

*El testigo*, de Juan Villoro ♦ *Traer a cuento / Narrativa (1959-2003)*, de José de la Colina ♦ *El abc de Byobu*, de Ida Vitale ♦ *El inútil de la familia*, de Jorge Edwards ♦ *La maldita pintura*, de Héctor Manjarrez ♦ *La pianista y Deseo*, de Elfriede Jelinek ♦ *El Calendario Azteca y otros monumentos solares*, de Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís ♦ *Poesía reunida 1911-1982*, de Djuna Barnes ♦

# LIBROS

ENSAYO

## Secretos de una vieja celebridad



Mario Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible / Victor Hugo y Los miserables*, Madrid, Alfaguara, 2004, 223 pp.

**H**ay frases elocuentes condenadas a perdurar como una segunda naturaleza y así Victor Hugo siempre será, gracias al dicho de François Mauriac, el gran desconocido. Tal pareciera que cada vez se lee menos *Los miserables* (1862), uno de los libros más influyentes de la literatura, obra que ha sobrevivido, un tanto artificialmente, gracias a su presencia en el cine y el teatro. Acaso interrogado por esa perplejidad, Mario Vargas Llosa presenta *La tentación de lo imposible / Victor Hugo y Los miserables*, la reescritura de las conferencias que sobre el tema dio el novelista, en Oxford, en 2004.

Victor Hugo es, al mismo tiempo, una

leyenda y una literatura, para citar otra frase hecha, esta vez de Borges. La leyenda muestra al escritor burgués doblemente coronado —en su monárquica juventud como adalid del romanticismo y, tras 1852, como el Prometeo liberal y humanitario amarrado a la roca de Guernesey— y se extiende a una variedad de personajes que incluyen al espiritista, al hombre de todas las mujeres, al avaro, al abuelo de la humanidad bienpensante, a la conciencia nacional de la Francia republicana enterrado en olor de santidad... Su literatura, tanto o más influyente que la irradiación del personaje, se ha ido deslavando con el tiempo. Como el chileno Neruda, uno de sus descendientes directos, Hugo escribió miles y miles de versos: muchos se cuentan entre los más hermosos y eufónicos de la lírica francesa y otro tanto es poesía circunstancial, olvidable, cursi. Si el poeta sobrevive a su tiempo y todavía causa emoción abrir al azar *La leyenda de los siglos* o *Las contemplaciones*, el dramaturgo quedó relegado a la historia literaria y al catálogo de los monumentos nacionales franceses. Pocos géneros envejecen con la rapidez que el teatro: Shakespeare y los trágicos griegos son la excepción que confirma la regla. Queda el novelista y permanece (aunque no lo parezca) el

pensador, a los cuales Vargas Llosa dedica este libro concentrado y sustancioso.

Vargas Llosa ha publicado cuatro libros dedicados a sus novelistas electivos: *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1974), *La utopía arcaica / José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) y ahora *La tentación de lo imposible*. El cuarteto expresa de manera entrañable las deudas felizmente pagadas a sus maestros por el novelista peruano. Si García Márquez es el contemporáneo esencial, primero admirado como artista y luego aborrecido en tanto que clérigo —ese hermano mayor cuyo ejemplo crea una manera de ser escritor en el mundo—, en Flaubert encuentra Vargas Llosa al maestro absoluto del arte de novelar. Si es emocionante leer el tributo rendido al autor de *Madame Bovary* —y, sobre todo, a Emma Bovary misma—, *La utopía arcaica* es el mejor de sus libros críticos. Más que eso: uno de los ensayos latinoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, obra convenientemente ignorada por todos aquellos que no han querido verse —como Vargas Llosa lo hizo con humildad— en el espejo de nuestros fantasmas latinoamericanos, tan chocarreros y tan ruidosos, tan dados a encarnar malignamente.

Ante el novelista peruano José María Arguedas (1911-1969), ese gran primitivo que inventó una Arcadía incaica para huir de un mundo erosionado que le era insoportable y que acabó por orillararlo al suicidio, Vargas Llosa realiza un agudo ejercicio de distanciamiento. La honradez de un espíritu crítico no se prueba en el elogio de lo semejante o en el trato con lo simpático, sino en el enfrentamiento con aquello que nos rebasa y nos repugna: partiendo del mismo origen, el Perú, nada se aleja más irremediable y dramáticamente de Vargas Llosa que el indigenismo de Arguedas, su ansiedad identitaria por hallar en los Andes ese remanso estático que librase a América Latina de la miseria y de la mugre, de la ignorancia y del terror. En la búsqueda de esos ríos profundos que le dieran sentido a su propia experiencia intelectual, Vargas Llosa, que terminó *La utopía arcaica* en los años de reflexión posteriores a su fallida candidatura a la presidencia del Perú, acaso encontró en Arguedas una justificación plena. En ese sentido, el establecido por las relaciones familiares entre un creador y aquellos demonios, socráticos o cristianos, que lo educan y lo contradicen, ¿qué agrega Victor Hugo, este cuarto invitado, al universo de Vargas Llosa?

En las primeras páginas de *La tentación de lo imposible* narra Vargas Llosa su encuentro con *Los miserables*, de Hugo, una “realidad ficticia” que tornaba menos infeliz su estancia como interno en una escuela militar de Lima, en 1950. No fue Vargas Llosa el único en hallar consuelo en el oceánico mundo hugoniano, rito de iniciación al que canónicamente concurrieron miles de lectores, uno de ellos el propio Arguedas –como lo dice Vargas Llosa en *La utopía arcaica*–, quien también encontró en *Los miserables*, un cuarto de siglo atrás, a un compañero generoso en su adolescencia nómada por los Andes. Hugo y Arguedas, a su vez, comparten algunos otros puntos de contacto como lecturas de Vargas Llosa: el puritanismo sexual, el maniqueísmo.

Quizá lo que menos me interesó de *La tentación de lo imposible* sea la disertación –impecable y por fuerza escolar– de Var-

gas Llosa sobre el narrador ultraomnisciente que domina *Los miserables*, ese “divino estenógrafo” a través del cual seguimos el arte de novelar en Hugo, el último de los antiguos en permanente contraposición con Flaubert, el primero de los modernos. Vargas Llosa logró su objetivo, y tan pronto como pude releí capítulos enteros de *Los miserables* y quedé impresionado, con él y gracias a su libro, con la monstruosa (en tantos sentidos de la palabra) exhibición de poder poético realizada por Hugo al, literalmente, destripar París y hallar en las cloacas de la capital del siglo XIX la enumeración caótica de su pasado y la cifra de su devenir.

Pero *La tentación de lo imposible* me dice más cosas sobre Vargas Llosa que sobre Hugo, en la medida en que soy un lector que suele rondar por la misma frecuencia moral y política que el novelista peruano. Hugo, a través de Vargas Llosa, se reveló, desgajándose a través del divino estenógrafo de *Los miserables*, como una voz que, desde ultratumba, se empeñaba con éxito en salirse de su amarillento papel de remoto abuelito decimonónico. Lo que Hugo agrega al corpus vargasllosiano es la reflexión implícita de lo que del viejo liberalismo puede sobrevivir en el nuevo.

Al examinar el intrincado “Préface Philosophique” que el autor decidió omitir de *Los miserables*, Vargas Llosa encuentra, como otros buenos lectores de Hugo antes que él, que el novelón es algo más, mucho más, que esa “novela comprometida” con el humanitarismo y la libertad que admiradores y enemigos destacaron por igual. *Los miserables* es una cosmogonía, o si se prefiere, una teúrgia, es decir, una puesta en escena orquestada y dirigida por un poeta visionario que cree usar sus poderes mágicos para dirimir la controversia cósmica entre el bien y el mal. La colosal profecía hugoniana, que presentaba al siglo XX como un plácido, burgués y científico fin de la historia, empezó a desacreditarse ante los inadvertentes ojos del propio poeta, quien no supo ver, en 1870 –la guerra franco-prusiana y la Comuna de París–, ese año en que comenzaban a ensayarse los

horrores de nuestra época.

Pero si Vargas Llosa encontró en las cárceles descritas por Arguedas los intestinos del Perú, una adivinación mediante las vísceras, también localizó, en la escatología hugoniana, elementos nutricios de nuestra época. La utopía en Hugo, al contrario que la de Marx, carecía de instrucciones de uso, de imperativos políticos verificables que permitiesen a una clase o a un partido el arrogarse la imposición de la virtud universal. No en balde, novelista y crítico del Terror francés, Hugo fue un adversario del socialismo revolucionario, al grado que tan pronto murió, Paul Lafargue, el yerno francés de Marx, escribió en su contra un vitriólico panfleto, *La légende de Victor Hugo*. Preso en Santa Pelagia, este socialista que habría de suicidarse en 1911 junto a Laura Marx, su mujer, le reprocha a Hugo, más que los vaivenes oportunistas de su carrera política, su defensa de la propiedad y su condena de la violencia como partera de la historia. Hugo, en *Los miserables*, precisamente, bajó a las barricadas para buscar en ellas, no el absoluto, sino al hombre de carne y hueso. Y quizá lo que encontró fue una criatura mitológica no muy distinta de las que Marx vio.

Hugo –y ésa es una de las estimulantes conclusiones que pueden sacarse de *La tentación de lo absoluto*– fue, como providencialista democrático, un mal profeta. Pero su fe ciega en el futuro tenía su origen en la profundidad de su liberalismo. En unas líneas que Hugo suprimió de *Los miserables* y que Vargas Llosa cita, puede leerse una memorable certeza que ha acompañado, a través de los tiempos, al liberalismo: “La cantidad de fatalidad que depende del hombre se llama Miseria y puede ser abolida; la cantidad de fatalidad que depende de lo desconocido se llama Dolor y debe ser contemplada y explorada con temblor. Mejoremos lo que se puede mejorar y aceptemos el resto.”

Esta frase hugoniana, como bien lo dice Vargas Llosa, se adelanta a Camus y adquiere una compasiva luz en contraste con los sangrientos delirios del siglo XX. El abuelito, pese a sus fantasías y sus obcecaciones, nunca perdió de vista, a lo

largo de su larga y megalomaniaca travesía, esa estrella del razonable escepticismo que advierte que el hombre podrá y deberá vivir en un mundo justo siempre y cuando renuncie a la desdichada aspiración a ser feliz. Esa aguja en el pajar de *Los miserables* brilló lo suficiente como para ser detectada y anatemizada por los primeros comunistas y por la vieja Iglesia Católica, por quienes prometían la felicidad en este mundo y por los que la postergaban para el otro.

En la construcción de su autobiografía intelectual, Vargas Llosa, como ensayista, ha recurrido a los utopistas para poner en crisis su propio pensamiento, exponiéndolo a la crítica de lo que, pareciéndole ajeno, no puede serle indiferente. Nada parece tan lejano a Vargas Llosa como la utopía arcaica y conservadora de Arguedas o la utopía futurista y democrática de Hugo. Pero ambas, a su vez sutilmente vinculadas en la obra de Vargas Llosa, permiten ver la complejidad de un horizonte intelectual rico en fallas geológicas, en sorprendentes floraciones y a la vez inmóvil, como tantas de las páginas, a su manera eternas, de Victor Hugo. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## NOVELA

### VOLVER AL ORIGEN



Juan Villoro, *El testigo*, Barcelona, Anagrama, 2004, 480 pp.

Creo que a fin de cuentas lo que Juan Villoro (México, 1956) propone en *El testigo* es que, reventada la mitología revolucionaria después de la transición a la

democracia, lo que queda para definir al país —en caso de que sea definible— es un *ethos* mercantil y católico. Cada praxis pide un sistema de ideas y el modelo más a la mano para rediseñar un mundo en el que el dinero quedó como el único valor sin resistencias fue la vieja perversión barroca de la ontología tomista: los grados del ser tienen consonancia con una economía piramidal que, mientras más feroz, más vaticana. Según le parece a Villoro, en los últimos años pasamos de los burdos espectáculos del totalitarismo a la complejidad litúrgica del poder faccioso, del cacique transparente al misterio del capo, de la raza cósmica a la tienda de abarrotes.

Aunque la premisa que fundamenta la novela parece exagerada en términos de percepción de la realidad inmediata —la verdad es que vivimos en un mundo civil en el que el Niño Dios terminó extinguiéndose antes que el lobo mexicano y en el que los del departamento de al lado ya son protestantes—, acaba siendo inquietante cuando se mira en escorzo: no hay que olvidar que en el principio del larguísimo proceso de cambio democrático, la celebración de las primeras elecciones municipales libres —o cuando menos negociadas— fue casi simultánea al reconocimiento de un estatuto legal para la Iglesia y el remate de la infraestructura construida con dinero público.

En un notable ejercicio de congruencia intelectual, la trama de *El testigo* funciona en torno a una figura de arraigo en el pensamiento cristiano con la que el autor ha trabajado obsesivamente desde el principio de su carrera: el personaje que pierde la inocencia y permanece en su sitio para dejar constancia de lo visto. Es, en este sentido y tal vez a pesar del autor, una novela paulina: la experiencia individual como testimonio de una organicidad universal y el cuerpo del mensajero como expresión mortificada de un espíritu dispuesto a salvarse a costa de cualquier sacrificio.

Julio Valdivieso, discípulo de Leiris y profesor sin lumbre de la Universidad de Nanterre, vuelve por unos días a casa. El objetivo de su viaje es revisar unos

papeles familiares entre los que podría haber un inédito de López Velarde, en quien es especialista por afinidad existencial: sus modestas batallas y frustraciones están emparentadas con los apocalipsis emocionales del poeta zacatecano. Desde su primera noche en la ciudad de México, Valdivieso descubre que lo que él suponía un viaje de trabajo, en realidad forma parte de un cruce de conspiraciones entre los agentes múltiples, autónomos y totalmente irracionales que han ocupado el vacío que quedó en el lugar de la estructura de poder del PRI. Su elección trágica consiste en que, en lugar de salir corriendo, activa su sabático y manda traer a su mujer e hijas.

En el contexto balcanizado que ofrece un México en el que a pesar de todo no le cuesta reconocerse, el personaje se salva al resolver la división interior —“el diablo” es “el que separa”—, que lo mantuvo por décadas en un exilio sin motivos ni chiste. Su descenso a los infiernos familiares lleva por guía a una caterva de excéntricos que a todos los demás les parecen perfectamente normales: cristeros de clóset, narcos encaprichados con hacer televisión, un poeta lumpen que siembra sus visiones en contestadoras telefónicas, mercenarios con placa de policía y policías que dominan los clásicos, el memorable cura de pueblo convicto por la misión de canonizar a López Velarde, el fantasma del poeta mismo.

Cada historia exige una forma para convertirse en literatura y el talento de un narrador se puede calcular como la diferencia entre las necesidades estructurales de lo que quiere contar y su habilidad para colmarlas. Para poder decir lo que tenía que decir, Villoro optó por volver al origen de la novela preocupada por la definición de momentos históricos: escribió desde una voz única, omnipresente y todo poderosa que no le teme a desviarse por episodios, a detenerse en el paisaje, a ir y venir de la narración al análisis y del interior al exterior de los personajes. Como las vastas novelas decimonónicas de las que desciende con donaire, *El testigo* representa una apuesta por la acumulación.

El proyecto es valiente porque la última novelística latinoamericana de prestigio ha crecido aficionada a la aritmética literaria: cada libro plantea una serie limitada de reglas narrativas y ser un artista consiste en respetarlas hasta sus consecuencias más arriesgadas. Hijos y nietos del Oulipo, autores como Saer, Eltit, Bolaño, Aira o Bellatín —por citar a algunos de latitudes y generaciones distintas— aseguraron su puesto en la enciclopedia de las letras jugando la partida de la imaginación disciplinada.

Con su entrega más reciente, Villoro propone un estándar que va en sentido contrario: novela en la que la trenza de ingenio y tensión argumental es indisoluble, representa un retorno a los valores cervantinos de la experiencia, la carnalidad, la mugre: el principio del arte en lo vital, que es bello y bueno precisamente porque se descompone.

Como *Materia dispuesta* (Alfaguara, 1996), este nuevo trabajo del autor es inómodo y desafiante por tener programa: Ulises va a volver al origen, Robinson Crusoe va a civilizar la isla, Dublín va a ser todo el cosmos, Juan Preciado va a elegir otra vez el infierno. A diferencia de la obra anterior, que iba perdiendo lustre

por indecisión a partir de un arranque muy afortunado y un intermedio deslumbrante, *El testigo* es congruente con el ambicioso estro del que proviene; de ahí su eficacia e imperio: cuando ya a nadie se le ocurría ni preguntar si es posible escribir la gran novela mexicana, Villoro puso una en la mesa. —

— ÁLVARO ENRIGUE

## NARRATIVA

# EL GOZOSO ENTRE NOSOTROS



José de la Colina, *Traer a cuento / Narrativa* (1959-2003), México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 348 pp.

Escribir es sufrir. Escribir es gozar. Ambas frases son tan ciertas como falsas. Son, también, melosas. Escribir es un acto, no mucho más. A veces nace del hastío y otras del entusiasmo. La literatura moderna no es, salvo excepciones, una escritura placentera: surge del tedio y del ascetismo. No se escribe para gozar el idioma sino para combatirlo. No para contar historias sino para destruirlas. No para crear otro mundo sino para acotarlo. Son raros los autores que escriben desde la exaltación y crean otra cosa que baratijas. José de la Colina es uno de ellos: el gozoso entre nosotros. Pueden decirse muchas cosas de su obra pero una es imprescindible: hay placer en ella. Se escribe voluptuosamente, se juega con la forma, se cuentan historias como si aún hubiera historias que contar. No es una escritura optimista sino luminosa: no confía en ninguna luz, irra-

dia una propia. Surge del deseo y su lectura es sensual. La exaltación no la daña: es su materia. Se le cuida, se le esculpe, se le violenta. Escritura placentera y a la vez moderna: nace del goce, el goce es combatido.

*Traer a cuento* reúne casi toda su obra narrativa. Trescientas páginas. Siete libros. Un puñado de relatos largos. Ninguna novela. La cuenta parece pobre para quien goza tanto de la escritura. Uno esperaría una obra caudalosa, una sobrepoblación de páginas —y ésta existe. Es pequeña la obra narrativa pero enorme la escritura: De la Colina ha escrito mucho ensayo y prosa periodística. Sabe lo que todo moderno: importa la escritura, no los géneros. En una novela o en una nota periodística, en un poema o en un ensayo, el proceso es el mismo: un hombre ante el lenguaje. De la Colina disfruta ese proceso. Su obra narrativa es, además, suficiente. Tiene cinco o seis relatos maestros (“La tumba india”, “La última música del Titanic”, entre otros) y un libro perfecto (*Tren de historias*). Es verdad que a veces se confía demasiado de su ingenio y éste, de pronto, falla. Es verdad que algunos cuentos se pretenden creaciones menores y no son otra cosa. También es cierto que su prosa, brillante y sorprendente, oculta esas carencias.

No es necesario tener veintiocho años para saber que todo placer es efímero. Un amor, al tercer día, estorba. Una novela, a la segunda semana de escritura, desquicia. La duración es una condena. De la Colina cultiva los géneros cortos para no ahuyentar el placer. Tiene una historia y la cuenta de inmediato. Desea escribir y escribe en formas breves. No le importan las ideas, morosas, sino esos destellos, las ocurrencias. No pretende provocar la reflexión, que toma demasiado tiempo, sino la risa, encendida y apagada en un instante. Ha llevado su placer tan lejos que ha reducido la literatura a casi nada. Algunos de sus cuentos no tienen más de tres líneas y una frase. Sus ficciones mínimas están entre las mejores del idioma: son tan buenas como las de Monterroso. Se dirá que es, por



todo ello, un escritor menor. Lo es, lo será mientras sobrevaloremos la duración, la reflexión y sus conjugadas cacofonías.

Nada de lo que se diga sobre él es exacto. Nada, tampoco, es inexacto. De la Colina es esto y aquello, escribe de tal modo y del otro, cuenta unas historias y otras. No es un autor sistemático, preso de una teoría, y por lo mismo cuesta contenerlo en unas líneas. Hay demasiado azar en su prosa, demasiada libertad en sus formas, para reducirlo a un puñado de certezas. No afirmo nada, sólo celebro: lo único cierto en su obra es el placer literario. Es tanto el goce que las formas, danzantes, se travisten. No hay una forma dominante en sus relatos. Existe sólo el cambio: técnicas que se adoptan a la anécdota, monólogos internos que devienen bromas extrovertidas, diálogos y parábolas, aforismos y frases infinitas. Hay, también, emulaciones jubilosas. De la Colina no conoce de la angustia de las influencias, sólo del placer de éstas. Está, como Borges, más orgulloso de lo leído que de lo escrito y, por eso, acerca la escritura a sus lecturas. Es inútil ubicar sus influencias: empiezan antes de Homero, terminan en los Simpson.

Cierto es, también, su afán de contarlo todo. La historia y el cine. El exilio y la infancia. Este detalle y aquella minucia. Es un rapsoda clásico: está aquí para cantar y canta todo. Canta al mundo. El mundo lo embelesa. El embeleso se traduce en canto. El proceso es circular y así también están sus ojos, abiertos, demasiado abiertos. De la Colina es un observador poderoso. Sus cuentos están tapizados de esos detalles que llenan “las mil y mil minúsculas e insaciables celdillas del tiempo”. Su prosa, extendida en frases serpentina, va y viene recogiendo todo. Recogiendo y dotándolo de una intensidad otra. Los detalles adquieren en su obra un tamiz a veces épico. Un joven se encuentra con una mujer y De la Colina narra el legendario encuentro entre un hombre y una pantera. Otros dos individuos rompen sentados a una mesa y De la Colina recuerda mitos ajenos. Su afición por Con-

rad arrastra la vida cotidiana hacia la aventura. El cine, y su drama plástico, lo permea todo.

El arrobo no es una musa noble. Los exaltados suelen ser prosistas deficientes. Miran al cielo y todo los abruma. Describen los colores, celebran la naturaleza, alaban la vida, pero traducen poco de la vida. Son los misántropos, hastiados del cielo, quienes mejor trabajan la prosa. No les importa el prójimo sino los verbos, no la vida sino su forma. De la Colina, sin ser un misántropo, se interesa por lo mismo. Lo arroba menos el mundo que el recipiente que lo contiene. Repasa la historia humana en *Tren de historias* sin detenerse en molestias morales: la historia es, como la vida, una sucesión de imágenes. Su esteticismo se delata con las luces apagadas: De la Colina ora en las salas cinematográficas. Quien no disfruta de las películas desconoce lo básico: el cine es mejor que la vida porque es vida estilizada, fotogénica. Basta ver una buena cinta para obsesionarse con la forma. La forma, la obsesión de la forma. De la Colina padece de ella. Narra porque quiere dotar de estilo al mundo. Quisiera tener una cámara para hacerlo pero cuenta apenas con su prosa. La prosa, la obsesión de la prosa.

Digámoslo de este modo: De la Colina es uno de los grandes estilistas vivos del idioma. Lo es sin ser un estilista clásico. Lo es, de hecho, por eso mismo. Es la suya una prosa bella pero es, también, más que eso. Su encanto no se agota en la melodía ni en su elegancia azarosa. Azarosa por libertina: no se apega a ningún sistema, anda autónoma, se topa con hallazgos en el camino. Se oye a su paso una melodía diáfana y, más importante, cierta tensión mecánica. Es eso lo que lo vuelve moderno: no la armonía sino la tracción, el ruido obscuro del estilo. El lenguaje no es consentido sino forzado. Las frases no brotan, son esculpidas. El escritor se bate, suicida, contra su material. A De la Colina, como a Guillermo Cabrera Infante, le interesa sobre todo la elasticidad del idioma. Hace con el español lo que aquél con el cubano: extender-

lo hasta su extremo. Es un acróbata y un tirano. Hay frases suyas en las que caben cien como ésta, breve, estreñida. Hay párrafos, caudalosos, que compiten con los mejores de nuestra literatura. Hay páginas donde el idioma está tan estirado que parece otra lengua. No se puede pedir más a una prosa. Extrañeza, eso genera la buena literatura. —

— RAFAEL LEMUS

## POESÍA

### EL ABC DE IDA VITALE



Ida Vitale, *El abc de Byobu*, México, Taller Ditoria, 2004, 127 pp.

En los pasados tres años, Ida Vitale publicó tres libros notables: *Reducción del infinito* (Tusquets, 2002), colección de poemas que junta un libro inédito con una antología de su obra previa y que evidenció, una vez más, los lentos reflejos de España para atender a los poetas de su lengua pero no de su península; *De plantas y animales* (Paidós, 2003), obra de genuino naturalista escrita en la bien tallada prosa de quien sabe honrar, con la modestia del artesano, el orbe de los detalles (en Latinoamérica, un libro de esta estirpe es tan raro como una buena biografía), y el libro que nos concierne, *El abc de Byobu*, conjunto de prosas poéticas llevado a imprenta por uno de los esfuerzos editoriales más loables de nuestro país: Taller Ditoria. Nuestro silencio general ante esas novedades pareció dar por sentado que exista una escritora así, pero Ida Vitale (Montevideo, 1926) es tan extraordinaria como una mantícora, que además de ser un animal

fantástico es una bella palabra.

Sin aspavientos ni protagonismo, Ida Vitale cultiva desde hace décadas una obra impar, personalísima, abonada con una erudición tan colosal como sencilla: Vitale es en primera instancia una insaciable y sagaz lectora, pasión que siempre transluce en su escritura, pero no como ornato o sesuda cita sino trenzada naturalmente en su prosodia. Es densa, en tanto que su contenido abunda en materiales, y al mismo tiempo ligera, pues la poeta sabe soltar el lastre de la mera ostentación de datos. Es una obra de arte menor, en dos sentidos: gusta de los sintagmas breves, por un lado, y por el otro huye de la grandilocuencia y los grandes proyectos. Lo suyo es la construcción menuda, el íntimo comercio con la página, la alegría en sordina, el mirar de lupa. Y el placer de leerla no es diferente: se goza en pequeñas y paladeables dosis.

*El abc de Byobu* es un libro difícil de clasificar –pero no importa clasificarlo. No importa si es una novela extravagante, un cuaderno de anotaciones ensayísticas, un alud de aforismos concatenados. Es un libro atravesado de poesía y escrito en prosa. Un libro con personaje pero sin historia, o mejor: con tantas historias como parpadeos de su personaje, un tal Byobu que nos recuerda a un tal Lucas, a Monsieur Teste, al pobrecito señor X, a A.O. Barnabooth. ¿Quién es Byobu? La respuesta –parcial, siempre parcial– está en cada una de las páginas del libro, ya que, tanto literal como materialmente, Byobu es una escritura. Una “disposición verbal”, sí, que viene a ser un desdoblamiento de Ida Vitale. Para seguir hurgando el mundo, la autora ha materializado su sonda intelectual e hipersensible: las palabras se yerguen en Byobu. Si el mundo es un gran tapiz donde se cruzan trillones de historias, la antena Byobu ha sido concebida para recoger algunas, las desdeñadas, las aparentemente insignificantes, las inútiles. Y esa escritura avanza –gusta errar– sin la necesidad de encontrar, tentando nada más la superficie que recorre. Pero esto es casi contar el libro, dedicado precisamente a configurar la natura-

leza del protagonista:

Y hablando de otra cosa –dijo Byobu que tenía incoercible inclinación a intrincar los temas, diversificándolos. Abría paréntesis y no siempre encontraba oportunidad de cerrarlos. La apertura sorpresiva se mostraba propensa a aceptar una nueva oferta de contenidos. ¿Era caridad no dejar sin cobijo cualquier ocurrencia, por ajena que fuese al tema para todos central? El mundo ama las conversaciones en línea recta y en rectas de sentido único. Los entrecruzamientos despistan. Los laberintos marean. Los nudos suelen ser detestados, desde los tiempos de Alejandro, cuando aún no era Magno. Pero Byobu no se corrige de sus prolongaciones rizomáticas.

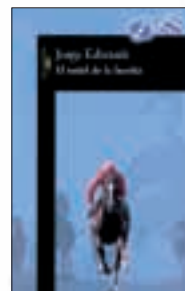
Byobu es la manifestación de un gusto, muy probablemente el de Ida Vitale (hubo ya quien encontró, parapetado en el nombre de nuestro personaje, el pro nombre “yo”). Lo importante es seguir el despliegue de ese gusto, su *léxico de afinidades* y su inventario, también, de antipatías. Como casi cualquier libro, éste fue escrito para compartir hallazgos, predilecciones, manías. Detrás del imposible rostro de Byobu se asoma, amable, sabio, el rostro de su autora, concentrado en observar el desdoblamiento de su criatura, de la que no puede conocerlo todo porque la literatura, la poesía, se reservan la última palabra: siempre están escamoteando algo. ¿Qué hace Byobu mientras duerme Ida Vitale? Espía, se antoja creer, a su creadora, ha venido preparando desde hace tiempo –¿consciente o inconscientemente?– el *Abc de Ida Vitale*.

Rumbo al final del libro leemos esta frase: “Hoy el viento es poderoso, pero no es él quien lo dice sino las ramas de la encina. Aprender de esa discreción, de esa lección muda del viento.” Aprender de la elocuente lección de Ida Vitale: no ella, sus palabras, la inteligencia y belleza de su escritura, consignan una admirable y paciente labor que enriquece nuestras letras. –

– JULIO TRUJILLO

## LITERATURA

### LOS ESCRITORES DEL DERROCHE



Jorge Edwards, *El inútil de la familia*, Madrid, Alfaguara, 2005, 360 pp.

Arcadi Espada, *Josep Plá*, Barcelona, Omega, 2004, 264 pp.

Dos biografías que son novelas, o dos novelas que son biografías, llegan a mis manos. Una es un retrato de Josep Pla de Arcadi Espada, y el otro *El inútil de la familia* de Jorge Edwards. Los dos se concentran en la vejez de sus personajes, para desde ahí hacer un recorrido por dos vidas que cruzaron el siglo y que testimoniaron de todo y de todos pero sobre todo de sí mismos.

Es difícil relatar la vida de un gran escritor que hace las mismas locuras, o cae en las mismas renunciadas, que se suponen privilegios de los escritores fracasados. Se supone que un gran escritor no debe vivir demasiado, ni mucho menos escribir demasiado. Se le supone un encierro sano y silencioso de monje que pesa en cada una de sus palabras. Pero Pla y Edwards Bello vivieron mucho, y escribieron más. Y lo hicieron de una forma tan particular, tan fuera de la norma, tan derrochadoramente, que sus biógrafos a veces se ven ahogados por la enormidad de la labor, por la cercanía de ese personaje que aun dando todo de sí, contándolo todo con pelos y señales, cubre mejor que nadie sus secretos.

Leyendo estas biografías, me quedé pensando en esta figura de la que cada literatura está dotada: el escritor que se derrocha a sí mismo. El autor que es un

canon en sí, más allá de alguna de sus obras o todas ellas. Ese autor, difícilmente exportable, que es sin embargo para los lectores, y sobre todo para los escritores de sus países, lo más vital, lo más esencial y a veces lo más trascendente de sus literaturas.

De Edwards Bello como de Pla, se dijo en su tiempo que escribían demasiado, que escribían de todo, que escribían en todas partes. También se dijo que escribían mal y demasiado rápido, como si quisieran asesinar a su tema. Se les reprochó (y Jorge Edwards, creo yo que equivocadamente, repite esos reproches) que nunca se propusieron escribir la gran novela que sus crónicas o diarios prometían. No. Escribieron para vivir, y vivieron para escribir, y lo hicieron con quien respira. En ese sentido eran dos antiKafkas, o antiMusil. Incapaces de silencio, de concentración, de espera, quisieron ser lo que otro de esos grandes escritores del derroche, Roberto Arlt, llamó "Cronicones de sí mismos".

Eran, tenían que ser, y creo que eligieron ser, escritores irregulares. Pero comparados con el resto de su generación regularmente regular, han sobrevivido mejor al tiempo, porque lo abrazaron, besaron y odiaron mejor que nadie. Los otros escritores vivieron y escribieron, ellos viven y aún, en la pluma de estos biógrafos finalmente embrujados por su tema, siguen escribiendo.

Estas biografías, y cientos de artículos consagrados a estos escritores menores que cambiaron su lengua y su siglo, parecen preguntarse siempre: ¿por qué Arlt vive tanto como Borges o más, y los jóvenes chilenos vuelven a leer con placer una novela tan pasada de moda (pero estupenda) como *El roto* de Edwards Bello y desertan con felicidad de cualquier *Casa de Campo* u *Obsceno pájaro de la noche*?, ¿por qué las miles de páginas del *Cuaderno gris* están más vivas que veinte páginas de cualquier otro escritor catalán?

Hay una razón histórica. Cada uno de estos escritores de periódicos se dejó influenciar total pero superficialmente por las modas de su época. Periodistas al fin y al cabo, sabían como nadie imitar los

tics, las ideas, los debates de su tiempo, pero eran incapaces de contar nada más que sus obsesiones, sus visiones, su mundo. Lo adaptaban a la moda, o el modo, o el formato del diario, revista o editorial. Adaptaban sus opiniones a veces, pero no dejaban nunca, en todos sus cambios, de permanecer iguales a sí mismos. Y esa esencia es justamente el derroche.

El derroche no era en estos autores la consecuencia lamentable de la miseria en que vivían, sino una arte poética. Escribieron grandes libros, no a pesar de su labor de cronicones asalariados y de apostadores borrachos, sino gracias a ella. Esa visión desacralizada del acto literario que acompaña el día a día, en cualquier página del periódico, es lo que más amamos en Pla, en Arlt o en Edwards Bello. El escribir la intimidad, la obsesión de Pla, en Edwards Bello y en Arlt se convierten en el escribir la intimidad de un país o de una ciudad. Esa intimidad, como el amor, sucede día a día y en la calle. Esa intimidad no se concentra en una gran arquitectura ficcional sino en retazos, en gestos, en esquinas, y en recuerdos.

Estos grandes escritores menores comprendieron que después de Flaubert el escritor debía ser ante todo un anotador, porque las notas de Stendhal (las de *Los recuerdos de egotismo*, o *La vida de Henry Brulard*) sobreviven tanto como sus novelas. Entendieron que el lector del siglo XX reconstruye, como en la pintura puntillista pero también como en la de Velásquez, el cuadro entero de lo que se le ha dado sólo a pinceladas.

La ilusión de la obra es enemiga de la escritura. Escribir la vida íntima de las naciones, como pedía Balzac, es también buscar ese lenguaje de la intimidad, esa trascendencia escondida en diálogos oídos en el autobús, o en conversaciones con viejitas.

Estos escritores del derroche sobreviven por el derroche mismo. Porque ese derroche es generosidad, o un lujo. El exceso de talento que no se acumula, que fluye como el tiempo, como sus propias vidas semideshechas, nunca del todo terminadas. El arruinado aristócrata Edwards Bello suicidándose cuando es demasiado

viejo para sentir culpa. Pla desterrado dentro del mismísimo clan de los ganadores de la Guerra Civil, tratando de encontrar un tono propio en una lengua que ya se ha convertido en una batalla, o Arlt tragado por su propio personaje de incendiario sin cerilla para prender la mecha.

Sus lectores, que eran todos y cualquiera, con ellos todas las semanas, y a veces todos los días, supieron que era literatura. Dialogaban con señores que no querían ya ser escritores, pero que no podían evitar serlo. Los otros, los autores de obras, los constructores de edificios, les daban a sus lectores lecciones; los derrochadores eran en sí mismos su lección. Muchos de sus libros no son buenos, muchos fallan y muchos otros son circunstanciales, pero sus obras completas son perfectas, condensación de tiempo y gesto en las que mejor que en ninguna otra nos podemos no sólo solazar, sino comprender. —

— RAFAEL GUMUCIO

## NOVELA

### **LAS EXIGENCIAS DEL ARTE**



Héctor Manjarrez, *La maldita pintura*, México, Ediciones Era, 2004, 79 pp.

Héctor Manjarrez escribe poemas, cuentos, ensayos, artículos y principalmente novelas. ¿Por qué escribe novelas? ¿Por qué se escriben novelas? Lo más fácil es decir que uno no escribe novelas sino que las novelas lo escriben a uno. Decir esto es sencillo, cumplirlo es una tarea en verdad endemoniada. Sembrar unos personajes en la página y dejar que ellos cobren vida propia pue-

de atentar contra la propia seguridad del novelista, que renuncia a creerse dios total para sentirse, acaso, un travieso demiurgo menor, una especie de dios gnóstico: no eres fruto de mi voluntad sino hijo de un mal sueño, de una pesadilla.

Evidentemente Manjarrez cree ser un novelista de esta clase, romántico que se sabe romántico, artista que retrata el “fracaso” del arte a través de una forma artística: *La maldita pintura*, novela que se inicia realista y asciende, ¿desciende?, al delirio; que comienza costumbrista (el artista en una familia de artistas) y se vuelve simbólica (el arte “agotado”, vuelto espectáculo y mercancía, que se reinventa de sus propias ruinas).

¿Hay más? *La maldita pintura* —a diferencia de *Rainey el asesino*, su anterior novela— no parece un libro racionalmente planeado y resuelto, es algo así como una metáfora enfermiza de nuestro tiempo, una historia perturbadora con un desenlace patético.

Aunque es una novela tan breve como las de César Aira (también publicadas por Era), la de Manjarrez es una novela sin humor, grave, porque su asunto —el Arte— le importa demasiado a su autor, cree en sus potencias, deriva de él una moral severa —la del Creador—; no es tampoco —como las del novelista argentino, su contemporáneo— una novela aérea, al contrario, es dura y densa, intensa y tensa, provoca al lector con sus rupturas y desplantes. Es una novela sobre artistas que se toman muy en serio el arte, como en serio se toma Héctor Manjarrez su arte de novelar pasiones e ideas.

La generación de Manjarrez, que en 1968 tenía poco más de veinte años, creció creyendo que la Revolución todavía era posible, una revolución, claro, que implicaba más cosas que la mera transformación social: implicaba un cambio espiritual, sexual, artístico. El desencanto fue muy rudo. ¿Si no se puede cambiar todo, entonces qué? Se preocupó entonces por la moral. Manjarrez es un escritor desencantado y moral, porque si ya no se puede creer en el Gran Cambio, ¿a qué se aferra uno para seguir andando? Moral como crítica de los sentimientos.

Moralismo riguroso derivado del arte y sus exigencias. Pero ¿qué pasa si el arte pierde la brújula, si el arte abandona su exigencia y los artistas ingresan al mercado, a la superchería, a la moda, al fácil delirio del *happening* planeado? Si del arte deriva una moral, ¿qué pensar de los artistas que se prostituyen, que se repiten, que no buscan, que no intentan romper con su arte para llevarlo más allá? El desencanto ante el Gran Cambio revolucionario es ahora, también, el desencanto ante el arte disminuido. ¿Para qué sirve el arte si ya no sirve para plantear otra realidad? La pintura, al entrar en contacto estrecho con el mundo, terminó devorada por éste. La oreja de Vincent se vende hoy como *souvenir*. La literatura, al contar con pocos lectores, se ha preservado. La poesía desde luego. La novela menos. Pero el peligro es evidente, dado el derrotero que ha seguido la pintura: el arte queda triturado en su comercio con el mundo, se banaliza. Pero *La maldita pintura* no es una novela sobre el callejón sin salida en el que parece acorralada la pintura, porque las ideas que maneja no son originales y, trasplantadas a otro ámbito —el del ensayo—, serían meros lugares comunes.

*La maldita pintura* es una novela sobre artistas que se toman en serio, que pretenden vivir a fondo el arte, aunque ello los conduzca primero a un calabozo autoimpuesto y luego, naturalmente, a un nuevo *show*. Así, las ideas —más o menos obvias— del autor sobre el “fracaso” del arte no son lo que más interesa de esta novela. Más interesante resulta preguntarse por el significado profundo del arte novelístico de Héctor Manjarrez, cuestionarse sobre la salud de su propio demonio literario.

Hay que intentar mirar a través de la superficie de su tema —la mercantilización del arte confrontada con la aspiración romántica del artista— y cuestionarse si Héctor Manjarrez es tan exigente con su propio arte como le pide a su protagonista —Seix— que lo sea con el suyo. El joven pintor de su novela rompió con su familia adoptiva, abandonó a su mujer (porque “no se puede razonar, menos aún se puede

vivir, con alguien que sólo ofrece la belleza, la juventud y la virtud como argumentos”) para mejor concentrarse en sí mismo y en el desarrollo de sus posibilidades expresivas; se aisló del mundo y allí, en medio de una soledad ascética, “pinté dentro de los lienzos”, “radicalmente seguro de que había entendido algo incomprendible”. Seix pintaba “por y para La Pintura”, “pintaba para ser mi Otro Yo”.

Manjarrez escribió una novela depurada de elementos ancilares, aspiró a escribir —aquí sí como las de Aira— una novela pura, en el sentido de que buscó alcanzar una máxima expresividad con pocos y obvios elementos; escribió una novela que cuestiona al Arte (incluyendo su propio arte), elevando con ese solo gesto el nivel de su exigencia literaria. Quiso escribir una gran obra (según Conolly, ésa es la aspiración de todo escritor), y si no lo logró plenamente es porque su propia exigencia artística no corrió pareja con la severa moral que le impuso a sus personajes, porque el delirio final de su trama parece demasiado controlado, porque no se aventuró a soltar del todo a sus personajes sino que los dispuso en actitudes grotescas para mejor sorprender al lector, porque no pudo sostener la intensidad de la pesadilla piranesiana que él mismo creó y nos obsequió en cambio un final desesperanzador, claro está, pero previsible, como esas películas que incluyen escenas fantásticas y que luego nos muestran al personaje al momento de despertar, haciéndonos ver que todo el delirio no fue sino una pesadilla, que lo real no peligra, que el sueño del arte terminará fatalmente convertido en un nuevo espectáculo.

*La maldita pintura* es una metáfora engañosa. Lo que no quita que sea una de las mejores novelas mexicanas de los últimos años. ¡Qué maravilloso habría sido ver a Manjarrez escribir por y para *La Literatura*, escribir realmente para ser “mi Otro Yo”!

Llevar a la novela las exigencias de la poesía.

Así, hasta la moral en la novela sería algo interesante. —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ



## NOVELA

### LA MUJER EN SU ESTUCHE

Elfriede Jelinek, *La pianista*, Barcelona, Mondadori, 2004, 286 pp.

Elfriede Jelinek, *Deseo*, Barcelona, Destino, 2004, 234 pp.

Resulta hasta cierto punto simbólico que Elfriede Jelinek (1946) haya nacido en Mürzzuschlag, provincia de Estiria, una pequeña ciudad al pie de los Alpes austriacos que desde el siglo XIX está ligada a la música —una de las grandes pasiones de la ganadora del Premio Nobel de Literatura 2004— a través de Johannes Brahms, que ha dado nombre no sólo a un festival internacional (celebrado cada año del 18 al 21 de septiembre) y a un museo (fundado en 1991), sino también a un sendero de montaña y a una bebida que se sirve en la taberna Steinbauer. Simbólico porque, en los veranos de 1884 y 1885, Brahms eligió ese lugar para escribir su Sinfonía no. 4 en Mi menor, op. 98, una obra que por poco no ve la luz: un día, al regresar de su paseo habitual —imaginémoslo deambulando por la vereda que hoy lleva su apellido—, el compositor se topó con sus aposentos en llamas; vecinos y amigos, por fortuna, lograron salvar la mayor parte de sus libros y papeles, in-

cluyendo el manuscrito de la sinfonía: creación y destrucción, orden y caos —pocos que explora Jelinek por medio de una prosa rebosante de una compleja musicalidad—, unidos momentánea aunque estrechamente bajo el cielo alpino. No es gratuito, por tanto, que un *lied* de Brahms sea una de las piezas interpretadas en el concierto privado durante el que se enciende el fuego enfermizo que consumirá a Erika Kohut y Walter Kremmer, vértices del triángulo más odioso que amoroso diseccionado en *La pianista*. (El tercer vértice, cien por ciento freudiano, es la madre de Erika, “una cuchilla en una máquina de moler carne”.) Tampoco es gratuito que Jelinek haya ubicado en Viena esta cruel novela filmada por Michael Haneke en 2001: fue justo en la capital austriaca —una urbe que, “al igual que los cadáveres que permanecen en el agua, cada año está más hinchada”— donde la autora cursó estudios musicales, inscrita en el conservatorio en que Erika Kohut da rienda suelta a sus frustraciones en forma de clases de piano. En un ensayo sobre Arthur Schnitzler, Sergio Pitlor describe así la morfología vienesa:

En Austria el “gran estilo” se alcanzó siempre en la decoración. La arquitectura se esmeró en las fachadas y convirtió a las ciudades en preciosas escenografías. En el tránsito del siglo XIX al XX la misma simetría se volvió perversa. Son fachadas que ocultan un mundo menos inocente del que podría uno suponer. Traspasar algunos floridos portones puede equivaler al inicio de un verdadero descenso a los infiernos.

La pianista coincide con esta descripción: “Las fachadas [de Viena] se transforman en bambalinas planas detrás de las cuales nadie se imagina qué ocurre.” Veamos a Jelinek, pues, como miembro radical de un linaje de escritores austriacos empeñados en incendiar esas fachadas para airear los avernos interiores. O veámosla como una joyera minuciosa que rasga los “velos [que] se tienden entre la mujer en su estuche y los demás” —según reza el

arranque de *Deseo*— para descubrir que las gemas guardadas no son sino astillas del resquebrajamiento humano.

Aunque las separa una distancia de seis años, *La pianista* y *Deseo* —*Lujuria*, en realidad; la traducción al español es deficiente desde el título— son parientes próximas, a tal grado que en la segunda se aplica esta frase a la protagonista: “Erotismo... esa palabra se dice así por una Erika, no por una Gerti.” Ambas novelas, continuemos, aluden a la cuna de la autora: en *La pianista* se habla de “un lugar de veraneo de Estiria”, mientras que en *Deseo* se menciona “el museo del esquí más famoso del mundo” con sede en Mürzzuschlag. (De hecho *Deseo* se sitúa en una pequeña ciudad de los Alpes.) Ambas abren el estuche cotidiano donde se agazapa la mujer para exponerla sin clemencia a la intemperie y elaborar una suerte de crónica del amor, o mejor, de la alienación amorosa en los tiempos del sida, la enfermedad sin nombre que en *Deseo* empuja a Hermann, director de una fábrica de papel y esposo de Gerti, a renunciar a las prostitutas y optar por “el sexo familiar, del que antes [los hombres] no querían sino escapar”; en ambas esa alienación se traduce en un buceo en las aguas más turbias de la carnalidad que en *La pianista* llega al límite merced a las fantasías de Erika, la “observadora hermetica” cuyos *hobbies* son la autoablación con navajas de afeitar y el voyeurismo (asiste a *peep shows* y cines porno, espía a parejas que hacen el amor en los parques vieneses). Ambos libros, lo que es más, podrían fungir como un compendio de las obsesiones que Jelinek ha venido depurando tanto en narrativa como en teatro, otro medio en el que se mueve a sus anchas: la glaciación emocional, término ideado por Michael Haneke para bautizar su temprana trilogía fílmica sobre la sociedad austriaca (*El séptimo continente*, *El video de Benny* y *71 fragmentos de una cronología del azar*), que la escritora capta con ojo clínico y vierte en forma de parálisis en sus criaturas, incapaces de lidiar con sus sentimientos (“Las emociones son algo ridículo, sobre todo cuando caen en las manos que no corresponden”, leemos en *La pianista*); la narcosis, el frenesí por el



deporte y el consumismo a ultranza como síntomas de la superficialidad que estraga a un país “en que, en general, reina la barbarie cultural” (Gerti y la madre de Erika son alcohólicas camufladas; Walter Kremmer y Michael, tercer vértice del obsceno triángulo expuesto en *Deseo*, son deportistas de corazón: uno practica el piragüismo, el otro el esquí; Erika y Gerti padecen una extraña manía por la ropa de moda); el ámbito familiar convertido en una dictadura que hace de todo vínculo humano —el de la madre con Erika, el de Hermann con Gerti— una relación de poder en que campean el castigo y la humillación, el dominio y la esclavitud, la manipulación y el sometimiento; el afán depredador que acaba por estallar puertas adentro en un salvajismo que se retrata a través de un constante proceso de zoomorfización:

[Erika] huele fuerte a su propio sudor, como un animal en una jaula, donde se combinan el olor a sudor y los humores de la selva, y no hay posibilidades de ventilación porque la jaula es demasiado pequeña.

(*La pianista*)

Si el hombre mata, también matan el lobo y el zorro, sus grandes modelos. Rondan los gallineros, taimados. Sólo avanzan de noche. Muchos animales domésticos cogen por su culpa la rabia y atentan contra los hombres, sus superiores. Se miran, comida el uno para el otro.

(*Deseo*)

Rociados con “el apetitoso jugo del asado del arte musical”, al parecer la única manifestación del espíritu a la que pueden apelear, los personajes de Jelinek, especialmente los femeninos, se debaten hambrientos entre los impulsos que buscan subyugarlos y sus propias pulsiones. Si el conflicto entre la madre y Erika sirve de metáfora del choque feroz entre dos Austrias —la vieja y la nueva, ansiosa esta última por derribar la fachada de la hipocresía pequeñoburguesa—, el trance que vive Gerti a manos de sus dos verdugos (marido y

amante) resulta aun más brutal porque representa sólo lo que es: un descenso a los infiernos de la degradación física y psíquica. El peldaño final de este descenso, por ende, no será otro que la aniquilación: Gerti asfixia a su hijo, testigo de las vejaciones sexuales a las que la ha sometido Hermann, y luego lo hunde en un arroyo a la luz de la luna; al cabo de ser violada y golpeada por Walter a unos pasos de la madre, Erika lo descubre abrazado a una joven y reacciona clavándose un cuchillo en el hombro para después perderse por las calles de Viena, un animal iracundo de vuelta a su jaula en Josefstädterstrasse en el octavo distrito, “barrio muy favorecido en lo que se refiere a asesinatos”. Iracunda es igualmente la voz o mejor dicho la multiplicidad de voces —ahí está *Deseo*, novela coral por excelencia— diseñada por su creadora, dispuesta a prender fuego simbólico a sus criaturas como si pensara en la sinfonía de Brahms que casi se destruye en Mürzzuschlag: “Erika es ridícula, pero está bien empaquetada. Todo vendedor lo sabe: lo que importa es el envoltorio.” Lo que importa es que Elfriede Jelinek haya hecho saltar en pedazos ese estuche para mostrar un interior donde palpita, ni más ni menos, la humanidad en carne viva. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

## ARQUEOLOGÍA

# NUESTRO GRAN MONUMENTO PREHISPÁNICO

Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís, con la colaboración de Roberto Velasco Alonso, *El Calendario Azteca y otros monumentos solares*, México, Conaculta - INAH - Grupo Azabache, 2004, 164 pp.

Aunque parezca extraño, ahora que se han hecho tantos libros de formato mayor, éste muy hermoso dedicado a *El Calendario Azteca* me parece que es el primero que tiene por tema el más importante de nuestros monumentos prehispánicos. Es el primero y está muy bien hecho en todos sus aspectos: los es-

tudios que contiene debidos a tres especialistas: Eduardo Matos Moctezuma, Felipe Solís y Roberto Velasco Alonso. El primero, nuestra máxima autoridad en el mundo azteca, tiene a su cargo los primeros seis capítulos que nos presentan a *El calendario azteca*; y los señores Solís y Velasco Alonso exponen con brillantez “Testimonios del culto solar”. Las fotografías e ilustraciones, que debemos agradecer al fotógrafo Rafael Doniz y a los técnicos del Grupo Azabache, que encabeza Adriana Salinas, no omitieron ningún recurso para hacernos conocer todos los detalles de los relieves y aun los que nunca habíamos visto, como los frisos del cielo nocturno de las paredes laterales de *La piedra del Sol*; los arreglos didácticos para ir mostrando los sucesivos anillos de la gran piedra, y de esa obra maestra de los relieves escultóricos que forman el costado completo del círculo de la *Piedra de Tizoc*, que aquí se nos presentan en una gran tira, identificando cada sección, como los grandes frisos griegos.

Ahora propongo a ustedes una reflexión sobre la estética azteca, que pueden seguir en los dos espléndidos libros sobre los *Aztecas* que ha dedicado a este tema Eduardo Matos Moctezuma, o bien en éste no menos valioso sobre *El Calendario Azteca*. Hace unos cuarenta años, leyendo a un inteligente ensayista estadounidense, Van Wyck Brooks,\* encontré esta observación perspicaz acerca de la literatura —que puede hacerse extensiva a la escultura y arquitectura, las dos artes en que sobresalen los aztecas. Pues bien: el señor Brooks ha observado en la literatura norteamericana una dicotomía entre vigor y sensibilidad, en la que se enfrentan los “pieles rojas” —como Mark Twain, Walt Whitman y Carl Sandburg— con los “rostros pálidos” —como Henry Adams y Henry James. En la literatura francesa las especies se llaman *esprit gaulois* y *esprit précieux*, y representarían a la primera escritores como Rabelais, Balzac y Dumas, y a la última una larga tradición que podría ejemplificar-

\* Van Wyck Brooks, *From a writer's notebook*, Nueva York, E. P. Dutton and Company, 1958, pp. 54-55.

se con Racine, Proust y Giraudoux. Van Wyck Brooks encuentra que Molière reúne, de manera ejemplar, la salud, la imaginación poderosa, la generosidad humana y la simpatía que caracteriza a los primeros, con el gusto, la delicadeza, el cuidado de las formas literarias y la distinción espiritual que distingue a los últimos. Y yo añado a la literatura mexicana en que puede reconocerse también esta bifurcación entre vigor y sensibilidad. Bernal Díaz, Las Casas, Fernández de Lizardi, Prieto, Payno, Inclán y Vasconcelos pertenecen claramente al bando de la energía, mientras que muchos de nuestros poetas y algunos prosistas, como Sor Juana, Gutiérrez Nájera, Nervo, López Velarde, Reyes, Villaurrutia y Paz están obviamente del lado de la sensibilidad. Puede aún percibirse una breve línea en que vigor y sensibilidad se reconcilian: Othón, Pellicer y Yáñez, sin duda; Díaz Mirón acaso sólo en apariencia. Riva Palacio tendría casi toda su obra del lado de la energía, y un solo soneto, "Al viento", y algunos de sus cuentos, en el sector sensible y refinado.

Me he alargado en estas dicotomías, pero ahora apliquémoslas a los aztecas. En la concepción de sus mitos y filosofías, en sus leyendas y poemas, en la arquitectura de sus monumentos, en sus expresiones escultóricas y en la decoración de muros y vasos, hay siempre una especie de gravedad, un ahorro de líneas y una intensidad expresiva; sus dioses son impasibles y crueles y sus imágenes de signos o de animales tienen como una búsqueda de lo esencial. Es pues un arte vigoroso, excesivamente masculino, sin la gracia y ternura femeninas que hay, por ejemplo, en las figuras mayas de Jaina o de Tlatilco o de Occidente. Y creo que en la arquitectura y en la escultura, sobre todo en los frisos, han logrado otras muestras impresionantes.

Termino con un homenaje a los autores, intelectuales y materiales de este libro necesario y hermoso, un resumen simplificado de *La piedra del Sol* o *Calendario azteca* que aprovecha cuanto se expone en esta obra. —

— JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

## POESÍA

### PALABRAS DESCARRILADAS



Djuna Barnes, *Poesía reunida 1911-1982*, trad. Osías Stutman y Rosa Lentini, pról. Philip Herring, Barcelona, Ediciones Igitur, 2004, 206 pp.

A los trece años, la niña inglesa Gayle Hawes (1892-1973) tarareaba cierta melodía recién inventada, una y otra vez. Estudió música expresamente para cristalizar su inspiración, desde entonces titulada *El idilio*. La primera versión de la partitura es de 1906. Durante los 67 años restantes de su vida, trabajó únicamente en la pieza específica y sus 950 libretas de notas contienen más de catorce mil variantes de esta composición intensa y melancólica que nunca excede los tres minutos. A los ochenta y uno, Gayle Hawes se suicidó. Se encontró sobre su escritorio una nueva partitura para *El idilio*, en cuyo extremo inferior derecho se leía: "He acabado."

Algo de esta excentricidad extrema se podría encontrar en la historia de la producción en verso de Djuna Barnes, nacida el mismo año que la compositora Hawes y muerta en 1982, prácticamente conocida sólo por su novela *Nightwood* (*El bosque de la noche*, 1936), no por su novela anterior *Ryder*, ni por su teatro, y mucho menos por su poesía, de la que ahora nos estamos ocupando.

La entrega de Gayle Hawes es irreflexiva, obsesiva pero alegremente obediente al dictado ciego. Me parece que eso es lo que habría pretendido la señora Barnes: seguir un destino poético inevitable. Coqueteó con ello pero nunca se atrevió

a decir *be acabado*, ni respecto a su vida ni en cuanto a sus innumerables versiones de una docena de poemas, y prefirió la inercia y la quejumbre, renegó de la vida pero no se suicidó, y no tuvo la templanza para empecinarse con el rigor de Gayle Hawes: más bien mantuvo el ejercicio del verso como un modo de diversificar el ocio, dentro de un proceso de degradación que ella misma implica en la frase autoirónica *life is painful, nasty and short/in my case it has only been painful and nasty*, usada como título de la memoria "informal" que le dedica su admirador Hank O'Neal.

La actitud pertinaz con que Barnes reescribe poemas, su capacidad reiterativa, nos remite a un encadenamiento de ocio y amargura, amargura y ocio, un círculo vicioso terrible. No terrible como el de un Georg Trakl, que no rehace al infinito el mismo poema pero construye los distintos poemas con un mismo circuito de temas limitados, de imágenes y metáforas repetidas de manera incontable, con tal vehemencia que la reiteración maníaca acaba recordándonos lo que Borges refiere sobre las *kennings*, las equivalencias establecidas por la más antigua literatura islandesa, debido a las cuales cada vez que se mencionaba el cuervo se lo llamaría, una y otra y otra vez, *gaviota del odio* o *caballo de la bruja*. En Trakl la reiteración acaba entendiéndose así, como la propuesta de un sistema cifrado de vocablos y símbolos.

En Barnes, la repetición tampoco nos remite a la búsqueda sin saciar de un mismo misterio, ya sea de la personalidad propia o del mundo, ni nos refleja aquel entendido de Paul Valéry: "Reescribir como manera de irse elaborando uno mismo."

Las variantes en los poemas distan tanto entre sí que no dejan de darnos una idea de disipación emocional y literaria, de inconsistencia vital. Si cada intento fuera logrado podría quedarnos una noción de un poeta con rango proteico. Pero no. La variedad aquí nos muestra desesperación, soledad y, de nuevo, ocio. Un juego ocioso sin rigor creativo. Esa desesperación y soledad que quedan patentes no contienen, en sí mismos, valor literario.

rio. En términos de su biografía, claro está, pueden llegar a ser conmovedores y es-  
trujantes, por más que la mujer no es un  
dechado de simpatía. (Berenice Abbott,  
su amiga en la época de los contactos con  
Joyce y Eliot y la elite literaria de París en  
los años veinte, se negó a prologar la bio-  
grafía de O'Neal: desarrolló un rechazo  
fulminante hacia Barnes tras haber sido  
autora—cuestión que resulta significativa—  
de sus más célebres retratos fotográficos).

Pero regreso a esta posible confusión  
entre aspectos de vida y obra. Es el sesgo  
estrambótico de la vida de Barnes que crea  
adeptos entusiastas y ciegos, o ciegos por  
vía del entusiasmo. En el trastocamiento  
de las categorías entre el personaje y su  
trabajo surge, me temo, el furor compla-  
ciente y el desbordamiento acrítico que  
conducen la edición del presente libro,  
desde el prólogo y epílogo hasta la traducción.  
La solapa, la cintilla, todo delata fan-  
atismo. El prologuista se mofa de Eliot

por haber tratado de desanimar a Barnes  
respecto a escribir poesía (a pesar de ser  
la nota introductoria de Eliot a *Nightwood*,  
la segunda novela de Barnes, el sustento  
principal de ésta: a setenta años exactos  
de su publicación se siguen citando esas  
palabras, bastante mesuradas, por otro la-  
do, como bendición y garantía: *esta nove-  
la será apreciada por los lectores de poesía*). Un  
repasso por ejemplos cercanos al tiempo de  
Djuna Barnes nos aclararía el caso. Pien-  
so en Faulkner, Lowry o Joyce mismo.  
Ninguno de estos escritores venerados se-  
ría reconocido de haber sido solamente  
poetas. Estarían olvidados o reducidos a  
curiosidades literarias. En el coqueteo de  
Djuna Barnes con el lenguaje arcaico y con  
los temas de los metafísicos isabelinos, so-  
bre todo Herrick y Donne, podríamos es-  
tablecer una comparación con la también  
excéntrica Guadalupe Amor, la poeta me-  
xicana que fue una bizarra combinación  
de frivolidad estafalaria con espirituali-

dad genuina. Si revisamos *Yo soy mi casa o  
Décimas a Dios* encontramos una voz poé-  
tica que toca fondo verdadero y emula a  
San Juan de la Cruz y a los místicos de su  
propia lengua con todo derecho, por vía  
sustancial. En Barnes este homenaje a sus  
poetas admirados, supuestamente antece-  
sores, no deja de ser remedo y capricho,  
juego superficial, lamentable. A veces la  
recorre el relámpago de la verídica inspi-  
ración pero no se sostiene, nunca remata  
bien. La música oscura y sugerente de  
*Nightwood* se torna en una cantaleta de  
compás pueril y rima mecánica, las pala-  
bras se descarrilan: a la hora del verso pier-  
den la calidad vertiginosa y la movilidad  
fascinante que poseían en prosa.

En conclusión, habría que darle cré-  
dito a lo dicho por su coetánea, amiga y  
luego detractora, Berenice Abbott, quien  
con evidente mala fe la llamó “una im-  
postora que me aburre a morir”. —

— CLAUDIO ISAAC

# Vértigo

análisis y pensamiento de México

La historia  
de cada semana

¡Búscala!

Suscripciones al 5536•1400,  
suscripciones@revistavertigo.com

