

LIBROS

86

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2013

Daniel Saldaña París
• EN MEDIO DE EXTRAÑAS VÍCTIMAS

Fernando Vallejo
• PERORATAS

J. M. Coetzee
• LA INFANCIA DE JESÚS

Fernando Pessoa
• ESCRITOS SOBRE GENIO Y LOCURA

Julieta García González
• PASAJEROS CON DESTINO

Florian Werner
• LA MATERIA OSCURA.
HISTORIA CULTURAL DE LA MIERDA

Rodrigo de Souza Leão
• TODOS LOS PERROS SON AZULES

Harry Houdini
• CÓMO HACER BIEN EL MAL



NOVELA

Novelas y gallinas



Daniel Saldaña París
EN MEDIO DE EXTRAÑAS VÍCTIMAS
México, Sexto Piso, 2013, 308 pp.

✎ ANTONIO ORTUÑO

“Novela de poeta” es una frase que suena a insulto pese a los venturosos ejemplos que lo refutan (a vuelapluma: Álvaro Mutis, Leonard Cohen, William Ospina). ¿En qué radicaría la presunta incompatibilidad de una y otra práctica? Quizá en que poesía y narrativa suelen tener una relación distinta con el lenguaje (esto se aclara puesto que no son pocos quienes comparten el pasmo que embargó a *monsieur* Jourdain, el burgués gentilhomme, cuando se enteró de que hablaba en prosa).

La narrativa, y particularmente la novela, es un arte secuencial, en el que una página importa en la medida en que da pie para proseguir con la que sigue. De otro modo, como sabiamente anotó Borges, a las novelas les

sobrarían 298 de cada 300 hojas. El esplendor verbal de una página sola (o quince o cien) puede justificar la poesía pero no compromete necesariamente la atención de un lector de novela. Hay narraciones de estilo magnífico ante las que se fracasa, en el llano sentido de cerrar el libro y ponerse a mirar el televisor o consultar el Facebook o masticar un mango, si no hay de por medio un arrebataamiento o al menos cierta curiosidad, una tensión, vaya, que impulse a seguir adelante. Porque una postura estética puede deducirse de unos párrafos, una inteligencia verbal puede inferirse de unas cuantas páginas, pero una novela solo debería considerarse acertada si se le recorre en su totalidad. Ya lo dijo Aaron Sorkin, uno de los capitanes de la mejor narrativa televisiva moderna: “La estructura, el lenguaje visual y las connotaciones sociales están muy bien pero el fondo del asunto es quién quiere ver el siguiente episodio.”

Claro que Joyce, Proust, Robbe-Grillet (agregue usted el nombre contemporáneo de su preferencia) escribieron directamente contra los criterios de legibilidad de su época, tal como buena parte de los poetas después de las vanguardias y hasta la actualidad. Pero no solo no rompieron la espina dorsal del arte narrativo sino, si hemos de hacer caso a John Updike, su mejor logro fue terminar dándoles a los narradores que les siguieron nuevos campos y herramientas para levantar sus historias. Hoy día, incluso los *bestsellers* más romos pueden incluir monólogos interiores, trucos tipográficos y juegos con los planos temporales. Pero el legado más perdurable de sus rupturas parciales se encuentra, me parece, en la posibilidad de que una novela contemporánea ponga en crisis los moldes narrativos tradicionales sin quebrantar necesariamente el contrato de interés (común a toda la ficción) con el lector. Es decir, la posibilidad de que una novela se plantee como una apuesta de lenguaje y

pensamiento y, a la vez, como una historia que va a interesar a quien la lea.

¿Y qué sería, entonces, una novela de poeta? ¿Quizá la que, de tan reconcentrada como está en el lenguaje, puede abandonarse mientras uno se dice: “Esto está muy bien pero mejor luego le sigo”? No es tan sencillo.

Reducida a su argumento, *En medio de extrañas víctimas*, de Daniel Saldaña París (poeta nacido en la ciudad de México en 1984), es una novela sin sospecha alguna de exageraciones líricas. Oscila, más bien, entre el absurdo y la sátira: abunda en oficinas repletas de seres ridículos, en relaciones personales regidas por el malentendido, en referencias cultas como pedestales del delirio. Está emparentada, por ello, con una cierta línea que proviene de Kafka y Bulgákov y no excluye nombres como el del recientemente fallecido Sławomir Mrożek. Hay dos personajes-eje: por un lado, Rodrigo, un oficinista resignado al tedio, súbitamente casado con una secretaria que lo hostiga y, además, obsesionado por una saludable gallina que deambula por un baldío vecino; por otro, Marcelo, profesor español empeñado en la búsqueda de los vestigios del paso por México del escritor-aventurero Richard Foret, una especie de Cravan o Hemingway pero más loco. El académico y Rodrigo terminan, a la postre, enredados en las andanzas de un gringo no muy sensato llamado Jimmie y su compañera Micaela, una adolescente bella y, claro, enigmática. Se suceden toda clase de peripecias esperpénticas, en el sentido más valleinclanesco de la palabra, que incluyen borracheras alucinatorias, sesiones de hipnosis y consumo de orina.

Pero más allá de los hechos estrambóticos que se refieren (y que pueden o no ser divertidos para el lector, según sea capaz de conectar con la vena de sátira que permea la historia y con una serie de giros que, por momentos, pueden resultar excesivamente gratuitos) está el estilo. La prosa narrativa de Saldaña se construye con un material fundamental que es la

ironía. Escribe con una ampulosidad burlesca que no transa con la risotada (la gracia de Buster Keaton, decía Cabrera Infante, era no reírse jamás), pone un lenguaje culterano y tachonado de referencias al servicio de un discurso que llega a ser muy agudo. Los buenos momentos del libro, por tanto, son numerosos y provienen de la retórica. Y paradójicamente, quizá esté allí su único punto flojo: sin perder un ápice de aplomo verbal, su historia puede resultar demasiado fársica y, en dos o tres puntos, casi puede dar lo mismo seguir adelante con ella. Se sostiene por la firmeza de la prosa.

En títulos de poesía como *La máquina autobiográfica*, Daniel Saldaña París ha explorado las dislocaciones que causan en el discurso poético el prosaísmo y el humor y, con múltiples recursos, ha definido una voz literaria singular. Valga decir, pues, que en su caso no existe una oposición fatal entre una práctica y otra. Valga decir que Saldaña París no es un poeta que ha escrito una novela (así, como quien prepara un coctel sin devenir *barman*) sino, también, un narrador. Y que *En medio de extrañas víctimas* es, en ese sentido, un punto de partida divertido, riguroso y promisorio. —



CONFERENCIAS

Amores e ignominias



Fernando Vallejo
PERORATAS
México, Alfaguara,
2013, 320 pp.

✎ FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Hay comienzos célebres (“En algún lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”, “Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre”) y en las antípodas este, sincero y terrible, de Fernando

Vallejo: “Alfaguara ha reunido aquí treinta y dos artículos míos.” ¿Cuál es la diferencia entre un autor que reúne los textos que quiere publicar y un autor que permite que sea su editorial la que buenamente recopile sus textos dispersos para que solo firme el volumen? En un caso el autor selecciona sus textos, los ordena para darles algún sentido, los depura para evitar repeticiones y contradicciones; en el otro, acepta la selección que la editorial le presenta, no revisa sus textos y estampa su nombre en la portada. Textos que nacieron en muy diferentes circunstancias —artículos para revistas, discursos, conferencias, ponencias, prólogos— son conjuntados en un volumen sin orden ni concierto, un volumen ruidoso, estentóreo, que muy poco agrega a la parte más significativa de la obra de Fernando Vallejo: su obra narrativa, poderosa, extraordinaria.

Los temas centrales de *Peroratas* los ha abordado antes Fernando Vallejo en otros libros: su odio a la maternidad quedó magistralmente expuesto en *El desbarrancadero*, su execración del cristianismo en *La puta de Babilonia*, su idolatría por el gramático Rufino José Cuervo en *El cuervo blanco*, su erudita descripción de la primera persona en *Logoi*. Poco o nada es lo que agrega este libro a sus títulos anteriores. Pese a que “por cuestión de principios yo no me repito. Lo que dije ya lo dije y se me borró el caset”, *Peroratas* está repleto de innecesarias reiteraciones. No solo repite aquí Vallejo lo que dijo en otros libros sino que repite conceptos y frases a lo largo del libro, lo que vuelve monótona la lectura.

Peroratas contiene algunas ideas, varias ocurrencias y muchas necedades. Por ejemplo, sobre la pederastia: “Hay que entrenar a los niños para que den atención sexual a los ancianos.” Sobre la antropofagia: “El problema de la carne humana es que si no es tiernita es muy dura, como de vaca vieja.” Sobre la Academia: “Regla para saber qué está bien: lo contrario de lo que diga la Academia.” Sobre los pobres:

“Pobres ricos padeciendo la plaga de los pobres. Los pobres son una carga de los países y de la gente honrada.” Sobre el suicidio: “¡Si el acto más noble de un hombre es matarse!” Sobre el incesto: “El incesto es bueno, limpio, barato.” Sobre Cristo: “¿Y por qué hacerse colgar de una cruz? ¿Es que era masoquista o qué?” Para no hablar de su singular propuesta para reducir la presión demográfica: “¿No habrá forma de que sople una brisita de esperanza? Sí, con menos gente, poniéndonos a matar a bloque, más a conciencia, no de a veinte o treinta.” Sobre el lector: “El lector es voluble, novelero, traicionero. Siento un enorme desprecio por él.” Sobre las madres: “La maternidad es egoísmo disfrazado de altruismo, lujuria enmascarada de virtud.”

Y en medio de tanta necesidad, varias virtudes. Cuando el verbo arrebatado de Vallejo parece conducirlo al callejón sin salida de un nihilismo sucio, su amor al lenguaje, las apasionadas remembranzas de su natal Colombia (de la que aprecia el paisaje recordado y lamenta el deterioro provocado por la guerra continua y la devastación ecológica), su panegírico sobre el Quijote, pero sobre todo su gran, inmenso amor por los animales (nuestros prójimos), lo rescata de dar un salto al vacío. “Lo que a mí me salva es que quiero a los animales.”

El asco que Fernando Vallejo siente por la humanidad queda perfectamente ejemplificado por su odio a la maternidad. No la muerte, para Vallejo “imponer la vida es un crimen máximo”. Cuenta que el papa envió un reconocimiento a su madre por haber parido veinticinco hijos, lo que de algún modo explicaría esa pasión negativa. Sin embargo, en otro lugar de su libro dice que fueron veintitrés, en otro dice que diez, en otro que nueve. En todo caso fueron muchos hermanos los que le disputaron el amor de su madre, a la que termina negando en lo personal —“solo reconozco a mi papá”— y en lo general: “no pasan de ser unas lujuriosas sexuales, unas paridoras universales”.

Perorata, discurso largo y aburrido. Perorata, libertad absoluta para soltar ocurrencias y necesidades sin fin. *Peroratas*, un libro inútil, capricho de Alfaguara, que poco agrega a la larga, espléndida, volcánica y arrebatada obra del gran novelista que sin duda es Fernando Vallejo, odiador de los hombres y amante de los animales. —



NOVELA

El Evangelio según Coetzee



J. M. Coetzee
LA INFANCIA DE JESÚS
Traducción de Miguel Temprano García,
Barcelona, Mondadori,
272 pp.

DAVID MIKLOS

Un hombre y un niño llegan a la oficina migratoria de un territorio en donde el lenguaje oficial es el español. Dado que no cuentan con documentos de identidad, apenas desembarcan se les otorgan nombres nuevos: Simón al mayor, David al menor. Y aunque el primero no es padre del último, lo acuna y no lo abandonará hasta que no encuentre a su madre, que no necesariamente tendrá que ser su madre originaria —el primero nunca la conoció y el último no la recuerda—, sino la mujer en cuyos ojos Simón, el súbito protector de David, descubre el signo inequívoco de su maternidad. Qué ocurrió antes de que nuestros personajes emigraran a esta tierra prometida es algo que ignoramos: todo es, de pronto, un presente continuo en el cual no hace falta más que trabajar y vivir, dentro de lo que se antoja un Estado comunista por naturaleza.

Tal es el punto de partida de *La infancia de Jesús*, la novela más reciente del escritor sudafricano afincado en Adelaida, Australia, J. M. Coetzee

(Ciudad del Cabo, 1940). Obra que regresa a su línea narrativa más pura —es decir: sin la contraparte ensayística con la que nutrió sus novelas-híbridos anteriores *Elizabeth Costello* (2003), aparecida el año en el que se le otorgó el Nobel, *Hombre lento* (2005) y *Diario de un mal año* (2007)—, esta entrega de Coetzee nos remite a su obra más temprana, en la que se dedicó a dialogar, por así decirlo, con *lo clásico literario*, es decir, con sus mayores influencias y listones a alcanzar: Beckett y Defoe, para mencionar a los más evidentes, en *Tierras de poniente* (1974), *En medio de ninguna parte* (1977), *Esperando a los bárbaros* (1980) y *Foe* (1986); mucho más adelante será Dostoievski con *El maestro de Petersburgo* (1994), que es una reflexión en clave rusa sobre la pérdida de un hijo y la propia creación literaria.

En *La infancia de Jesús* Coetzee entabla una conversación luego distópica con los Evangelios y, de manera alegórica, piensa y plantea los rudimentos de la infancia de Cristo —ausentes en la Biblia—, niño creado por una entidad no visible —en este caso su madre, en lugar de Dios— y adoptado por su padre —aquí Simón en lugar de José—, con la figura materna como una ausencia luego reemplazable —Inés, que no tiene nada de virginal y es la madre que Simón elige para David, en vez de María, que es la madre que Dios elige para Jesús, Espíritu Santo mediante—. Aparece, incluso, una versión arquetípica de Satán, aquí llamado señor Daga, el único de los personajes de la novela en el que aflora la semilla del mal y que sirve de estocada a la bondad aparente del nuevo mundo, que más que una tierra prometida es el territorio en el que uno nunca dejará de ser un exiliado.

Más cercana a *Vida y época de Michael K* (1983) —su primer premio Booker y lo más cercano a una novela total en la obra de Coetzee— que al díptico de crítica a la realidad sudafricana compuesto por *La edad de hierro* (1990) y *Desgracia* (1999) —su segundo premio Booker y tal vez el más

accesible de sus libros—, *La infancia de Jesús* es la historia de un nuevo comienzo así como una especulación sobre lo que pudo haber sido Cristo de niño: ¿cómo se habría comportado el Mesías en su primera infancia, cierto de que *algo* en él, adopción e inmaculada concepción aparte, era *distinto* de los demás?

En un tránsito de lo kafkiano quintaesencial al realismo más depurado y rayano en la fábula o elipsis bíblica —el arranque en una oficina y el trance burocrático que sufren Simón y David es exasperante y casi surrealista; luego, una vez colocados en el nuevo territorio, nuestros personajes no tienen nada más que hacer que aprender a vivir bajo las reglas de un Estado de bienestar total, para no decir veladamente totalitarista, con un Dios del todo secularizado—, *La infancia de Jesús* desemboca en un relámpago místico-fantástico —que no un clímax—, para ofrecernos el más abierto de los finales en el corpus novelístico de Coetzee.

Si ya en *Infancia* (1997) habíamos asistido a la toma de conciencia del sudafricano, que en *Juventud* (2002) sufre el más crudo de los ritos de pasaje y en *Verano* (2009) nos ve la cara y nos dice que su persona de ficción dista mucho de ser el verdadero J. M. Coetzee, en *La infancia de Jesús* asistimos a una suerte de adenda o traslación de las *Escenas de una vida de provincias* (título que agrupa las tres narraciones anteriores, vertidas en un volumen único en 2011) a un territorio sin nombre que luego puede ser una Australia hispanizada o, mejor aún, *romanizada*, en un sentido de cultura clásica occidental y no oriental, como la Biblia misma.

Basta con asomarse a “¿Qué es un clásico?”, texto-prólogo con el que abre *Costas extrañas* (2001), libro que agrupa el trabajo ensayístico de Coetzee aparecido entre 1986 y 1999 (compuesto por amplias reseñas críticas, las más de las veces sobre autores contemporáneos, es decir, sus pares, aunque también sobre sus propios

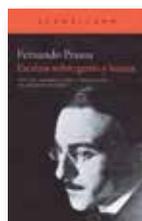
clásicos y listones, ahora desde la no ficción), para asir, aunque nunca del todo, la quintaesencia de *La infancia de Jesús*. Aquí, nuestro escritor habla no solo de la resonancia como factor fundamental para la denominación o asentamiento de lo que llamamos clásico, sino que repasa la toma y el reclamo de identidad de T. S. Eliot, el poeta estadounidense que encontró su sitio en la Inglaterra más romanizada, expresada en inglés aunque en un diálogo directo con lo clásico latino. En esta nueva novela, Coetzee parece reflexionar de manera subrepticia en su exilio voluntario en Adelaida, Australia, que, en términos históricos, es uno de los territorios más nuevos del mundo tal y como lo conocemos, más benigno en esencia que su originaria Sudáfrica.

Finalmente, hay que decirlo —o, así como hace Coetzee mismo, especularlo—: *La infancia de Jesús* es un ejercicio prospectivo, más que una recreación pasada: David, niño-mesías secularizado, es el hijo último de la violencia que, hoy, nos asuela. Y es que, más que encontrar una respuesta en el origen y génesis del malestar de nuestro tiempo, hay que forjarse preguntas desde cualquier futuro posible, incluso aquel en el que habrá cabida para alguien tan difícil de comprender como Jesús cuando fue niño, del que pocas pistas tenemos, pero sobre el que podemos trazar y construir toda una obra. Es en este último punto donde radica la grandeza como escritor de J. M. Coetzee, hoy vertida en su novela más reciente, tan distinta a cualquier otra que a la fecha hayamos leído. —



PAPELES RECUPERADOS

La edición del desasosiego



Fernando Pessoa
ESCRITOS SOBRE GENIO Y LOCURA
 Edición y traducción de Jerónimo Pizarro, Barcelona, Acantilado, 2013, 400 pp.

✎ PABLO SOL MORA

A su muerte, en 1935, a los cuarenta y siete años, Fernando Pessoa —traductor de una firma comercial en Lisboa y autor de un único libro, el poema *Mensaje*— dejó un baúl con aproximadamente treinta mil papeles. Entre ellos había cuadernos, hojas sueltas y, literalmente, servilletas de café. Ese laberinto de papeles —el espolio pessoano— constituye una de las máximas obras literarias del siglo XX; editarlo, darle un orden, es quizá el mayor reto ecdótico de la literatura moderna.

Con Pessoa —a diferencia de, digamos, Kafka, Joyce, Mann, Proust o Borges— sucede un fenómeno extraordinario: no estamos aún en condiciones de apreciar su magnitud. La obra de aquellos está ya más o menos fija y establecida, y su lugar en el canon parece claro; la del portugués, no del todo y continúa siendo una novedad. Tenemos, como lectores, un raro privilegio: atestiguar, en el presente, la onda expansiva de la obra pessoana (la primera edición en portugués del *Libro del desasosiego* data apenas de 1982).

En vida, Pessoa concibió varios proyectos de edición de su obra, pero no llevó a cabo ninguno ni dejó indicada una disposición definitiva. Sus editores han hecho buenamente lo que han podido y, algunas veces, lo que han querido. La incuria luso-hispánica respecto a la edición crítica encontró en Pessoa una víctima propicia y convirtió su obra en un desastre editorial. Así las cosas, ha sido hecho “autor” de

numerosas obras, desde las que guardan alguna relación con sus intenciones hasta las más insospechadas (mi favorita, la infantil *Lo mejor del mundo son los niños*). No hace falta añadir que no se cuenta aún, ni siquiera en portugués, con una edición de “obras completas”, si es que ese término tiene algún sentido en este caso. La que eventualmente será esa edición es la del Grupo de Trabajo para el Estudio del Espolio y Edición Crítica de la Obra Completa de Fernando Pessoa, para la Imprenta Nacional-Casa de Moneda de Portugal, de la que provienen estos *Escritos sobre genio y locura*, inéditos hasta ahora en español.

Pessoa, desde luego, no escribió una obra titulada *Escritos sobre genio y locura*. En el archivo pessoano hay múltiples fragmentos que tratan estos temas. El editor, Jerónimo Pizarro, ha repasado escrupulosamente ese archivo y armado este libro. Al provenir de fuentes diversas, el conjunto resulta bastante heterogéneo, si bien unificado temáticamente. Voraz autodidacta, Pessoa fue un asiduo lector de psicología, interés que cultivó más allá de

la curiosidad. Se definió a sí mismo como histérico-neurasténico y propuso esta condición como “el origen orgánico de mi heteronimismo”, o sea, la clave del universo pessoano, ese fenómeno que dio origen a los Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, etc.

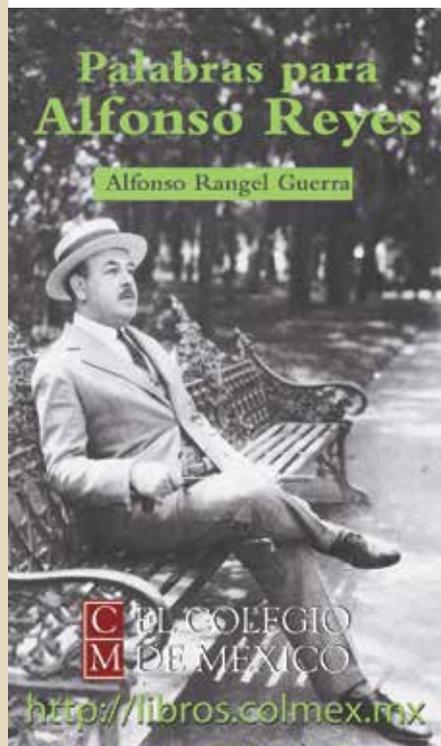
Una obsesión recorre las notas del libro: establecer la naturaleza del genio y sus relaciones con la locura. Pessoa escribe: “Captamos ahora la relación entre este [el genio] y la locura. Su asiento es la locura; la enajenación mental es el terreno sobre el cual está construido todo el edificio.” Pessoa poseía una íntima y dolorosa conciencia de su genio, como deja ver la escalofriante nota del 21 de noviembre de 1914, al renunciar a las vanguardias (eso estaba bien para un Breton o un Marinetti cualquiera, claro, no para él): “Hoy, al tomar de una vez la decisión de ser Yo mismo, de vivir a la altura de mi oficio, y, por ello, de despreciar la idea del anuncio y la plebeya socialización de mí mismo, del interseccionismo, retomé para siempre —de vuelta de mi viaje de impresiones por los demás— la posesión plena de mi Genio y la conciencia divina de mi Misión. Hoy solo quiero ser tal como mi carácter innato quiere que yo sea, y mi Genio, que nació con él, me impone que sea siempre... No desafiar a la plebe, no hacer fuegos artificiales para la risa o rabia de los inferiores. La superioridad no se enmascara de payaso; es de renuncia y silencio que se viste.” El genio artístico está siempre proyectado a futuro. Salvo casos excepcionales, si el artista es clamorosamente celebrado por sus contemporáneos, hay una gran probabilidad de que las generaciones futuras no compartan ese entusiasmo, pues el artista mediocre no sabe dirigirse a ellas, carece de la intuición del genio de anticipar lo que vendrá, limitándose a complacer los gustos de la actualidad: en su gloria presente late su insignificancia futura.

A lo largo de los *Escritos*, un nombre surge una y otra vez: Shakespeare.

Pessoa sabía que él era el único escritor con el que podía establecer una comparación. Ambos eran esencialmente poetas dramáticos (poco importa que Pessoa apenas haya escrito teatro: un poeta dramático, como él observa, no es un simple dramaturgo). Shakespeare escribió dramas al modo tradicional y es el máximo ejemplo del creador cuya personalidad se difumina en medio de sus personajes; Pessoa potenció el drama y compuso “dramas en almas”. Es evidente que piensa en sí mismo cuando escribe: “Shakespeare fue espasmódicamente intenso y dotado de muchas almas. Tales hombres no se mantienen fieles a ningún sentimiento, no sostienen con firmeza ningún propósito, no tienen ninguna teoría acerca de nada.”

Razonando sobre la obra de Kafka, Borges sostenía que el hecho de que estuviera inconclusa era una necesidad intrínseca: las novelas de Kafka rechazaban la noción de un final; la falta de conclusión era la única conclusión posible. Análogo razonamiento podría hacerse respecto al carácter fragmentario de la obra pessoana. El fragmento no es un accidente de la obra: es la esencia misma. La obra de un hombre fragmentado en mil pedazos no podía ser sino una serie de fragmentos.

Entiendo que sigue siendo tarea de la crítica establecer jerarquías; distinguir, no solo entre la buena y la mala literatura (tarea menor y relativamente fácil), sino, dentro de la gran literatura, entre la excelencia y lo que va más allá. Hay un punto, al hablar de grandes autores (supongamos, los que mencioné al principio), en que todos parecieran ocupar el mismo nivel, pero también ahí hay diferencias. El caso de Pessoa plantea ese reto. Si hoy tuviera que apostar por el autor que el futuro elegirá como el que mejor represente la Edad Moderna, el autor que, pasado el tiempo, será el equivalente a Virgilio para la Antigüedad o Dante para el Medievo, yo apostaría por Fernando Pessoa. —



CUENTO

Un abismo mental



Julieta García González
PASAJEROS CON DESTINO
México, Cal y Arena,
2013, 130 pp.

ANA GARCÍA BERGUA

Julieta García González no es una autora que publique muy seguido. Su novela *Vapor*, parte de cuya trama sucedía en los baños de un exclusivo club deportivo, salió en 2004 y un año después publicó un libro de relatos en el FCE, *Las malas costumbres*. Si no me equivoco, García González ha guardado un silencio de ocho años, luego de los cuales nos entrega *Pasajeros con destino*, un libro de cinco muy buenos y contundentes relatos cuyo tema serían —si le creemos al texto de la cuarta de forros— los destinos ineludibles a que sus “pasajeros” están condenados sin darse cuenta.

¿Será que todos estamos predestinados, o solo estos personajes? La protagonista de “La sonrisa perjudicada del subteniente Charlie”, el cuento que abre el libro, es una escritora que de repente tiene la posibilidad de experimentar una relación con cuatro hombres. Es notable la elegancia con que su voz da cuenta de lo que para otra mujer representaría el detonador de un sinfín de quejas y humillaciones, la dignidad que mantiene todo el tiempo, procurando asumirse como sujeto de una relación en la que invariablemente se termina como objeto: “Ellos llevaban pantalones, playeras, chamarras y sombreros que los protegían del aire delgado que imperaba en la región en cuanto caía el sol. Yo me veía muy bien, pero estaba al borde de la hipotermia.” Esa displicencia que intenta a toda costa no caer en el estereotipo se enfrentará al hecho de ser canjeada por sus hombres al subteniente Charlie, exquisito bailarín y gran personaje. El

cuento y la mujer se sostienen todo el tiempo en un filo muy delgado entre el deseo y la soledad, entre la salvación y la caída, y el sorpresivo final no termina de romper esa ambigüedad.

Y es que no siempre sabemos si lo que se cuenta en estos relatos es lo que en realidad sucede, o si hay otra historia subyacente, dolorosa y atroz, que de alguna manera se revela por debajo de los acontecimientos. Sucede, por ejemplo, con “Amuletos”, la última historia de este libro, en donde un periodista con fama y trayectoria se traslada a un pueblo llamado La Olla a investigar unos asesinatos y la posible responsabilidad que sobre ellos tendría un presidente municipal coludido con el narco. Al periodista —de un tipo muy conocido y bien descrito— se le asigna una asistente local, joven, guapa, inteligente, arrojada, que incluso le coquetea con la confianza de quien, a pesar de la edad, ha vivido muchas cosas. Pero cuando un jovencísimo narcotraficante la apresa contra su cuerpo dentro de un café, en una escena angustiosa, nos damos cuenta de lo poco que servirá todo ese carácter en medio de aquellas fieras, cuyo poder de intimidación es tal que, cuando el narco le dirige unas palabras al periodista, este ni siquiera es capaz de comprenderlas.

La gran virtud de estos cuentos, que parecen hablar al lector que se cree a salvo, estriba en que no necesitan relatar la peor de las posibilidades para que sintamos que va a ocurrir de todos modos; en ellos, la catarsis es una bomba de tiempo que late en el interior del cuerpo y el destino de los personajes que los habitan y recorren es una especie de abismo mental. Por ejemplo, el protagonista de “perro” —así con minúscula— es un archivista solitario que se ha encerrado en su casa a escribir con su vieja máquina una novela “que también hablara de amor y de un mundo bueno. En su pensamiento embellecía las cosas que lo desconcertaban y les daba un aire menos amenazador”. Sin embargo, los ladridos de un perro negro al que los dueños de un estacionamiento mantienen amarrado comienzan a exasperarlo hasta despertar en él unas ansias desvergonzadas

de asesinato. Conforme todo se complica, el hombre va cayendo en una oscuridad irónica y destructiva, y los ladridos del perro se convierten en la trampa de un destino que jamás habría imaginado. Algo así le sucede también al capitán de “La tarde de Lars Haugen”, cuando a las costas de Dinamarca empiezan a llegar barcos llenos de niños de procedencia desconocida, y el marino tiene que pensar qué hacer con ellos. Este cuento ambiguo —quizá el que menos me gusta del libro, situado en un futuro desolador por verosímil, en el que gran parte del planeta se ha convertido en un desierto— habla también del germen del asesinato: en el caso del protagonista de “perro”, este germen brota de un anhelo inicial de trascender con el bien, en el de “La tarde...”, el asesinato aparece como una alternativa práctica e inevitable.

“En familia” aborda el tema de la muerte y de sus infinitas posibilidades. Cuenta la historia de un arquitecto cuyo cadáver aparece flotando en la piscina de una lujosa mansión, donde habitaba junto a sus hijos, su asistente, su amante, su esposa y la servidumbre. Todos están arraigados en la casa, a la espera del resultado de las investigaciones policiales. La voz narrativa es la de la hija, Zoë, quien se encuentra amarrada al igual que el resto al encanto y la figura del arquitecto, cuya muerte los absorbe a todos y secuestra sus destinos de una manera similar a como hiciera con sus vidas. La mezcla de melancolía y fatalidad de que se imbuje el ánimo de la narradora la convierte en un relato muy enigmático. Este cuento es una de las muestras más patentes de cómo una prosa clara y directa, sin más juego evidente que el orden de hechos e ideas, puede crear un clima lleno de ambigüedad y sugerencias, lo cual, para mí, sería uno de los principales logros de este libro. La aparente limpieza e ironía es, en realidad, similar a las arenas movedizas que en su lisura ocultan lo imprevisible de la condición humana frente a las eventualidades de la vida, eso que nos duele al embarcarnos en el viaje con estos pasajeros predestinados, a quienes no nos arrepentiremos de acompañar. —

ENSAYO

Pestilente humus de ayer y hoy



Florian Werner
LA MATERIA OSCURA.
HISTORIA CULTURAL
DE LA MIERDA
Traducción de
Aránzazu López
Fernández, Barcelona,
Tusquets, 2013,
256 pp.

✎ **BRUNO H. PICHÉ**

Florian Werner comienza su *Historia cultural de la mierda* con una vuelta a los orígenes: “La mierda es indispensable para nuestra autognosis como personas modernas [...] En último término, la nostalgia contemporánea de la mierda expresa un deseo romántico de huir del mecanismo represor de la civilización del mundo occidental, o al menos de oponerse a él con un proyecto de vida global que tampoco niegue los malolientes inconvenientes de la existencia.”

La problematización de una historia que tiene por tema la mierda inicia precisamente con la nostalgia, en cualesquiera de sus formas y en tanto supone poner en entredicho los cambios sociogenéticos y psicogenéticos que Norbert Elias denominó el “proceso de la civilización”, título también de su conocida obra, y la gran transformación que supuso el cambio de la usual defecación en público a un acto privado, íntimo, y que terminó por ser registrado en los tratados de cortesía y decretos en las cortes a partir del siglo xvi.

Contrariamente a lo que se cree, la mierda no ha sido siempre tabú o asunto restringido a las profundidades de los vertederos y letrinas. Históricamente, la caca ha pasado más tiempo al aire libre que enterrada u oculta entre los desechos que arrojan lo mismo el cuerpo humano que el cuerpo social. En el mundo antiguo, Plinio el Viejo sugería que el uso

de la caca de un recién nacido entre los adultos a manera de unguento era buen remedio contra la esterilidad. Galeno de Pérgamo, por su parte, estaba convencido de que “un buen médico debía de ser capaz de curar a un enfermo también con excrementos”. Para los padres de la Iglesia, la mierda no era motivo de molestia. Según argumentaba el propio san Agustín, la palabra *coenum* (caca) refería también, mediante la simple sustitución de una letra, al *coelum*, es decir el cielo. Bien señala Werner, al ocuparse del campo semántico del cual una historia de la mierda no puede hacer caso omiso, que “aquí resuena ya un saber relativo a la especial relación entre lo más alto y lo más bajo, entre la trascendencia y la ‘excremencia’”.

Parece increíble, pero dicha relación, llamémosla ordenadora del cuerpo social a partir de un principio de pura y absoluta verticalidad, ya estaba presente entre los antiquísimos mexicas, quienes concebían el cuerpo humano como la “unión complementaria y opuesta de dos mitades”, según expone Alfredo López Austin con claridad y erudición en una extinta e ignorada *Una vieja historia de la mierda* —publicada en 1988 por Ediciones Toledo y bella y obscenamente ilustrada por el artista oaxaqueño—, quedando así ubicadas arriba las funciones “más nobles; el pensamiento, combinado con los sentimientos serenos”, mientras “abajo, en cambio, estaban las pasiones y las fuerzas, y el proceso digestivo inferior que consistía en preparar las heces para su expulsión”.

La mierda como tal parece no conocer distinciones civilizacionales. Afirmo López Austin con una prosa exacta y no menos elegante: “La mierda tiene sus historias. Son muchas, sin duda. Se han formado con las distintas prácticas, representaciones y valoraciones nacidas en torno a una función vital y sus productos [...] La mierda, al ser nombrada, se convirtió en símbolo. Y no es solo historia de la mierda porque, como historia parcial, guarda en sus recovecos los secretos de las

demás historias. La mierda, en cada defecación, tiene la impronta de afanes infantiles, la imposición adulta para el control del esfínter.”

Así pues, queda claro que ya sea bajo la mirada de Occidente, desde la cual nos observan seres tan dispares como Freud, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida, Marvin Harris, René Girard, más recientemente Chris Shilling, David Le Breton y Alice Miller, ya desde las vastas altiplanicies de las culturas mesoamericanas, la vieja historia de la mierda es más que una historia cultural. Es una historia que parte del origen, se dispara en varias direcciones y que vuelve, revestida, travestida y recompuesta, diría Alfonso Reyes, en la historia del pasado inmediato, si no es que en la vertiginosa actualidad a la que no son ajenas las “sociedades sitiadas” de Zygmunt Bauman o “la ciudad pánico” de Paul Virilio. Así como entre los mexicas se asociaba a la mierda con personajes tolerados pero socialmente rechazados, como las prostitutas o los homosexuales mediante formas del oprobio asociados a la caca (*teuhyo*, *tlazollo*, *cuilayo*), de igual manera los actores de ciertos episodios de nuestra historia contemporánea han asumido a la mierda y la higiene pública como una metáfora aplicable a los cuerpos indeseables, ya se trate de los anormales, de los extraños, de los perseguidos políticos, de los seres reducidos a la categoría de “parásitos”, como ocurrió durante el nazismo y su reclusión en los campos de concentración y que Victor Klemperer resignificó hasta pulverizar todo el demencial registro lingüístico del nacionalsocialismo en su libro *La lengua del Tercer Reich*. No se diga ya de los opositores a Fidel Castro en el exilio nombrados “gusanos”, una ridícula metáfora que valientes como Guillermo Cabrera Infante se encargaron de diseccionar, desmontar e invalidar para mostrar su inherente imbecilidad.

En otras palabras, no queda del todo claro si la reinsurgencia de los discursos y prácticas escatológicas apela a la tolerancia, o bien a mensajes

ambiguos en los que prevalece el discurso del odio, el miedo y, una vez más, el rechazo al extraño, al extranjero, al otro.

Dicha ambigüedad, por lo demás característica de “la sociedad del riesgo global” de la cual nadie se escapa (Ulrich Beck), queda más o menos manifiesta en el arte contemporáneo, donde la mierda enlatada de Piero Manzoni llegó a cotizarse a precios de oro, o bien en celebridades musicales como el rapero Eminem, quien en una canción emblemáticamente titulada “Shit on you” hizo alarde de literalmente cagarse encima de todos sus rivales. Ello puede ser mera noticia chatarra del día, si bien Werner identifica en estos gestos el uso descarado y obscenamente utilitario del asco y el regreso “de forma voluntaria al tiempo anterior al aprendizaje de las reglas civilizatorias”. De ser el caso, la “materia oscura” mostraría su lado más lamentable y actual, menos luminoso y potencialmente peligroso: un lento pero rampante proceso de des-civilización, estudiado bajo el microscopio y desde diversos ángulos desde hace años por el sociólogo francés Lóic Wacquant, mismos que incluyen el giro punitivo de las políticas penales, la inseguridad social, la transformación de los regímenes carcelarios en las principales sociedades avanzadas.

En la versión de Werner, no se diga de López Austin, cierto es que la historia de la mierda es vieja como la historia de la humanidad. Los problemas comienzan cuando la mierda, ya como metáfora, ya como designación del cuerpo al que hay que perseguir, regresa para designar al enemigo, al otro que es distinto y rechazado y cuya aniquilación, ya sea en un maratón internacional o en una barriada de alguna ciudad de Medio Oriente, arrasada por el fuego cruzado de la fallida geopolítica, deja de ser historia y se vuelve un presente sin pasado, semejante a cumplir con la necesidad fisiológica de marras: una cosa demasiado urgente. —

NOVELA

Y todo se volvió Van Gogh



Rodrigo de Souza Leão
TODOS LOS PERROS SON AZULES
México, Sexto Piso,
2013, 108 pp.

MARINA PORCELLI

Todos los perros son azules —la bellísima novela del brasileño Rodrigo de Souza Leão (1965-2009), que cuenta la historia de un muchacho esquizofrénico en una clínica psiquiátrica— se establece contra un lugar común: lejos de la idealización con la que se suele caracterizar la locura, *la enfermedad*, en este libro, resulta una condición desesperada. Desesperada, digamos, y solitaria y triste. Que se entienda bien: no se trata de una prosa que arremeda la locura (no hay mecanismos verbales raros, construcciones borrascosas o sinsentidos sueltos), hay algo distinto, una lógica nueva asentada sobre la realidad, la voz fluida de un loco. De un muchacho que está en el centro de la desolación por haberse tragado un chip. Así, esta mirada, de una tensión poética honda y conmovedora, va edificando una tragicomedia que tiene al aislamiento como experiencia; ya en el disparo inicial, “somos minoría, pero, al menos, yo digo lo que me da la gana”, y luego, “hay un enigma detrás de cada loco”, y más adelante, “cuántas cosas hacen los gobiernos para destruir la vida de los que incomodan”. Y lo que sustenta la novela, lo que conecta el aislamiento y la desesperación: “Los esquizofrénicos con disturbio delirante no tienen palabra. Guardan un odio a la enfermedad muy grande. Nadie da valor a lo que dice.”

Antes de seguir, ahondo en esto un poco más. La intensidad, o el efecto tormentoso que tiene la prosa de

Strindberg, por poner un ejemplo canónico, viene de su paranoia, de su delirio de persecución, según las biografías. Y sin embargo, si leemos *Inferno* con mucho cuidado, no podemos dejar de percibir también que en los pasajes persecutorios se filtra siempre el miedo, un estado muy cercano al terror: tocan a la puerta de su casa, y el personaje, escondido detrás, espía aterrizado por la mirilla. No quiere abrir: está en pánico. Y sí: pensar a cada rato que vienen a buscarte ya genera pánico *per se*. O basta reparar que, en los razonamientos disparatados del mismo libro, en sus sospechas circulares, que obligan al personaje a mudarse constantemente, siempre hay una zona de espanto y desesperación. Alcanza con esto, digo, para entender que la locura (no la pose, no la simulación, no las ganas de impresionar a alguien, sino aquello indefinible que Jaspers aventuró como *estar sentado sobre un volcán*) merece muchos adjetivos pero, ciertamente, nunca el de *pastoril*. El asunto no tiene nada de idílico, digamos. Pienso ahora en Martín Adán, y en la belleza tremenda que nos dejó con *La casa de cartón*, o en las iluminaciones bruscas del poeta Jacobo Fijman, que declaró en una entrevista, refiriéndose a sus treinta años de internación: “dan pastillas, inyecciones, como si se tratara de un almacén. Y olvidan que en el fondo es una cuestión moral”. Desconozco, desconocemos, en realidad, si Strindberg, Swedenborg o Hölderlin habrían escrito lo mismo, mejor o peor, sin su *enfermedad*. Desconocemos si la escritura evita y te salva de la locura, o te hunde completamente en ella, o por qué algunos pueden narrar con extrema lucidez esa experiencia, y para otros, esa experiencia es estéticamente incommunicable. Pero leemos siempre sobre el dolor que implica atravesar esas zonas, y por eso, la magnificación pastoril de la demencia, ligándola al acto de crear, desconoce la lucidez necesaria que exige cualquier composición. Y ese dolor en bruto es la materia de *Todos los perros son azules*, articulada

en tres partes y un epílogo, con una prosa poética bellamente calibrada. La voz narrativa de un muchacho gordo es amarga, es irónica, siempre se espesa: él dice y eso que dice hace eco muchas veces. A él le gusta tragar, para cristalizar el asunto así: “Yo ya defecué en mí mismo. Ya me oriné en la cama el primer día del manicomio para no salir de donde estaba. Esta es una vida llena de actos abyectos. Una vida llena de miedos.”

El muchacho llegó al manicomio luego de destrozarse la casa de sus padres. El uso reiterado del tiempo presente y los diálogos incluidos en su voz dan un efecto de atemporalidad, de galaxia suspendida, donde las alucinaciones, los otros internados, las visitas familiares y su propio cuerpo construyen la permanencia en el lugar. Permanencia que por momentos puede ser muy sórdida: la liberación escatológica o las bayonetas en las venas (“... el Haldol me detiene. Detiene mis gritos, mis susurros”), que por momentos arrastra cierto consuelo (el perro azul de juguete que lo acompaña), y que siempre genera un efecto centrífugo sobre las demás voces. Sus alucinaciones principales, sus amigos: Rimbaud y Baudelaire. Y resulta realmente un hallazgo que en toda la novela nadie hable ni teorice sobre literatura. Rimbaud es entrañable, Baudelaire, en cambio, “es neurasténico, se queda siempre distante, incluso en la fiesta. No deja que su mirada funde la modernidad”. Y así, inserto en esta multiplicidad de voces, el narrador se cuestiona (y pienso que quizá el acto de *preguntar* y *cuestionarse* es uno de los aspectos más feroces del libro): “¿Por qué haces eso, Rimbaud? Deja que nos detesten. Deja que nos tiren en un pulguero. Deja que la vida entre ahora por los poros. No te mates, hermano. Si mueres, no sé lo que será de mí. Pienso en ti pensando en mí. Rimbaud, todo se va a volver del color que tú quieras.”

Los juegos de palabra son claves para el relato (un recurso que la traducción hace comprensible para el lector hispanohablante). Por ejemplo, dice la

madre: “cuántos grillos hiciste que me tragara, hijo”, porque *grillo* no solo es el insecto, es también sinónimo de preocupación y fastidio. Y montado sobre este aparataje, resulta coherente que al final el muchacho invente el *todog*, una lengua que nadie habla —excepto él, y los congregados por él—, como metáfora de esta mirada abarcadora, alucinada y tremenda, que irrumpe en el mundo. Y que quizá pueda otorgar, a la larga, cierta redención.

Qué es la locura, la pregunta no se contesta nunca. Pero este libro testimonia, sin mística, sin regodeo, sin victimización, una respuesta. Y el muchacho llega a decir desesperadamente: “todo es enfermedad en la enfermedad mental [...] ¿Por qué no inventaron una cura para mi enfermedad?”, mientras que la metáfora de la frase inicial, *Todo se volvió Van Gogh*, se extiende y se profundiza: “Menos mal que el mar es verde: el color de los ojos de mi hermano Bruno. Son ojos limpios de sufrimiento. Quien no sufre, no vive. Quien vive, come papas fritas. Lo bueno es que siempre hay papas fritas para aligerar el fardo.” —



MANUALES

Trucos al descubierto

Harry Houdini
CÓMO HACER BIEN
EL MAL

Presentación de Arthur Conan Doyle, traducción de Alicia Frieyro, Madrid, Capitán Swing Libros, 2013, 264 pp.

✎ JORGE TÉLLEZ

Houdini conocía tan bien el arte de seducir al público que bastan dos frases al principio del libro para que uno se lo piense dos veces antes de cerrarlo. Incluso si se ignora todo al respecto de la vida de Eric Weiss, es difícil que su nombre artístico pase inadvertido y sin cierta dosis de misterio. Por eso, cuando el rey de las esposas

y escapista de las cárceles asegura que “los trucos con conejos siempre tienen éxito”, ese tono sencillo, inocente, juguetón, cautiva tanto como el título del apartado donde está incluido: “Consejos útiles para jóvenes magos menores de ochenta años”.

Houdini también es el sueño de todo editor: basta con la buena idea de ponerlo en circulación para subsanar las desatenciones que hay en el libro —desde erratas mínimas hasta dudosas referencias sobre textos incluidos—, la más grave es la de no hacer caso de uno de los consejos del mago: “Si quiere tener éxito hágase a la idea de que su forma de abordar al público será el aspecto más importante de su actuación.” Antes de llegar a los trucos con conejos hay noventa y tres páginas de prólogos, un reto para el lector ansioso que, justo porque son tan buenos, podría aprovecharlos mejor si estuvieran al final del libro.

En el primero, del mago norteamericano Teller, nos enteramos que Houdini nunca terminó la escuela, que conforme llegó la fama invirtió dinero en libros y que, cuando falleció, su biblioteca fue valuada en el equivalente a seis millones de dólares actuales. Su análisis del estilo de Houdini concluye que hay dos tonos en el libro: el callejero, propio del mundo del crimen y la estafa; y el erudito, resultado de una vida adulta de lecturas.

En el segundo, Arthur Conan Doyle convierte a Houdini en un héroe trágico, al estar convencido de que, a diferencia de otros estafadores, sus trucos dependían de dones sobrenaturales que el mago logró esconder durante toda su vida. El verdadero talento de Houdini, dice el creador de Sherlock Holmes, fue esconder su naturaleza y hacerle creer a la gente que todo era un truco de magia: “Tengo para mí que la fantasía radica en negarse a tomarla en serio.”

Hasta la página noventa y tres, por fin, aparece el mago. La primera parte del libro es una selección de artículos que Houdini publicó entre 1906 y

1920, pequeños relatos que incluyen sugerencias para jóvenes magos, consejos para dirigirse al público, descalificaciones contra sus imitadores, tragaespadas, comepiedras, enanos, cárceles.

El arte de Houdini, como la de todo buen ilusionista, consiste en mostrar lo pequeño mientras se oculta algo más grande. Houdini es lo que no dice y en sus quejas sobre los magos apócrifos se esconde siempre una pregunta: ¿qué es lo auténtico para él? Si todo truco mal hecho es falso, lo auténtico radica en lo inexplicable, en el misterio, en la duda y en la incomprensión. Teller lo aclara en el prólogo: “el arte del ilusionista es presentar la aburrida realidad como una fascinante posibilidad”. Por eso, la construcción de su propio personaje se basa en la delgada línea entre lo ilegal y lo legítimo, entre el sacrificio y el *show*. Cuando es inevitable cruzar esas fronteras entonces el artificio es la farsa, como sucede cuando Houdini se siente obligado a

recomendar antidotos contra el veneno de animales ponzoñosos que usan los magos: “La primera regla de oro que ha de adoptarse es llamar al médico al instante y proporcionarle sin tardanza toda la información posible sobre el caso.” Se trata de decir lo evidente para esconder lo verdadero.

La segunda parte, que da título al libro, incluye casi todos los textos que Houdini publicó en 1906 como *The right way to do wrong: An exposé of successful criminals*. Lo que hay en este apartado es un catálogo de ladrones, supersticiones, anécdotas de la vida criminal, historias que podrían aparecer en cualquiera de las aventuras de Sherlock Holmes y que solo alguien que conoce en la práctica la vida del robo y la estafa puede relatar. Pero Houdini no se rebaja nunca a la categoría de estafador. Su interés por catalogar los usos y costumbres de magos y ladrones roza lo académico y crea un personaje complejo que en una página asegura que “el primer escupeaguas

del que he podido hallar referencia es Blaise Manfrede o De Manfre, que realizó una gira por Europa a mediados del siglo XVII”, y en otra cuenta una argucia criminal con tal detalle que es imposible no pensar que fue él mismo quien cometió el delito.

De la vida callejera no le interesa a Houdini el delito burdo, sino la estafa elegante, el aura de una delincuencia basada en principios de ingenio y en supersticiones –el mayor de los miedos del ladrón, por ejemplo, es una casa recién pintada–. Lo mismo sucede con su concepción de la magia: lo importante no es escapar de la cárcel, sino que no haya explicación posible para ello.

Y para terminar, Houdini: “En mi trabajo, en concreto, son tan maravillosos y fabulosos los resultados que se pueden obtener valiéndome de medios perfectamente naturales que no necesito recurrir a camelar al público. En mi caso, por lo menos, la verdad supera la ficción.” –



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA







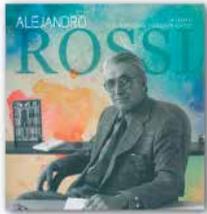
MÁS DE 90 LIBRERÍAS EN TODO EL PAÍS



El manual de la diseñadora descalza
Carla Fernández

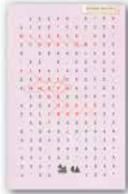


Nocturna rosa
Xavier Villaurrutia



Alejandro Rossi
Olbeth Hansberg y Guillermo Hurtado (comp.)

NOVEDADES



El arte nuevo de hacer libros
Ulises Carrión




@libreriasEducual

Educual