

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
JULIO 2014

Xavi Ayén

• AQUELLOS AÑOS DEL BOOM.
GARCÍA MÁRQUEZ, VARGAS LLOSA
Y EL GRUPO DE AMIGOS QUE LO
CAMBIARON TODO

Hillel Halkin

• ¡MELISANDE! ¿QUÉ SON LOS
SUEÑOS?

Fernando García Sanz

• ESPAÑA EN LA GRAN GUERRA

Philip Larkin

• POESÍA REUNIDA

Gabriel Josipovici

• INFINITO. LA HISTORIA DE UN
MOMENTO

Patricio Zunini

• FOGWILL, UNA MEMORIA CORAL

William Gaddis

• JOTA ERRE

Antoine Compagnon

• UN VERANO CON MONTAIGNE

Jorge Franco

• EL MUNDO DE AFUERA



CRÓNICA

La Barcelona universal



Xavi Ayén
**AQUELLOS AÑOS DEL
BOOM. GARCÍA
MÁRQUEZ, VARGAS
LLOSA Y EL GRUPO
DE AMIGOS QUE LO
CAMBIARON TODO**
RBA, Barcelona, 2014,
876 pp.

✎ JORGE CARRIÓN

Estamos ante un libro importante. Un libro que a partir de ahora será citado siempre que se hable del boom, ese amorfo movimiento literario que aunó, tal vez como ningún otro en la historia, éxito comercial y gran literatura. Un libro de referencia que es fruto de muchos años de viajes, entrevistas y lecturas de Xavi Ayén, periodista de *La Vanguardia* de Barcelona. Ahí tenemos dos de los tres datos fundamentales para entender el éxito del proyecto: solo desde un diario poderoso y en la misma ciudad en que siguen viviendo Carmen Balcells, Luis Goytisolo o Jorge Herralde, y por donde siguen pasando todos los grandes escritores latinoamericanos, es

posible enfrentarse a una empresa de esta envergadura. El tercero lo encontramos en la fecha de nacimiento del autor, 1969, porque la distancia generacional constituye un lugar de enunciación y posibilita la crítica. En varios momentos, Ayén deja claro que cuando él era niño ya no vivía aquí ninguno de aquellos escritores tan famosos, dos de los cuales acabaron ganando el Premio Nobel. Él no vivió en la Barcelona del Boccaccio; no trabajó en Tusquets ni en Barral Editores; no es amigo de esos dioses, puede retratarlos como lo que son: seres humanos, con sus miserias y sus logros y sus traiciones y sus causas ganadas y perdidas y sus obras maestras y sus obras menores.

El primer nombre que se menciona, no obstante, no es el de Gabriel García Márquez ni el de Mario Vargas Llosa, José Donoso, Julio Cortázar o Carlos Fuentes, sino el de Elena Poniatowska, quien el 12 de febrero de 1976, frente al Palacio de Bellas Artes de ciudad de México, busca desesperada un filete crudo para ponérselo al autor de *Relato de un naufragio* en el ojo morado. Más allá del puñetazo más famoso de nuestras letras, que actúa como *cliffhanger* y cuyas causas son explicadas al final del libro, me interesa esa mención inicial como doble símbolo. Por un lado, la mención a la autora de algunas de las crónicas más importantes que se han escrito en castellano, porque *Aquellos años del boom*, pese a ser un libro de periodismo clásico, fruto del buceo en archivos de todo tipo y la recolección de testimonios directos, combina la historia literaria con el perfil, el *ellos* con el *nosotros* y con el *yo*, mediante estrategias propias del periodismo narrativo. Por el otro lado, la mención a una escritora en un conjunto fuertemente masculino. En esas páginas encontramos —en mayores o menores dosis de protagonismo— retratos de mujeres fascinantes como Carmen Balcells, Patricia Llosa, Mercedes Barcha, Nélida Piñón, Pilar Donoso, Beatriz de Moura, Cristina Peri Rossi o Marta Traba.

Esa visión de la esfera femenina que se superpone siempre en cualquier escena literaria protagonizada por escritores es solo una de las apuestas de *Aquellos años del boom* por la complejidad caleidoscópica. Porque junto con los supuestos protagonistas (solo tienen un papel decisivo en el libro los tres autores del boom que vivieron en Barcelona, García Márquez, Vargas Llosa y, en menor medida, Donoso) desfilan por las páginas tanto el resto de escritores latinoamericanos y españoles que participaron de un modo u otro en el fenómeno (como Neruda, Fuentes, Cortázar, Pitol, Mutis, los Goytisolo, Caballero Bonald, Bryce Echenique, Marsé, Cabrera Infante, Collazos y Edwards) como los agentes, editores, periodistas y profesores que también se vieron involucrados (Barral, Castellet, Porrúa, Armas Marcelo, Sagarra, Rama, Ortega, Marco, Martín, Harss, Einaudi, Brandt, Gallimard...). Esas enumeraciones, por supuesto, escapan del ámbito de Barcelona. Ayén podría haber optado por un gran libro sobre la Ciudad Condal como capital del boom; pero dobla la apuesta y, sin perder nunca de vista la centralidad catalana, dedica excelentes capítulos a Buenos Aires, La Habana, ciudad de México, París y Nueva York. Porque se trata de explorar las múltiples raíces del fenómeno, de resumir las biografías de sus principales exponentes, de trazar una cartografía del nomadismo vital que se transforma en nomadismo editorial, a través de ediciones de bolsillo y traducciones y cursos y premios. Los datos de ventas, los problemas y las estafas de la distribución, las discusiones de los jurados de galardones, en fin, la geopolítica literaria (con maestros titiriteros como Paz, Barral, Balcells o Fuentes), son tan importantes o más en esta crónica que los procesos creativos o las relaciones sentimentales. No en vano, el boom no sería estudiado de no ser por su brutal suerte comercial.

Una industria editorial que se convirtió en académica. Tal vez el capítulo

menos redondo sea “El boom y sus apóstoles (el aparato crítico)”, porque es mucho más fácil tejer un tapiz de datos y declaraciones, incluso cuando de la internacionalización de literatura hispanoamericana se trata, que ordenar interpretaciones y corrientes de lectura que han generado infinitos congresos y publicaciones académicas. ¿Es un libro perfecto? No, porque ningún libro lo es y porque es muy difícil, tras tantos años de investigación, descartar testimonios o datos o personajes para que el conjunto sea más armónico y fluido, pero menos completo. Tampoco lo son otros retratos de grupo, como *Loca sabiduría. Así fue la generación beat* (Alba, 2001), de James Campbell, o *La banda que escribía torcido. Una historia del Nuevo Periodismo* (Libros del KO, 2013), de Mark Weingarten, que se le parecen en la voluntad del retrato generacional, pero sacrifican contexto histórico y profusión informativa en aras de lograr concisión y agilidad. Si existe justicia, la *opera magna* de Ayén también se traducirá y dialogará con investigaciones como esas, para que se entienda en toda su complejidad el diálogo entre la literatura norteamericana y la iberoamericana, de una fertilidad que es difícil encontrar en otros ámbitos culturales durante el siglo xx.

Aquellos años del boom es un libro profundamente catalán y merece la pena concluir esta reseña con una reflexión sobre su catalanidad. Lo ha escrito un periodista catalán que escribe en castellano para un gran diario catalán. Se centra en figuras clave de nuestra cultura que han conectado Barcelona con el mundo, como Balcells, Castellet, los Goytisolo, Ferraté o Barral; y rastrea a los grandes promotores culturales, editores y libreros, de la talla de Josep Janés, Ramon Vinyes o Tísner, que con su exilio contribuyeron a la creación del público lector que veinticinco años más tarde impulsaría la obra de los autores del boom hacia sus niveles estratosféricos. No contento con trazar un gran panorama de la Barcelona de los años sesenta y

setenta, Ayén nos recuerda que en la ciudad ya habían vivido antes grandes figuras como Rubén Darío o Rómulo Gallegos, y que la herencia pervive hasta hoy. Esa es la Barcelona que me interesa: bilingüe si no políglota, cosmopolita, con una potencia editorial con proyección hacia el futuro porque guarda la memoria de su riquísimo pasado. A ningún lector de este muy recomendable Premio Gaziell de Biografías y Memorias 2013 se le escapará que esa Barcelona es, también, la que le interesa al mundo. —



NOVELA

Del amor y algo más



Hillel Halkin
¿MELISANDE! ¿QUÉ SON LOS SUEÑOS?
Traducción de Vanesa Casanova
Barcelona, Libros del Asteroide, 2014, 262 pp.

LEAH BONNÍN

En el último capítulo de la biografía que escribió sobre el poeta y filósofo medieval Yehuda Haleví, Hillel Halkin (Nueva York, 1939) habla de la importancia para el ser humano de poseer un principio organizador, algo que le importe más que cualquier otra cosa, algo indispensable y por lo que esté incluso dispuesto a morir: un amigo, un amor, un hijo, un pueblo, un país, una causa, una concepción del honor o de la dignidad, una idea. Algo que le dé la posibilidad de crear jerarquías y subordinaciones, relaciones entre las distintas fuerzas —pensamientos, inclinaciones, miedos, anhelos— que lo constituyen. Algo, en definitiva, sin lo cual se convertiría en un ser trivial.

A tenor de sus libros y artículos periodísticos, la identificación con Israel ha sido ese principio organizador de este autor, que en la treintena

de su existencia decidió instalarse en uno de los primeros asentamientos de pioneros en Israel, Zichron Yaakov, donde todavía reside. De esa identificación sionista tratan sus columnas y artículos en *Commentary*, *The New Republic*, *The Jerusalem Post* y *The New Republic*, así como sus libros más conocidos. En el apologético *Letters to an American Jewish Friend* (1977, 2013), Hillel Halkin se dirige a un judío estadounidense imaginario para convencerlo de que Israel es el lugar idóneo para vivir su condición judía. *Across the Sabbath River: In Search of a Lost Tribe of Israel* (2002) es el relato de cómo, a partir de un viaje a China, Tailandia y sudeste de la India, Halkin llegó al convencimiento de que en los estados indios de Mizoram y Manipur viven gentes vinculadas a la tribu bíblica de Manasé. *A Strange Death* (2005) es la investigación de un episodio de espionaje probritánico ocurrido en la ciudad de Zichron Yaakov durante la Primera Guerra Mundial.

¿*Melisande! ¿Qué son los sueños?* (2012) es la primera incursión de Hillel Halkin en el género novelístico y, dada la trayectoria ideológica de este escritor, el lector no puede menos que preguntarse cómo abordará ese principio organizador sionista que ha constituido su existencia y su escritura. ¿Se enfrentará a un texto apologético? ¿A una novela de tesis? ¿A un romanticismo nacionalista aplicado a un argumento personal? ¿O a una novela romántica, a secas, tal y como ha señalado algún crítico?

El título de la novela hace referencia a un verso del poema “Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli”, de Heine, que evoca la fascinación del trovador francés Geoffroy por la belleza de la condesa Melisande, casada con un cruzado; un amor tan profundo (“solo el amor sostiene la verdad”) que le lleva a emprender un largo viaje hasta su amada, en cuyos brazos cae muerto. Pero a pesar de que el amor es uno de los ejes vertebradores del argumento, la novela se adentra en otras fuerzas constitutivas de los personajes y, por ende,

de la condición humana: la amistad y la identidad.

¿*Melisande! ¿Qué son los sueños?* aborda la historia de una larga relación de amor y amistad de tres personajes judíos que comparten intereses intelectuales y son capaces de saltarse tres días de clases para dedicarse a leer: Hoo, que es el narrador, Mellie (Melisande) y Ricky. La novela se constituye como la evocación en segunda persona de lo que fue aquella relación a tres iniciada a raíz de la responsabilidad compartida de la edición de la revista de un instituto del entorno del Upper West Side neoyorquino, en los últimos años del bachillerato, en el momento de la primera campaña Eisenhower-Stevenson. Y concluye décadas después, en la isla griega de Sforzos, donde Hoo, tempranamente jubilado, vive como ermitaño a la espera de la llegada de su amada Melisande, en una especie de recreación a la inversa de la relación troadora evocada en el título.

A pesar de la intensa atracción entre Mellie y Hoo, la joven se iniciará amorosamente con Ricky, un muchacho con padres militantes comunistas. Ricky es el más inteligente de los tres; aventurero e inestable, va en busca de esas experiencias de belleza y verdad que no encuentra en el ámbito académico. Esa búsqueda lo lleva a Misisipi, en donde descubre la segregación racial, y a la India. Tras una experiencia extrasensorial que recuerda a la experimentada por los hijos del Aarón bíblico al traspasar el recinto sagrado en el desierto y, a pesar de los esfuerzos por integrarse en la tradición india, acaba comprendiendo que no puede escapar de su condición judía. Deja embarazada a Mellie, esquivo el reclutamiento para ir a Vietnam mediante una hilarante treta y acaba en una institución psiquiátrica.

Ante lo que considera una traición de sus dos amigos, Hoo se refugia en el mundo académico, en donde alcanza gran reconocimiento, y, hasta que vuelve a encontrarse con Mellie y con Ricky, mantiene un par de relaciones

frustradas. Mellie, por su parte, abandona la universidad. Incapaz de seguir los vaivenes emocionales de Ricky, acaba buscando refugio en Hoo.

La literatura desempeña un papel fundamental en la relación entre Hoo, Mellie y Ricky. Supone el denominador común que los une, tanto como los ladrillos de los que se vale Hillel Halkin para edificar a sus personajes y los dilemas morales a los que se enfrentan. De modo directo, las citas de Catulo, Dostoievski, Al-Ghazali —filósofo árabe cuya obra estudia Hoo en profundidad—, Mark Twain, Heine o Kierkegaard trufan los diálogos entre los personajes y las reflexiones del narrador. Ejemplar es la utilización de la cita de *Los hermanos Karamazov* —“Imagina que tú mismo tejes el destino humano con el objeto de, en último término, hacer felices a los hombres, concediéndoles finalmente la paz y el sosiego, pero que para ello fuera imprescindible e inevitable torturar hasta la muerte a una única y diminuta criatura, por ejemplo un bebé que se golpea el pecho con el puño, y que sobre sus lágrimas sin vengar levantas dicho edificio. ¿Consentirías ser su arquitecto en tales condiciones? Dímelo, y di la verdad”— que anuncia los altibajos por los que transcurrirá la relación entre Hoo y Mellie.

La Biblia (Nuevo Testamento incluido) es el humus narrativo e ideológico del que se nutre Hillel Halkin. La frustración de las matriarcas bíblicas, por ejemplo, inspira la desesperación de Mellie ante la imposibilidad de quedarse embarazada como consecuencia del aborto que le practicaron. Algunas de las imágenes más potentes de *¿Melisande! ¿Qué son los sueños?* proceden de la Biblia, como la del fuego exterminador al que Ricky se enfrenta en su experiencia extrasensorial, o la del mismo personaje vagando por las tierras de la India cual profeta que denuncia los males sociales. Porque es la Biblia, en definitiva, la Torah la tradición en la que se educó —su padre Abraham S. Halkin fue profesor en el Jewish Theological

Seminary of America y su tío Simon Hillel, jefe del departamento de literatura hebrea en la Universidad Hebrea de Jerusalén—, y a la que se abocó después por elección: “Aunque raramente voy a la sinagoga, hubo un tiempo en que regularmente leía la porción semanal de la Torah en casa: sábados por la mañana sentado con la edición de Mikra’ot G’dolot, con la visión aramea de Onkelos y los comentarios medievales de Rashi, Ibn Ezra y Najmánides”. Esa Biblia laica de la que, para volver al principio, solo es posible impregnarse en Israel, en donde como en ningún otro lugar en el mundo el *ethos* del hebreo conforma la identidad judía.

Pero acaba siendo el amor a Melisande, Mellie, eso por lo que ha sido capaz de abandonarlo todo y convertirse en ermitaño, el principio vertebrador de Hoo. —



HISTORIA

Una difícil neutralidad



ESPAÑA EN LA GRAN GUERRA
Fernando García Sanz
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, 448 pp.

✎ **DANIEL CAPÓ**

En sus provocadoras memorias *Confessions of an Original Sinner*, el historiador de origen húngaro John Lukacs sostiene que, en la primera mitad del siglo xx, las sociedades se dividieron de forma natural entre anglófilos y germanófilos. Se trataba de un fenómeno de alcance universal —“de Argentina a Bulgaria”, escribe Lukacs— en el que las clases altas se identificaban con el *gentleman* inglés —elegante y aristócrata, deportista y flemático—, mientras que el proletariado, el ejército y la pequeña burguesía tendían a idolatrar el orden y

la eficiencia del pueblo alemán. En parte, esas preferencias tenían que ver con los respectivos modelos políticos que ambas naciones encarnaban —ya fuera el parlamentarismo liberal o las diversas formas de dirigismo estatal que adoptó el Reich—, pero, sobre todo, con determinados estereotipos culturales e ideológicos. Por supuesto, del *Rule Britannia* a las óperas de Wagner, un sinfín de prejuicios se entrecruzaban en la época, algunos de ellos incluso raciales. Al igual que sucede ahora, los principales actores globales vivían inmersos en un periodo de profundas transformaciones: el crecimiento económico e industrial de Alemania carecía de proyección geográfica en las colonias; Inglaterra seguía actuando como la primera potencia mundial, aunque ya ligeramente a la defensiva; en la Rusia de los zares, pronto se abriría paso el totalitarismo bolchevique; y la pujanza de los Estados Unidos, amén de sus recursos casi infinitos, presagiaba el papel inminente de esta joven nación. Heredera del doloroso fiasco del 98 y de un nefasto siglo xix, España, en cambio, languidecía entre los lamentos por el imperio perdido y la debilidad política y estructural del país; un país “carente de ejército y de diplomacia”, en palabras de Manuel Azaña, y condenado, por tanto, a moverse con torpeza en el exterior, a merced de alianzas tambaleantes y de su continua desazón interior. En ese contexto, cuando llegó la guerra de 1914, la falta de capacidad de actuación obligó a España a declararse de inmediato neutral. Realmente lo haría en veintisiete ocasiones a lo largo de la contienda y lo cierto es que no podía tomar ninguna otra decisión, vista la fragilidad de sus instituciones. Pero ello no implica que no participara de modo relevante en la misma. De hecho, la Gran Guerra —que determinaría la faz del continente a lo largo del siglo xx— se libró en todos los frentes, incluyendo los teóricamente neutrales. La privilegiada posición geoes-tratégica del país, puerta de entrada

natural al Mediterráneo y de acceso a las materias primas y al comercio con América, era crucial. Y así, ya desde el inicio del conflicto, España sería invadida por el espionaje internacional, mientras se emprendía una lucha sorda por el control de la opinión pública. La sociedad se dividió de este modo entre aliadófilos y germanófilos, aunque —según señala el historiador Fernando García Sanz— en su espléndido *España en la Gran Guerra*, “el desinterés por las cuestiones internacionales fue una constante a lo largo de la Restauración”. Como es lógico, el aislamiento cultural e intelectual del país se traducía en un análisis erróneo de la coyuntura europea y, peor aún, de las posibilidades reales de actuación. El resultado, como comprobaremos, fue desastroso.

En *España en la Gran Guerra*, García Sanz nos ofrece un documentado e iluminador estudio sobre las contradicciones internas en que se debatía la política nacional, los espejismos que a menudo la guiaban, así como la profunda fragilidad de sus estructuras. Un buen ejemplo de ello fue el proyecto de establecer tras la conflagración una “paz latina”, según la cual España e Italia se repartirían el control comercial del Mediterráneo y, desde un punto de vista colonial, se ampliaría el protectorado en Marruecos hasta la ciudad internacional de Tánger. ¿A cambio de qué?, cabe preguntarse, más allá de los inútiles esfuerzos mediadores entre las partes en conflicto y el apoyo soterrado a uno u otro bando. “¿Qué hacemos con España?” es la pregunta que abre el libro y esa misma cuestión es la que se repetían las principales cancillerías europeas, a la espera de que Madrid adoptara una posición decidida. Con miles de kilómetros de costa esenciales para garantizar el suministro a las tropas de materias primas y alimentos, el dominio sobre las aguas territoriales desempeñaba un papel clave para los aliados frente a los letales submarinos alemanes. Ante la sucesión de ataques, la inoperancia de la débil armada

española despertaba dudas y temores entre los que participaban en la contienda. ¿A quién apoyaba en realidad el rey Alfonso XIII? ¿Era anglófilo o germanófilo? ¿Y a quién beneficiaba la neutralidad? Muy pronto, el país se convirtió en un epicentro del espionaje internacional, que alcanzaba a políticos, periodistas, comisarios de policía, *maitres* de hotel, bailarinas, contrabandistas y prostitutas. Ya se sabe que la movilización total —concepto que se impondría en aquellos años— exige sacrificios absolutos.

Al final del conflicto, quedó muy poco, por no decir nada del sueño de una “paz latina”. En contra de algunos tópicos que se repiten con frecuencia, tampoco salió reforzada la economía española, a pesar de las necesidades importadoras de las restantes naciones. Las grandes contradicciones internas afloraron con crudeza, mientras que el desprestigio internacional del país adquiría cotas inusitadas: “A lo largo de ese periodo (1914-1918) —escribe Fernando García Sanz—, España se desnudó y fue analizada y radiografiada hasta en sus más mínimos recovecos, sacando a la luz todas sus numerosas fragilidades. La falta de firmeza en la toma de decisiones era el resultado de la precariedad del sistema político que alcanzaba el papel de la Corona, provocando la constante inseguridad del régimen, a lo que se sumaban los graves desequilibrios económicos, las reivindicaciones sociales y de los particularismos regionales, hasta confluir todo ello en la enorme debilidad del Estado.” Es cierto que unos pocos contrabandistas lograron amasar enormes fortunas, pero el retrato general fue el de un país en bancarrota moral, sin capacidad de actuación y víctima de una secular estructura estamental y clientelista. Al igual que Europa en su conjunto, España salió debilitada de la Gran Guerra. Se daba inicio así al conocido como “siglo breve”, que iría de 1914 a la caída del Muro de Berlín en 1989, un periodo especialmente cruento para el viejo continente. —

POESÍA

El recital de realidad



Philip Larkin
POESÍA REUNIDA
Versiones de Damián Alou y Marcelo Cohen.
Edición a cargo de Damián Alou
Barcelona, Lumen,
2014, 298 pp.

JUAN MARQUÉS

Al hablar de arte y de literatura hay un malentendido frecuente que confunde realidad y vida. Lo que yo creo que deberíamos entender por “vida” tiene por lo general poco que ver con eso que vemos al mirar por la ventana. La vida es más bien lo que sucede dentro de nosotros cuando observamos esa realidad. Esta sencilla pero importante distinción explicaría por qué es tan inexacto considerar poetas realistas a muchos cuya materia prima no es en absoluto lo real, tan habitualmente prosaico (aunque pueda estar escrito en verso), sino lo vivo (que tiende a surgir y expresarse a través de la poesía, aunque sea en prosa).

La poesía realista sería, pues, otra cosa. Al principio de su inolvidable *Léxico familiar*, Natalia Ginzburg descubría que los poemas pueden ser “sencillos, hechos con nada, hechos con las cosas que se ven”, pero esa declaración de amor por lo simple sería sin duda insuficiente para el caso de Philip Larkin, un magnífico ejemplo de poeta que, concentrándose en lo estrictamente real, escarbaba con agudeza en lo visible hasta llegar mucho más lejos, alcanzando conclusiones de valor universal que han sabido explicar como pocas el espíritu contemporáneo. Lo cotidiano está lejos de ser superficial, vino a decirnos, y se puede excavar en una pequeña anécdota hasta dar con los minerales más insólitos, sorprendentes y necesarios. Exponiendo las cosas que pasan y hurgando un poco en ellas, sin extraviarse, pueden llegar a

escribirse poemas tan legendarios como “Referencia al pasado”.

Así, pocas reuniones de la obra de un poeta resultarán tan inquietantemente parecidas a la vida real como esta de Larkin que acaba de organizar Damián Alou para Lumen. En ella se prescinde del primer libro que publicó, *El barco del Norte* (*The North Ship*, 1945), al considerarse todavía “prelarkiniano” (es decir, anterior al hallazgo por parte de Larkin de su propio espacio poético, de su propia voz, cuando todavía, como explicó él mismo y luego se ha repetido hasta el tópico, andaba fascinado con Yeats y no había leído a Hardy), y se reproducen completos los tres, ya “canónicos”, que publicó después: *Engaños* (*The Less Deceived*, 1955, que Álvaro García ya tradujo para Comares como *Un engaño menor* en 1991 y que ahora vierte Alou), *Las bodas de Pentecostés* (*The Witsun Weddings*, 1964: se reproduce la traducción que el propio Alou publicó en Lumen en 2007) y *Ventanas altas* (*High Windows*, 1974, según la versión de Marcelo Cohen, ya publicada, también en Lumen, en 1989), junto a un apéndice de poemas dispersos y presentado todo con el estupendo prólogo que Alou puso a su traducción de 2007, osada pero certeramente titulado “La poesía de una experiencia” y especialmente brillante en sus tres primeras páginas.

Culto sin pedanterías, profundo sin solemnidades, afanoso de exactitud y de claridad elegante, parece imposible ser menos iluso que Larkin. Con cierta frialdad, y sobre todo con distancia irónica, lo de este poeta es emoción pudorosa (“emoción tapiada”, la llamó Álvaro García en su excelente presentación de *Un engaño menor*), que no por contenida resulta poco intensa, aunque, lejos de quedar subrayada, se tiende a enfatizar todo aquello que la disfraza. La poesía de Larkin pocas veces merece ser calificada de descarnada, pero es constitutivamente desengañada, aunque a menudo también expectante: algo de esperanza queda mientras observa cómo la vida se va yendo por el desagüe, y por eso trata de capturar un poco en sus rimas, aunque ese poco contenga su enorme

porción de amargura serena, la confirmación de cierta resignación preventiva.

Puede llegar a ser amargo, casi cruel, con la vejez (“Los viejos bobos”), la enfermedad (“Edificio”) o el miedo a la muerte (“Albada”), pero no es un poeta atormentado y, más que angustiarse o torturarse, suele encogerse de hombros. Su tema predilecto es el de las afrentas del tiempo, tanto en lo general como en lo particular, y muy especialmente en lo que respecta a la imposibilidad del amor (desde la impugnación del matrimonio en “Nombre de soltera” hasta el doloroso callejón sin salida ni esperanza de “Hablar en la cama” o de “Carretera cortada”, poema este último que, por su simbolismo e incluso su sintaxis, recuerda a Emily Dickinson). Y aunque gustó mucho de escribir poemas en forma de monólogos ajenos (que algo tienen de autorretrato indirecto, por persona interpuesta: en “Vidas” o, sobre todo, en “Mr. Bleaney” y “Dockery e hijo”, donde leemos la impactante impresión de que llega un día en que quienes no han sido padres se encuentran ante “una nada tan difícil de tutelar como un hijo”), también hay alguno indisimuladamente autobiográfico que da cuenta de una visión muy poco amable de su propio pasado (“Recuerdo, recuerdo”), aunque se nota que prefiere opciones como la del curiosísimo y genial “En la hierba”, donde el clásico paso del tiempo y la nostalgia por los mejores años son expresados a través de dos viejos caballos que un día compitieron gloriosamente en el hipódromo.

A veces tiende al aforismo (“¿Para qué sirven los días? / Los días son donde vivimos”: “Días”; o cuando explica que para determinados pueblos “la vida es una muerte lenta”: “Sin nada que decir”) o a la metáfora cruda (“un viento constante / y cargado de arena: el tiempo”: “Piel”) y en otras páginas cede un tanto a la tentación de ponerse estupendo, aunque, por si acaso, de un modo inmediatamente matizado por el humor (“Si me invitaran / a crear una religión / haría uso del agua”: “Agua”), o bien se rinde a cierta trascendencia natural, paisajística pero también cósmica (como en

ese gran poema que es “Primera visión” o, de nuevo con algo de espíritu burlón, en los remates de “Olvida lo que pasó” y “Ventanas altas”). Alou hace muy bien en insistir en que, como conviene, solo ha mantenido la rima original en los poemas en los que es necesaria para acentuar su carácter humorístico, ya sea impostadamente infantil (“Sapos”), o bien más sarcástico (“Naturalmente, la Fundación correrá con los gastos”), o más desolador (Egoísta es el hombre”), o de aire más epigramático (“Por poco”)..., pero lo cierto es que a la vista del resultado acaso debería haber reconsiderado esa decisión, pues lo que leemos resulta más cacofónico que gracioso.

A la hora de escribir poesía cualquier tipo de afectación comienza a ser felizmente anacrónico, y a ello han contribuido poetas como Larkin, ejemplo sublime de “poeta normal”, alguien que, si se parecía un poco a sus poemas, no solo no fue un genio sino que no tuvo nunca la más remota voluntad ni la más diminuta voluntad de serlo, lo cual, si no a la genialidad, ayudó a aproximarlos a la maestría. Su obra ha inspirado perceptiblemente la de otros poetas posteriores decididos a prescindir de toda sofisticación, y es, ante todo, una de las más valiosas versiones literarias que se han conseguido de ese “incesante recital / entonado por la realidad”. —



NOVELA

Tancredo Pavone, profundidad y morralla



Gabriel Josipovici
INFINITO. LA HISTORIA
DE UN MOMENTO
Traducción de Juan
de Sola
Barcelona, Cómplices
Editorial, 2014, 119 pp.

✎ **ANTONIO JOSÉ PONTE**

En un mundo donde los ingleses cazan a sus aristócratas, los franceses son el único pueblo civilizado

que queda sobre la tierra, los orientales se muestran refinados y limpios por naturaleza, y el campesino italiano es incomparablemente superior al francés y al español, el compositor de vanguardia Tancredo Pavone tiene la nariz aquilina y los cabellos negros casi azules, teñidos o no. Es delgado, muy alto y cuenta con fortuna suficiente para mantener una gran mansión junto al Foro.

Siciliano de nacimiento, afirma que el romano es el pueblo menos imaginativo que ha existido. En su personal geografía, Roma separa Oriente de Occidente y la frontera pasa precisamente por el Foro: de ahí el emplazamiento de su casa. Pavone tiene título de conde y su esposa, de la cual se separó hace tiempo, es sobrina de la reina de Inglaterra y podría remontar su linaje hasta Ricardo Corazón de León.

De joven, vivió en Montecarlo y fue popular en bailes y casinos. Luego pasó por Londres, Viena, Suiza, París. Integró varias expediciones etnográficas al África Occidental, viajó a Nepal y la India. En Viena cursó estudios de composición con un discípulo de Schönberg. “Después de Viena, tardé diez años en dejar de pensar —reconocería—. Lo único que me salvó de Viena fue el Nepal.”

Allí aprendió que hay una boca interior más grande que cualquier boca humana, y que con ella puede arrancarse un bocado de mundo del tamaño que se quiera. Desarrolló un particular sentido de la anatomía que le permitiría hablar de la boca interior, del oído y el ojo interior, del reloj espiritual dentro de uno. O comparar las orejas de Schönberg y Stravinski con las de Mozart y Bach hasta deducir que los dos primeros fueron orejones a fuerza de escuchar los sonidos humanos, mientras que los otros dos cultivaron el oído interno y en sus retratos aparecen con orejas más discretas.

Beethoven, según él, se encaminó hacia la sordera como quien se acerca a su destino, porque el

principal atributo de un compositor es la sordera. Fue el más grande gorila Beethoven. Y gorilas también fueron Liszt, Scriabin y Rachmaninov. Gorilas del piano, ya que el piano no es instrumento hecho para señoritas. “Solo un gorila tiene la fuerza para arremeter contra un piano como debe arremeterse [...], solo un gorila tiene la energía y la desinhibición para poner a prueba un piano como debe ser puesto a prueba.”

En la vida hay que atacarlo todo como si nos enfrentáramos a un mortal enemigo o a un amante. Por eso él se abalanzó siempre sobre música y poesía, mujeres y comidas. Henri Michaux, quien fue su mejor amigo y en cuyo entierro estuvo, lo animó a escribir poesía. Jugó partidas de ajedrez con Duchamp y tuvo amistad con René Daumal. Sus composiciones musicales terminaron siendo reconocidas por la crítica y programadas en los principales festivales.

Una tarde, anocheciendo ya, escucha en la linde de un bosque el canto de las cigarras y le parecen tan poderoso como aquellos sonidos que recuerda de los templos de Nepal y del Tíbet. Es un canto que habla del ahora y de la eternidad, y él comprende que eso mismo es lo que ha buscado a lo largo de su obra: “una música del ahora que fuera una música de la eternidad”.

Las opiniones de Tancredo Pavone tienen muchas veces la comicidad que encontramos en las entrevistas de Cioran o de Bernhard. No pocas de sus observaciones sobre música podrían aparecer en los diálogos de Stravinski con Craft, Gould con Cott o Cage con Retallack. Gabriel Josipovici ha reconocido que para imaginar al personaje se inspiró en la figura del compositor Giacinto Scelsi. Los juicios de Scelsi sobre el ritmo musical, la belleza femenina o el futuro de la civilización representaron para él una mezcla de profundidad y morralla altamente inspiradora.

Cuanto sabemos de Tancredo Pavone nos llega de segunda mano, referido por un criado. Viene de los diálogos entre el conde músico y un empleado a cargo de sus más de cien trajes, decenas de miles de corbatas y cientos de zapatos. (“En arte, Massimo, hay una regla que dice que si la obra ha de ser limpia, también tiene que estarlo la ropa.”) Massimo le sirve también de conductor en los paseos por la Campaña, las visitas al restaurante de siempre, la catedral de Orvieto o el cementerio etrusco de Cerveteri. *Infinito. La historia de un momento* cuenta la vida y opiniones de Pavone, pero también su relación con Massimo, la compasión y el miedo a la vulnerabilidad que existiera entre ambos.

Fallecido el compositor, a Massimo le han pedido que continúe en la mansión, le ofrecen empleo en la fundación encargada de administrar su legado. Sin embargo, él declina la oferta porque, ahora que el señor le ha dejado una suma, conseguirá establecerse por sí mismo. Y si cuenta lo que le oyó decir en la mansión y en sus paseos es porque está sometido a interrogatorio. Pero ¿quién lo interroga? ¿Y por qué?

Quienquiera que sea, es el narrador de esta novela, que es un diálogo de segundo grado: el que Pavone y Massimo sostuvieron durante largo tiempo, el de Massimo y quien lo interroga. Este último no parece ser un comisario, pues se detiene demasiado en cuestiones musicales y filosóficas. Tampoco un estudio musical, dadas sus averiguaciones sobre viejas rencillas del servicio. Y, de tratarse de un biógrafo del compositor, se diría que es menos cultivado que el criado a quien pregunta.

En los últimos años, Juan de Sola ha traducido cuidadosamente tres de los veinte títulos de ficción publicados por el narrador, ensayista y dramaturgo británico Gabriel Josipovici (Niza, 1940). De esas tres novelas encontrables en español, esta me parece sin dudas la más disfrutable. —

PERFIL

No escribir para ser escrito



Patricio Zunini
FOGWILL, UNA
MEMORIA CORAL
Buenos Aires, Mansalva,
2014, 152 pp.

PATRICIO PRON

A lo largo de su relativamente breve y particularmente intensa vida, el escritor argentino Rodolfo Enrique Fogwill afirmó una y otra vez que escribía “para no ser escrito”, pero vivió y habló para confeccionar una leyenda; es decir, para que fueran otros los que hablaran de él. En el mundo de Fogwill (ese mundo compuesto por novelas como *Los Pichiciegos* y *Vivir afuera*, cuentos como los reunidos en *Ejércitos imaginarios*, poemas como los de *Lo dado*, ensayos como los que aparecen en *Los libros de la guerra*: todos fundamentales para una historia de la literatura argentina de las últimas décadas) las cosas siempre trascienden su apariencia, poseen un doblez inasible o se articulan en paradojas. Una de las más notables es, precisamente, esta: la de un escritor extraordinario que no escribió mucho porque, contra lo que afirmaba, prefirió ser escrito por otros y, por consiguiente, dedicó buena parte de sus esfuerzos no a producir su obra (la de Fogwill está presidida por un gesto verborrágico de facilidad, poco importa que escribirla haya sido fácil o no) sino a interpretar el papel del histrión cuyas paradojas y contradicciones obligaban a los demás a pensar acerca de las paradojas y contradicciones de la cultura no solo literaria en Argentina.

A lo largo de su relativamente breve y particularmente intensa

vida, Fogwill fue celebrado por algunos y denostado por otros a raíz de sus ataques de ira, sus deslealtades, las polémicas en las que participaba, sus momentos de generosidad, los exabruptos, los escándalos que ponía en escena para que los demás hablaran de él, para ser escrito. Así que no debe sorprendernos que, a menos de cuatro años de su muerte, ya se estén escribiendo dos biografías, sus libros sean reeditados, salgan a la luz sus inéditos y se publique una “biografía coral”: si la importancia de un autor debe ser medida por su posteridad, hay que decir que la del escritor argentino solo es comparable a la de Roberto Bolaño, con quien compartió algunos entusiasmos literarios, la voluntad de intervención no solo literaria, cierta ética, una vocación de escribir “contra” el sentido común, una actitud iconoclasta.

Aunque ninguna de las voces reunidas en *Fogwill, una memoria coral* es complaciente con el autor, los testimonios recogidos no recuperan esa actitud iconoclasta, de manera que el lector se pregunta qué habría pensado Fogwill de este tipo de homenajes, pero no importa: *Fogwill, una memoria coral* es un libro extraordinario, en el que (de algún modo) se lee a Fogwill y se lo escucha en los recuerdos de algunos de los autores más importantes de la literatura argentina (Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec, Daniel Guebel, Marcelo Cohen, María Moreno), en el recuerdo onírico y deslumbrante de César Aira, en las historias contadas por jóvenes escritores que ponen de manifiesto lo que parece evidente al lector de sus obras (que estas son el resultado de un entusiasmo pasajero de Fogwill y que carecen de rumbo sin su tutela), en declaraciones como las del fotógrafo argentino Silvio Fabrykant (quien sostiene que Fogwill “sabía prácticamente todo: era un Google antes de Google. Tenía respecto de cualquier tema una mirada desde un ángulo que uno no había mirado”), Leila Guerriero (“era

un emblema de fortaleza. No es que fuera impenetrable, pero era un tipo con convicciones fuertes, con una manera de vivir fuerte”), Alberto Laiseca (“Después de que murió se me apareció en un sueño: yo estaba en un lugar donde había un gran vidrio y Fogwill estaba del otro lado y me saludaba. Ese vidrio sabés por supuesto qué es, ¿no?”), Chejfec (“era como un sabio de gabinete enciclopédico echado a andar por las calles”), María Pía López (“Fogwill no ponía resguardos éticos al despliegue de su lucidez. Políticamente eso es un problema”), Francisco Garamona (“Era alguien en estado de alerta permanente, un torbellino. Era una especie de Ezra Pound. Como dice [Daniel] Link: una inteligencia casi alienígena. Siempre brillante, siempre certero, siempre gracioso y tremendo. Hay gente que le copia el yeite de la provocación y piensa que Fogwill era solo eso. Pero atrás había una obra imbatible, un pensamiento, una forma inimitable de ser y sobre todo, una ética”).

Fogwill, un retrato coral no omite los aspectos escabrosos de la personalidad no solo pública del escritor (cierta misoginia, su adicción a la cocaína, sus contradicciones en torno al dinero, la cárcel por la que pasó a comienzos de la década de 1980, la ambigüedad de su relación con las multinacionales, sus provocaciones antisemitas, sus peleas), pero presenta lagunas: aquí no se dice nada acerca de su infancia y adolescencia, no hay testimonios de sus mujeres y sus hijos, no se establece por qué razón estuvo en la cárcel, se omite su coqueteo con los militares nacionalistas que se alzaron contra el gobierno democrático en 1987, faltan voces (a favor y en contra de Fogwill, poco importa) y el relato de su famosa visita a Montevideo pocos días antes de su muerte se centra casi exclusivamente en un único testimonio no particularmente inteligente, pero este libro de Patricio Zunini (escrito, como su autor indica, “sin la

pretensión universalista de la biografía ni la ligereza del anecdotario” para “dar cuenta de cómo la memoria colectiva recuerda (construye) a uno de los escritores argentinos más relevantes de los últimos treinta años”) es un libro importante, incluso para aquellos que no conozcan aún a Fogwill.

“Esto es el final. No va más”, recuerda el poeta Arturo Carrera que decía Fogwill al regresar de Montevideo. La publicación de esta “memoria coral”, la reciente recuperación de la novela *Nuestro modo de vida* y la aparición a lo largo de estos testimonios de títulos de obras que permanecen inéditos (“Memoria romana”, “La clase”, “Los Estados Unidos”) hacen pensar lo contrario: que no estamos al final de la lectura de Fogwill sino al comienzo de otro de sus muchos comienzos, y esta es una buena razón para celebrar. —



NOVELA

Historia del dinero



William Gaddis
JOTA ERRE
Traducción Mariano
Peyrou
Madrid, Sexto Piso,
2014, 1134 pp.

✎ **ANTONIO DÍAZ OLIVA**

Antes que todo y nada: *Jota Erre* como la historia del dinero. Comprar, vender, consumir y transar como los nudos que conectan y relacionan a los variados personajes que entran y salen de esta monumental novela que en 1975 obtuvo el National Book Award. Habría que empezar así o con la pregunta de Bertolt Brecht —que Ricardo Piglia usó como epígrafe en otra novela sobre el dinero, *Plata quemada*—: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”

William Gaddis (Nueva York, 1922-1998) siempre fue un escritor de baja intensidad, a la sombra de su trabajo; era la antítesis de Norman Mailer y un modelo similar a ese enigma literario llamado Thomas Pynchon (muchos pensaron que eran la misma persona). Las pocas veces que Gaddis apareció en público —más que nada para recibir premios—, hablaba poco y repetía el mismo discurso: “un escritor debe ser leído y no visto”.

Hace un tiempo que Sexto Piso lleva traduciendo y publicando la obra de William Gaddis. Primero *Ágape se apaga* y *Gótico carpintero*, sus dos novelas breves y supuestamente “fáciles”, y ahora *Jota Erre*, una de sus tres obras extensas junto a *Su pasatiempo favorito* y *Los reconocimientos*. Pero leer *Jota Erre* tiene algo de utopía literaria; uno se adentra en eso que un crítico del *New York Times* llamó “un caos inconexo, una tormenta de ruido” ya sabiendo de antemano que en las más de mil páginas, compuestas casi exclusivamente por diálogos, habrá momentos de caos y desajuste. Así, sería una tarea imposible —y sinsentido— esbozar un argumento de *Jota Erre*. Se necesitaría uno de esos mapas que acompañan a *Cien años de soledad* o leer con la compañía de diario de notas y apuntes (como quien escribe esta reseña). Aunque finalmente no importa. Más que una novela, *Jota Erre* es una intención.

“Los chicos y chicas seguirán sus vaivenes y aprenderán cómo funciona el sistema, por eso lo llamamos nuestra aportación”, dice la señorita Joubert, una profesora que planea llevar de paseo a sus estudiantes a la bolsa de valores, al principio del libro. Y el director del colegio, el señor Whiteback, responde: “Ah, les enseña a nuestros chicos y chicas en qué consiste Estados Unidos...” Estamos en 1970 y el escenario cambia de Massapequa, un pueblo en el estado de Nueva York, a Long Island sin dar aviso. Al igual que los

diálogos; en muchos momentos se pasa de un personaje a otro sin aclararlo. Desde las primeras páginas el lector queda situado en un momento clave en la historia de la Unión Americana: cuando la palabra ciudadano se equiparó con la de consumidor. Un inquieto niño de once años funciona como hilo conductor de esa idea; se llama J. R. Vansant y es alumno de Joubert. A lo largo de la novela Vansant conseguirá armar una fortuna y crear su propia compañía. Todo gracias a su ingenio, a algunas llamadas telefónicas y, claro, a una mentira y engaño acá y allá. Vansant puede leerse como un posible antecedente de Gordon Gekko (*Wall Street*) o del más reciente Jordan Belfort (*El lobo de Wall Street*). Todos personajes cuestionados con las siguientes preguntas: ¿cómo se hicieron millonarios?, ¿y qué tan ficticias —y por lo tanto éticas y morales— son sus fortunas?

Jota Erre —así como *Moby Dick*, *La broma infinita* o *Los reconocimientos* del mismo Gaddis— le exige mucho al lector aunque también recompensa de vuelta. Catalogarla como una sátira de la sociedad estadounidense y sus valores socioeconómicos (tal como se dijo en su momento) peca de reduccionismo inútil y contraproducente. Por sus páginas pasan otros temas familiares a la narrativa de Gaddis: la música clásica, el efecto de la tecnología en la vida diaria y la constante tensión entre ser artista y ser, a la vez, funcional en una sociedad mercantil. Asimismo, hay algo de esa presunta calma, de esa no presencia pública, que Gaddis profesaba. Una idea que es posible vincular con el narrador de *Jota Erre*, el cual se esconde; finalmente son los personajes, o las voces de los personajes, los que llevan la narración. Y acá hay una trampa. Porque si a primera vista Vansant parece ser el protagonista de la historia, *Jota Erre* es más bien una ficción del “nosotros” y cómo ese “nosotros” se conecta casi

siempre por asuntos monetarios. Ahí está el padre que reta a su hijo por vender unos billetes: “Pensó que las monedas eran mejores porque lo otro es solo papel.” O un matrimonio en plena pelea: “El tema que tienes con el dinero, de verdad, tienes un tema con eso. Dejas la casa sumida en la oscuridad en cuanto entras, vas por todas partes apagando las luces, bajando la calefacción cada vez que pasas por al lado.” O la queja de uno de los personajes que también era un reproche constante de Gaddis contra lo poco ambiciosos que son algunos escritores contemporáneos y el adormecimiento de los lectores: “Prestar atención, pensar algo, sacar una conclusión, problema, joder, es que casi todos los libros están escritos para lectores completamente satisfechos con lo que son, preferirían estar en el cine, llegan con manos vacías y se van igual, joder.” Finalmente *Jota Erre* funciona como la contraparte de esa (im)posible gran novela americana: en sus páginas no existe un mundo perfectamente confeccionado que refleje la compleja y variada sociedad estadounidense. Pero aquella es justamente la intención que el lector se lleva entre manos: la mejor manera de radiografiar a una sociedad es dejando que sus ciudadanos hablen. Y eso —aquel murmullo que a veces desconcierta— se convierte en una musiquilla difícil de borrar.

Tiempo después —y a pedido de la revista *Time*— Gaddis revivió a J. R. Vansant. Es una lástima que tanto en las recientes reediciones en inglés de *Jota Erre*, como en esta traducción al español, no se agregue esa continuación. Así va la breve secuela: estamos a fines de los ochenta, en plena era *yuppie*, días después del lunes negro de 1987 y del consecuente desplome de los mercados internacionales. Doce años han pasado y ahora J. R. trabaja para la Casa Blanca donde es asistente del director de la Oficina de Administración y Presupuesto. Lo único que leemos

—claro— es un diálogo entre él y un miembro del Congreso. Ambos personajes discuten el presupuesto nacional y hablan sobre el pésimo estado de la educación pública, el desempleo, el elevado presupuesto que tienen los militares y las posibles soluciones para resolver el déficit económico que afecta a su país. La única forma de mantener a Estados Unidos a flote, sugiere J. R., es elaborando e interviniendo la realidad. En otras palabras: la inflación como ficción. “Ahí es donde necesitamos esos dólares baratos”, dice. “Para que todos puedan pagar a todos de vuelta, ¿no?” —



ENSAYO

No el ser, el tránsito



Antoine Compagnon
UN VERANO CON MONTAIGNE
Traducción de Núria Petit Fontserè
Barcelona, Paidós, 2014,
167 pp.

JUAN MALPARTIDA

Antoine Compagnon es un gran conocedor de Michael de Montaigne (1533-1592): un *montagnista*, *montagnero* y *compagner*, si se me permite el juego de palabras. Ha dedicado diversos trabajos al ensayista, entre ellos, *Gato encerrado*. *Montaigne y la alegoría* (Acantilado, 2011). Para no ser un filósofo central, es admirable la cantidad de lecturas que ha suscitado el señor de Montaigne. Su originalidad le viene, en parte, de su actitudes, de sus perspectiva, de cómo situó el pensamiento en el seno de la sensibilidad y de lo cotidiano. A Montaigne (un poco como a Rousseau, aunque en este caso por razones distintas) se le ha hecho causa de numerosas tendencias modernas en filosofía. No cabe duda de que este hombre, que

se hizo a sí mismo mientras hacía “su libro”, es una fuente de sugerencias. En cierto sentido, como menciona el título citado de Compagnon, Montaigne fue un alegorista: cuando reconoció en sí alguna pasión buscó la forma (*visibilia*) en un clásico (Plutarco, Diógenes Laercio), pero en realidad radicó la importancia de la reflexión en el presente y en su sensibilidad. No parte de un texto previo del cual su obra es una alegoría (la *Comedia* de Dante como alegoría del libro sagrado). Fue, sí, como cualquiera que lee, un glossador, un comentarista fragmentario. Su libro, los *Ensayos*, son él, se ha hecho a sí al hacer una obra que pretendió discreta (le pide al lector que no se entretenga mucho con sus escritos) y que, sin embargo, ha ayudado a transitar a muchos. Aunque no fue amigo de novedades, su libro, escrito para pocos, fue algo nuevo que, desde entonces, no ha dejado de remozarnos.

Un verano con Montaigne es un libro amable e inteligente, una glosa a su vez de Montaigne: artículos basados en las intervenciones radiofónicas diarias durante un verano, en las cuales Compagnon toma del pensador francés algunas frases, admirablemente acertadas, y las comenta, las sitúa en su vida, en la historia de la filosofía, en la reflexión de lo cotidiano. Jurista, alcalde, gran aficionado a cabalgar, poco apasionado de la vida amorosa, exaltador de la amistad (al menos, de un amigo, La Boétie), desprejuiciado, atrevido e irónico, Montaigne es, además, un literato. Este caballero, que se educó hablando en latín antes que en francés, renacentista que abre la reflexión barroca, fue ajeno al maquiavelismo en política (mentir por razones, más o menos, de Estado) y abogó por la sinceridad y la fidelidad a la palabra. Ni hipocresía ni conciencia del otro como un medio. Hombre poco vanidoso, defiende la discusión que respeta a la persona, ajeno a ese sentimiento tan absurdo que

da en creer que son las ideas las respetables. “Celebro y acaricio la verdad, sea cual fuera la mano en la cual la encuentro”, afirma. Carece de esa relación de identidad con lo que pensamos, porque “mi imaginación se contradice y se condena tan a menudo que me da igual que lo haga otro”. Desde esta premisa, basada en la observación de sí mismo, es comprensible que estuviera en contra de los pedantes y fatuos.

El gran Jean Starobinski escribió hace muchos años un luminoso libro titulado *Montaigne en movimiento* (algo que parece tomado de “los signos en rotación” de Paz, que, por cierto, fue desde adolescente lector de los *Ensayos*), jugando sin duda con esa “piedra” que heredó Montaigne de su padre, Pierre, cálculo que padecieron ambos y que el alcalde y filósofo echó a rodar. “El mundo no es más que un perpetuo vaivén”, escribe, lo que le llevaba a percibir lo que podemos considerar su poética: “No puedo fijar mi objeto.” No fue tanto una actitud deliberada sino la constatación de que su propia naturaleza era ajena al tratado y el acoso exhaustivo. Lúcido y moderno, afirmó: “No pinto el ser, pinto el tránsito.” Admirable. Conocida es su actitud ante el descubrimiento de América y su defensa de la bondad del indio: anticipándose a Rousseau, lo veía como salvaje inocencia (naturaleza) y a nosotros como bárbaros. Compagnon dice de él: “Es uno de los primeros detractores del colonialismo”, y es verdad, solo que, sin defenderlo, hay que recordar que el hombre ha colonizado siempre, de ahí que a Montaigne le hicieran hablar en latín desde la infancia.

Si los griegos amaban pensar caminando, Montaigne prefería hacerlo mientras cabalgaba. Una caída del caballo lo dejó inconsciente unos minutos, pero continuó hablando, lo que le hizo reflexionar posteriormente acerca del yo. ¡Fue el primer filósofo que defendió el caballo como cátedra, e incluso como

lecho de muerte! Vivir/morir a caballo. Este discípulo de Pirrón defiende con buena lógica que en ciertos casos es necesario “suspender el juicio”, de ahí su famoso “¿Qué sé yo?” Es aceptable conjeturar que fue un creyente muy tibio. Montaigne suele pensar en la muerte, incluso cree, con los estoicos, que filosofar es aprender a morir (Cicerón), aunque a él le enseñó más bien a vivir y a hacerse a sí mismo, y ese sí mismo, el que resiste en la mudanza de los cambios, es el que va a morir. En política fue legitimista, conservador. Privilegió la vida contemplativa sobre la activa, que el protestantismo, en cambio, iba a defender. Ni siquiera pretendió escribir, como nos recuerda Compagnon, pero los demonios de la angustia lo llevaron a la escritura. Se curó de sus fantasmas fijándolos en el papel, en francés, con muchas expresiones vulgares. Afirmó, mucho antes que Wordsworth, Juan Ramón y Eliot, que había que escribir como se habla. No admiró los muchos datos sino el saber, a las “mujeres bellas y honestas” y las “amistades raras y exquisitas”, y se inclinó por la igualdad entre hombres y mujeres. Al final de su vida, una muchacha culta, Mademoiselle de Gournay, que preparó la primera edición póstuma (1595) de sus obras, fue objeto de su pasión: “ciertamente amada por mí mucho más que como padre”, aunque se vieron una sola vez. ¿Qué más? Siempre queda todo Montaigne, sin duda: ese gran hombre que hizo el elogio de la lentitud, algo que deberíamos aprender en nuestro acelerado tiempo, donde el movimiento se confunde con la agitación. —



NOVELA

El guion de una telenovela



Jorge Franco
EL MUNDO DE AFUERA
Premio Alfaguara 2014
Madrid, Alfaguara, 2014,
302 pp.

GENEY BELTRÁN FÉLIX

El mundo de afuera narra la historia de un secuestro en el Medellín de 1971. Don Diego Echavarría cae en poder de una banda encabezada por un hombre conocido como el Mono. La novela alterna las incidencias del cautiverio con hechos del pasado en la vida del millonario: su estancia en la Alemania de la posguerra, su decisión de casarse con una joven de nombre Dita y de establecerse juntos en Colombia, la crianza de su hija Isolda en un castillo.

Mientras que algunas secciones, pocas y breves, presentan información de manera resumida, con apoyo en un narrador plural en que se engloba a los muchachos de los alrededores, la narración hace uso en mayor medida del diálogo y la escena con una voz en tercera persona. A esto podría suponerse una vocación cinematográfica. Sin embargo, hay una tara en la prosa de Jorge Franco (Medellín, 1972) que priva a esta novela de plasticidad y visibilidad. Podría etiquetarse su escritura de sencilla, por su general renuencia a las oraciones subordinadas y casi cualquier audacia imaginística. Pero la sencillez no es una falla cuando el lenguaje es puesto en tensión para potenciar las dotes perceptivas y de caracterización, y en esto Franco nunca se ve interesado. Uno puede abrir una página aquí y otra allá, y se encuentra con una lengua apocada, pálida, utilitaria, que hace

avanzar los hechos apilando escenas mas nunca dotándolos de sentido dramático. Se cuentan episodios, se transmiten diálogos, se menciona a personajes. Pero nada parece cobrar densidad.

“Ella se quita el vestido lila, toma la minifalda y se la pone. A cada centímetro que le sube por las piernas le crece la emoción. Cierra la cremallera a un lado y la falda le flota en la cintura. Es dos tallas más grande. Se la ajusta con las manos y se mira en el espejo. Sonríe encantada.” Estas líneas traen a la joven Isolda en un momento de transgresión: en vez de los avejentados vestidos que le propone su madre, ella se ajusta una furtiva minifalda. ¿Y qué tenemos? Mucho es lo que se reporta; escaso lo que se percibe. El narrador no crea ningún tenor transgresivo; con el fácil expediente de las acotaciones (“le crece la emoción”; “sonríe encantada”) elude la tarea de propiciar la percepción que dé plasticidad y contundencia a la emoción y el embeleso. Lo sabemos: no basta con decir que una chica “sonríe encantada” para que se construya la figuración de un personaje feliz. De ser así, los guiones de telenovelas serían notables obras literarias: si en un libreto las acotaciones sugieren al actor cómo dar vida a un papel, en la ficción se esperaría, siguiendo a Conrad y a Calvino, la visión autónoma, icástica, de esa imaginación de “vida”. Por esa carencia, *El mundo de afuera* es obra de un redactor y no de un artista.

La estructura, basada en la alternancia de dos líneas temporales, luce desmedida. No pude evitar pensar que Franco, a la manera de los redactores de culebrones, buscó alargar su historia hasta conseguir un tomo abultado. Los capítulos que narran la historia de don Diego anterior a su casorio podrían haberse compactado, y no exagero, en cinco o diez páginas. Esos episodios serían de interés de haberse

conseguido mostrar la transformación del personaje de un estado de la conciencia a otro, proceso que habría, supongo, de buscar un énfasis contrastivo con el sufrimiento del ya anciano durante el cautiverio. Más allá de que la prosa es en general reacia a casi cualquier asomo a la vida psicológica de los personajes, don Diego parece no tener variación de registro en su sensibilidad y percepción: decide casarse, construir un castillo, mudarse a París, luego a Colombia, sin que se llegue a sugerir una dinámica interior que dé pie a estas decisiones, como si estas le fueran convenientemente sembradas para hacer mover la trama. Así, se le reporta enamorado de Dita pero no hay un atisbo de cómo habría vivido por dentro ese estado de exaltación. Los personajes secundarios se notan aun más desdibujados, meras entelequias olvidables; por ejemplo, se consignan las tendencias filonazis de los amigos alemanes del colombiano, pero esto podría no haber sido contado y sería lo mismo, pues nunca afecta el tránsito anímico de don Diego.

La segunda línea temporal, la que se finca en 1971, narra el encierro de don Diego. Pasan cincuenta, cien o doscientas páginas, y el intercambio entre el secuestrado y el secuestrador, al extenderse con muy nimios vaivenes a lo largo de numerosas escenas, resulta anticlimático, y no pocas veces suena involuntariamente farsico:

—Tengo nacionalidad alemana —dijo don Diego—. Soy un ciudadano europeo. Esta atrocidad también va contra ellos.

—A mí no me van a asustar con gente que hable raro. Mis balas le entran a todo mundo —dijo el Mono.

—Y las de ellos también —lo desafió don Diego—. Usted no es un cuerpo glorioso.

Además, pudiendo haber dado pie a una exploración de las desigualdades

económicas, la dinámica que se muestra entre don Diego y el Mono no deja de lanzar un tufo clasista: el contraste entre el millonario, un hombre ejemplar y ecuaníme que reza y no pierde la calma, y el joven de mucho menos recursos, mostrado como cobarde, mentiroso e irascible, cae no solo en el esquematismo sino en una lectura limitada de los conflictos de clase. No es exigir una postura reivindicativa de un grupo marginal en detrimento de uno privilegiado, sino ser receptivo a la forma en como cada personaje tiene matices y fisuras que se manifiestan de manera contradictoria en situaciones de crisis, y que estos tendrían relación con el contexto en que crecieron.

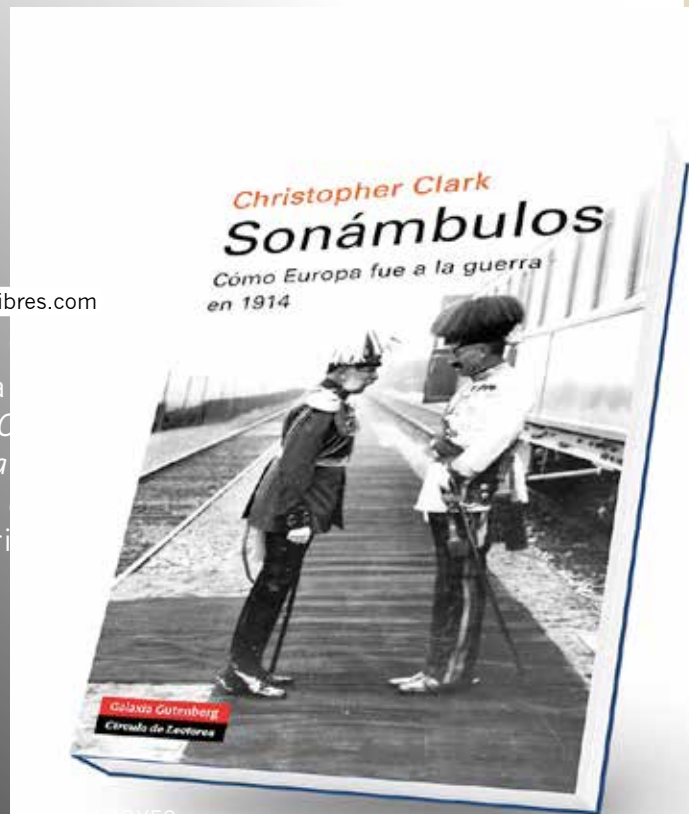
A *El mundo de afuera* se le ha querido anexar (ya desde el texto de la

contraportada) una filiación con el cuento de hadas, por el castillo, por Isolda que convive en un jardín con seres extraños. Estos elementos son más decorativos que pertinentes, pues —a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en los *Cuentos de Hades* de Luisa Valenzuela— no operan una apropiación crítica o lúdica de los motivos de la narrativa folclórica. Parecen los remanentes de una escenografía puesta por capricho, casi una ocurrencia. Aunque quizás habría que precisar: el libro sí se halla próximo a la forma actual del cuento de hadas; no hablo de una reescritura posmoderna de los hermanos Grimm, sino de una intrascendente reiteración de la telenovela: una construcción que obedece no a la fantasía sino a la falsedad. —

LetrasLibres.com

Daniel
reseña
bulos. C
Europa
guerra
de Chri
Clark.

<http://letr>



10X58