

LIBROS

64

LETRAS LIBRES
JULIO 2014

Jorge Franco

• EL MUNDO DE AFUERA

Ricardo Garibay

• ANTOLOGÍA

Karen Villeda

• DODO

William Gaddis

• JOTA ERRE

Diana J. Torres

• PORNOTERRORISMO

**Octavio Paz y José Luis
Martínez**

• AL CALOR DE LA AMISTAD.
CORRESPONDENCIA 1950-1984

**Elizabeth Hernández
Alvidrez y Samuel
Arriarán**

• NUEVA NARRATIVA MEXICANA



NOVELA

El guion de una telenovela



Jorge Franco
EL MUNDO DE AFUERA
Premio Alfaguara 2014
México, 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 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.

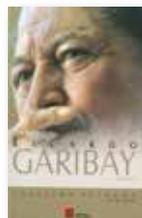
Además, pudiendo haber dado pie a una exploración de las desigualdades económicas, la dinámica que se muestra entre don Diego y el Mono no deja de lanzar un tufo clasista: el contraste entre el millonario, un hombre ejemplar y ecuánime que reza y no pierde la calma, y el joven de mucho menos recursos, 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 hasta de manera contradictoria en situaciones de crisis, y que estas tendrían una no escasa 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. —



ANTOLOGÍA

Vigencia de un peso completo



Ricardo Garibay
ANTOLOGÍA
Selección y prólogo de
Josefina Estrada
México, Cal y Arena,
2014, 646 pp.

✎ RAFAEL TORIZ

Tanto en la vida como en la literatura —sobre todo la mexicana— pocas veces aparece sobre el cuadrilátero un auténtico *valemadre*, rasgo temperamental que, sin ser del todo positivo, tampoco entraña una calamidad absoluta. La insolencia y la rebeldía posibilitan un privilegio de visionarios y energúmenos: el anhelado pensamiento por cuenta propia.

De acuerdo con innumerables testimonios —y aun en su opinión— Ricardo Garibay (Tulancingo, 1923-Cuernavaca, 1999) fue una persona de trato difícil, consciente de su valía, proclive a la soberbia y el despotismo, enemigo de buena parte de sus contemporáneos y cultor de una acusada patanería con el resto de los mortales. Tales “minucias” de su carácter le granjearon fecundas animadversiones que, si atendemos a su apetitoso anecdotario, lo colocaron en cierto ostracismo del que ahora, a quince años de su muerte, estamos todos inoculados.

La publicación de la antología preparada por Josefina Estrada permite tener una generosa panorámica de un polígrafo que ensayó con auténtico fervor distintos géneros literarios, ejecutándolos de estupenda manera. Leyendo el libro —dividido en los apartados “Cuento”, “Memoria”, “Crónica”, “Semblanza”, “Diálogos” y “Paraderos literarios”— uno consigue hacerse una idea detallada de la complejidad de su autor. Porque Garibay, emblema de una virilidad extinta, no

titubea al momento de calificar personas, escenas o circunstancias; así, Alfonso Reyes le parece un diplomático tibio: “jamás el riesgo de un juicio contundente; y la sonrisa invariable, la ocultación del verdadero interés”. Madame Bovary resulta “una vieja mitotera, puta y sin misterio alguno”; el medio cinematográfico nacional, un sindicato de mezquinos sin cerebro, y el autor trinitario V. S. Naipaul, en un juicio al que resulta imposible no adherirse, el justo receptor para una ecuménica mentada de madre.

Hombre contradictorio, su biografía dista varias cuerdas de ser un ejemplo de probidad y buena conciencia; por el contrario, resulta más bien la experiencia ilustrada de un cínico con independencia de criterio para quien la literatura tenía —sin lugar a dudas— el manto redentor con que la imaginaron los más conspicuos autores del siglo XIX. Solo de esa manera es posible entender su relación con Díaz Ordaz, quien le proveyó generosos estipendios durante su sexenio y al conocerlo espetó una frase de oro para la historia ambigua de la psique nacional: “me gustan los hombres con güevos”.

Altivo y con una personalidad fechada en otro tiempo —acaso como aquellos viejos campechanos que descomponen el mundo al amparo de los portales—, Garibay es un ejemplo del artesano del oficio que corona su vocación con el reconocimiento popular. Por ello, aunque herido, debió importarle poco el juicio de sus colegas, ya que, si ha conseguido tomarle el pulso a su tiempo, un artista de valía sabe que no existe mayor prestigio que el aplauso de su público, halago que disfrutó con creces.

Mucho se ha dicho, y con razón, al respecto de su trabajo con la lengua. Basta leer un par de páginas para saber que su técnica es un auténtico prodigio. Algunos fragmentos de su crónica sobre Rubén “el Púas” Olivares parecen escritos por un Joyce del altiplano: “¿lo que quieres es que gane? ps ya gané me pagas ¿o

que no está el otro comiendo brea? tons qué es lo que te gorgorea porque yo te los acuesto el réferi les cuenta y el mánager cobra la bolsa ¿o que también tengo que ser un científico? no hay más arte que colocar un chingadazo entre quijada y madre a mí qué me vas a decir”.

En Garibay no solo existe el oído absoluto capaz de registrar con maestría muy diversos idiolectos del habla mexicana, sino una voluntad de ponerse a la misma altura de las cosas que relata; por eso sus textos, sin el menor asomo de displicencia, construyen auténticos horizontes. Y esa es una gran lección de preceptiva literaria: un escritor no debe estar por encima ni por debajo de las circunstancias: el escritor es el medio que registra, perpetúa y transforma lo real, o para decirlo en sus palabras: “si se habla de pistoleros, de tahúres o de putas, hay que utilizar el lenguaje de los pistoleros, de los tahúres y las putas”. Y remata con un gancho al hígado: “un escritor de veras no es más que unas cuantas docenas de palabras predilectas”. Para Garibay, la literatura es una cosa que se escucha. Y golpea.

La lectura de este libro es cosa de provecho no solo por la cátedra vital que destilan todas sus páginas, sino porque permite un acercamiento manejable a un autor que escribió como pocos y lo hizo con grandísimo talento. Al leer el abanico formidable de su prosa uno entiende su compromiso, el sentido del humor —*hombre son hombros*— y la gallardía entendida como un valor estético. Tal vez por ello Monsiváis lo describió como “el samurái arrogante de la prosa”.

Varón de evidente inteligencia, y sin necesidad de avales universitarios, supo que en nuestro tiempo la distinción entre periodismo y literatura es vana, por no decir intransigente, “el escritor que hoy día no es periodista no es nada ni nadie. El escritor que no navega en la piel de los días, el periodismo, no sirve para nada”.

No tiene caso desentrañar el libro pieza por pieza: todo él es una gema que exige un lugar en el librero. Hay proezas del relato corto que entremezclan la historia de Caperucita Roja con una masacre en el ring y aun suculentos perfiles de tipos tan dispares como Emilio Uranga y Agustín Lara, sobre quien su mirada es original y categórica: “contra lo que se cree, no hay amor en sus canciones; hay embeleso, el hambre, la adoración por el cuerpo de la mujer, y la mujer es vista como objeto precioso y es sentida como un universo de irresistible pecado. Para Lara el cuerpo de las mujeres —creo que nunca se dirige a su espíritu— era una geografía tan inagotable como misteriosa, y la urgencia carnal era la única vocación considerable”.

Ahora, en un presente literario en que la mayoría se distingue por la práctica de una hipocresía edulcorada en la que nunca se pisan los callos, es un lujo y un hallazgo volver a Garibay para saber que en la literatura mexicana no todo es tenis, ping-pong y matatenas: también hubo grandes boxeadores con sangre de campeones. —

POESÍA

Todavía respira



Karen Villeda
DODO
México, Fondo Editorial
Tierra Adentro, 2013,
80 pp.

☞ MALVA FLORES

A principios de los setenta, Carlos Monsiváis retrató las playeras Fonky para los lectores de *Piedra Rodante*, a sabiendas de que “el último alarido de la moda es el que uno mismo da por sus pistolas”. La forma de estar *in*

en ese tiempo incluía “vestirse como Mick Jagger, monje budista, vampirisa del cine mudo, guerrero azteca, sor Juana [...] zapatista. Fonky les puso las carrilleras”. La frase final seguiría vigente salvo por los giros setenteros: “Solo es cuestión de que le llegues, de que tú mismo por tus carrilleras grites: ¡Moda y Libertad!”

Así alguna poesía de hoy. Son tantas las señales que dictan su hegemonía que uno no tiene más remedio que rendirse a la propaganda. Los medios se han sumado a la campaña y anuncian poetas “que marcan tendencia”. El deseo de no ser margen (aunque desde allí se escribe, aseguran) triunfó en la poesía y el producto que nos venden es una etiqueta (reapropiación, repensamiento, reconfiguración...) que se exhibe como una forma de la libertad frente a los falsos poderes de la poesía que cantaba y contaba. Hoy cuenta, no como Homero, sino como El Auditor. Moda y Libertad.

Frente al patético esfuerzo de la “poesía de la experiencia”, que desde España nos inundó a mediados de los ochenta, los poetas se rebelaron al dictado que exigía una “poesía para los seres normales”: esa piedra donde el bardo cantaba su sentida experiencia, cotidiana e individual. Lo colectivo, lo social, en ella no existía. La arremetida contra quienes propusieron escribir “con abundancia de corazón” y glorificaron el “humilde laboreo artesanal de la literatura destinada a gustar” incluyó la crítica a su carácter reaccionario, apolítico y su alejamiento de lo público.

Aún hay secuelas de aquella historia, pero en este lado del Atlántico no faltó quien echara en un mismo saco a los poetas representantes de su tradición y a los de “la experiencia”, como si fueran lo mismo. Son varias las razones de este fenómeno y explicarlas excede el espacio de una nota, pero igual que en los alegres setenta, cuando se creyó que todos eran artistas, los poetas se sintieron libres

al fin de la pesada losa de su tradición y dispuestos no a crear otra, sino a encontrar otras gracias a la lectura veloz de múltiples obras y a la posibilidad de establecer rápidos contactos con poetas de otras regiones. Pero los poetas actuales no solo son hijos de internet. A diferencia de sus predecesores, son vástagos de la academia o de las escuelas de “creación”. Allí se les da forma: son poetas universitarios que descreen de la vieja idea que suponía que filósofos y teóricos tomaban como ejemplo a los poetas para entender el mundo. Ahora, gustosos, aceptan la inversión de los papeles y, paradójicamente, desean gustar, ser moda, tráfico.

En consecuencia, la poesía no debe ser aburrida sino irreverente e interactuar con múltiples dispositivos. Debe también ser social, política: una irreverencia *light*, vestida de posvanguardia. Para evitar el aburrimiento se han puesto en práctica estrategias novedosas: con frecuencia el motor del poema es la escritura de un verso que se repite, con algunas variantes, en tres ocasiones, entre estrofa y estrofa. Animados por el carácter lúdico, oral, de la poesía, la diferencia de esos versos dependería de la intensidad de la lectura, no de la tensión del lenguaje. Triunfo de la colectividad contra el individuo, todo suena o se lee igual; uno o diez poetas, da lo mismo: son uno mismo y entonan una misma canción. El vocabulario se ha restringido notoriamente pero debe incluir voces en otra lengua, inglés, de preferencia. Para “desestabilizar” otro sistema, la puntuación, se adosan al poema signos y rayas que no pretenden sustituir a las comas o los puntos (aunque pocas veces se logre), sino *intervenir* el cuerpo del lenguaje. Muchos poemas son hermosos pastiches ilustrados o listas de números, palabras o motivos que se quieren “escandalosos”, prosaicos en sus dos acepciones. Las pasiones se intelectualizan o, mejor, se ridiculizan, no vaya a ser que aflore el sentimiento ramplón.

La abrumadora conciencia de que la originalidad es ya imposible, cuando no una aspiración reaccionaria, ha conducido a la poesía, de la mano de los profesores, al *re-re-re* infinito. El antiguo yo lírico se ha proscrito y ahora deambulan en los poemas toda clase de estereotipos. Pero no cualquiera: la lista de Monsiváis es su antecedente. Sin embargo, hay búsquedas no superficiales y ejemplos interesantes. *Dodo*, de Karen Villeda, es uno de ellos.

Villeda (Tlaxcala, 1985) no puede resistirse al influjo. En *Dodo* se incluyen personajes que se sodomizan (flatulencias, eructos, vellos..., incluidos y obligatorios para la poesía que no quiere “poetizar”, aunque los poetice); tipos (no arquetipos) que sirven para mostrar las relaciones de poder, violencia y nuestra despersonalización; la reiteración del número, las cifras que nos muestran que solo podemos aspirar a verdades mensurables: “Catorce pulgares, siete pitos estancados en Mauricio. Una verdad demográfica.” Pero *Dodo* es más que eso.

La autora ya había publicado dos libros: *Tesouro* (2010) –apunte de lexicografía en el que intentó criticar los roles de dos personajes principales, Femenino y Masculinidad, con base en una sobreabundancia no siempre feliz de términos y signos– y *Babia* (2011), cuyo fallido hermetismo responde a esa necesidad de las poetas de no caer en el lagrimeo sexual o filial de la peor poesía femenina. El forzado ocultamiento socavó, a mi juicio, la construcción, muy notable en ocasiones, de ese reino a un tiempo medieval y personal. No obstante, en ambos se expresó un interés genuino por la tensión y materialidad del lenguaje, por la construcción de estructuras que organizaran una historia, una fabulación: contar y cantar.

La historia de la que parte *Dodo* –ese animal “estúpido”– tiene pocos elementos. En 1598 una expedición holandesa, al mando del almirante Wybrand van Warwijck, descubrió

oficialmente la isla de Mauricio, aunque antes habían estado ahí los portugueses. En el diario del almirante se consignó la existencia del pájaro nauseabundo (“walghvogel”) que no huía de los hombres y comía carne. En 1681 desapareció el último ejemplar que se volvió símbolo de nuestra depredación y ya en este siglo se descubrió un osario de dodos en una cueva. En *Dodo*, las dos primeras fechas marcan el intervalo de una aventura, imposible en los hechos considerando los datos de la vida de Warwijck, pero real para contar la extinción del pájaro.

Estos datos mínimos, rastreables incluso en internet, no dan cuenta de la fabulación que Villeda construyó: una aventura con sus componentes típicos (marineros, canciones, un galeón flamenco, codicia, violaciones, muerte y un pájaro); una tragedia en siete secciones que, a su vez, contienen siete poemas, cada uno de los cuales se integra con siete cláusulas (versos). La numerología de *Dodo* es exacta y pertinente: no responde

a una moda, sino a una estructura. El número siete da una idea de la perfección en la Biblia y en el Tarot representa al carro, donde un hombre triunfante parece alardear de su poder y su éxito, pero si se le invierte, es símbolo de decisiones erróneas. No sé si Karen consideró estos asuntos o se refiera a otros, a los que ella misma construye para decirnos: “Siete lenguas, catorce brazos violando a Mauricio.”

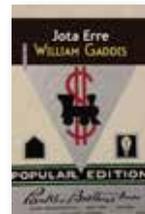
¿Quién es Mauricio, qué es, dónde está? La narración de los acontecimientos, la identificación de personajes, sitios y tiempos es lo menos importante en *Dodo*; el hallazgo y asesinato del pájaro, apenas una anécdota entre marineros que sueñan, en Mauricio, con ballenas. Las obvias referencias a los clásicos de aventuras marítimas funcionan como disparadores de una historia común, la de quienes leímos aquellas aventuras, pero es también relato de la rapiña, el olvido y la degradación: nuestra historia.

Hay que agradecer que la autora no manosee en lo pretendidamente “experimental” ni nos endilgue la ya monótona “irreverencia”, ese traje del emperador. No lo necesita. En su libro no hay un yo lírico habitual, aunque en cursivas alguien de la tripulación narre en primera o tercera persona. Bitácora o crónica: “Siete memorias olvidaron un catalejo, el mareo. *Observamos por el raballo del ojo de El Almirante: una paloma gigante se aleja.*” La tensión que se apunta en el poema no nace solo de los hechos narrados y su violencia de catálogo, sino del contrapunto que se establece en el lenguaje; de la inclusión de imágenes y palabras que quiebran la cansina cadencia; de los espacios y anécdotas que permanecen en blanco para que nosotros podamos construirlos.

Todos somos El Almirante y su tripulación, pero a la vez todos somos un dodo y su latido exangüe. *Dodo* también puede ser la poesía: ese pájaro extinto que en este libro me hace creer que todavía respira. —

NOVELA

Historia del dinero



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

ANTONIO DÍAZ OLIVA

Al inicio de las 1134 páginas: “—¿Dinero...? —con voz susurrante.”

Y al final: “¿Sabe, se acuerda del libro ese de esa vez que querían que escribiera sobre el éxito y, o sea, la libre empresa y todo eso, eh?”

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

LUIS GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ
EN SU TALLER DE HISTORIADOR

SELECCIÓN Y PRELOGO DE
ANTONIO SORBIT



**EL COLEGIO
DE MÉXICO**

<http://libros.colmex.mx>

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?

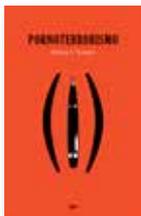
Jota Erre –así como *Moby Dick*, *La broma infinita* o *Los reconocimientos* del mismo Gaddis– le exige mucho al lector aunque también recompensa de vuelta. Catalogarla como una sátira de la sociedad estadounidense y sus valores socioeconómicos (tal como se dijo en su momento) peca de reduccionismo inútil 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

El verdadero terror



Diana J. Torres
PORNOTERRORISMO
Oaxaca, Sur+, 2013,
218 pp.

Para mí es un crimen que una persona no descubra todas las posibilidades de su cuerpo por convenciones sociales o represiones católicas [...]. Es decir, que haya señoras que no han tenido un orgasmo en toda su puta vida, para mí, eso es un crimen.

Diana J. Torres

ESTEFANÍA VELA BARBA

Son tres las preguntas fundamentales que surgen leyendo *Pornoterrorismo*, de la poeta y performancera Diana J. Torres. Primera: ¿de qué prácticas, experiencias, emociones y placeres nos estamos perdiendo gracias al régimen actual que regula la sexualidad? Segunda: ¿qué nos pasa si osamos transgredir los límites de lo permitido? Y, tercera: ¿cuáles son los fundamentos de ese orden sexual? Es decir: ¿cómo se justifica lo que sí podemos y no podemos hacer? ¿Qué sostiene a las penas y recompensas que recibimos por apegarnos o no a las normas?

Pornoterrorismo es un ensayo autobiográfico. Lo que guía la narrativa es aquello que Torres ha vivido en torno a su propia sexualidad. Como una niña criada por padres que le enseñaron que el deseo no era algo que temer o reprimir, sino disfrutar. Como una artista y activista, cuyo objeto de análisis y crítica ha sido, precisamente, la sexualidad. Como alguien cuyo placer se ha regido por dos únicas normas: hacer lo que quiere, hacerlo siempre que sea con el consentimiento de la persona con la

que está. De ahí que muchas de sus reflexiones abarquen las sanciones que ha recibido por cómo ha vivido esa sexualidad.

En uno de sus capítulos, por ejemplo, relata todas las dificultades que ha enfrentado por difundir su obra: páginas de Facebook, canales de YouTube, blogs perdidos en un abrir y cerrar de ojos por la censura que, incluso en los países más liberales, se le impone a la sexualidad. En Estados Unidos, la llegaron a vigilar varios días por mantener un sitio llamado igual que su libro. En otro capítulo, no deja de advertir sobre la precariedad económica y la ilegitimidad política y académica a la que cualquier persona que desee seguir sus pasos quedará sometida. “Nada que contenga las palabras porno o terrorismo podrá ser jamás un producto mediático, cultural o político (al menos dentro de la política y la cultura ‘correctas’, es decir, las que pueden dar pasta y renombre mundial).” Si bien no ha padecido los extremos de este orden sexual, no deja de recordar cómo son una amenaza constante: la persecución policiaca, el tratamiento psiquiátrico e incluso la muerte son realidades para muchos de los que se atreven a vivir una sexualidad alejada de la norma. Una norma que, de hecho, permite muy poco.

Torres cuenta que, estando con un hombre en la cama, él le impidió que lo penetrara analmente con su dedo. “No soy maricón”, se defendió. El orden en el que vivimos –nos recuerda la autora– no solo proscribía que dos personas del mismo sexo sostengan una relación. Lo que una mujer le puede hacer a un hombre también es limitado. El ano –especialmente el masculino– es un terreno prohibido. ¿Por qué? Cuenta que su primera intervención en el espacio público fue en Grecia, después de que se enteró que mostrar los pechos femeninos en público ameritaba una detención. Leyéndola no dejé de pensar en todas las polémicas que

se han suscitado actualmente en las redes sociales por la misma razón: es válido mostrar fotografías de asesinatos, de guerras, de muertos, pero unos senos descubiertos son motivo de censura. “¿Tan peligrosas son unas tetas?”, cuestiona Torres. ¿Por qué? En el capítulo que le dedica a la eyaculación femenina no deja de sorprender cómo una capacidad fisiológica –más aún en un mundo que pretende entender al cuerpo a un nivel microscópico– resulta tan elusiva para la mayoría de las personas –incluidas las mujeres–. Llegamos a la luna, desciframos el genoma humano, descubrimos el bosón de Higgs, pero el orgasmo femenino sigue siendo para muchos un misterio. ¿Por qué?

El relato de Torres se niega a seguir una lógica cada vez más común en las historias que, sobre la lucha por el matrimonio entre personas del mismo sexo, difunden los medios de comunicación. Su argumento no se enfoca, por ejemplo, en exaltar el componente emocional de las relaciones homosexuales –dosificando o casi anulando su dimensión sexual–. Tampoco es uno que insista en las similitudes entre las relaciones homosexuales y las heterosexuales, en donde se acepta implícitamente que estas últimas son el ideal con el cual hay que medirse. El sadomasoquismo, la prostitución, la masturbación, la transexualidad, la sexualidad infantil y de personas con discapacidades, incluso el sexo entre chicas adolescentes y hombres mayores, ocupan en este libro muchas más páginas que la homosexualidad. Más que caer en el juego de reivindicar cuidadosamente una sola práctica –dejando intacto el sistema que pone orden a la sexualidad–, *Pornoterrorismo* busca dinamitarlo por completo.

Quien lea su libro, por lo tanto, no debe esperar una versión *soft* de la crítica al orden sexual. Menos aún considerando el tono con el cual Torres escribe: el de la rabia. Su libro *en sí*

—como toda su obra— es un acto porterrorista. Como afirma Helen Torres, encargada del prólogo: “Si hay algo que las performances de Diana J. Torres no provocan es indiferencia. Alguna gente siente violencia, otra asco. Ella les diría: “También da asco la violencia del telediaro y te la tragas con la cena, Julita.” De ahí el verdadero terror: revelarnos nuestras inconsistencias, nuestra irracionalidad, nuestra propia decadencia moral. ¿Democracia? ¿Igualdad? ¿Libertad? Nuestros propios cuerpos nos horrorizan. —



CORRESPONDENCIA

Itinerarios intelectuales



Octavio Paz y José Luis Martínez
AL CALOR DE LA AMISTAD.
CORRESPONDENCIA 1950-1984
Edición de Rodrigo Martínez Baracs
México, FCE, 2014, 220 pp.

ADOLFO CASTAÑÓN

La publicación de un epistolario es siempre un acontecimiento. La carta tiene, en el universo de las letras, un estatuto epistemológico y estético singular, a caballo entre el documento y el monumento. Cioran pensaba incluso que la carta es un género superior al poema, el ensayo y el cuento, pues podría incluirlos y además formar parte de esa otra expresión a la vez documental y monumental que es el diario. La publicación de un epistolario mueve el pensamiento, tanto como las emociones públicas, domésticas y privadas.

Al calor de la amistad, el libro de cartas intercambiadas entre Octavio Paz y José Luis Martínez, tendrá que añadirse algún día a los epistolarios de cada uno de los correspondientes. Hasta ahora este es el primer epistolario que

se publica de José Luis Martínez. Por lo que hace a Paz ya se han publicado algunos, como los cruzados con Alfonso Reyes, con Arnaldo Orfila, con Tomás Segovia, con Jean-Clarence Lambert y Pere Gimferrer, para solo hablar de aquellos que se han publicado en forma de libro, aunque también se han dado a conocer en distintos medios cartas de Octavio Paz con interlocutores como Carlos Fuentes, María Zambrano, Julio Cortázar, Charles Tomlinson, Waldo Frank, José Bianco, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Efraín Huerta, Alí Chumacero, Jorge González Durán, José Emilio Pacheco y José Lezama Lima, entre muchos otros.

El presente volumen consta de 76 mensajes y tres apéndices, escritos entre 1950 y 1984. El título, como advierte Rodrigo Martínez Baracs, su filial editor, se deriva de una frase dicha por el poeta al crítico: “proviene de una historia que me contó mi padre. En uno de sus últimos días, cuando Octavio se encontraba ya muy enfermo, mi padre le puso la mano en el hombro. Entonces Octavio le puso la mano sobre la suya y le dijo: ‘Tu mano tiene el calor de la amistad sincera’”. *Al calor de la amistad*: en efecto, la amistad puede ser cálida y abrigadora como una buena capa que nos protege de la intemperie, pero, por lo que se ve en este valioso epistolario, es también necesariamente práctica, diligente, cuidadosa, eficaz, sincera, militante y trabajadora: es capaz de hacerse cargo del menaje de la mudanza del amigo diplomático al tiempo que no le escatima las verdades y las críticas, aunque tampoco se ahorra molestias para reservar un hotel, cumplir uno y otro encargo del amigo para otro amigo, como fue el caso de ciertos objetos exóticos que compró Henri Michaux, de Paz, en la India y de los cuales se responsabilizó el impecable y *santo* José Luis Martínez, quien se hizo amigo del poeta. Nada más sorprendente

que imaginar juntos al mexicano prudente y al francés delirante. La amistad produce así archipiélagos de amigos movidos por la simpatía recíproca creando una constelación, una familia de individuos elegidos y electivos, movidos por una causa eficiente (¿la de la justicia, la verdad, la belleza, las letras, la contemplación?) que los atraviesa y los pone en contacto a su vez, aunque ellos no lo sepan, con otras constelaciones, con otros archipiélagos, con otras familias espirituales.

La correspondencia cruzada entre Paz y Martínez remite al contraste y comparación entre dos itinerarios intelectuales y literarios a la par muy distintos y en cierto modo complementarios: el de un poeta y ensayista como Octavio Paz —guerrero nómada— y el de su lector eficiente y amigo (al decir de Gabriel Zaid), curador y urbanista de la ciudad literaria, el crítico y editor José Luis Martínez, ambos discípulos y lectores de Alfonso Reyes y del grupo de escritores congregados en torno a la revista *Contemporáneos*, ambos desvelados desde muy temprano por el sentido pasado y presente de la literatura escrita en español desde México.

La relación se puede remontar a muchos años antes, quizá al menos al de 1938, fecha a que se remonta la escritura del poema “Delicia” que Octavio Paz dedicará a José Luis Martínez en 1979. El poeta sabía que entre los poemas escritos en su juventud, este gozaba de la preferencia crítica de su exigente amigo. La edición del epistolario que aquí se comenta incluye la carta que Paz le envía a Martínez en la que le anuncia la dedicatoria de la citada “Delicia”.

El epistolario recoge, además, textos olvidados de José Luis Martínez publicados en la columna que este tenía en la revista *Voz* en 1950; también se incluye el discurso que pronunció en 1980 cuando se le da a Paz el premio Ollin Yoliztli.

Podría decirse que el epistolario presenta una biografía en miniatura de ambos personajes y que ilumina rincones, episodios y momentos de la vida y de las ideas de cada uno. Tiene además otro valor: es una prenda de amistad y amor filial por parte de Rodrigo Martínez Baracs, quien recibió de su padre el encargo de llevar adelante esta tarea que él ya no pudo concluir.

Al calor de la amistad representa una coincidencia singular: aquí se da la conjunción de dos entrañables figuras eminentes de la literatura y la poesía mexicanas que supieron reconocerse recíprocamente desde su juventud y darse la mano en más de un sentido a lo largo de varias décadas. Cuando dos o más personas se dan de esta forma las manos, se establece un círculo o una cadena. Nosotros, que nos encontramos abrigados por ella, solo podemos recibir su energía y dar las gracias. —



CRÍTICA LITERARIA

Mestizos y barrocos



Elizabeth Hernández Alvidrez y Samuel Arriarán
NUEVA NARRATIVA MEXICANA
México, Universidad Pedagógica Nacional, 2014, 152 pp.

✎ **FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ**

No deja de llamar la atención que la mayor parte de los autores que se estudian en este volumen tengan más de 55 años, que dos de ellos (Sada, Montemayor) hayan muerto y que varios (Lara Zavala, Solares, Manjarrez) estén por cumplir los setenta. ¿Nueva narrativa mexicana? También sobresale que en el libro se proponga estudiar la narrativa mexicana y sus autores solo se concentren en novelistas y novelas excluyendo a quienes escriben cuento. A esas

extrañezas hay que añadir las obras seleccionadas para su estudio: ¿por qué se analizan a detalle ocho novelas de Carmen Boulosa y apenas se dedican unas líneas a Juan Villoro y Jorge Aguilar Mora?

Los géneros abordados y las obras excluidas son un misterio, no así el enfoque teórico empleado. Se escudan en uno de los libros clásicos de Paul Ricœur, *Del texto a la acción* (FCE, 2001), al que consideran su Biblia. Con él en mano creen abrir todas las puertas y arrojar luz sobre las obras que analizan. Paraphraseando a Ricœur afirman que “no hay una sola tradición, una identidad, sino varias”. Afirmación que parece interesante hasta el momento de verla más de cerca. “Ya no se pueden seguir sosteniendo enfoques basados en el canon occidental”, expresan rotundamente Elizabeth Hernández y Samuel Arriarán. “Observamos —dicen— el estallamiento de las categorías.” Pero, ¿cuál es el nuevo orden si el trillado canon occidental (Dante, Shakespeare, Cervantes) ya no da para más? De nuevo, con Ricœur proponen un nuevo orden basado en la alteridad y la diferencia. Es decir, según ellos, la tradición era una sola, homogénea y vertical; ahora es múltiple, mestiza y barroca. Así, los novelistas incluidos en este arco temporal (los nacidos entre 1945 y 1969) se estarían rebelando contra los representantes de la generación anterior (los nacidos entre 1920 y 1945), que “privilegian solo la identidad nacional”. Esto sin duda es absurdo. Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Sergio Pitlor, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Inés Arredondo, José Agustín, ¿privilegian “solo la identidad nacional”? El método empleado por Hernández y Arriarán (reducir hasta la caricatura la propuesta literaria de la “literatura pasada”, como gustan llamarle, para contraponerla al surgimiento de nuevas identidades) no parece

apoyarse en este caso en el eminente Paul Ricœur sino en sus propias insuficiencias.

Para los redactores de este estudio la nueva generación de escritores rechaza toda norma, todo canon. Ya no solo les importa el país sino el mundo. La suya “se trata más bien de una mirada posmodernista” y mestiza. Lo que se advierte en el conjunto de autores analizados “es un rechazo fuerte contra el proyecto de homogeneización mundial”. Sus características: son cosmopolitas, anticanónicos, posmodernos, mestizos, neobarrocos y de identidades diversas. Veamos algunas de ellas con más detalle. Por ejemplo, la del mestizaje. Dicen Hernández y Arriarán: “La identidad mestiza se puede interpretar entonces como una visión literaria donde el sujeto se construye de múltiples formas a través del mestizaje.” Esta tautología revela su estolidez. En cuanto a su carácter cosmopolita: ¿Son los “nuevos autores” más cosmopolitas que Elizondo y Fuentes? ¿Es *En busca de Klingsor* de Volpi más cosmopolita que *Farabeuf* de Elizondo o *Morirás lejos* de Pacheco? Más bien, los nuevos narradores continúan la tradición cosmopolita que practicó la Generación del Medio Siglo y antes que ellos autores como Reyes y Paz. Si el mestizaje y la visión cosmopolita de esta generación son identidades dudosas, lo es más la etiqueta de neobarrocos que Hernández y Arriarán le tratan de endilgar. Lo neobarroco, nos dicen, “es una nueva forma de estar en la vida” (sic). Respecto a la condición posmoderna, utilizan este rótulo para crear una mezcolanza que no designa nada. Afirman: el posmodernismo “sueña con resolver conflictos con la democracia formal”, “su mirada desacredita el ámbito familiar y político”; en el posmodernismo “ya no hay credibilidad en el progreso, la razón o la ciencia”, además de ser “una cultura de la desesperanza”. Al parecer, aunque no es claro, asocian

posmodernismo con nihilismo. ¿Son nihilistas los nuevos narradores mexicanos? Según Hernández y Arriarán lo son porque ya no creen en los grandes proyectos utópicos. Es decir, anulado el ideal socialista para esta generación queda solo el vacío. Afirmación mendaz. Para ellos el que Volpi en *El fin de la locura* “invalida todo el proceso de la Revolución cubana” lo hace dueño de “una filosofía claramente conservadora”. Esto lo desacredita ya que “según Ricœur la vida humana no tiene sentido” sin la utopía. Aquí la lógica parece ser, parafraseando a Quevedo: Dictadura será, mas dictadura cargada de utopía...

Abundan en este libro, por lo demás, perlas de sabiduría: “El hombre y la mujer son diversos porque contienen modos distintos de ser”, o “los enfermos son como los peces, totalmente encerrados”.

De un personaje de Sada se afirma que “no aspira a nada más que a hacer negocios y corromperse como todo el mundo”. Tampoco encuentro mucha coherencia en sus singulares interpretaciones históricas. Según Hernández y Arriarán, los jesuitas fueron expulsados de la Nueva España en 1767 “por los capitalistas”. Para los autores, Miguel Alemán inició el proceso de “modernización que pretende urbanizar la provincia, asimilándola a la cultura estadounidense”. Y, en tiempos de López Portillo, “Germán [un personaje de Serna], al igual que mucho jóvenes de esa época, era un poco bisexual aunque no lo supiera”.

Si las interpretaciones históricas de los redactores de este libro parecen deleznable, más lo son sus interpretaciones literarias. Dejando de lado a Ricœur, Bajtín, Cavarero e Eagleton,

en los que dicen respaldarse teóricamente, el libro abunda en análisis de este tipo: “Se puede decir que el modo en que Volpi construye la trama resulta afortunada ya que hay un planteamiento, un desarrollo y un desenlace interrelacionados y lógicamente coherentes.” De una obra de Enrique Serna dicen: “Esta novela no puede decirse que esté mal construida, aunque resulta un poco forzado su apego a una estructura hollywoodense.” De Eduardo Antonio Parra: “La estructura final de la novela es como la obra de alguien que escribe un guion de película.”

Editado por la Universidad Pedagógica Nacional, este libro me hace temer que será empleado por esa casa de estudios como guía para que los jóvenes puedan acercarse a la nueva narrativa mexicana. No se me ocurre un destino peor. —

JULIO Y AGOSTO

30%

DE DESCUENTO EN LIBROS DE
CONACULTA*

LA EXPERIENCIA DE LEER

ENCUENTRA TU LIBRERÍA
MÁS CERCANA

*Excepto en novedades en cumplimiento a la ley para la lectura y el libro.



Consulta nuestras promociones, compra y descarga en línea en
www.educal.com.mx