales entre Estados Unidos y México). Pero este género también da pie a interpretaciones como las de *El planeta americano*. Hay sospechas delicadas que requieren antes que la expresión a medias, el silencio.

Otros aspectos que dañan el argumento de Verdú son simples errores que contrastan con el abundante uso de estadísticas, censos y encuestas de *El planeta americano*. Es falso que, como sostiene Verdú, en Estados Unidos, ayer y hoy, no se haya estudiado a otras naciones para crear o transformar su sistema judicial, educativo o sanitario. La historia de la salubridad, las universidades y los sistemas penitenciarios en Estados Unidos desmiente por completo la impresión de Verdú. Hoy mismo, ante la debacle del sistema educativo y de atención médica en Estados Unidos, se han estudiado y debatido públicamente los sistemas de Canadá, Francia, Gran Bretaña, Alemania y Japón. Es innegable el "etnocentrismo" estadounidense, visible en los periódicos y "telediaris" estadounidenses, así como en la prepotencia de la política exterior y comercial de Estados Unidos. También es cierto que, ya sea por intereses estratégicos o académicos, sólo en Estados Unidos se estudian casi todas las regiones del mundo, y existen las bibliotecas y recursos para hacerlo. Para darle la puntilla al etnocentrismo estadounidense, no hay que vestirlo de estúpido, sino abordarlo como sugería un gran anti-yankee cubano, José Martí: al monstruo hay que conocerle las entrañas. Es igualmente

inexacto que los "americanos", como sostiene Verdú, no viajen al extranjero y que hayan dejado de visitar Europa porque la desprecian intelectualmente. Si los estadounidenses ya no viajan tanto a Europa, se debe más al costo de las monedas europeas frente al dólar que al olvido intelectual de Europa. Contra lo que cree Verdú, desde que Noah Webster llamara al olvido intelectual de Europa (queriendo decir Gran Bretaña y Francia), los estadounidenses vienen intentando esa independencia mental. Sin embargo, nunca terminan, no porque "América" haya dejado de ir a copiar modas e ideas a Europa (que no cesa), sino porque "Europa" se renueva en "América" cada día.

Con la misma vehemencia con que Verdú erra, confunde. Llevado por la hostilidad y la amnesia de los estereotipos, el autor confunde distintas tradiciones filosóficas —que derivan más de las diferencias entre la Gran Bretaña y España que de las discrepancias entre "América" y "Europa"— con idiosincráticas capacidades nacionales. Ni qué dudar, la ciudad y el Estado han tenido una connotación negativa en la historia de Estados Unidos. Antes que la ciudad que corrompe y aglutina, el mito de la comunidad autogobernada que une y permite el desarrollo individual. Antes que un Estado central poderoso, el Estado difuso y vigilado. Lo cual no quiere decir que "la ciudad es un ámbito que nunca ha sabido gestionar la historia estadounidense" (p. 74). Si para Verdú Nueva York o San Francisco son una excepción —¿no suficientemente estadounidenses? ¿demasiado estadounidenses?— ¿cuál sería un ejemplo de ciudad que, aunque no sea del gusto del señor Verdú, probaría que históricamente en Estados Unidos se han hecho, deshecho, organizado y desorganizado ciudades tan bien y tan mal como en toda Europa? Por supuesto, los urbanistas españoles acabarán produciendo un desastre ecológico si creen que pue-

den seguir el modelo urbanístico estadounidense. No nos alcanza el planeta para que todos tengan un *backyard* y dos autos. Pero la joya de la tradición urbanística colonial de España, la capital de Nueva España, lleva siglos de lidiar con las contradicciones de las virtudes urbanísticas que Verdú extraña en las ciudades estadounidenses (centralismo geográfico, político y cultural, estatismo y falta de autogobierno). Ninguno de los dos modelos parece tan recomendable.

En fin, este tipo de errores y confusiones, en terreno tan riesgoso como el de las culturas y las identidades, hieren gravemente a *El planeta americano*. Con todo, el argumento de Verdú incita a repensar el futuro de la oferta cultural en el mundo occidental, porque si bien McDonald's es "americano", la drogadicción, la desintegración familiar, el desempleo o la discriminación racial no son ni *made in USA*, ni problemas únicos de Estados Unidos sino del mundo. ¿Realmente importa si Toshiba, HP, IBM, Benetton, Volkswagen, GM son compañías estadounidenses, japonesas, alemanas o rusas? ¿Habría que prohibir el rock, el jazz y el rap para evitar la "contaminación" de la juventud? Lo que Verdú llama "americanización" parece inescapable para occidente, pero en esto de las culturas se suceden resultados impredecibles para todos, incluso para Estados Unidos. A saber qué pasará culturalmente entre Tijuana y Los Angeles, o con jóvenes catalanes que bailan sardanas las mañanas de domingo y por la noche bailan rock cantando en inglés o en catalán o en andaluz. No sé si es temor o curiosidad lo que hay que tener. De cualquier forma, mañana la vida será muy distinta en Sabadell (Catalunya) o en Salinas (California).

Lo cierto es que Verdú no deja que su temor dé frutos analíticos, porque va cargando con un pesado lastre: la nostalgia acrítica por una "Europa" mítica, culturalmente diversa pero homogénea y centraliza-

da en cada una de sus partes, pacífica y sin conflicto, y con una gran tradición histórica. Esto es, en castellano, la crítica cultural a Estados Unidos puede terminar fácil y rápidamente enlistando los vituperios y estereotipos de siempre. Una vez cumplida la terapia (necesaria y justa), inicia la verdadera crítica con el reconocimiento de que Estados Unidos ha provocado tantos comentarios porque es el experimento donde probamos el estado de las más importantes esperanzas del mundo occidental moderno. Por ello, la crítica severa a "América" siempre es un descreer personal, como, por ejemplo, en Tocqueville o, más recientemente, en el australiano Robert Hughes o en el canadiense Sacvan Bercovitch. En efecto, la riqueza de los comentarios de Tocqueville no devienen fundamentalmente de su odio o amor a Estados Unidos, sino de su capacidad de narrar su esperanza (la democracia) en el entrecruce de la crítica y la autocrítica de Estados Unidos y Francia. Ante todo, *La democracia en América* era una dura crítica a Francia y a Europa central.

Un libro de comentarios que parte del profundo convencimiento de la grandeza, belleza y sabiduría de algo llamado "Europa", al verse en el espejo que es Estados Unidos da poco para entender a "América" o a esa mítica "Europa". Flaco favor se hace Verdú al abordar su tema partiendo de la nostalgia de una Europa "que tiene la anatomía cuajada y el rostro bien grabado", porque entonces todo lo que ve en Estados Unidos es "un semblante que se está dibujando todavía" (p. 25). Desde la saudade por un centro cultural estable y de raíz milenaria —"los europeos tienen clara la referencia a un centro" (p. 138), son ya, parece decir Verdú, una síntesis cultural, racial—, no se puede aprender sino padecer a Estados Unidos, como Verdú sufrió el horror de la diversidad y los extremos: "la calefacción quema, la refrigeración congela. No

es fácil un punto centrado en un país que incluso geográficamente carece de centralidad y en donde la convivencia de culturas, credos y razas constituye una promiscuidad tan desequilibrada como su naturaleza y sus estaciones" (p. 98). Verdú penó mucho en Cambridge y en Boston: ¡Ay! si el mundo nos cupiera en un "Madrid, Madrid, Madrid..."

Sobre todo, no se puede tomar de punto de partida la certeza de una sabia, benévola, larga y fina historia "europea". Con esa certeza, denunciar —y enhorabuena— el racismo, el crimen y la innegable moralina de Estados Unidos, se vuelve en un pasar por alto los conflictos, discriminaciones y matanzas raciales de la "Europa" de ayer y hoy; es olvidarse que a "América" se fueron los judíos que "Europa" no mató, los obreros y campesinos hambrientos de "Europa". Dice Verdú: "¿qué modelo de tolerancia puede ser América con pena de muerte, censura, persecuciones fanáticas, ante el conglomerado de los innumerables conflictos y narraciones [sic] que ha vivido y superado Europa?" (p. 171). "América" no es modelo, cierto, pero pocos intelectuales y académicos estadounidenses se atreverían a declarar superados sus problemas de racismo, desigualdad y pobreza. De ellos, Verdú pudo haber aprendido a no ver con tanto optimismo los "superados" conflictos de "Europa".

Pero *El planeta americano* es antes que nada un ensayo, y mientras Verdú denuncia la "americanización" de la cultura europea, el Tío Sam se le cuelga entre los andamiajes de su ensayo. En efecto, en Verdú el ensayo, ese género que en castellano o en inglés "americano" ha conocido instantes notables (Ortega, Borges, Reyes; Emerson, Henry Adams, Santayana, por no citar vivos), se mezcló con la prosa periodística a la *américain*; un estilo pleno de encuestas de opinión y de todas suerte de censos, así como de ejemplos individuales del tipo

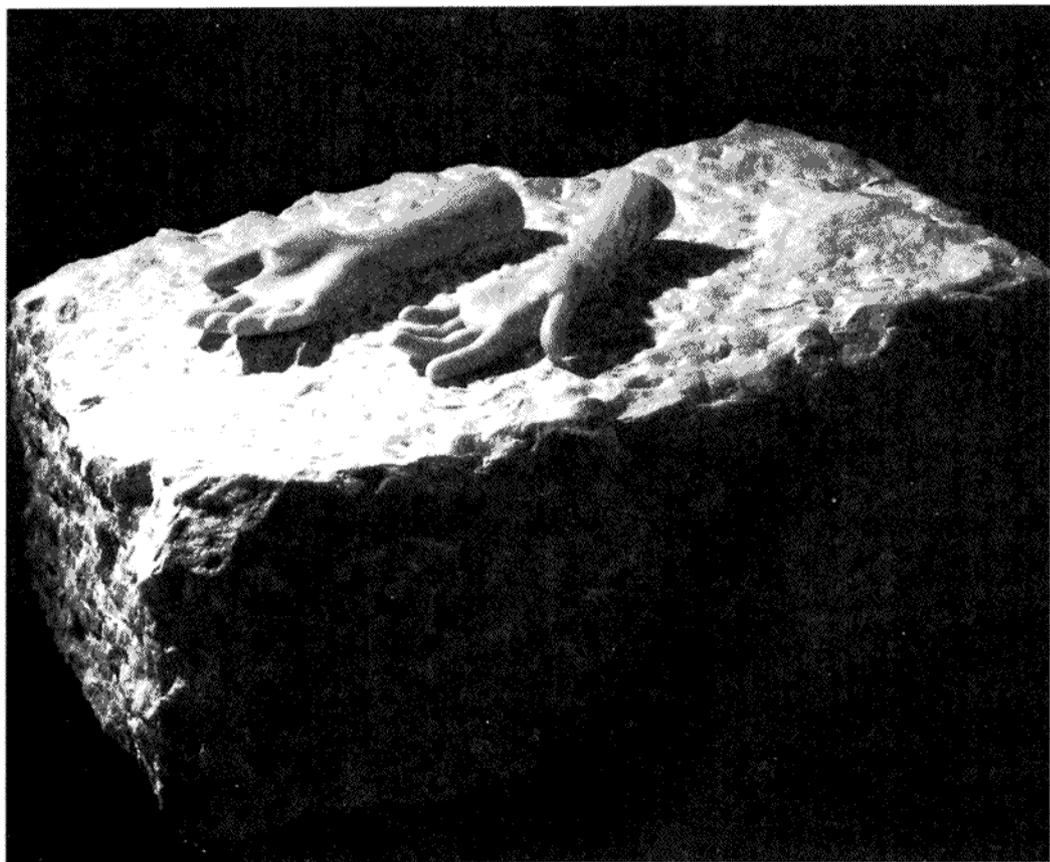
"John Smith". La mezcla es una propuesta muy interesante. Pero acaso a *El planeta americano* le corría mucha prisa; nos dejó a medio cocinar la mezcla de ingredientes que propone. A medias deja Verdú tanto la rigurosidad que exige el género periodístico estadounidense, como la erudición e ironía del ensayo. Sin identificar varias de sus fuentes estadísticas, sin explicar la validez de sus encuestas, y con la ironía debilitada por estar montado en su certeza ("Europa"). *El planeta americano* a veces pareciera querer argumentar a la manera de *El laberinto de la soledad* pero por medio de una encuesta telefónica que preguntara: "mexicano ¿se siente

solo?", otras veces, sucede lo contrario, como si a un artículo de investigación de *The New York Times* se le pidiera explicar la polémica sobre los orígenes puritanos de la identidad estadounidense.

No obstante, esta es simplemente mi opinión, y es minoría: *El planeta americano* ganó el prestigioso premio Anagrama de ensayo 1996, y es hoy en España un *¡best seller!* (perdón, se me "americanizó" el asombro). Los estereotipos nacionales, étnicos o raciales son las fiebres de los tiempos: si vuelven, de cualquier lado, si se venden, aquí o allá, es que todavía estamos enfermos.

El planeta americano es un viaje altisonantemente crítico a esa

"América" a la que se llega rápida y fácilmente a través de los estereotipos. Porque el viaje verdaderamente crítico y devastador a "América" es una travesía complicada hacia la tierra más incógnita (el desencanto y orfandad total) y más familiar (pues, como Verdú señala. "América" ya está en todas partes). Hay que apersonarse ahí, en todo lo que representa "América", huérfano de sublimes certezas, desconfiando de la pureza y bondad de nuestros propios horizontes; ahí se va no como un Panglos *visiting profesor*, sino como Voltaire mismo, listo a no creer en la virtud de ningún paisaje, especialmente no en la virtud del que llevamos dentro. 



Relajada 1990.