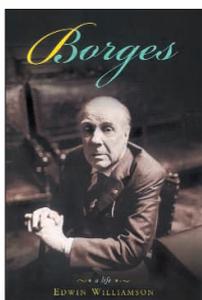


Vida con mi viuda, de José Agustín ♦ Imán para fantasmas y El corazón y su avispero, de Francisco Hernández ♦ No bonrarás a tu padre, de Gerardo Kleinburg ♦ ¿Cuánta globalización podemos soportar?, de Rüdiger Safranski ♦ El Judas de Leonardo, de Leo Perutz ♦ Libros- Todo lo que hay que leer, de Christiane Zschirnt ♦ Agosto y fuga, de Paloma Villegas ♦

LIBROS

BIOGRAFÍA

No-ficciones



Edwin Williamson, *Borges, A Life*, N.Y., Viking, 2004, 574 pp.

Uno. Borges el ciego lo vio claro y lo vio primero: ¿para qué conformarse con ser persona cuando se puede ser personaje?, se preguntó. Y se respondió en muchas páginas pero, sobre todo, en dos textos muy citados e inapelablemente borgeanos; porque ambos están protagonizados por Borges y porque, de algún modo, pueden leerse como apuntes para una autobiografía ideal.

El primero de ellos es “Borges y yo”, donde se nos empieza explicando que “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas” y se concluye con un “No sé cuál de los dos escribe esta página”. El segundo es “El otro”, donde un Borges presente intercepta a un Borges pasado

y conversa con él sobre lo que fue y lo que vendrá.

A ambos textos los separan quince años—el primero es de 1960 y el segundo es de 1975— pero, fundamentalmente, surgen en dos momentos de muy diferentes intensidades. El primero está imaginado por un autor muy poco conocido fuera de su país (pero que al año siguiente recibiría junto a Samuel Beckett el Premio Formentor e iniciaría su despegue internacional; “El resultado inmediato fue que mis libros se reprodujeron como hongos en el mundo occidental”, comentó el propio Borges). El segundo ya es el producto de una *super-star* planetaria muy consciente de serlo y de lo que se espera de ella. Más allá de esto, a mí me parece que —en ambos casos— Borges *también* dice otra cosa. Borges dice: mi vida —o mi reino— no es de este mundo.

Dos. Es decir: toda vida terrena y toda biografía de Borges contará —con deficiente aunque evangélica claridad— apenas una mínima parte de la historia. La parte menos importante y ocurrente. Y es que —reconozcámoslo— la biografía de Borges no es especialmente *interesante* o *divertida*. No pasa gran cosa en ella. No es su culpa, suele ocurrir con las vidas

de escritores: profesión poco *cinética* si la hay, si se la compara con casi todos los otros oficios. Y la vida de Borges está muy lejos de otras vitalistas y autodestructivas biografías de escritores como Hemingway o Lowry aunque, en más de una ocasión, es no menos vergonzosa. La de Borges es una vida quieta, una vida sentada que sólo en su último tramo parece adquirir la patología viajera de un Phineas Fogg ciego que —por voluntad u obligación— da varias vueltas al mundo para no ver nada y hablar demasiado. Antes de esto, claro, Borges ya se había convertido en uno de los más experimentados viajeros mentales en toda la historia del asunto. Y su obra es exactamente eso: un “Leo, luego existo; y como existo, entonces escribo”. En un ensayo sobre Borges, Ricardo Piglia escribió que “La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos”. Puede afirmarse —sin contradecir a Piglia— que Borges lleva esta certeza un poco más lejos: cambia *lectura* por *escritura*. Y ahí está su vida. Y entonces toda biografía de Borges —incluso la *memoir* que él mismo hizo para *The New Yorker*— se convierte en accesorio, en algo que sucede *afuera* de Borges mientras lee y escribe.

Tres. Alguien escribió que lo poco que sabemos de Shakespeare –dejando de lado su obra– nos demuestra cabalmente que fue un soberano idiota. El último cuento de Borges se titula “La memoria de Shakespeare” y allí se intuye algo que quizá fuera una advertencia a sus futuros biógrafos. En el relato, un hombre recibe la anhelada memoria de Shakespeare sólo para acabar comprendiendo que “no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con este material deleznable”.

Lo que nos lleva al flamante y muy publicitado *Borges: A Life* de Edwin Williamson. Un libro correcto y funcional y pertinente para el lector en inglés, pero por completo innecesario para nosotros. Poco y nada se nos cuenta aquí que no sepamos; la afirmación de solapa de que se trata de “la primera biografía en cualquier lenguaje en abarcar la totalidad de la vida y obra de Borges” dista mucho de ser cierta; “el descubrimiento de episodios desconocidos de 1920 y 1930 que llevaron a Borges al borde del suicidio” ya ha sido ampliamente documentado; y el que se nos narre “el apasionado *affaire* amoroso con María Kodama” a partir de “extensas entrevistas” con la involucrada, ha dejado afuera mucho material y numerosos puntos de vista sobre la cuestión. Pero lo más desconolador es la homogeneizada simpleza, por momentos telegráfica, de la prosa de Williamson –que no es la del Proust de Tadié o la del Faulkner de Blotner o la del Joyce de Ellman– y que resulta tanto menos “graciosa” que los espasmos indiscretos del *Borges: Esplendor y derrota* de María Esther Vázquez. Está claro que no hay derecho a pedirle al biógrafo que alcance las alturas estilísticas del biografiado; pero hubiera sido de agradecer algo más de vuelo narrativo (el fin de la amistad con Bioy es despachado en tres frías líneas) y bastantes menos apreciaciones psico-criptográficas a la hora de decodificar y conectar, cueste lo que cueste, todo texto de Borges con algún

acontecimiento personal. Así nos enteramos, por ejemplo, de que la velocidad con que Borges escribe los cuentos que conformarán *El informe de Brodie* es consecuencia directa “de la deconstrucción del conflicto básico entre espada y puñal que siempre había sido fuente de tantas angustias e inhibiciones, especialmente en sus relaciones con las mujeres”. Para Williamson, Europa es el sable aristócrata y Argentina el puñal gaucho/malevo. Ah...

Cuatro. Y ya saben: a Hitchens le gustó y a Foster Wallace no le gustó esta biografía; pero tal vez lo interesante (y lo que Williamson ni siquiera menciona) es el modo en que Borges influyó y afectó a los escritores en inglés, quienes casi siempre lo entendieron como una suerte de E.T.: alien, pero adorable. Uno de los primeros en advertirlo, en 1964, fue Updike cuando lo recetó como “el único hombre capaz de sacarnos de este basurero sin salida en que se ha convertido nuestra ficción”. Cheever lo consideró un “vogue-writer”. Capote, “un muy buen escritor de segunda categoría”. Vonnegut dijo sentirlo “demasiado evolucionado para mí”. Barth y Barthelme y Gass y Gaddis y Gardner y Pynchon y Millhauser y DeLillo y Auster lo aclamaron y lo aclaman como a un mesías. Theroux y Naipaul viajaron hasta Buenos Aires para tocarlo. Burgess se refirió en numerosas ocasiones a la similitud de sus apellidos. Y Nabokov –quien dijo sentir “cierta telepatía” con el argentino– optó por el guiño de gran monstruo autorreferencial a otro: en la Antiterra de *Ada, o el ardor*, el firmante de una novela sucedánea de *Lolita* es un tal Osberg con quien –se nos informa en las *Notas* de la también anagramática Vivian Darkbloom– el autor “ha sido cómicamente comparado”. Más cerca de nuestros días, Harold Bloom ha proclamado que ahora los cuentos “sólo pueden ser borgeanos o chejovianos; y sólo en raras ocasiones ambas cosas”; Martin Amis escribió que “si imaginamos la ficción como un mapamundi en el que el realismo es la línea del Ecuador, entonces Borges ocupa una espectral ciudadela en el Polo Norte”; y los nuevos –Eugenides,

Moody, Lethem, Antrim, Powers– juran por su nombre. Y, en 1995, cincuenta firmas –entre las que se contaban Sontag, Bowles, Albee, Brodkey, Fowles, Miller, Ozick, Oates, Skvorecky y Milosz– se juntaron para escribir sus respectivas versiones de “Borges y yo” en el indispensable libro *Who's Writing This?: Notations on the Authorial I*. Una cosa está clara: Borges vive más allá de su cuerpo. Borges es un virus.

Roberto Bolaño escribió que al morir Borges es como si se hubiera muerto Merlín –“Se acaba de golpe todo”– y que sólo nos quedaba su relectura hasta el fin de los tiempos. No deja de ser un buen consejo. Y teniendo en cuenta que todo parece indicar que se avecinan épocas oscuras, entonces lo cierto es que será de sabios anteponer la obra a la vida. Como le hubiera gustado a Borges.

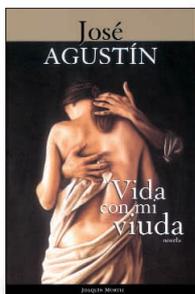
Cinco. Hay algo tan paradójico como injusto en el hecho de que todo gran escritor acabe convertido en grandes –por voluminosos– libros firmados por otros. Lo malo es que el *Borges* de Williamson está más cerca de la guía de turismo que del mapa del tesoro. Lo bueno es que prueba con la más incontestable contundencia que el género en cuestión no es el que le corresponde a este escritor. Borges se merece y necesita no una biografía sino una enciclopedia. Una –a ver quién se anima– *Encyclopaedia Borgesianna*. Y después extraviarla al fondo de un corredor con espejos para que alguien la encuentre y la lea y la active y así, página tras página, entradas sin salida, hasta el fin del principio. Hasta que el mundo sea Borges. –

– RODRIGO FRESÁN



NOVELA

DIEZ NOTAS SOBRE JOSÉ AGUSTÍN



José Agustín, *Vida con mi viuda*, México, Joaquín Mortiz, 2004, 259 pp.

Uno. ¿Cómo ser justos con José Agustín? Es parte sensible de la literatura mexicana y su literatura tiene poco peso específico. Alentó un nuevo estilo en nuestras letras y nada ha envejecido tanto como su prosa. Encabezó un movimiento irreverente y ahora entrega novelas tópicas, dóciles. Quien nació adolescente optará por el elogio. Llamará revolución estética al exabrupto coloquial. Descubrirá vanguardia donde sólo hay gestos. Celebrará la frescura y obviará la miseria. Yo nací anciano.

Dos. Ocurre con José Agustín lo que con nuestras esposas: se les quiere o se les odia. Cuesta trabajo quererlas. Cuesta, incluso, ser clemente con ellas. Cualquier matiz es complacencia. No hay ninguno en mi juicio sobre *Vida con mi viuda*, su novela más reciente. No podría haberlo. La novela ofende tanto que uno sólo ansía venganza. La ira es retroactiva: se recuerdan sus primeras obras y nos volvemos, acaso injustamente, también contra ellas. Quien perpetra un libro como éste persigue el oprobio eterno. Duele contar su trama: un director de cine, tan erotómano como inverosímil, intercambia su personalidad con un muerto. Hay una esposa y es bruja. Hay una cofradía y es pedófila. Hay un gobernador y es tuerto. La trama no avanza, se despeña en un México futurista, tan torturado por la ines-

tabilidad política como por la prosa de su autor. La ciencia ficción es el principio: hay misticismo zapoteco, sensualidad oriental, intrigas detectivescas y hasta un adjetivo preciso. O no existe este último. El resto, como esto, es ruido.

Tres. El crítico sobra. Existen libros que sólo toleran la burla.

Cuatro. Es difícil hablar de José Agustín y sólo de José Agustín. Es necesario fijar ciertos referentes, esbozar un contexto. Su obra vale menos por sí misma que por su ubicación en cierto entorno. *La tumba* y *De perfil* destacan por sus agregados: fueron escritas precozmente y en medio de una literatura encanecida. En otro contexto serían obras pueriles, monedas de cambio. Eso son sus libros más recientes, desprovistos de un escenario que los justifique. La literatura mexicana perdió las canas y José Agustín, su pretexto. Todos somos adolescentes ya y su adolescencia, impostada, no provoca. Sobrevive artificial, anacrónicamente. No es un autor envejecido sino, peor, irrelevante.

Cinco. O innecesario.

Seis. Piénsese en José Agustín como nuestro Dorian Gray. No envejece él sino, fulminantemente, su obra. Su lenguaje es el mismo, su mundo no transcurre, sólo menguan los resultados. *La tumba*, *De perfil* y *Se está haciendo tarde (final en laguna)* no son libros grandes sino válidos. Tienen una voz adolescente que pesa y significa. Un sustantivo, apenas empleado en literatura, las emparenta: autenticidad. José Agustín es incapaz de fingir: creó buenos libros adolescentes porque eso era él. Ahora es otra cosa y sus libros son lo mismo. Creció el autor sin envejecer, permaneció su obra sin vigor. Hay impostura, no autenticidad. Podría celebrarse la mentira en cualquiera menos en él. Su encanto era su sinceridad. Su sinceridad era su poética. Ahora puede obstinarse en hablarnos desde la pubertad y no nos engaña. Sabemos del retrato ajado que guarda en el armario.

Siete. Dije Dorian Gray, quise decir Peter Pan. Hay adolescencia en *Vida con mi viuda* pero también, y sobre todo, infantilismo. Asombra el proceso vital de José Agustín: no madura, rejuvenece. Ga-

na letras: alguna vez fue un chavo, ahora es un chamaco. Alguna vez poseyó un acento existencialista: sus adolescentes se entregaban, mansos, al tedio. Ahora no hay tedio sino aventura. La vacuidad del mundo se puebla de maravillas. Las mujeres son hermosas. Los penes, magnos. Los orgasmos, infinitos. Todo es glande y pleno. Todo es inverosímil. Se quiere retratar el mundo indígena y se dibuja un cromó para turistas. Se desea publicitar las filosofías orientales y se promueven los bostezos. Se pretende ilustrar el sexo tántrico y nunca se sostiene el libro con una sola mano. Hay un mundo mágico sin aliento sagrado. Es infantil, sencillamente. Como los adjetivos. Como los personajes. Como los giros de la trama. José Agustín ha logrado esa cursilería: rescatar al niño, podrido y contagioso, que todos llevamos dentro.

Ocho. La rebeldía, en narrativa, es cosa adulta. Sólo son subversivos los autores que han rebasado la adolescencia. El adolescente, perplejo ante sí mismo, arrastra su vida rebelde a la página. No se bate contra las formas, extiende su imagen indolentemente. El adulto, hastiado de sí mismo, no busca ya sentido en la profundidad sino en la superficie. Descubre la forma. Se bate, sin entusiasmo adolescente, contra la forma. El lenguaje, no la sociedad, es el adversario. El lenguaje es la sociedad, la maldita sociedad. Quien comprende esto trasciende la adolescencia, puede ser subversivo.

Nueve. ¿Qué ocurre cuando un autor coloquial pierde el oído? Ocurre *Vida con mi viuda*. Ocurren fragmentos como éste: "Sin duda la gordoloba tenía su encanto de Miss Piggy. Calma, calma, le tuve que decir, porque ya me acariciaba el pene-loup impunemente... Ay qué rico se te para. Después cogemos, ¿eh?" El ejemplo basta: José Agustín ha perdido su habilidad para reconstruir el lenguaje popular y, sin embargo, se obstina. Se obstina en eso y en cosas mayores. Desea ser el gurú de una generación que desconoce y salpica su trama de títulos de películas y canciones contemporáneas. Indirectamente acierta: está, como muchos autores mexicanos más jóvenes, obsesionado con

crear un libro de culto generacional. Eso lo une a sus herederos: el costumbrismo degradado. No ya un realismo contestatario sino complaciente. No ya la crítica sino el reconocimiento. Hay un lector y se le adula. Éste es tu mundo. Éste eres tú. Reconóctete en el espejo que te construyo, siéntete cómodo. Sólo la incomodidad es literaria. Sólo la extrañeza es subversiva.

Diez. Sólo tu malestar es deseable. —
— RAFAEL LEMUS

POESÍA

POETA VENTRÍLOCUO



Francisco Hernández, *Imán para fantasmas*, México, Era - Conaculta, 2004.

Francisco Hernández, *El corazón y su avispero*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Colección "Centzontle").

No sé exactamente en qué momento, pero la poesía de Francisco Hernández se ha vuelto un curioso fenómeno en nuestra lírica: su autor cosecha premios y becas, elogios de la crítica, es una presencia constante en revistas, suplementos y diversas editoriales, referencia inevitable de la poesía de las dos últimas décadas. Incluso —recientemente— con *Palabras más, palabras menos* (Pretextos), publicado en España, alcanza la tan difícil internacionalización de su poesía (ya antes había publicado un libro en Colombia).

Eso lo hace privilegiado pero no excepcional. Lo que sí le envidiarían muchos compañeros de generación y aun poetas

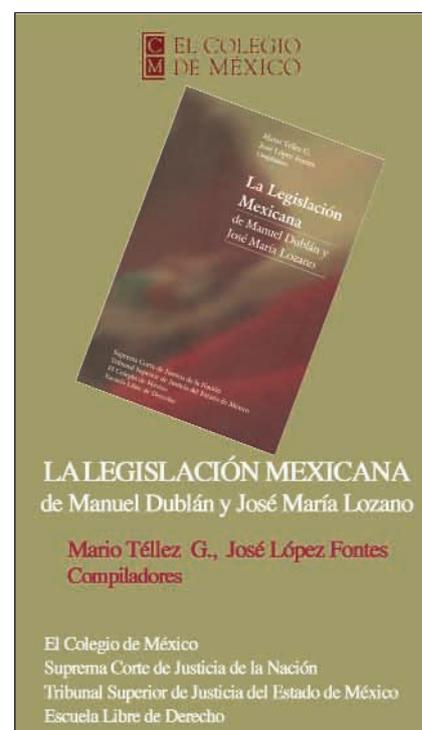
mayores es su arraigo entre los lectores. Eso sí es extraño, ¿se trata de un escritor —de un poeta— con lectores en una época en que éstos son muy escasos! No se trata de vender mucho sino de tener lectores y creo que es indudable que él los tiene. Presente tanto en el catálogo de editoriales grandes como de medianas, chicas y chiquititas, de universidades como de proyectos independientes, su obra empezó a ocupar ese lugar de privilegio a la vez que de excepción a partir de *Moneda de tres caras*, libro que reunía tres volúmenes —*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli* y *Cuadernos de Borneo*— en los que encontró una vena muy particular, la que llamaría de “poeta ventrílocuo, que habla en la voz de otro creador y que deja hablar a ese autor en su voz”.

Ya antes había dado muestras de talento con libros notables pero sin la repercusión pública mencionada. Como muchos poetas de su generación, se ha sentido tentado por la canción, se han musicalizado textos suyos y creó un heterónimo en Mardonio Sinta, trovador de raigambre popular, todo en busca de ese público lector que tanto hace falta al poeta. En otros libros, como el recién aparecido *Imán para fantasmas*, reproduciendo el esquema de *Moneda de tres caras*, explora el universo de una cultura del referente en una ventriloquia ejercida a través de Aimé Césaire, Octavio Paz y Salvador Díaz Mirón. No hay duda de que este registro lo llevó a adquirir una personalidad muy recia, y en ciertos momentos inspirada. No estoy seguro de que esto ocurra en *Imán para fantasmas*, donde la intensidad de la vibración ante la obra ajena parece adquirir un tono retórico. El problema no está en la brillantez momentánea de ciertos versos sino en la ilación narrativa, preocupación de varios poetas actualmente en lengua española. Por ejemplo “Veinte textos a partir de dieciocho fotografías de Octavio Paz”, escrito a partir de fotografías del autor de *La estación violenta* —la imagen en el sentido más literal pero también más amplio— deja un regusto de pretensión que ensucia el emocionado homenaje.

Cae en el peligro del ventrílocuo: le

vemos mover la boca aunque la voz se proyecte, y descubrimos entonces que el interlocutor es un muñeco. Hernández lo sabe y no pretende engañarnos, incluso utiliza esa condición escenográfica para dar intensidad a su poema, proponiéndose él como muñeco. Sin embargo no consigue convencer a su lector, no entra en sintonía con él. Esto ocurre al menos en dos direcciones: la primera —la referencial— hace que la presencia de las figuras tutelares, sean Césaire, Paz o Díaz Mirón, estén demasiado presentes y el texto, más que seguir un modelo, hacer homenaje o un pastiche, se queda en pura reverencia. Hernández ha demostrado en algunos de sus libros tener sentido del humor, pero como si lo trajera de fuera: no le nace; lo sabe necesario y lo incorpora, pero en cuanto se descuida le brota la solemnidad. Muchos de sus modelos son ya de por sí densos e incluso solemnes (en el buen sentido), pero si esta solemnidad se duplica pierde sentido ritual.

No obstante no es esto el verdadero problema de *Imán para fantasmas*, sino cierta rispidez que hace que el poema cruja, engastando expresiones luminosas en un tono convencionalmente prosaico, cuyo



ritmo tiende hacia la monotonía. No hay en estos tres poemas un sentido personal real, sino sólo proferido: al ejercer una memoria que se apoya en previos puntos de apoyo, no se deja ir a la sorpresa del regreso, misma que nunca puede ser convencional aunque se repita igual en cada uno de nosotros. Es precisamente esa condición de igualdad y repetición la que otorga una condición única, tal como ocurre con la relación entre el verso –ritmo, acento– y la palabra. Cuando el poeta se embelesa con su propia receta hay que prescindir de ella, pero no es fácil, sobre todo cuando, como es el caso, el autor no considera que esté agotada esa vía.

Tal vez la breve antología –que incluye textos inéditos muy buenos– *El corazón y su avispero*, publicada en la recién iniciada colección Centzontle del FCE, sirve para entender lo que pasa (ya antes la misma casa editorial le había publicado una “segunda antología personal”, *Antojo de trampa*). Al principio de su obra, Hernández consiguió una gran precisión en pequeños poemas de imágenes transparentes; al aumentar en complejidad aumentó también su opacidad, pero la inspiración lo rescataba de la grisura discursivonarrativa. El poeta (o el creador) vive en el texto como arquetipo, sin desprenderse de su condición de persona, así no es –no puede ser– ni Schumann, ni Tralk, ni Holderlin, pero tampoco Francisco Hernández, sino un yo que les pertenece a todos y que el lector modula para hacerlo suyo. Esto sólo ocurre en el dilatado universo del poema extenso, en el que el autor que nos ocupa ha conseguido un momento espléndido en “Soledad al cubo” del libro del mismo título, texto que paradójicamente se teje sobre la experiencia en una vivencia torturada y no compartible. Es la visión que el romanticismo nos heredó y que nos funda como cultura.

Curiosamente, el último de los poemas, inspirado en Díaz Mirón, es el que más cohesión tiene. Recuerda en cierta forma a “Soledad al cubo” y tal vez esto se deba a que la comunión con el poeta veracruzano –Hernández también lo es– se da en un terreno menos literario y más

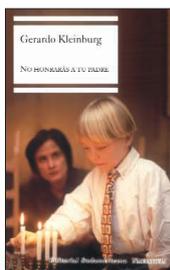
personal, lo que le cuadra mejor al actual ritmo de su poesía. El autor de *Lascas* es una asignatura pendiente para la poesía mexicana, ya que –más allá de su importancia histórica– se trata de nuestro primer moderno, anticipándose a Tablada y a López Velarde, pero con una modernidad prevanguardista, pétrea, casi rocosa en su construcción formal, pero a la vez de una admirable flexibilidad expresiva. Así el lopezvelardiano *El corazón y su avispero* en realidad, a través de textos como “Por amor a Fosca”, revela, más que su talante experimental, su tono neomodernista.

Ambos títulos –*El corazón y su avispero* e *Imán para fantasmas*– tienen un mismo sentido: la del centro que atrae a quien revolotea en su alrededor; pero probablemente el sentido del movimiento sea inverso: mientras que las avispas van hacia el corazón el imán busca los fantasmas, funciona como un buscador de tesoros. Las avispas insinúan un ataque, pican, producen dolor, pero probablemente –como sugiere el imán– se trata de un dolor buscado, es decir: un dolor retórico. El poema se presenta entero, a la vez que es la propia memoria de su gestación en una veloz afirmación del pasado como un hoy permanente. –

– JOSÉ MARÍA ESPINASA

NOVELA

ENTRE EL AZAR Y LA ELECCIÓN



Gerardo Kleinburg, *No bonrarás a tu padre*, México, Editorial Sudamericana, 2004, 326 pp.

Emoción e intuición, según T.S. Eliot, son fuerzas expresivas que combinadas dimensionan un voz. Para ello habrá

que explorar en el propio paisaje interior, a bien de detectar, tal vez en cierne, limitantes y posibilidades, y en un acto de plena sinceridad reconocer las vías más plausibles de desacato a las convenciones, pero también los rigores que toda osadía necesita. Y es que todo estilo prefigura –se quiera o no– una suerte de subversión. Algunos autores optan por hacer de la endurecida gramática un asunto gayo, dejándose guiar por la eufonía de la lengua o por el rejuego intrínseco que la propia lógica expresiva insinúa. Habrá otros, los más, que se ajusten a los cánones de una supuesta formalidad léxica que, por lo común, sólo consigue amortajar el lenguaje, cuando no empobrecerlo hasta pudrirlo. Este último abordaje ya define los trazos de lo que sería la figura del craso escritor correcto: maniataado, pero sobrio; elusivo y –¿por qué no?– sugerente, pero ante todo invulnerable por temeroso; ese que alcanza un “medio tono” que a nadie atormenta y, por lo mismo, a nadie apasiona.

Otro aspecto que refuerza la autonomía de una voz reside en su nivel de obsesión. ¿Hasta dónde contener o extrapolar un empeño creativo? Una novela como *No bonrarás a tu padre*, de Gerardo Kleinburg, es una muestra fehaciente de esa propensión obsesiva por desbordar una trama. En ningún momento existe el deseo por modular una sospecha, sino el denuedo –siempre descorazonador– por aclarar un origen nebuloso y las derivaciones psíquicas y espirituales a que está expuesto un personaje como Alejandro Roth, hijo de padre judío y de madre católica.

En los primeros capítulos de la novela está delineada la esencia de la historia. Hay una carta, dirigida al padre, donde la madre asume la responsabilidad de tener un hijo ilegítimo: “No impediré que mi hijo nazca. ¡Prefiero soportar toda mi vida la angustia de un porvenir incierto para él a la certeza de su muerte!” Luego, mediante un recurso elíptico de tiempo, cargado de vacilaciones y perplejidades, Alejandro logra entablar una larga conversación telefónica con su padre, donde, por cuenta propia, escucha la ne-

gativa de éste por reconocerlo como hijo. La rudeza de ese pasaje señero es el detonante corrosivo que domina toda la trama. Es entonces, y ya con conocimiento de causa, que Alejandro comenzará un proceso de reconquista paulatina. Queerá, en principio, acercarse a sus medios hermanos, a bien de incidir al bies y acaso sentimentalmente en la psique del padre. También adoptando el fervor por la religión judía: un proceso de aprendizaje a contracurso del catolicismo que dota al personaje de una vulnerabilidad interior exasperante, pero cargada de una riqueza de puntos de vista donde las dudas y las certidumbres generan un movimiento narrativo lleno de sugestión dramática. Es aquí donde la obsesión alcanza su desasosiego eufónico que ha de darle peso al magma de la historia. Se trata de un fuego cruzado entre el azar y la elección: ese estigma órfico que descoyunta, pero a la vez afina la condición heroica del personaje.

Es fruto del azar el hecho de descubrir la ciudad en la que se vive como un síntoma de recuperación del origen, y es palpable que a través de ese vagabundeo incansable se detecte el error de “lo otro”, de lo inmodificable ya para siempre. De ahí el sentido del viaje: lo “sin retorno” que escuce y libera, pero ante todo empuja, al menos como atisbo, hacia otros hallazgos. Es fruto de la elección el deseo de Alejandro por circuncidarse, por ir a la sinagoga, por asumirse judío a cabalidad. El padre representará el fulgor de una esperanza mesiánica asaz remota, pero también una suplantación espiritual siempre entrañable. La religiosidad se establece como una traba y a la vez como vertedero reflexivo, donde la búsqueda del origen, como ajuste psíquico, amplifica el sentido de una lucha sin reposo. Alejandro se verá obligado a hacer acopio de fuerzas, a sabiendas de que no encontrará jamás un “¿por qué?” ni un “¿para qué?”. La antigua aspiración órfica se cumple en el puro devaneo axiomático. Alejandro es héroe determinado por la desilusión, pero que jamás se dejará atraer por el abismo. El artificio novelístico que Gerardo Kleinburg

propone consiste en recuperar la visión prístina con que fueron concebidas las primeras novelas escritas en Occidente, justo en Bizancio, como *Leukipó y Kleitofón*, de Aquiles Tatiús; o *Las Etiópicas* o *Krisorroé*. La preeminencia de que una trama no es otra casa más que un crecimiento de la psique, signada sólo por la fuerza del deseo.

Y ese deseo es el estigma de la aventura. La exploración de “lo otro” que apenas alcanza a circunstanciar la propia identidad, sin alterarla. La ausencia del padre o su negativa confesada es algo insalvable que vale la pena fortalecer, a bien de preservar el misterio de la vida. Con *No honrarás a tu padre*, Gerardo Kleinburg demuestra que no es necesario apostar por una historia donde el anecdotario se vuelva un maremagno imparabile de avatares inútiles o más o menos significativos. Basta incidir en dos o tres ideas dominantes para ensanchar un cometido dramático, de tal forma que los trasuntos incidentales alcancen mayor dimensión. Un abordaje de esta naturaleza le permite al autor alejarse de todo craso sentido unidimensional de la trama y recalcar, a su vez, en los puntos nodales del conflicto. Pareciera, pues, que de antemano a Kleinburg le interesa que al lector le quede claro cuál es el síntoma capital de su estrategia narrativa. La previa aclaración es sólo el corrolato de un intento creciente por ahondar en esas verdades inalterables: la sospechosa falacia del origen, el indeterminismo existencial, el choque a perpetuidad de dos concepciones religiosas y la resignación como motor de una aventura sin fin. Aun así, es el deseo la cavidad adecuada para atisbar un andamiaje siempre introspectivo: lo exterior (lo otro) agita y, a su vez, revoluciona el ímpetu, pero es también la tentativa por agenciarse dudas y certezas para conseguir un filo de equilibrio. En Alejandro Roth se concentran (y se descentran) todas esas fuerzas que en ningún momento presuponen un lastre vital, sino el impulso por detectar, a fin de cuentas, el acomodo definitivo en el mundo. —

— DANIEL SADA

ENSAYO

CLAROS EN EL BOSQUE GLOBAL

Rüdiger Safranski, *¿Cuánta globalización podemos soportar?*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2004, 120 pp.

Si usted se siente angustiado por el vértigo de la globalización, reacciona como distraído a los acontecimientos, o se siente tentado a abrazar el autismo, este pequeño libro puede resultarle interesante. Su enfoque está en la tradición crítica de la alienación, amplificándolo a las condiciones de globalización actual. Repasa someramente los impulsos históricos de este proceso y sus formas específicas de alienación en los últimos doscientos años. La alienación de hoy le parece más pernicioso por el papel de los medios de comunicación:

Ahora se impone incluso a la conciencia cotidiana el horizonte global de los problemas, por lo cual hay cada vez más ocasión de experimentar la propia impotencia [...] La globalización moderna incluye el hecho de su democratización [...] Por eso se da también el globalismo ideológico [que] engendra una imagen de la sociedad más unitaria de lo que es [...] Para la conciencia globalizada, apoyada en los medios de comunicación, los espacios se hacen estrechos, falta el sentimiento de la anchura abierta. La mayoría de las cosas nos parecen conocidas, sin que las conociéramos realmente [...]

El círculo de los sentidos, ampliado artificialmente a través de la prótesis mediática, se ha deslizado por completo del círculo de la acción [...] El globalismo es un síntoma de sobrecarga [...] Hay un nuevo superyó que la responsabilidad global implanta en nosotros [...] A la larga no habrá ser humano que soporte algo así [...] Hay que delegar, pero el problema se cifra ahora en que tenemos pocos fundamentos para otorgar la menor

confianza a los nuevos especialistas de lo global [...] de ahí la tendencia a parapetarse en ideologías (neoliberalismo, multiculturalismo) y la huida a fantasías de decadencia y salvación [...] La alienación gana en anchura [...] ¿Cuánta globalización podemos soportar?

El autor traza los orígenes de este debate hasta Rousseau, el primero en denunciar que la sociedad ahoga la vida individual. La solución de Rousseau, el descubrimiento del placer de ser individuo y la fraternidad de todos los humanos en el sentimiento, dice Safranski, ahoga el impulso a la diferencia, que es lo que imprime fuerza a la dinámica social. Otro gran crítico de la alienación, Marx, vio su superación en la toma de conciencia del proceso social y la acción política organizada para transformarlo, pero cayó en el otro extremo de Rousseau, negando también la individualidad. Ambos encendieron fuegos fatuos de la libertad.

¿Cuál es la solución? Encontrar un “claro” que no esté totalmente dentro ni totalmente fuera del individuo. La metáfora del “claro en el bosque” es central para el autor. Las civilizaciones —afirman— han sido sacadas del bosque como una especie de claro. No un claro como torre de control, lo cual es imposible porque la historia no puede ser gobernada. Hacer un claro significa “no permitir que todo entre en nosotros; ha de entrar sólo en la medida en que podamos apropiarnos de ello. Quien no se doblegue a la coacción de la comunicación habrá de renunciar al orgullo de estar siempre a la altura de la época y en la cúspide del movimiento”. Es necesario “cultivar formas de conducta y pensamiento que no pretendan concordar con la histeria globalista; significa, pues, menos rapidez, abrir la posibilidad al capricho, cultivar el sentido de lo local, la capacidad para desconectar, para no estar accesible [...] Cuanto más sazónada esté la vinculación al lugar propio, tanto mayor será la apertura al mundo y la disposición a ella. La histeria de los atletas de la movilidad [...] no ha de confundirse con la apertura al mundo”.

El individuo no puede producir gran cosa hacia fuera, pero puede actuar en sí mismo e intentar blandirse contra repercusiones fatales que nos vienen del exterior. Quien quiera crearse su propio claro en la jungla de lo social y de la comunicación global no podrá salir adelante sin una prudente delimitación. Como dijo Goethe: siempre que se incita al hombre a desear algo “con lo que no puede unirse a través de una actividad propia regular”, entra en escena una desgracia. Para configurar la globalización, dice Safranski, el individuo debe primero configurarse a sí mismo, ubicarse, delimitar lo que puede digerir.

Comentario: supongo que la solución del autor es lo que mucha gente trata de hacer, es decir, delimitar un campo y vincularse con los intereses afines a través de la red. La delimitación se torna naturalmente imperativa ante el embate de lo global, pero busca potenciarse mediante vínculos igualmente globales. Safranski no ignora este proceso, pero le dedica poca atención porque su preocupación principal es el yo interno del individuo. La idea de socialización en las nuevas condiciones globales es débil en su argumento. Diríamos que finalmente se inclina más hacia Rousseau que hacia Marx. —

— RAMÓN COTA MEZA

NOVELA

JUDAS SE CONVIERTE EN JUDAS

Leo Perutz, *El Judas de Leonardo*, trad. Antón Dietrich, Barcelona, Destino, 2004, 242 pp.

Alfred Polgar se negó siempre a llamarlo literato, pues “en sus libros no hay ni rastro de las mentiras, pringosidades, afectaciones y trampas del oficio”. Egon Erwin Kisch alabó la precisión casi matemática con la que desarrollaba los temas de sus novelas. Friedrich Torberg, empleando una extravagante capacidad de asociación, lo caracterizó como el “resultado de un desliz entre Agatha Chris-

tie y Franz Kafka”. Guardó silencio cada vez que fue invitado a revelar un detalle cualquiera de su insignificante autobiografía, nunca concedió una entrevista y, siguiendo el ejemplo opuesto de muchos de sus contemporáneos, una y otra vez renunció al molesto ritual de interpretar sus propias obras. Cultivó con pasión el estudio de las matemáticas aplicadas y sobre sí mismo escribió, en una carta fechada en Palestina, poco antes de que cumpliera sesenta años: “El mundo escuchará y leerá después de la guerra cosas muy distintas de las que elaboro aquí tan arduamente detrás de un alambre de espino espiritual, privado de experiencias y acontecimientos significativos.”

Leo Perutz: *rara avis*, figura extravagante a quien el barrio judío de Praga a finales del siglo XVI, las guerras napoleónicas en España, los decorados sombríos de la Francia de Richelieu o los paisajes blancos de Prusia y Polonia a principios del siglo XVIII, le sentaban mejor como materia novelística que la actualidad frágil y convulsa. Europa hacía sonar, por partida doble, sus tambores de guerra y Leo Perutz escribía novelas históricas. *El Judas de Leonardo* fue la última de ellas. El 4 de julio de 1957, semanas antes de morir, Perutz dejó a punto el manuscrito definitivo, luego de veinte años de tanteos, vacilaciones, enmiendas y largos periodos de sequía.

No creo a nadie capaz de perder el tiempo tratando de distinguir a qué mundo pertenecen los hechos narrados en *El Judas de Leonardo*: ¿al de la ficción, al de la leyenda, al del rigor documental? ¿Vale en algo que lo que cuente Perutz sea o no sea seguro? Sólo hay algo verdadero: estamos en 1498, a la hora menguante del ducado milanés de Ludovico Sforza, protector de las artes. Eso no tendría importancia si no fuera porque en ese tiempo, y en ese lugar, Leonardo da Vinci se ha instalado en una calma aparente que pone en riesgo la conclusión de la *Cena*. Le falta un detalle... y grande, le falta la cabeza de Judas: “Entendedme bien, señores, no busco un rufián o un delincuente cualquiera, no, quiero encontrar al hombre más malvado de todo

Milán, ando tras él para dar a ese Judas sus rasgos.” Podríamos suponer que el argumento encierra la historia de tal búsqueda y fallaríamos por completo, pues *El Judas de Leonardo* cifra sus páginas en el destino miserable de aquel que habría de llevar el rostro de Judas. Se llama Joachim Behaim; es hermoso, apátrida y corre detrás del dinero.

Dice Leonardo, el personaje, que Judas traicionó a Cristo cuando comprendió que lo amaba, cuando su orgullo se rebeló contra la zozobra de amarlo demasiado. No podemos imaginar entonces que su secreto y su pecado hayan surgido de la envidia y aun de la decisión de elegir el mal conociendo el bien. Nos preparamos así para contemplar la ruina moral de Behaim a la que, encima de todo, respalda una defensa infame de la justicia. Pero antes debemos saber que hay un amor loco entre Niccola —una mezcla milanesa de audacia e inocencia— y Behaim; hay también una deuda que Behaim piensa cobrarle al usurero Boccetta. En ocasiones, la desgracia tiente a los hombres en forma de azar. Niccola es hija de Boccetta. Una vez que ha sido tocado por esta incalculable revelación, Behaim ya está preparado para ser un hombre solo. Recupera su dinero a costa de Niccola, a quien desprecia “aunque hubiese llevado dentro el paraíso”. Al pronunciar su sentencia final, ignora que acaba de duplicar el destino de Judas: “La habíam amado demasiado y eso no lo permitía mi orgullo ni mi honor.”

Por regla general, Perutz vivió al margen de sus ficciones; se sintió a sus anchas actuando como una inteligencia ordenadora, casi espectral. *El Judas de Leonardo* no fue la excepción pero sí el momento más transparente. Corre a lo largo de toda ella una pregunta que se antoja personal, relacionada con los misterios de la creación, un registro del cual Perutz nunca se ocupó antes. Que al final de la novela, y sin torcer el flujo narrativo, Leonardo encuentre a Joachim Behaim, y con él la pieza que falta, el rostro de Judas (“Os rendiré el honor que os corresponde, cuidando de que no desaparezca vuestro recuerdo de Milán”),

refleja muy bien el papel preponderante que Perutz pudo concederle al azar en la concepción y la maduración de su propia obra literaria. Refleja de igual modo la naturaleza paciente del artista, que únicamente sirve a la pasión de ver, de comprender, ordenar y crear.

El estilo de Leo Perutz constituye una fuente de placer a causa de su constante inmunidad a la afectación y la soberbia. Nada le sobra, nada le falta. Se diría que siempre actúa directamente, concibiendo el argumento en su estado puro. Son muchas las cosas que ofrece y muchas las cosas que guarda bajo la manga. ¿En qué radica su enorme poder afectivo? Los personajes que describe se sienten a menudo fuera de lugar, incómodos con el papel que la fortuna les ha dado. Por más que aparenten actuar con suficiencia, no dejan de revelar el ánimo vacilante de su andadura vital. Los seguimos y nos asalta la impresión de que muy pronto ya no serán los mismos. La literatura puede consistir en meros juegos de ideas, de opiniones y palabras que se creen prácticas. Con Perutz ocurre al revés. Aun cuando se embarca en un tema importante, no trata de convencernos ni de convertirnos; sólo intenta contar una historia y contarla bien. ¿Existe acaso otro propósito? —

— ROBERTO PLIEGO

ENCICLOPEDIISMO

SABELOTODO

Christiane Zschirnt, *Libros – Todo lo que hay que leer*, pról. Dietrich Schwanitz, Madrid, Taurus, 2004, 352 pp.

*Where is the wisdom we have lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?*
— T.S. ELIOT, “The Rock” (1934)

En su prólogo a *Libros – Todo lo que hay que leer*, el doctor Dietrich Schwanitz se pregunta: ¿No traza cada canon unas fronteras arbitrarias? Según Schwanitz, la autora Christiane Zschirnt “saca los libros de la penumbra de los presbiterios, donde el aire cargado de incienso y murmullo de sacerdotes adormecen los sen-

tidos; borra toda pompa ceremonial y los libera del imponente estilo académico”. También considera que ella (Zschirnt) “recupera los libros del destierro del esnobismo y hace que la cultura sea realmente democrática. Eso significa el libre acceso para todos los que lo deseen”.

Me he extendido en citar palabras del prólogo, tratando de interpretar la intención original y verdadera del volumen escrito por la filóloga e historiadora Christiane Zschirnt. Lo primero que se me ocurre es que, si bien resulta maravilloso que alguien se proponga una cruzada contra la solemnidad, también es peligroso, en extremo, usurparle al libro su calidad de objeto imantado, acaso sagrado. Es más que evidente que, más allá de ser el prologoista, Schwanitz concuerda con la autora en esta aproximación a la literatura, siendo él mismo quien firma un libro de la colección, coincidente en el espíritu democrático y sintetizador: *Cultura – Todo lo que hay que saber*, donde en cuestión de párrafos nos resume movimientos sociales, históricos y artísticos de gran complejidad. No pongo en duda su capacidad de condensar los datos —tampoco he dudado, jamás, de la destreza del maestro de pintura Bob Ross—, pero sí me pregunto, seriamente, si los datos así enlistados, por sí mismos, guardan la esencia de los hechos, los personajes, los episodios. Es como pretender que la osamenta encontrada por el paleontólogo contuviera el soplo de la vida. (Ni siquiera es eso lo que el paleontólogo esperaba presenciar.)

En la colección de libros mencionada, existen, que yo sepa, uno sobre ciencia, otro sobre música clásica y uno más sobre filosofía, por Matthew Stewart, titulado *La verdad sobre todo*. Por la naturaleza de la ciencia, aunque su historia se preste a interpretaciones diversas, puede que el libro de Detlev Ganten cumpla más claramente la función que se traza. En el caso del libro de Stewart, por algo su subtítulo es *Una historia irreverente de la filosofía*: su sentido del humor es explícito, rebosante, y es el único del lote verdaderamente erudito, en el sentido de que la información ha sido debidamente procesada

y digerida, en el sentido eliotiano; no ha perdido el aspecto del conocimiento y a veces, tal vez, raya en los destellos de la sabiduría. Su don para tributar y al tiempo hacer mofa del platonismo, Terencio, Wittgenstein o Foucault no habla de un aprendizaje: más allá del ingenio hay capacidad de decantación, discriminación, atributos de una mente de primer orden. Por eso el título de Stewart es elocuente, mientras en los otros casos parece cosa poco seria o demasiado solemne. (No olvidemos aquel libro de Lenin *¿Qué hacer?*, cuyo contenido necesariamente decepciona porque no resuelve lo que el título promete).

El título original de Stewart en inglés, *The truth about everything*, es una invitación al pitorreo. El libro de Zschirnt, regreso a él, carece de pitorreo. Si acaso, contiene algunos tímidos intentos de humor que la traducción ayuda a frustrar.

No sé qué pueda, del resumen anecdótico del *Ulises*, atraerle a un neófito de la literatura, como tampoco entiendo que una sinopsis de la *Comedia* pueda seducir a ningún criterio contemporáneo. De hecho, la renuencia temprana de muchos de nosotros respecto al *Paraíso* de Dante, o al *Paraíso perdido* de Milton —para el caso es lo mismo—, se debe a que nos los presentaran en prosa, es decir: reducidos a recuentos narrativos (y, para colmo, en tipografía mezquinamente reducida). Sobre todo, creo en la seducción. Me parece, verídicamente, más factible que el ritmo del verso de Dante, por sí solo, acabe creando una impresión estética memorable en el lector, sea éste quien sea. La cuestión es que el libro sea abierto.

Al finalizar, *Sotileza*, la novela de ambiente marítimo de J.M. Pereda, el venerable autor español de larga barba, añadió un glosario para aclarar algunos términos técnicos y locales que el lector pagano pudiera no entender.

Lo curioso es que, en múltiples casos, la explicación no arroja luz sobre la palabra ignota. Por ejemplo: Macizo: parrocha; Manjúa: majal; Pernal: rainal; Reñal: rainal. Este fenómeno involuntario es parodiado en distintos contextos. Me vie-

nen a la mente dos: el diccionario apócrifo del grupo cómico Monty Python, o bien James Joyce en *Finnegans Wake*: un capítulo donde se multiplican los asteriscos, y así, el neologismo *puddywback* queda explicado como sinónimo de *patatapatudatback* (FW, p. 289).

Tengo cierta impresión, no del todo comprobable, de que esto mismo sucede con el libro de Christiane Zschirnt: por más que quiera abatir la pedantería y huir de lo acartonado, lo que hace es sustituir un modelo de intelectualismo por otro, y un canon por otro, aunque anote Schwannitz, y luego recalque ella, en su propia introducción, que no pretende establecer una lista canónica.

A propósito, de nuevo, de James Joyce: se cita el libro *Finnegans Wake*, así, con un apóstrofe indebido, mismo error que se encuentra en tantas partes, siempre despertando sospechas de qué tanto se sabe del tema. ¿Será otra vez cosa de la traducción? No lo sé, pero lo que sí sé es que en un dos por tres, Christiane Zschirnt hace un cuadro sinóptico del *Ulises*, mismo que al estudioso Stewart Gilbert le tomó años de desvelo, y eso que contaba con la asesoría directa de Joyce. El ejemplo vale, pues ilustra esta actitud altanera con la que se pretende abarcar el fenómeno literario, por dentro y fuera, con un espíritu informático, encapsulador: la autora nos resume tanto a Keynes como a Goethe y a Mann. Nos describe sus esqueletos, sus osamentas.

En un gesto retador ante la Academia, incluye *Harry Potter* como lectura obligada. Pero eso no la salva. Tristemente —y aquí recurriré al repetido ardid de regresar a mi fuente inicial—, todo el asunto hace que retumben en los oídos los otros versos del coro de “The Rock”, donde se concluye que el proceso en el que la sabiduría se rebaja a ser información nos aleja de Dios y nos acerca al Polvo. Yo no creo en el dios de Eliot, pero sí digo: amén. Desde la perspectiva de cualquier escuela de pensamiento, sea socrática, budista o mahometana, saberlo todo es una aspiración absurda. Por eso nadie quiere ser un sabelotodo. —

— CLAUDIO ISAAC

NOVELA

1994 Y LA INCERTIDUMBRE



Paloma Villegas, *Agosto y fuga*, México, Era, 2004, 175 pp.

Aunque en México existe una conocida tradición de lo que podríamos denominar “narrativa política”, es decir, relatos cuya temática gira en torno a los abusos de quienes detentan el poder, no son frecuentes las obras que, para construir su trama, eluden los crímenes de los personajes prominentes, ni quienes evitan, por medio de una estrategia bien definida, la denuncia directa, casi panfletaria, de la corrupción del sistema.

Agosto y fuga, de Paloma Villegas, no recorre los caminos tantas veces transitados por otras novelas políticas. Más que en los hechos, se centra en esa atmósfera de incertidumbre que se respira en el aire cuando estamos ante la inminencia de un cambio histórico trascendental, atmósfera en la que hombres y mujeres se ven sumergidos mientras tratan de seguir soportando su cotidianidad. A través de la mirada y la reflexión, pero sobre todo de las emociones de un puñado de personajes que desde las primeras páginas desnudan su interioridad, la novela recorre los días previos al cierre de campaña de Cuauhtémoc Cárdenas, en agosto de 1994. Su trasfondo real es de sobra conocido: en las últimas elecciones presidenciales (1988), Cárdenas perdió gracias a la tan mencionada “caída del sistema”; el primer día de ese año se dio en Chiapas la insurrección zapatista; en marzo, el candidato presidencial del PRI, Luis Donald Colosio, fue asesinado en Lomas Tauri-

nas y Ernesto Zedillo lo sustituyó en la carrera por la presidencia.

Todo esto lo saben, lo viven, los personajes, como en esos días lo vivimos el resto de los mexicanos. Sin embargo, en *Agosto y fuga* los personajes al principio están más preocupados por sus problemas personales y sólo experimentan el clima político del país como una suerte de envoltura que recubre sus vidas. De Lázaro, el pintor que lucha con el lienzo en blanco como si en ello le fuera la vida, a Nora, la amante de éste, que trata de encontrar su propio sentido en un mundo que parece cada día más extraño, a Pablo, el joven aprendiz de escritor que ha perdido el rumbo, hasta llegar a Magda, la activista que adiestra observadores para las próximas elecciones, Paloma Villegas teje una suerte de ronda existencial en donde cada uno de los personajes adquiere, en su momento, preeminencia dentro del relato.

Al dosificar de este modo los puntos de vista, la autora consigue penetrar el espíritu de sus protagonistas, exhiben sus temores, inseguridades y esperanzas sin ningún recato. Al mismo tiempo, al iniciar la novela con el proceso creativo del pintor, establece desde las primeras páginas una tensión dramática peculiar, que más adelante se funde en una atmósfera densa, nerviosa, que prepara a los lectores para el inminente estallido de la violencia. Porque la columna vertebral de *Agosto y fuga* corre a lo largo de un arco cuyos extremos son la violencia del proceso artístico febril de Lázaro y la violencia física, irracional, destructiva de los hombres que asaltan a Pablo mientras ayuda a un amigo involucrado con los zapatistas. En la novela jamás se nos dice quién lo golpea, puede ser un asalto casual, o puede ser gente del partido en el poder. No importa. Se trata de un reflejo de la violencia que se vivió, y en buena medida aún se vive, en la capital mexicana.

No obstante los niveles de violencia a los que somete a sus lectores, el estilo de Paloma Villegas, como ya se había visto en *La luz oblicua*, es cálido en su exactitud, poético, versátil. Su prosa es reposada si los personajes reflexionan, se aligera

cuando narra el mundo a través de los jóvenes, se irrita casi hasta romperse cuando describe la brutalidad de las agresiones. Gracias a estas adecuaciones de la voz narrativa, las escenas que integran *Agosto y fuga*, las calles de la ciudad, los personajes, sus pensamientos y sus emociones nos resultan entrañables, familiares, como si al seguirlos en sus desplazamientos, en sus relaciones con los demás, estuviéramos frente a amigos de años. Quizá por ello mientras los vamos leyendo sentimos su zozobra, su incertidumbre. Quizá por eso nos duele su destino, que es el destino del país.

Conforme los días de la acción y las páginas transcurren, el oleaje de la política cobra más y más presencia en el relato. Los estados de ánimo van del entusiasmo al miedo, de la confianza al desaliento. Los personajes, todos simpáticos de la izquierda, se reúnen en el Zócalo para el cierre de campaña en lo que parece ser el clímax de una esperanza. Y salvo Pablo, quien es víctima de la represión velada que se vivía en esos días, y Magda, quien sufre las peores premoniciones mientras duerme, todos quedan pendientes de la duda, a la expectativa de lo que pasará.

Agosto y fuga es un trozo de nuestro pasado convertido en literatura y, como tal, una honda meditación acerca de nuestra realidad actual: un reflejo del México atrapado entre la creación y la destrucción de sí mismo. Al llegar al final de la novela y sentirnos en suspenso, como ante un inmenso vacío, igual que sus protagonistas, sólo queda preguntarnos si agosto de 1994 fue el momento de mayor incertidumbre en nuestra historia reciente o, por el contrario, tan sólo marcó el inicio de una época a la que no se le ve el fin. —

— EDUARDO ANTONIO PARRA

www.letraslibres.com

Voces

de la Democracia

Un programa radiofónico-televisivo del Instituto Federal Electoral

Temas abordados durante el mes de marzo

- Los Medios de Comunicación y la Consolidación Democrática
- Democracia y Soberanía
- Política y Políticos en los Medios de Comunicación
- Democracia y Administración Pública Eficiente

Radio

Escúchelo en vivo
los miércoles de
9:30 a 10:30 hrs.
por Radio UNAM,
en 860 de AM

Televisión

Véalo diferido en
Canal del Congreso
los sábados
de 9:30 a 10:30 am.
(sujeto a cambios)

Canal 15 de EDUSAT

los lunes de 17:00 a 18:00 hrs.

Consulte la programación en
www.ife.org.mx

Comentarios y sugerencias en
vocesdelademocracia@ife.org.mx