

LIBROS

66

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2015

Rafael Rojas

• HISTORIA MÍNIMA
DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

Wendy Guerra

• TODOS SE VAN
• NEGRA

Ernesto Hernández Busto

• LA RUTA NATURAL

Renata Adler

• LANCHA RÁPIDA

Edgardo Cozarinsky

• DISPAROS EN LA OSCURIDAD

Alfonso Reyes

• ALFONSO REYES,
“UN HIJO MENOR DE LA PALABRA”



HISTORIA

El Big Bang de la Cuba contemporánea



Rafael Rojas
HISTORIA MÍNIMA
DE LA REVOLUCIÓN
CUBANA
México, El Colegio de
México/Turner, 2015,
202 pp.

IVÁN DE LA NUEZ

Los libros de Rafael Rojas (Santa Clara, Cuba, 1965) son, al mismo tiempo, exploraciones históricas y críticas historiográficas; rastreos del pasado y especulaciones de lo que está por venir. Mitad genealogía y mitad descripción, su historiografía se ocupa de los hechos, aunque suele ordenarlos a partir de unos planos preestablecidos. A todo eso, hay que añadir el dilema de alguien que oscila entre el científico social entregado a la academia y el ensayista angustiado porque esta no acabe devorando su estilo.

Historia mínima de la Revolución cubana—escrito en la frontera entre la indagación profesoral, el ensayo de ideas y el libro de divulgación— no es una

obra ajena a tales tensiones ni a esa manera de abordar la historia.

Concentrado en las dos primeras décadas de la Revolución, el libro comparte la seducción por esa época que parece estar imantando a los intelectuales cubanos más jóvenes. Una arqueología en la que se han implicado Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco (*Los pasos del cronista*, sobre la vida y obra periodística de Guillermo Cabrera Infante en Cuba), Jorge Fornet (*El 71. Anatomía de una crisis*) y Ahmel Echevarría (*La noria*). Incluso en el arte tiene lugar un regreso semejante en las obras de José Ángel Toirac, Hamlet Lavastida o Reynier Leyva Novo.

Si estos autores acometen investigaciones exhaustivas de asuntos o personajes muy específicos, Rojas prefiere establecer un registro más general, próximo a la “historia mínima” de Daniel Cosío Villegas. Y si ellos enfilan sus pesquisas a través de la crítica, el periodismo o la novela, *Historia mínima de la Revolución cubana* nos ofrece, precisamente, una mirada que es *histórica* no solo porque viaje a los orígenes del acontecimiento sino también porque constata su final, con el dibujo de la elipse que describe un ciclo cerrado y cuyo último capítulo no puede llamarse de modo más elocuente: “Después de la revolución”.

Así las cosas, el núcleo de este recorrido queda encajado entre la insurrección contra Batista, previa a la entrada de los rebeldes en La Habana, en 1959, y la expulsión de otras “huestes” (unos 125,000 efectivos calificados como escorias) por el puerto del Mariel hacia las costas de la Florida en 1980.

Dos décadas distintas —enfrentadas incluso— aunque encadenadas por el mismo poder y en las que encontramos claves fundamentales de lo que hoy son los cubanos vivos de cualquier latitud. Dos décadas que no han puesto de acuerdo a los historiadores, enfrentados desde siempre por sus ideologías y, en consecuencia, por unos cortes cronológicos diferentes

que se deben, según el caso, a la magnitud de las nacionalizaciones, los grados de institucionalización, la tensión con Estados Unidos o la inserción del país en la órbita soviética.

Tratamos con veinte años decisivos en los que el proceso conocido como *Revolución cubana* ensaya la forma de construir una sociedad socialista en el “jardín de Estados Unidos” y –dentro de una hostilidad permanente con esta potencia– consigue un cambio radical en su economía, sus relaciones de propiedad o su demografía (la población, por una parte, se duplica y, por otra, más del 10% de los cubanos se ve obligado a vivir en el exilio). Para Rojas, estos dos decenios testimonian el devenir paradójico de un país socialista y latinoamericano, prosoviético y antiimperialista, nacionalista y universal, humanista y dictatorial, pobre y soberbio, tradicional y cambiante. Unas mezclas explosivas que alimentan, pero también convulsionan, a una revolución que nace, como enfatiza el autor, de una pulsión decididamente moderna.

En esa sintonía, Rojas nos presenta una historia comparada a la que sirven tanto los aportes sobre el caso cubano en concreto –Carlos Franqui, el Che Guevara, Samuel Farber, Louis A. Pérez Jr., Oscar Zanetti, Marifeli Pérez-Stable, Sergio Guerra Vilaboy y Alejo Maldonado–, como aquellos estudios de otras revoluciones modernas –François Furet, Isaac Deutscher, Richard Pipes, John Womack Jr., Greg Grandin y Gilbert Joseph.

Tomando como punto de partida ese Antiguo Régimen *a la cubana* que fue la dictadura de Batista, Rafael Rojas persiste en iluminar la pluralidad primigenia de la insurrección y de la propia revolución (que “no se limitaba a Fidel Castro”). En esa línea, se aplica en desempolvar –en algún caso sublimar– el multipartidismo del frente revolucionario, así como la diversidad ideológica que, en su día, fraguó un proyecto que comenzó necesitando de la hegemonía y acabó imponiendo la homogeneidad.

Pero las revoluciones –además de conmociones políticas, vuelcos históricos, actos de fe– son también hechos semánticos: generan, a favor y en contra, un diccionario singular que les sirve para fijar el relato de sí mismas. Aquí, y desde su conocida propensión ecuménica, el autor explora un vocabulario mixto que lo mismo saca rédito de la historiografía marxista (Playa Girón y no Bahía de Cochinos) como de otras definiciones que se corresponden con el lenguaje del exilio (Guerra Civil en lugar de Lucha contra Bandidos, por ejemplo).

Lo que ocurre con el lenguaje sucede también con la posición del historiador que por una parte debe atender a los hechos y, por la otra, manipularlos. Si, como dijo Foucault, “ser historiador y ser marxista es prácticamente lo mismo”, Rojas parece sentirse igualmente atraído por la idea de que un historiador necesita cierta dosis de positivismo cuando se enfrenta, sin más, a lo que ha pasado.

Con estos mimbres, el libro dibuja una historia en la que caben los acontecimientos y las voluntades, los seres comunes y los héroes, desde una narración amena y minuciosa que consigue mitigar el *name-dropping* y la densidad analítica tan característicos de este polemista.

Dicho esto, no está de más indicar que el libro confronta algún problema de proporción: el periodo de Batista ocupa prácticamente la mitad de sus páginas, mientras que el último capítulo resulta demasiado corto y nos deja la ansiedad de leer más sobre esa dimensión posrevolucionaria que queda esbozada. Tal vez resulte discutible el peso concedido a los antiguos comunistas en la Revolución y se echa en falta una presencia más determinante de la historia intelectual. Sobre todo, si tenemos en cuenta que este es el punto más fuerte del autor y, sin duda, el aporte más sobresaliente de toda su trayectoria.

Historia mínima de la Revolución cubana no pretende mostrarse como el estudio definitivo de un proceso sobre

el que quedan todavía muchas zonas por escudriñar y debatir. Pero, desde ahora, esa historia no podrá comprenderse como es debido sin desandar el camino que abre esta obra. Más que ante un corolario, estamos ante un libro de iniciación: un rito de paso para todo el que necesite comprender el Big Bang remoto de la Cuba contemporánea. —



NOVELA

Negra y nieve



Wendy Guerra
TODOS SE VAN
Barcelona, Anagrama,
2014, 264 pp.



NEGRA
Barcelona, Anagrama,
2013, 320 pp.

CHRISTOPHER

DOMÍNGUEZ MICHAEL

En lo que parece ser un momento crucial en la historia de Cuba, Wendy Guerra (*La Habana*, 1970) está llamada a ser la novelista representativa de esa metamorfosis que devendrá, como muchos lo deseamos, en algo a la vez tan difícil y tan humilde como una democracia. Nacida en el año del fracaso de la delirante zafra de los diez millones, Guerra no puede ser una escritora apolítica ni ajena al hecho, como ella misma dice, de que la suya ha sido *La Habana oscura y fétida* de Reinaldo Arenas, no la elocuente y sabrosa de Guillermo Cabrera Infante, de la misma manera que enfrenta la negritud y el simbolismo del azúcar pensando, creo, en Fernando Ortiz y en

otras fuentes aun más profundas de la literatura insular.

Negra, su novela más reciente, es una meditación sobre el racismo que el régimen castrista nunca desterró. Con ese lastre, la afroantillana Nirvana del Risco, modelo sexualmente exuberante e hija de artistas quienes durante los años más duros de la dictadura deambularon por la zona gris entre lo prohibido y lo permitido, representa, acaso más arquetípica que realista, a una generación del todo desencantada de la Revolución cubana, a la cual le es permitido viajar y regresar, emblematizando con sus propias vidas la urgencia del regreso de la isla al concierto democrático. Disidencia vieja que Guerra asocia, para bien y para mal, con los rituales de la llamada religión yoruba de origen africano, que la autora, maliciosamente, pone en cuestión acaso como parte del problema y no de la solución. *Negra* es una novela resueltamente posmodernista y por ello se apropia de la tradición de una manera tan vistosa, queriendo reactivarla con cierto escándalo.

Del Antiguo Régimen precastrista poco hay que restaurar, salvo algunas de las pintorescas ruinas arquitectónicas de La Habana. Miami ya queda demasiado lejos. Así la orgulosamente negra Nirvana del Risco no es muy distinta a sus semejantes en Francia, Estados Unidos o México; forma parte de una clase media ansiosa de modos de vida alternativos al antiguo progreso liberal y burgués. Por ello, el nudo dramático de la novela es la tentativa de ella y sus amigos de poner en Escambray una fábrica artesanal de cosméticos de origen natural. La pequeña empresa acabará siendo clausurada por el comisario local del Partido Comunista, debido a la imprudencia del hermanastro francés de la protagonista, quien siembra un poco de marihuana en aquellos linderos, acontecimiento que llevará al asesinato de la heroína a manos de uno de sus antiguos amantes.

Hija de una mujer de cine que hizo pareja con una francesa enamorada

de la Revolución cubana y filmó, con ella, la lamentable estancia de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir en la isla en 1960, *Negra* se lee como una historia del fracaso de la Revolución cubana y de la dificultad de la generación nacida durante su esplendor para acomodarse en escenarios nuevos, como la Marsella de novela negra a donde Nirvana del Risco y su amiga (y a ratos pareja sexual) intentan vivir, encontrándola tan hostil como la propia capital isleña, amén de las dificultades de la heroína para reconstruir a su peculiar familia en Francia. Ella había viajado con las cenizas de Marie, la pareja de su madre, urna que allá nadie quiere conservar, prueba de que la Revolución cubana y quienes se encandilaron con ella incomodaban. Es una historia antigua y folclórica de los años sesenta que más vale olvidar.

Negra, narrada con mano segura pese a la profusión de recetas culinarias y embrujos yorubas minuciosamente descritos como si de revivir a la penosa Laura Esquivel se tratase, sobresale por la compleja facilidad con que Guerra describe la vida sexual de su protagonista. Sin embargo, al final, la novela se cae con un desenlace hollywoodense que quisiera creer innecesario, como si la autora soñase con que *Negra*, como *Todos se van*, su primera novela (2006), acabe por filmarse. La disidente sexual y social termina por liarse, nada menos y por tres días, con el segundo de a bordo de la Sección de Intereses de los Estados Unidos, “el chico guapo de la película gacha”, como dirían los clásicos del cine mexicano. “Obamita”, como le dicen, tras descubrir los encantos de la cubanía gracias a su propia sangre dominicana, acude al rescate de Nirvana del Risco, desobedeciendo sus estrictas instrucciones merced a la aparición inesperada de la libertad erótica pero sin poder impedir el sacrificio fatal de su dama. Tal pareciese que Guerra cree que atrás de cada oficial de inteligencia estadounidense hay un Edward Snowden ansioso de lavar su conciencia.

Si *Negra* es solo una buena novela en peligrosa colindancia con la literatura comercial, *Todos se van* es una de las grandes educaciones sentimentales de la literatura latinoamericana. Por fortuna Anagrama la reedita. Se trata del diario (con una fuerte carga autobiográfica, supongo), escrito al amparo de Ana Frank, de una niña primero y de una adolescente después, que relata su supervivencia en la soviética Cuba, víctima de un padre alcohólico y golpeador, carne de orfanato ante la impotencia de su débil madre, quien acabará por perder su equilibrio físico y emocional al ser enviada como periodista oficial a la guerra de Angola. Ella, disidente del régimen aunque de bajo perfil, es separada legalmente de su hija por hacer pareja con un robinsoniano ingeniero nuclear sueco y solo las golpizas paternas, exageradas por Nieve mediante heridas autoinfligidas, le permiten recuperar su tutoría.

Iniciado en diciembre de 1979 y abandonado poco más de veinte años después, el diario desplegado en *Todos se van* me permitió seguir, como no me ocurría desde mi primera lectura de Milan Kundera, una vida de “joven artista adolescente” bajo el totalitarismo. Las escenas notables y estremecedoras son varias, desde el padre obligando a su hija Nieve, nombre voluntariamente paradójico para una niña del trópico, a presenciar cómo se acuesta con una de sus amantes, hasta las purgas de hambre a las cuales somete el desalmado a la criatura, condenándola a la bulimia, pasando por las supercherías de la educación castrista.

La época retratada en *Todos se van* es aquella en que el sonámbulo y vagólatra dictador todavía se reunía de súbito con los artistas quejosos haciendo como que los escuchaba y ponía cara de sorpresa ante los abusos y hasta los crímenes relatados cuando en realidad tomaba nota del rostro de sus enemigos potenciales. Si la religión desplegada en *Negra* es la yoruba, al marxismo-leninismo en su versión

castrista le toca jugar ese papel de santería en *Todos se van*. Cuenta la narradora que “cada uno de nosotros le debe ‘una peseta’ a cada mártir; al asma del Che, al cuerpo de Camilo en el mar, al que escribió con sangre el nombre de Fidel en una pared, a los que mataron en Angola, a los que se perdieron en Bolivia, a los mambises, a todo el mundo le debemos algo”.

Los momentos culminantes ocurren durante la fuga multitudinaria del Mariel en 1980, que le permite escapar de Cuba a quien menos lo merecía, al padre dipsómano y golpeador, supuesto sabueso del régimen. Tras aprender a armar y desarmar granadas o presenciar autos de fe de libros prohibidos, Nieve se enamora de un artista plástico cubano cuya celebridad lo autoriza a entrar y salir de la isla y a quien conoce, mojada y semidesnuda, tras entrar de incógnito a una recepción diplomática. Oswaldo la instruye en la sexualidad (desde el inicio Guerra mostraba en aquella primera novela su talento, un tanto japonés, para la literatura erótica), pero le prohíbe la escritura del diario que vuelve a ser, como en la infancia de Nieve, una actividad clandestina. El éxito sostenido de su pareja, finalmente, le permite a la heroína salir de Cuba con él, superando la previa ordalía burocrática y el mundo exterior, París sobre todo, no resulta suficiente para retenerla en el destierro. Regresa sola y se entera por la radio que Oswaldo se queda en el extranjero, con su nueva novia francesa. *Todos se van* menos ella. Inmóvil, aferrada a su diario, Nieve se queda en La Habana. Pero ya no es la misma: el año de 1989, que se acerca sigiloso, la convertirá, al fin, en ciudadana de la Historia Universal.

Es natural y dolorosa la diferencia entre una y otra novela. Es notorio que *Todos se van* es el libro que había de escribir Guerra para salvarse; su verdad es interior, autobiográfica o no. Ocurre a menudo que ese primer libro, aún defectuoso (y *Todos se van* no lo es), concentra el genio dentro

de la botella y en los siguientes solo se esparce el talento aprendido gracias al oficio hasta que se produce una nueva maduración, un ulterior añejamiento. Wendy Guerra no ha terminado de vivir ese proceso y libro con libro —también es poeta— se convertirá en una figura mayor de la literatura de nuestra lengua. Ha sido traducida a muchos idiomas. Sus libros no circulan en la isla. —



FRAGMENTOS

El último de los fragmentos



Ernesto Hernández Busto
LA RUTA NATURAL
Madrid, Vaso Roto, 2015,
180 pp.

¿FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Lo ideal habría sido crear una vasija perfecta. Plasmar en la realidad el proyecto sin mácula que tenía en mente. Pero al terminar de moldearlo se rompió en pedazos. Quedaba la opción de arrojarlo a la basura o repararlo. Tras elegir lo segundo, una nueva disyuntiva: unir los fragmentos de tal modo que la fractura se tornara invisible o unir los pedazos utilizando una argamasa evidente, como lo hace el Kintsugi, esa técnica japonesa que repara la cerámica quebrada con oro o laca plateada. No invisibilizar la fractura, enfatizar su carácter fragmentario. No disimular la edad sino aceptar el paso del tiempo por la cara y el cuerpo. No esconder las arrugas con afeites. Exhibir el tiempo que transcurre. Esta es la vida: mis cicatrices, mis arrugas, los restos de la escritura que sobrevivieron al naufragio. Al ver la portada de *La ruta natural* de Ernesto Hernández Busto, que muestra una vasija japonesa rota y vuelta a unir, se advierte cuál camino eligió el autor. La historia de una

vida fragmentada por el exilio que la escritura presenta como una unidad. Una muy celebrable unidad.

La ruta natural ampara una reunión de fragmentos organizados en cinco apartados: i. Un fragmento es algo difícil de romper; ii. Atravieso pueblos sonoros; iii. El juez ha citado a Shakespeare; iv. Antes de regalar un libro siempre dudo; v. Pagodas. Confieso que no entendí el sentido oculto de esta clasificación, ya que a lo largo del libro aparecen los temas que obsesionan al autor: la escritura fragmentaria y sus autores (Cyril Connolly, Chamfort, Aloysius Bertrand, Pascal, Leopardi, Canetti, Walter Benjamin, Henri Michaux, entre otros), reflexiones sobre la poesía (su música, su sentido) y los poetas (Dante, Valéry, Robertson, Lezama, Brodsky, Montale, Magrelli), el diario como género literario (Gombrowicz, Sontag, Kafka), la traducción y sus avatares, la falta de *pathos* en la democracia, México (“el más reticente de los países”), la ficción como “la puerta más cercana a otros mundos posibles” (Sebald, Michon), la violencia y la muerte, el dinero, y una y otra vez, de diferentes formas, el tema del exilio, que elude y al que alude, que cita y esconde, exilio que lo marca, lo seduce y horroriza.

Ernesto Hernández Busto nació en La Habana en 1968 y muy joven se exilió de Cuba y de su languideciente Revolución. Todo exilio implica una ruptura. En la Antigüedad el exilio era casi una condena a muerte. Cuando es voluntario es en apariencia menos violento, solo en apariencia. La ruptura, el desgarramiento es real. El cuerpo de la memoria se fractura. Un trozo allá en La Habana, otro en México, uno más en Barcelona. Para unir esos fragmentos de memoria (retazos de un diario que este libro recoge), está la literatura, la escritura memoriosa, la poesía que evoca y revela. Se trata, al unir las piezas, de mostrar el efecto del tiempo.

¿Qué queda de La Habana? No la vida, los libros. Un ávido lector

adolescente, “leía como quien convalece de unas fiebres, con una exaltación parecida al delirio”. La lectura del hijo era para su madre una especie de enfermedad, le pedía “que no se dejara contaminar, que viviera”. Pero la Vida no era consuelo para el tiempo que duele, “la lectura sí, siempre”. Su primer escape de Cuba, para seguir sus estudios de matemáticas, fue a la Unión Soviética. Inmenso fracaso social del cual apenas rescató una novia rusa antes de regresar a la isla. Tiempos difíciles. El derrumbe del bloque soviético trajo hambre a La Habana. Ernesto va al cine. En la pantalla aparece una escena que exhibe a los personajes comiendo. “Un audible *hmmmm* recorría invariablemente el auditorio, como si toda aquella miseria hubiera provocado una infantilización colectiva.” El joven lector no estaba para esas estrecheces, al contrario, “me regodeaba en un sentimiento de omnipotencia”. Era tiempo de partir, “decidí que tenía que irme, salir como fuera, cambiar aquel país enfermo por una

ciudad desconocida, donde me convirtiese en un completo extraño”. La ciudad elegida fue México. “La súbita evidencia de la ciudad pirámide: estrato sobre estrato, las cien ciudades que es esta ciudad.” Tuvo que aprender nuevos códigos: el albur, la cortesía, “la finta onomatopéyica, el mito a flor de lengua”. La corrupción como norma de vida urbana. Años de trabajo arduo como editor. “Una noche, tras ser desvalijado a punta de pistola, tirado en un basural cerca del aeropuerto, descubrir el incomparable placer de estar vivo.” Había llegado la hora de partir de nuevo. Llegó a Barcelona. Vivió en un cuarto: una cama estrecha y muchos libros. “No la pasaba bien. Sentía miedo, un miedo inmotivado, esa angustia que imaginamos como preludio de la insania definitiva.” Poco a poco se asienta. En Barcelona encuentra su hogar provisional. Tiene hijos, escribe libros, es un excelente traductor de poesía. Ha llegado la hora de recuperar lo perdido. De convertir en literatura sus recuerdos. “Para escribir esos episodios hay que exiliarse, salirse de la vida ‘propia’, despojar ciertas cosas de la sustancia de la vida para incorporarlas a la sustancia de la literatura.”

Dispuesto a recordar, no encuentra el camino. Revisa su diario, recupera partes de su vida. El pasado no se abre con facilidad. Reflexiona en la naturaleza de los diarios (“una intimidad resguardada y, al mismo tiempo, expuesta”) para no tocar el nervio de la memoria. Sabe bien que los diarios que más nos conmueven “son aquellos en los que el autor exhibe su fragilidad”. Busca con ansiedad el sendero, “ansia por encontrar la salida, la ruta natural, el camino de las dos vías hacia algo que trasciende”.

Y por fin aparece. En el quinto y último apartado de su libro: “Pagodas”. Una imagen que para Hernández Busto es un símbolo que remite a la colección de timbres de su infancia. Las exóticas pagodas en los sellos como “primera posesión de un mundo nunca visto”. De niño

y adolescente los libros eran ventanas para salir de un mundo familiar y social opresivo. Afuera estaba *el mundo*. En Cuba soñaba con otras culturas, “qué mayor libertad que esa, qué mayor aventura”. Quería “ensanchar la mirada y rebasar los límites”. Tras décadas fuera de Cuba, siente llegado el momento de regresar, primero con la memoria; de encontrar *la ruta natural*. El palíndromo del título alude a esa doble vía: de ida y vuelta, de Cuba al mundo y del mundo a Cuba. Sin embargo, algo se interpone entre el escritor presente, dueño de sus dotes escriturales, y sus recuerdos de la isla. Algo que Hernández Busto se niega a nombrar hasta las últimas páginas de su libro.

“Poco a poco, todo se va olvidando. Y queda esa palabra: Revolución.” La Revolución es lo que le impide el regreso. Porque para él la Revolución va mucho más allá de un proceso social, de una transformación sociopolítica. Cada vez que alguien dice “Revolución cubana”, él piensa en “hijos separados de su madre [...] o del padre”, “hijos que nunca conocieron a su padre”, “esposas con el marido fusilado”, “madres y padres que renunciaron a sus hijos para dedicarse a *aquello*”. Desconozco la historia personal de Hernández Busto, pero me parece claro que la Revolución constituyó para él el movimiento que quebró en mil pedazos la vasija de su vida, que ahora trata de unificar. La Revolución es para él la historia “de esos incontables luchadores contra la cobardía que no se atrevían a enfrentar un fin de semana a solas con sus hijos”. La Revolución, el Hombre Nuevo: “toda aquella miseria moral se lavaba en ideales trascendentes”. La Revolución: familias deshechas. Había que escapar de ahí, volcarse al mundo. Ahora que la Revolución vive sus penúltimos días, es hora de volver a la isla, ahora con sus hijos. De poner en práctica la doble vía. De encontrar el camino de la reconciliación. De pegar a la vasija rota el último de sus fragmentos. —

José Gaos en México



una biografía intelectual
1938-1969

Aurelia Valero Pie

C EL COLEGIO
M DE MÉXICO

<http://libros.colmex.mx>

NOVELA

Un experimento neurótico



Renata Adler
LANCHA RÁPIDA
Traducción de Javier Guerrero
México, Sexto Piso, 2015
216 pp.

LILIANA COLANZI

Si el siglo XIX echó mano de la novela para dar cuenta de los procesos de su tiempo, el XX intentó repetidas veces dinamitar las nociones más convencionales del género, como la trama, el personaje y el espacio. Publicada originalmente en 1976, *Lancha rápida*, de la estadounidense Renata Adler (escritora, crítica de cine y periodista nacida en Milán en 1938), que ganó el premio Ernest Hemingway a la mejor primera novela, es uno de esos libros experimentales: un fresco chispeante de su tiempo, los años posteriores a la convulsa década del sesenta. Narrada a través de la yuxtaposición de viñetas que no siguen un orden aparente, *Lancha rápida* pone en escena, desde las primeras líneas, la velocidad, la neurosis y la suprema confusión de una época. Es una novela ingeniosa pero a la que, notablemente, le falta sangre; un libro ambicioso lastreado por el tono monocorde de un personaje blindado por su educación y su posición privilegiada, incapaz de reaccionar ante su tiempo con otra cosa que no sea cierto lacónico escepticismo.

La narradora es Jen Fain, encargada de la “columna de cotilleo” de un periódico sensacionalista, periodista “de las que se pegan a la gente” y que asiste a muchos cocteles y cenas donde se codea con el *establishment* político y cultural, sin dejar de anotar sus tics y sus contradicciones (resulta inevitable trazar cierto paralelismo entre la

narradora y la misma Renata Adler, reportera de *The New Yorker* durante tres décadas). Sin embargo, Jen Fain casi no existe como personaje: se sabe muy poco de su vida interior, de sus motivaciones y de sus objetivos, aunque algunos pasajes muestran a una mujer de treinta y cinco años lúcida pero a la deriva, para quien “las operaciones más sencillas de la vida —votar en una cabina, rellenar formularios de impuestos, recordar si has tomado la píldora o no— resultan muy difíciles”, que estudió en un prestigioso instituto para mujeres y que va de una relación sentimental a otra entre el cinismo y la melancolía.

Lancha rápida no es un libro sobre Jen Fain: es un artefacto narrado por un yo que no está centrado en sí mismo, sino que permanece atravesado por las voces de múltiples personajes; de hecho, muchos de ellos aparecen una sola vez para hacer un comentario antes de desaparecer para siempre (otros son ratas o perros que pululan por la ciudad). La protagonista se erige como una máquina de narrar, pero no una que produce una historia ordenada y coherente, sino una que registra —a la manera de pequeñas cámaras escondidas— los momentos incómodos, extraños o desconcertantes (“Habíamos estado de pie ante su tienda durante once horas. La multitud era inmensa. Cuando al final salió, el gurú miró, luego lanzó una naranja con todas sus fuerzas. Eso fue todo”), los balbuceos de desconocidos (“Olvidalo —dice la voz ebria fuera—. ¿Para qué sirve? Tíralo”), las declaraciones fuera de contexto (“—Todos los actos son actos de agresión, eso lo sabemos —dijo el profesor—. La cuestión es darle otras propiedades”).

El lector tiene dos opciones: o intentar buscar un orden en el caos, en cuyo caso cabe la posibilidad de llevarse un chasco, o entrar al juego y atender al efecto de zumbido de esas voces superpuestas. *Lancha rápida* es un libro que funciona por acumulación: su montaje fragmentario es el

testimonio de un periodo caracterizado por la angustia existencial y la falta de certezas después de que se enfriara el idealismo de los años sesenta. Si bien las novelas de época corren el riesgo de ser las primeras en envejecer, *Lancha rápida* se mantiene extraordinariamente contemporánea, incluso a casi cuarenta años de su publicación: la cualidad estallada y polifónica de la prosa de Adler recuerda la comunicación en tiempos del internet y las redes sociales, tan marcada por la urgencia, la paranoia, el exceso de estímulos y la fugacidad.

A pesar de sus aciertos, *Lancha rápida* es una narración que se mantiene rigurosamente en un solo tono: el de la observadora inteligente que está de vuelta de todo, lo mismo del amor que de la crueldad, incapaz de conmoverse ante las miserias propias y ajenas o, a lo sumo, encontrándole la arista excéntrica a todo lo que ve. La narradora es prisionera de un sentido del humor seco que constituye, también, una marca de clase: la discreta contención que se contrapone al exceso del mal gusto, el comentario mordaz que esconde cualquier indicio de ingenuidad y vulnerabilidad. Sujetas a este rígido control, muchas de las viñetas no logran trascender la anécdota ingeniosa y banal (“En el bar del hotel de su padre, que tiene unas sillas de cuero con las que tienes la sensación de sentarte en una cartera, Dommy ha presentado una nueva bebida, Último Mango en París. Una caída en picado”).

Dice la protagonista de *Lancha rápida*: “Las mujeres que conozco dan propinas razonables y beben mucho. Son todas mujeres educadas, eso sí; mujeres de esa franja de edad que aprendieron sus buenos modales de sus propias madres [...] Nuestras ambiciones, sin embargo, eran las que cualquier grupo sensato de mujeres en ese tiempo —quizás en cualquier tiempo moderno— debería tener: seguridad y éxito; casarse con alguien que contara con seguridad y

éxito; conseguir para nuestros hijos alguna clase de seguridad y éxito mundanos. De vez en cuando, no obstante, hay algo, no sé, nostálgico, en cómo ha resultado.” Renata Adler es una escritora elegante, con una inteligencia aguda. Esas circunstancias le permiten advertir algunas verdades acerca de su clase social y del tiempo en el que le tocó vivir; a la vez, su irónica distancia le impide navegar hasta el corazón de un país estremecido por el fracaso de sus sueños liberales y transmitir ese desgarró. *Lancha rápida* coquetea con la grandeza pero no termina de instalarse allí. —



CRÓNICAS

El sabor de la memoria



Edgardo Cozarinsky
DISPAROS EN LA OSCURIDAD
Santiago de Chile,
Ediciones Diego Portales,
2015, 220 pp.

MAYA GONZÁLEZ ROUX

En sus comienzos literarios, hacia los años 1980, Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires, 1939) gozaba de cierto renombre pero solo entre una minoría del gusto. Su inclasificable *Vudú urbano* (1985) marcó el comienzo de una obra acuñada por fuera de “la literatura del exilio” —como se leyó gran parte de la literatura argentina de aquellos años— y urdida en los márgenes de los géneros y de los “grandes relatos” como el de la Historia. En Cozarinsky, situarse en los márgenes evoca el gusto por difuminar las fronteras entre el relato y el ensayo. *Disparos en la oscuridad*, la selección de crónicas editada recientemente, es una gema de esta forma original que enlaza ensayo, autobiografía y crónica y que recuerda, sin lugar a dudas, el proceder exquisito de W. G. Sebald —ciertamente en *Los anillos de Saturno*— y, a través de él, al

Claudio Magris de *El Danubio*. Como en ellos, la obra de Cozarinsky se asemeja a un gran libro de viajes en el que prima la evocación despojada de toda nostalgia o sentimiento enraizado en el pasado.

Cozarinsky es uno de los grandes exploradores literarios de nuestro tiempo, que se deja llevar por la observación de aquello que, a primera vista, pasa inadvertido. A este viajero infatigable le atraen las fisuras y los huecos de cualquier relato, esos lugares donde crece la “hierba mala” —como él mismo ha dicho— en la que pocos se detienen. Es allí donde la imaginación se abre paso por sobre la realidad; donde los supuestos nacen y la ficción se instala. Así lo relata Cozarinsky en la crónica “El violín de Rothschild” (del libro *El pase del testigo*) y en su espléndido filme homónimo. En *Disparos en la oscuridad* las distintas crónicas pasean, entre recuerdos de ciudades visitadas, lecturas literarias, rostros desconocidos u olvidados, influencias y afectos, personajes históricos de la talla de Ernst Jünger, Robert Brasillach o Emil Cioran. Se trata siempre de recuperar sedimentos, ruinas de memoria a partir de las cuales imaginar eso que ya no está más pero que alguna vez estuvo. Cada crónica es un pequeño *memento mori* que apunta no tanto a la fugacidad de la vida como al carácter que tienen las coincidencias y los cruces entre eventos, personas y lugares. La crónica “Miserereplatz” permea un vínculo entre la Plaza Once de Buenos Aires hacia 1920 y, cerca de allí, el desaparecido teatro Marconi —antes Doria—, el cine Armonía, el bar La Perla en el que se celebraban las tertulias de Macedonio Fernández y Santiago Dabove, de Borges y Marechal. Estos vínculos buscan iluminar, en realidad, la memoria colectiva, indomable, que sigue llamando Plaza Once a la plaza cuyo nombre oficial desde 1947 es “Miserere”; esa memoria que se resiste a algunos cambios en los nombres de las calles de Buenos Aires o, a la inversa, que los destierra

rápidamente como sucede con las calles Estado de Israel y Palestina, una “conciliación por ahora solo realizada en las placas”, que se impusieron y borraron los antiguos nombres de la memoria. Esto mismo sucede en Tánger, una de las ciudades predilectas de Cozarinsky que su película *Fantasmas de Tánger* se encargó de (re)descubrir: allí, los habitantes ignoran los nombres árabes de las calles y aún se escucha decir, por ejemplo, l’avenue d’Espagne o la rue Velázquez. El vínculo azaroso entre Buenos Aires y Tánger, tal vez frágil pero ante todo circunstancial, es lo que deleita al cronista cuando advierte que “[su] cinematógrafo de la memoria [actúa] como un arqueólogo aficionado raspando la delgada superficie de la apariencia para descubrir otra”. Esta advertencia se extiende a todo el conjunto de crónicas del libro.

En Cozarinsky no hay arraigo, sino errancia. Por eso *Disparos en la oscuridad*, metáfora bélica que da cuenta del trabajo de escritura (“Recuerdo de Tomás”, acerca del vínculo con Tomás Eloy Martínez), interpela también el arte de la digresión: es la práctica de quien deja errar la memoria, soltando las amarras de sus frases “que parecen internarse siempre donde su principio no lo anunciaba y arribar siempre a un puerto inesperado”. No en vano el cronista enlaza la práctica de la escritura, en este caso al comentar la prosa de Proust, con ese destino incierto que propone un puerto. Lugar abierto donde todos los cruces son posibles, el puerto es el espacio predilecto de la ficción de Cozarinsky, como en los relatos de *La novia de Odessa*. Tanto en aquel libro de ficción como en este reciente de crónicas, el narrador medita en torno a los secretos de vidas oscuras, al destino de personas arrastradas por el curso de la historia. Es lo que sucede en “La mirada de la víctima”, un texto en el que la imagen de un adolescente víctima del genocidio camboyano despierta elucubraciones en el narrador sobre la identidad y el destino. Al igual que en Sebald, el

uso de la fotografía propulsa la imaginación: el autorretrato en el café Tournon de París, conocido por ser el lugar en el que Joseph Roth escribió durante los últimos meses de su vida, es una *selfie* de Cozarinsky que logra superponer la imagen de los dos escritores, la placa recordatoria de Roth y la imagen reflejada en el espejo del fotografiado (“Autorretrato”). Tal vez esta foto se vincule con una crónica del mismo libro, en que el narrador recuerda la primera lectura de *Retrato del artista adolescente* y su posterior deseo de abandonar su propia identidad, de “descartarla y reemplazarla por otra que sería [su] primer acto de creación”. Esa identidad tan solo es una forma impuesta, como comprenderá años más tarde luego de una nueva lectura. Es que, siempre incompleta, con lagunas, el carácter provisorio de la identidad –de una persona, de un texto, de un espacio– es otro de los grandes motivos de la literatura y del cine de Cozarinsky. De ahí su presencia en primer plano entre los textos de *Disparos en la oscuridad*.

¿Es todavía posible la grandeza literaria?, se preguntaba Susan Sontag al leer a W. G. Sebald. En un mundo atiborrado por nociones globalizadas que destiñen el poder de la literatura; en un mundo donde el culto por lo sensible ya no tiene lugar, la obra de Edgardo Cozarinsky ilumina la respuesta. —



ANTOLOGÍA

La orquesta del hombre orquesta



Alfonso Reyes
ALFONSO REYES, “UN HIJO MENOR DE LA PALABRA”
 Selección, prólogo y semblanza de Javier Garcíadiego
 México, FCE, 2015,
 910 pp.

ADOLFO CASTAÑÓN

En la portada de esta antología preparada por Javier Garcíadiego aparece una fotografía de Alfonso Reyes tomada hacia 1937, quizá al final de su estancia en Brasil, cuando el autor tenía unos 48 años. Es la imagen luminosa de un hombre que sonríe desde adentro y, por así decir, con toda la raíz del cuerpo. Esa cara, con los maliciosos ojillos asiáticos que había visto José Ortega y Gasset, parece ser la encarnación misma del “hombre cordial”.

Reyes encarna ese ideal del hombre cordial y por esta antología desfilan, a través de distintos “héroes” y paisajes diversos ideales de la cultura y de la civilización. Esta selección va más allá de la analecta especializada para abrir sus ventanas a la historia de la civilización misma y acaso a la geografía humana en la historia. De hecho, estas novecientas páginas podrían ser consideradas no solo como una muestra de la excelencia prosística e intelectual de Alfonso Reyes, sino como una guía de la civilización europea y americana.

Al volver a México definitivamente Alfonso Reyes se entregó a la construcción simultánea de tres casas: la Capilla Alfonsina, la edición de sus obras completas de las cuales están entresacadas estas páginas y la fundación y presidencia de la Casa de España –que más tarde sería El Colegio de México–, que ha presidido en los últimos años Javier

Garcíadiego. Esa triple construcción, se puede tocar en este libro. Dicha circunstancia realza el hecho mismo de esta armadura textual limpiamente practicada por Javier Garcíadiego –historiador y biógrafo de Reyes– para resaltar más y mejor la fibra inteligente y sensitiva de que están hechos los ensayos magistrales y los poemas, fábulas y textos que Reyes fraguó y pulió a lo largo de su no tan larga vida si la medimos contra las páginas leídas y escritas. De estas páginas magistrales de Reyes sobresalen las dedicadas a sus amigos y sus maestros: Justo Sierra, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges, entre otros.

En su ensayo sobre la “idea de la historia” Reyes recuerda una oposición que acaso se pueda aplicar a esta antología: el vaivén o diálogo entre el héroe y el coro. Así, muchos héroes desfilan por estas páginas recortadas contra sus respectivos coros o paisajes. Los “héroes” sobre los que escribió Alfonso Reyes y que recoge esta antología son muchos –Homero, Aquiles, Virgilio, Montaigne, Shakespeare, Antonio de Nebrija, Góngora, Lope– y los paisajes o coros van desde “Visión de Anáhuac” hasta “Notas sobre la inteligencia americana”, “México en una nuez” o “El Brasil en una castaña”.

Pero ¿qué dice Alfonso Reyes, “el más fino estilista de la lengua española” al decir de Jorge Luis Borges, en este ramo de obras maestras? Dice lo mejor, su mensaje es un anuncio de excelencias, un pregón práctico de la aristocracia espiritual y de nobleza del espíritu que sabe hacer señales de inteligencia, de concordia, de reciprocidad, ética, decoro, buen humor y buen amor. “Quiero el latín para las izquierdas”, dice Reyes en el “Discurso por Virgilio”. Las humanidades clásicas no están para Alfonso Reyes divorciadas de una orientación progresista en términos intelectuales. Pero ese progresismo va de la mano con un sentido armónico de la concordia y del arraigo. A la inteligencia americana la guía y orienta un sentido de la concordia y la acicatea

el vértigo no tanto del arraigo sino del descastamiento, como evidencia el poema “El descastado” no incluido en esta selección.

Parece un cuento de *Las mil y una noches* o un acertijo de la geometría esto de que Alfonso Reyes sea uno de los escritores más antologados de la literatura mexicana: una y otra vez se le compendia, se compilan anécdotas, selecciones, florilegios. Y el risueño duende fugitivo vuelve a aparecer en otras antologías: apenas hace poco tiempo, saludábamos tres antologías nuevas de su periodismo (la preparada por Federico Reyes Heróles, de 2012, para la Cátedra Alfonso Reyes del Tec; la de Humberto Musacchio, de 2006, cocinada para el Conaculta, y el libro de Marcos Daniel Aguilar *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*, de 2013, que disimula en sus anexos una antología del periodismo olvidado de Reyes). Y ahora aparece el

historiador Javier Garcíadiego con un hemicycle editorial donde se distribuye en once partes toda la orquesta del hombre orquesta, la proteica y polimorfa materia alfonsina.

Reyes escribió muchas pequeñas obras maestras como “Visión de Anáhuac”, “Ifigenia cruel” o “Notas sobre la inteligencia americana”, todas reunidas en este museo portátil. Están aquí prácticamente todos los temas y autores que tocó o apuntó Reyes: del Arcipreste a Goethe, de Justo Sierra a Mallarmé, de Stevenson a Chesterton, de Grecia a España, de América a México. Pero sobre todo está Alfonso Reyes. O casi todo Alfonso Reyes. Ese casi ausente es el Reyes licencioso y el travieso, el goloso, el humorístico y sensitivo de *Árbol de pólvora*, *Memorias de cocina y bodega*, de la nada edificante opereta *Landrú*, del ensayo sobre el estornudo que tanto celebraba Borges. Y es que

al mercurial y fugitivo Reyes, el caballero de la voz errante, no resulta tan sencillo apresararlo en las redes antológicas por anchas e inteligentes que sean.

No creo romper ningún voto ni ningún juramento hipocrático —pues la crítica participa algo de la medicina y el diagnóstico— si me atrevo a decir que conocí la traza del proyecto, es decir al homúnculo que hoy saludamos cuando estaba en gestación. Javier Garcíadiego se encontraba terminando la preparación de la edición del tramo que le toca del *Diario* de Alfonso Reyes. Estaba empapado, embebido de Reyes y el encargo de esta tarea no lo sorprendió, le pareció necesario y casi fatal, y lo animó aún más. Recuerdo el entusiasmo con que me habló del proyecto y la claridad de su conocimiento de la arquitectura de la obra de Alfonso Reyes. La luz de ese entusiasmo ilumina estas páginas. —

“Donde somos unos verdaderos artistas es cuando leemos y no cuando escribimos.”
Alvaro Enrigue

Entrega inmediata,
Sólo para lectores

 CORREO
DEL LIBRO

www.correodellibro.com.mx

EDUCAL
 Educal  @libreriasEducal