

Obras reunidas, de Alejandro Rossi ♦ *La guerra de los mundos*, de H.G. Wells ♦ *Ritmo Delta*, de Daniel Sada ♦ *Con la muerte en el bolsillo / Seis desafortadas historias del narcotráfico en México*, María Idalia Gómez y Darío Fritz ♦ *Hay batallas*, de María Rivera ♦

LIBROS

CRÍTICA

Conversaciones con Gabriel Zaid



Humberto Beck, *Gabriel Zaid: lectura y conversación*, México, Jus, 2004.

Gabriel Zaid, *Antología general*, selección, estudio preliminar y apéndices de Eduardo Mejía, México, Océano, 2004.

Armando González Torres et. al., *Zaid a debate*, México, Jus, 2005.

A la hora de la sobremesa, cuando los adultos dan rienda suelta al verbo, un niño, a diferencia de los otros que prefieren el juego, se queda a oír a los mayores, atento a su conversación. No comprende del todo lo que dicen, pero no se va; los escucha fascinado, y de pronto, esa tarde o muchas tardes después, se atreve a decir una frase,

con el corazón acelerado; los adultos escuchan su decir impaciente, y así se integra a la conversación. Con un ejemplo parecido, Gabriel Zaid comenta un ingreso posible a la conversación general llamada cultura. Puede ser una sobremesa o la enseñanza en clase de un maestro o la conquista de una biblioteca, el caso es que hay alguien que no se va, que se queda a escuchar o a leer, que quiere formar parte de ese mundo porque siente que esa conversación no refiere sólo a lo que ocurre ahí sino que lo rebasa, que ese sitio contiene muchos otros, que un libro lleva a otros libros y que una conversación o cátedra interesante nos conecta a muchas otras.

Llamamos cultura a la suma de conversaciones reales o posibles. Puede uno

conversar con amigos y esa plática derivar en la publicación de una revista interesante. Puede uno, también, “conversar con los difuntos” a través de sus libros, o conversar con los vivos lejanos —que así se vuelven cercanos, íntimos, muchas veces más reales que los prójimos más próximos. Las culturas pueden conversar entre sí, pueden asimismo languidecer o avivarse. La cultura nos hace más reales porque nos pone en contacto con ese coro platónico y ese contacto nos habla, nos toca, nos anima, nos señala a las claras que hay un pasado atesorado y un futuro por conquistar.

En ese sentido sostengo que Gabriel Zaid es un conversador excepcional, un provocador vigoroso, un animador de tertulias virtuales y de libros y de revistas reales, un polemista contundente, crítico sin ambages y poeta concentrado y memorable; Zaid es un admirable hacedor literario y un conversador sin tacha, animado por un sentido trascendente que lo impele a actuar rectamente en el presente, que lo obliga a *desfacer* entuertos intelectuales y a echar luz sobre la caótica oscuridad reinante.

El año pasado celebramos sus setenta años, releímos sus libros y no sin asombro vimos un conjunto de publicaciones

ensayar sobre su obra con vivacidad. Impulsados por la generosidad práctica de Bernardo Domínguez, Jean Meyer en *Istor*, Javier Sicilia en *Ixtus*, César Cansino en *Metapolítica* y Fausto Zerón en *Saber ver* dedicaron números completos de sus respectivas revistas a examinar su obra, casi siempre con pasión, casi siempre con rigor. Algo totalmente inusitado en México, país mezquino en el reconocimiento de sus deudas. Una revista de historia, otra de análisis político, otra de arte y otra de pensamiento católico, todas ellas puestas al servicio de la crítica de una obra breve y aguda, inteligente e inspirada. Como remate de ese impulso crítico, la editorial Jus, presidida por el mismo Domínguez, organizó un concurso que invitaba a reflexionar sobre la obra zaidiana y cuyos frutos recogió luego en un libro muy entretenido, por la variedad de sus registros, por la calidad de sus intérpretes. Así, de golpe, la obra de Zaid, que tan poca crítica pública había provocado en sus casi cincuenta años de ejercicio puntual, se vio súbitamente iluminada desde todos los ángulos posibles. Zaid quedó en el centro. Expuesta su biografía (tan celosamente resguardada), su religiosidad (desplegada sutilmente por tantos años), su valor cívico, su intransigencia, su lucidez, su buen humor, su inteligencia. Su obra múltiple conversó con todos sus interlocutores. Para todos tuvo. A todos dio. Yo, ahora, me concentraré en tres casos: en la conversación que sostuvo con su más joven discípulo (Humberto Beck), con el más excéntrico de sus antólogos (Eduardo Mejía) y, por último, en la conversación coral contenida en *Zaid a debate*, reunión de nueve ensayistas en torno a la obra del poeta de “Cuervos”: “Tienes razón: para qué...”

Lectura y conversación

Publicado por la editorial Jus, el de Beck es sin duda el ensayo más literariamente logrado de todos los que aparecieron el año pasado en el marco de la celebración de los setenta años de Gabriel Zaid. Beck, como Zaid, es regiomontano, católico, ensayista y poeta. El suyo es un ensayo lúcido y sobre todo claro, que va hilando

los diversos acercamientos a la obra de Zaid en una sola cuerda interpretativa, un discurso profundamente meditado que reproduce en su integridad unitaria el pensamiento vivo de Zaid. Sorprende por su claridad y coherencia, por su capacidad de síntesis, por la ilación tan segura, a la vez que leve, de los temas zaidianos. Es un texto homenaje, es decir, un ensayo laudatorio que no busca contradecir sino comprender; ensayo generoso de raíz cristiana.

Si la cultura es conversación, dice Beck siguiendo a Zaid, la poesía es el más alto estado de la conversación, porque lleva la palabra a la plenitud de su sentido. Una plenitud difícil, alcanzada a través de un ejercicio de compresión de las palabras; las comprime del mismo modo que Chillida despoja la materia dotando al espacio de sentido. Zaid es un poeta de los orígenes y el fin. Poeta también del mundo creado: el tiempo y la vida en el tiempo. Dentro de ese registro de lo cotidiano, sin embargo, aparecen “revelaciones súbitas... en las que se vislumbra la eternidad...” Zaid es un poeta diurno, solar, luminoso. Sus poemas muestran la perplejidad del yo frente al mundo, perplejidad que cede el paso a una aceptación del ser, a una comunión con el mundo.

La poesía no se limita a su ejercicio literario; entiende Zaid la poesía como actividad vital. Los actos diarios se tornan creativos si en ellos se involucra la totalidad del ser. A esto llama Beck: *ética de la creatividad*. El ideal romántico de fundir vida y poesía, Zaid lo traduce en un hacer inspirado que hace habitable el mundo al ampliar y extender sus posibilidades, favoreciendo la plenitud del ser. La inspiración puede crear situaciones—u obras— que hagan más comprensible el mundo. Hay que atreverse a vivir poéticamente, esto es, a llevar la poesía a la práctica, a insertar la poesía en la ciudad.

La mejor manera, deduce Beck, de aplicar esa “ética de la creatividad” se da en la lectura. Lectura de textos pero sobre todo de hechos, personas, imágenes. Leer se convierte, así, en un acto liberador. “La Creación—dice Zaid— continúa a través del hombre y su radical aportación crea-

dora que es la lectura.” El hombre continúa al Creador al leer el mundo. Leemos para ser. Beck encuentra que esta ontología de la lectura replantea el sentido de la originalidad (una de las supersticiones de nuestro tiempo). Un mismo texto se puede leer de muchas maneras. Un mingitorio, leído creativamente, como lo demostró Duchamp, puede ser leído artísticamente. La lectura hace habitable el mundo, lo transforma en un hecho cultural. La cultura es el espacio natural del hombre, donde mejor se expresa. Pero no cualquier tipo de cultura es liberadora, sólo aquella que privilegia el saber horizontal, en oposición al saber jerárquico impuesto por el Estado, la Iglesia, la Universidad. La cultura libre encuentra sus correlatos en la conciencia libre y la pequeña producción independiente.

Son muchos los hallazgos en el brevísimo libro de Humberto Beck. No es el menor la exposición de Zaid como defensor subrepticio de la utopía. Su imagen de la cultura libre (desopresora, igualitaria, sin jerarquías) “es el último reducto de la utopía”. La cultura según Zaid, afirma Beck, “es un sueño anarquista”. Esa cultura libre, sin controles, es el opuesto exacto de la cultura universitaria, promotora del progreso improductivo desde el Estado. Zaid, como se sabe, ante ese modelo, propone formas de desarrollo alternativas: la economía de subsistencia, el autoempleo, la producción independiente. El progreso, en su faceta actual, ha dejado de servir a la vida. La obra de Zaid, así vista, es una invitación a desacralizar el progreso, a superar la voluntad ciega que lo anima, a dotarlo de un sentido inspirado, quiero decir: trascendente.

Beck lee a Zaid desde ese mirador. Lo lee desde la fe. A diferencia de la casi totalidad de sus críticos, Beck no teme decir “eternidad”, “creación”, “comunión”, “ser”. Por ello su lectura está dotada de una profundidad de la que carecen las lecturas seculares. Beck encuentra la forma de leer el mundo a través de Zaid. Beck, el más joven de sus lectores públicos, debe a la obra de Zaid el ejemplo de una existencia dedicada a la cultura “como ejercicio supremo de la realidad”.

No exagero al decir, por último, que Humberto Beck es uno de los más destacados ensayistas mexicanos. Retomo lo que Cuesta dijo de Paz en 1937: “Una inteligencia y una pasión tan raras y tan sensibles como las de este joven escritor, son de las que saben estar penetrantemente pendientes de lo que el porvenir reclama.”

Antología general

La segunda conversación a la que me referiré es la que sostiene Eduardo Mejía con Gabriel Zaid, como antólogo y prologuista de su *Antología general*. Mejía es un personaje excéntrico. Ha escrito novelas y cuentos merecedores de un justo olvido. Es el encargado de cuidar las *Obras completas* de Zaid publicadas por El Colegio Nacional, pues Mejía está considerado como un lector puntilloso.

Gabriel Zaid es autor de poemas, ensayos de crítica —literaria, cultural, económica, política—, además de ser reconocido como editor de José Carlos Becerra, Carlos Pellicer, Manuel Ponce y Gabilondo Soler, y como autor de dos antologías, una de ellas memorable: *Omnibus de poesía mexicana*. Su obra tiene muchos registros, por ello la dificultad de antologarlo. Zaid mismo intentó hacerlo (*La feria del progreso*, Taurus), pero los resultados no fueron nada buenos. Mejía no quiso (quizá no pudo) hacer una antología inteligente, que pusiera a dialogar textos de materias diferentes para que, gracias a la combinación, mutuamente se iluminaran; pudo haber mostrado, por ejemplo, los vínculos entre su crítica literaria y su crítica del poder. Pero no. Se conformó con hacer una antología cronológica, se limitó a extraer de cada libro los textos que le parecieron más interesantes. (Y no cabe duda de que casi todos los textos de Zaid lo son.) No se advierte en esta antología una inteligencia ordenadora, combinatoria, que, partiendo de un núcleo, fuera extendiendo sus ondas concéntricamente. No. Pongo el ejemplo, para no ir más lejos, de los poemas que antologó. Durante años, luego de un proceso metódico de decantación crítica, Gabriel Zaid ha ido eliminando textos de

su obra poética, reunida finalmente en *Reloj de sol*. Sin explicar por qué, Mejía alegremente se propuso restituir muchos de los poemas eliminados por Zaid. ¿Gana algo con ello la comprensión de la actividad poética de Zaid? ¿Por qué cree Mejía que Zaid los eliminó? ¿Para que futuros arqueólogos de su obra los rescataran o por voluntad de perfección?

Muchos de los críticos de Zaid han advertido que uno de los núcleos de su crítica cultural y de su poética están contenidos en sus ensayos primeros, que publicó en Monterrey en 1963 bajo el título de *La poesía, fundamento de la ciudad*. Mucho habría ganado el lector de esta antología si se hubiera colocado alguno de estos ensayos (como “Negándose a recitar” o “La efectividad poética”) al principio de su libro. Sin embargo, Mejía los colocó justo en mitad del volumen, ya que esos ensayos los volvió a publicar Zaid en una nueva edición de 1992, con el título de *La poesía en la práctica*.

El lector encuentra en esta antología el brillo de la inteligencia de Zaid. Pero se trata de un brillo mal organizado, de una lectura meramente cronológica, de un trabajo sin rigor ni imaginación. Muchos de estos defectos de Mejía, visibles en su faceta de antólogo, se traslucen en el desaliñado y torpe prólogo. Dice en él cosas muy extrañas: “su obra es sólida e incuestionable”, rara forma del elogio. ¿Es la obra de Gabriel Zaid incuestionable? ¿Existe alguna obra incuestionable? A propósito de la tarea crítica de Zaid dice que éste la “emprende con método científico”. ¿Método científico? ¿Qué entenderá Mejía por esto? Lo que es claro es que a Mejía la obra de Zaid le produce una extraña incomodidad. Dice que su estilo es “clasificado como frío y desapasionado”, que su poesía “le ganó el prestigio de poeta frío, cerebral”. Refiriéndose a su crítica política, afirma que “la frialdad de Zaid en otros géneros desaparece aquí”, sin embargo, al comentar la sátira política que a Zaid le gusta practicar, comenta: “cada una de nuestras características es expuesta con tanta frialdad...” En resumen: Zaid —así lo lee Mejía— es un poeta, crítico literario, esti-

lista y crítico social “frío”. Cuando lo cierto es que a Mejía lo deja frío. (En lo personal, siempre he admirado el buen humor, la bonhomía y el apasionamiento de los textos zaidianos, pero quizás ése es mi problema...) Dice Mejía que Zaid “además de ser un heterodoxo, ha pagado cara su osadía”. Esto último me llamó la atención, porque siempre he considerado que Zaid goza de un respeto casi unánime en nuestro medio cultural. ¿De qué forma habrá pagado Zaid la osadía de ser un crítico heterodoxo?

Comenté antes que, como narrador, Mejía ha sido justamente olvidado. Algunos lo recuerdan, empero, porque José Emilio Pacheco le dedicó sus célebres *Batallas en el desierto*. Pareciera ser su único mérito. Y lo paga con creces, por ejemplo, en el prólogo de esta antología (cita a Pacheco ocho veces en un texto de catorce páginas, más que a ningún otro autor, lo que es una lástima porque Mejía perdió la oportunidad de relacionarlo con autores más significativos para la obra de Zaid, como Gerardo Diego o Rafael Diezeste, a los que ni siquiera menciona). De pronto, Mejía presume de hiperprecisión: “El 4 de mayo de 1976 apareció *Cuestionario*”, ¿para qué nos sirve ese dato inútil si luego es capaz de resumir décadas enteras del trabajo intelectual de Zaid en un párrafo?

La conversación de Mejía con Zaid es confusa, desorientada, intenta parecer cercana cuando, en realidad, es la conversación atropellada de un antólogo excéntrico con un autor que le produce “frío” y que no es... José Emilio Pacheco.

Zaid a debate

Este volumen reúne los nueve textos que, a decir de los jurados que fallaron en el concurso de ensayo del mismo nombre (Adolfo Castañón, Jesús Silva-Herzog Márquez y Federico Reyes Heróles), expusieron mejor la obra de Gabriel Zaid. Se trata, de entrada, de un ejercicio muy interesante, de un asedio crítico fuera de lo común. De entrada, también, me parece conveniente decir que los jurados erraron al otorgar el premio del certamen a Armando González Torres. Su ensayo

(“Instantáneas para un perfil”), inteligente, bien escrito y demasiado obvio, no es, con mucho, el texto más sugestivo de este volumen. Tiene razón Humberto Beck, en el prólogo de este libro, cuando señala que “al leer un buen ensayo se suele tener la sensación de que el autor no nos esta mostrando algo que ya se sabía de antemano, sino que está pensando con nosotros”. En este sentido, son mucho más sugestivos, en términos literarios y de pensamiento, los textos del guanajuatense Carlos Ulises Mata (“Lectura y realidad”) y del tabasqueño Francisco Payró (“La radical marginalidad: crítica y literatura ante el espejo en la obra zaidiana”). En presencia del texto de Carlos Ulises Mata el lector se siente frente a un auténtico ensayo, se tiene la sensación de que el autor está pensando mientras escribe, de que se está arriesgando al escribirlo, de que está escribiendo “cuestiones que lo cuestionan” en verdad. No escribe, Ulises Mata, acerca de “la paradoja de un intelectual público que no es figura pública”, como González Torres, no le interesa trazar el “perfil de un intelectual”, como sí le interesa hacerlo al autor de *¡Que se mueran los intelectuales!*, le interesa ir más allá: “Su trascendencia radica –nos dice Mata– en que son revelaciones sobre el mundo, iluminaciones terribles o gozosas sobre los seres humanos.” Lee Mata a Zaid buscando verdades que vayan más allá de lo literario, ¿las encuentra, las expone? Tal vez no, pero su búsqueda conmueve. Muy otro es el caso del joven economista tabasqueño Francisco Payró. Su ensayo me parece el mejor logrado del volumen, el único que no ve a Zaid como una anomalía, que lo sabe situar en un contexto más vasto que lo explica e ilumina, el único también que se arriesga a verlo críticamente.

Iluminador resulta, en efecto, el claro ejercicio que realizó Payró de situar las coordenadas intelectuales de Zaid. Ya Enrique Krauze, hace algunos años, había propuesto la figura de Emmanuel Mounier para explicar el humanismo católico de Zaid. Fuera de ese intento, la mayor parte de la crítica sobre la obra de Zaid se ha dedicado a comentar la gran origi-

nalidad de sus ideas sin molestarse en situarlas en un contexto más amplio, labor que ahora realiza Payró. Este joven ensayista hace una breve y llamativa introducción a lo que él llama “La crítica posteconómica del progreso” (que nace luego de la decisión norteamericana de apartarse de Bretton Woods) y que desarrollan autores como Schumacher, Sale, Heilbroner, Hayes, Henderson, Polanyi e Ivan Illich, entre otros, de gran afinidad con el pensamiento zaidiano. El lector agradece estas referencias, porque logran situar las ideas de Zaid en su contexto, lo que nos permite apreciar los matices originales de su pensamiento, habiendo hecho la resta de lo que debe a otros autores. “Las tesis de Zaid –escribe Payró– forman parte de una línea de pensamiento alternativo que cree fundamentalmente en tres cosas: primero, que la economía ignora [...] las leyes de la termodinámica y encasilla las interacciones sociales, ambientales y no monetizadas como simples ‘factores exógenos’; segundo, que la mayor parte de los problemas denominados ‘económicos’ tienen causas y efectos de una naturaleza circular no secuencial [...], que atienden más bien a la cantidad y calidad de recursos, a las inversiones intensivas de capital y energía y a la caída en la productividad del capital. Finalmente [...], que la distribución de la riqueza en una sociedad regida falsamente por los criterios de mercado no es otra cosa que política disfrazada.” La cita es larga pero reveladora. Payró contextualiza, expone, critica, va más allá de las lecturas canónicas que se han hecho de Gabriel Zaid. Para Payró, la obra de Zaid es una “radical apuesta por la libertad”.

El volumen es desigual. Contiene desde los ensayos atractivos y arriesgados que acabo de referir, hasta tentativas confusas (como la de Jaime Septién, “El tú inexplicable”), intentos *naïf* de aproximación biográfica (Patricia Montelongo, “Cómo se formó una mente original”) y fallidas exégesis poéticas (la de Gabriel Bernal Granados sobre la “Fábula de Narciso y Ariadna”). De cualquier modo, no deja de ser un volumen muy interesante, que arroja luces –y provoca sombras– sobre

una de las figuras indispensables de la cultura mexicana, sobre una figura crítica a la que le hacía mucha falta la crítica de su figura: sobre un pensador, de veras, entrañable. –

– FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

LITERATURA

LA MEMORIA DEL ALMA



Alejandro Rossi, *Obras reunidas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, 683 pp.

De pocos escritores latinoamericanos puede decirse, como de Alejandro Rossi, que su aparición en la vida literaria implicó su postulación como un clásico. No me refiero únicamente a la universal aclamación que el *Manual del distraído* (1978) suscitó entre los *bappy few*, que encabezados por José Bianco le dieron la bienvenida a un escritor singular, el mismo que años después Octavio Paz definiría como “el fruto humano de una civilización”. Trataría yo de hilar más fino y preguntarme por qué la breve obra de Rossi, que al decir de Julio Ortega se lee como una biblioteca, predispone a su examen a la manera clásica, es decir, como el depósito de una preceptiva, de una legalidad y de una economía.

Los lectores de Rossi –y vaya que ha sido bendecido con buenos lectores– postulan leyes como Adolfo Castañón o deducen un método, como lo hacen Carlos Pereda y Enrique Krauze. Este proceder se desprende, en primer término, de la biografía del filósofo Rossi, un brillante alumno de José Gaos en Mascarones que va al encuentro de Heidegger en Friburgo y de Gilbert Ryle en Oxford y que, tras

sembrar la filosofía analítica en la universidad mexicana, comienza a mediados de los años setenta una segunda carrera, la del articulista que, de texto en texto, se convierte en el autor del *Manual del distraído*. Es admirable en Rossi esa inusual naturaleza clásica que da puntual y magistralmente por terminada una tarea y emprende, en el mediodía de la vida y con ánimo de buena marcha, otra aventura. Y más allá de ese *estilo Rossi* que Luis Ignacio Helguera desmenuzó a través de la agudeza de la observación, el cultivo del detalle, la reducción al absurdo lógico o “el arte de esconder líneas argumentales en la ficción y en el ritmo de la prosa”, las encomiadas virtudes del *Manual del distraído* entusiasman por un segundo motivo: la felicidad con la que Rossi transitó de la filosofía a la literatura. Fue un trueque de atributos en que la segunda ganó el rigor de la primera y los tratados estudiados y enseñados durante un cuarto de siglo se convirtieron en el nervio imaginativo, en la temperatura moral de una obra. Como en ese otro hombre de varios mundos que fue George Santayana, en Rossi la filosofía, al no

ser defraudada por la literatura, se convierte en la manera más perdurable de “inculcar hábitos más morales que intelectuales: modestia, espíritu lúdico, libertad interior, gusto por el riesgo”, como dice la página del *Manual del distraído* dedicada a *Juan de Mairena*. Es con el libro de Antonio Machado con el que el de Rossi, a ratos, se mide.

El *Manual del distraído*, que abre las *Obras reunidas* de Rossi, es, qué duda cabe, un libro endiablidamente bien escrito, pero no es solamente una colección azoriniana de pequeñas filosofías o los camafeos de un miniaturista. Es un libro genuinamente liberal, el primero de esa naturaleza que se escribió en México en muchos años, un libro moral escrito en las condiciones adversas de un país entonces ajeno a la mayoría de las saludables rutinas democráticas, nación dividida entre el presidencialismo omnipotente y las pesadillas de una izquierda sofocada y sofocante. Las batallas que recorren el *Manual del distraído*, que son las batallas de *Plural* y de *Vuelta* —revistas inconcebibles sin Rossi—, remiten a defensas que entonces no eran fáciles de hacer (la de Solye-nitzin), relativizaciones que resultaban impías (la de Allende y la Unidad Popular), la exposición de intimidades que agraviaban a cientos de personas (la ve-sania de las autoridades migratorias mexicanas) o la profética condena de un optimismo revolucionario que se negaba a aceptar que “las purgas fueron nuestro terremoto de Lisboa”.

No intento despojar al *Manual del distraído* de todo lo que tiene de literatura, de literatura pura inclusive, sino recalcar que la magnífica verificación profesional que lo distingue, aquella que maravilló a Salvador Elizondo, fue precisamente la que permitió la postulación de Rossi como un clásico, autor de un libro que sabe esperar en el porvenir porque “la frase u oración que lo resume” implica todo un sistema de valores: “Leer mal un texto es la cosa más fácil del mundo; la condición indispensable es no ser analfabeto.”

A lo largo y ancho de sus *Obras reunidas* Rossi despliega una resuelta actitud an-

tirromántica, tomando posiciones contra los hechizados y los alumbrados, rechazando a la legión que vende milagres, al santón confiado al estatismo del trance religioso. La violencia latinoamericana, para Rossi, suele originarse en un error moral de origen franciscano, la creencia en que son las virtudes del alma las que “garantizan que cualquier organización social sea suave y bondadosa.”

La demostración geométrica que brinda el ensayo nunca será suficiente: *Un café con Gorrondona* (1999) extrema ese antirromanticismo y lo traslada a la comedia literaria, pues la corrosiva amenaza de la mala lectura necesita encarnar en la fábula. En esos cuentos, que fueron escritos y publicados a lo largo de una década, batallan, no sólo por el alma de Rossi sino por la de casi cualquier escritor, los ya célebres Leñada y Gorrondona, creaturas que han escogido a la vanidad literaria como el primero de los campos de honor. Lo anuncia Gorrondona en uno de los últimos textos del *Manual del distraído*: “Escribir bien —concluía— es imposible. Supone la inmortalidad, ser un contemporáneo de todas las etapas del lenguaje, la única manera de comprenderlo a fondo. Un escritor vanidoso es, entonces, un artesano irresponsable, un suicida literario, un ignorante, una peste que no podemos tolerar.”

La impostación de modestia que afecta a los personajes rossinianos (y fatalmente al propio Rossi, como dice Juan Villoro) nos conduce a esos grandes sucesos de la historia ante los cuales el narrador se presenta fastidiado y abrumadísimo pero que son la amenazante atmósfera, la materia de la vigilia de *La fábula de las regiones* (1997). Pero para leer esos seis cuentos decisivos es menester la relectura de “Vasto reino de pesadumbre”, esa página de ejemplar crítica literaria dedicada a *El otoño del patriarca* (1975) en el *Manual del distraído*. Al dialogar con García Márquez, Rossi traza la frontera entre lo que hubo de bueno y de noble en aquel realismo mágico y se detiene, enérgico, ante el despeñadero de sus fallencias y de sus cursilerías.

En ese ensayo lanza Rossi no sólo el



plan a cumplir en sus cuentos venideros; da una lección que apenas alcanzará a comprenderse un cuarto de siglo después. La superación de lo real maravilloso no parece estar, como lo han creído algunos jóvenes escritores y muchos de quienes les venden sus novelas, en seguir expiando los pecados nacionalistas escribiendo sobre nazis, sino en despejar la hojarasca de la imaginación febril y de la enumeración caótica para localizar las verdaderas fisuras en la enigmática casa de la nación, como lo hace Rossi en *La fábula de las regiones*. Cosmopolitas no son aquellos que deambulan en gloria y majestad por los aeropuertos, sino escritores como Rossi y Elizondo, ejemplarmente concentrados en una conversación destinada a despojar a Rómulo Gallegos de todo lo que le sobra, para dar con la oblicuidad moral que su lenguaje oculta. La publicación de las *Obras reunidas* de Rossi, por ello, no sólo llena un hueco en la biblioteca mexicana sino abre la posibilidad de que una nueva generación reciba un magisterio antes disfrutado por unos cuantos elegidos.

La fábula de las regiones pareciera ser un libro escrito al margen del *Facundo* de Sarmiento y de algunos episodios escogidos en las vidas de los caudillos y de los patrios hispanoamericanos, como si se tratase de sacudir un tomo de Rufino Blanco Fombona (por ejemplo) y dejar caer el boato cívico y la oratoria resentida para quedarse con lo esencial, exterminando toda la cháchara nominalista y dando algunas pistas sobre cuáles de nuestras fábulas habrán de evolucionar o de persistir. Si en el recuerdo que en *Cartas credenciales* (1998) dedica al asesinato de Hugo Margáin, en 1978, Rossi se abstiene de mencionar, por desdén y por elegancia, el nombre asumido por los asesinos, ese procedimiento moral se aplica igualmente en *La fábula de las regiones*, cuyo horizonte es el siglo XIX y es el siglo XXI y cuyos personajes pertenecen a la Secta Bochornosa, al Colegio de los Historiadores, al Partido de la Unión, entidades poéticas sintetizadas tras un examen minucioso (y despectivo) de la historia y de su lectura. Esa América ecuatorial que

es y no es la de Álvaro Mutis, regiones que son y no son el México de las guerras de independencia como decía Paz, esas fábulas donde o se inventa la sombra o se inventa la patria, según dice Castañón, hacen de *La fábula de las regiones* un microcosmos que une y separa a la pampa y al llano, como lo ha visto, finalmente, Julio Ortega.

La historia, como la vejez, tristea Rossi, es un pasado que sobrevive reinventándose y en esa tesitura *La fábula de las regiones* invoca la futilidad de las fronteras, la mirada insolente y estúpida del utopista redentor, la mente vacía del sicario a quien, antes que el tormento, un compendio de historia patria lo deberá preparar para el patíbulo, la montonera asesina y la mazorca infatigable, la ambigüedad de las soluciones sociológicas, la reescritura republicana de los mitos laicos, el involuntario nihilismo del tiranuelo o, simplemente, el tierno ayuntamiento entre un abuelo y la hija de su nieto. Alternativos al imperio de lo real maravilloso, estos cuentos denuncian una dictadura estética basada en la contemplación del mundo como un milagro permanente, creencia romántica cuya clave de comprensión es esa religiosidad que Rossi parece rechazar en casi cualquiera de sus formas. Y en la decadencia ecuatorial de *La fábula de las regiones* creo ver, a riesgo de darle demasiadas vueltas al mundo (de Rossi), mucho de Visconti.

Alejandro Rossi (1932), nacido en Florencia de madre venezolana y de padre italiano, pasajero frecuente de los trasatlánticos que hacían escala en La Guaira, alumno de los jesuitas en Buenos Aires y mexicano por elección, posee una biografía que sin duda lo califica como uno de esos escritores que habitan, con una naturalidad no exenta de amarguras y melancolías, aquella literatura mundial que soñó Goethe. Pero no es sólo en los sellos y en los visados de Rossi donde se explican algunos de los aspectos de una personalidad que apareció públicamente casi hecha, arrogante, alguien que alcanzó, valga la expresión, la madurez en la madurez. Más que en Gaos, su maestro, acaso se encuentren algunas luces en Jo-

sé Ortega y Gasset, el distante abuelo filosófico de Rossi.

“Lenguaje y filosofía en Ortega” es el último texto de *Cartas credenciales* y el ensayo que cierra, con toda oportunidad, las *Obras reunidas*. El ensayo tiene, para empezar, esa “plenitud de significado” que se encuentra en las mejores páginas del propio Ortega. Leyéndolo uno creería estar escuchando a Ortega hablando sobre Kant: un similar poderío sintético, una común familiaridad de expresión. Es lamentable que Rossi nos haya privado de otras meditaciones filosóficas de semejante calado. Como filósofo, además, Rossi fue educado en aquel respeto (y en ese desdén) de Ortega por el *genus dicendi* del tratado; al igual que a Gaos y que a Xavier Zubiri, a Rossi no le tocó la jefatura espiritual, que para ella estaban dispuestos el filósofo Ortega en España y el poeta Paz en México. En cambio Rossi ha dedicado su vida a aquellos hechos salvadores que Ortega identifica con “un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor”.

Esos son los caminos orteguianos de la salvación laica, el trecho que lleva a un hombre hasta la plenitud del significado, que en Rossi han sido la defensa e ilustración de la universidad pública desde la cátedra, la investigación y el gobierno académico, la militancia en las revistas filosóficas y literarias, así como en su fe en la utilidad de las corporaciones del saber que el Estado mexicano ha sabido procrear y respetar.

En “Lenguaje y filosofía en Ortega” encuentro, también, esa forma peculiar de la reticencia que a mí, acaso mal educado en lo que antaño se llamaba “lucha ideológica”, me desespera. No es este el momento para hablar de Ortega ni yo soy la persona indicada para hacerlo. Juan Nuño, el hermano espiritual de Rossi, escribió en su día una descalificación de Ortega como filósofo de salón que, junto al elogio rossiniano, completa una conferencia nada paradójica.¹ Pero debo decir, a título de explicación de los mecanismos ensayísticos de Rossi, que me

¹ Juan Nuño, *Fin de siglo. Ensayos*, FCE, México, 1991.

sorprendió que pasase por alto el silencio de Ortega ante el nazismo, silencio tanto más doloso en un hombre que se concebía como uno de los grandes filósofos de su tiempo y que tuvo oportunidad de recorrer, tras la Segunda Guerra Mundial y en lastimosa procesión, el inmenso camposanto alemán.

Pero tan pronto tomé nota, me di cuenta de que la respuesta parcial a mi pregunta había sido formulada pocos años atrás, en una página infrecuentemente violenta del *Manual del distraído*, en la que se le reclama a Ortega la chabacana comparación entre Italia y España, que le permitió dar por imposible, en 1926, toda posibilidad de fascismo español: “No me asombran”, advierte Rossi, “los malos profetas o las predicciones erróneas. Lo que sí me escandaliza es la irrelevancia de las premisas, la metodología fantasmal...”

Esas líneas, ese ir y venir a favor y en contra de Ortega en el que Rossi me involucró como lector, además de ser utilísimos para exorcizar a los demonios del nacionalismo y a los elogios patógenos del terruño, expresan la manera en que Rossi hace la circunvalación mayéutica de los sujetos que estudia o discute, amagando con fulminarlos para después, retirada táctica mediante, perdonarles la vida, condenarlos o darles su altísimo valor. Supongo que así piensa quien ha ejercido la filosofía: me consta que ese es el proceder de un clásico.

La imagen actual de América Latina en el mundo es lamentable y a la penuria secular de nuestras democracias debe agregarse la ignorancia y el desdén con que nos miran no sólo los estadounidenses sino la mayoría de los europeos. Salvo en aquellos temas que involucran al buen salvaje americano y a sus disfraces revolucionarios, todo lo que proviene de nosotros es visto, lo mismo en Washington, Roma y París que en Madrid, como la repetición gestual y el eco caricaturesco de lo europeo. Contra esa incuria está escrita una obra como la de Rossi, que en el ensayo y en el cuento imagina una América Latina liberal y tolerante, republicana y mestiza, regional y cosmopoli-

ta, razonando en favor de ese Extremo Occidente que sigue siendo, a pesar de los pesares, no la vieja utopía en acto, sino el depósito de algunas de las más ilustres tradiciones modernas. Esa convicción proviene de la memoria del alma, propiedad filosófica que le permitió a un jovencísimo Alejandro Rossi emprender una aventura en el orden de las acometidas por Huckleberry Finn: seguir a Borges por las calles de Buenos Aires. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

ENTRE LA HORMIGA Y EL MARCIANO



H.G. Wells, *La guerra de los mundos*, trad. Anahí Ramírez Alfaro, México, Editorial Sexto Piso, 2005, 200 pp.

Desde la perspectiva del presente, la imagen del futuro que nos ha dejado el pasado adquiere cierta cualidad nostálgica. La noción de lo que es probable en determinada época y aun de lo que es posible, así como las ideas que subyacen a una visión del universo —y determinan la posición del hombre en ese universo—, se cubren del polvo de los años para arrebatarlos algo parecido a una sonrisa. Lo que alguna vez fue razonable sufre una descomposición paulatina hasta transformarse en algo estafalario, risible, que para la literatura, sin embargo, lejos de ser una pérdida supone una vuelta de tuerca estética, una ramificación imprevista en la esfera de lo fantástico.

De las novelas de Wells que han terminado por ubicarse en el estante de los

libros de ciencia ficción, *La guerra de los mundos* es quizá la que más debe a las creencias científicas de la época, y es sin duda la que mejor explota los temores y expectativas acerca de la vaga posibilidad de vida extraterrestre a finales del siglo XIX (la novela vio la luz por primera vez en 1898). A diferencia de *El hombre invisible* o *La máquina del tiempo*, cuyos argumentos dependen de hipótesis meramente factibles, al alcance de la imaginación pero no de la técnica, la suposición de una eventual invasión de los marcianos comenzaba a gozar —quién sabe si todavía— de un halo de verosimilitud y hasta de inminencia que a los lectores de entonces debió parecer algo más que una simple licencia literaria. (Basta recordar el efecto de alarma que produjo, algunos años después, en 1938, la recreación radiofónica de Orson Welles en el público norteamericano para entrever lo que, ya entonces, había producido dentro del imaginario colectivo la semilla que Wells y otros autores, entre ellos Percival Lowell, habían sembrado al postular la vida en otros mundos.)

Junto a *Los primeros hombres en la Luna*, que culmina un sueño ancestral de la humanidad, este libro de Wells es el que guarda cierto parecido de familia con las obras de Julio Verne, quien siempre se preocupó por extender los adelantos y descubrimientos de su tiempo hasta los límites de lo creíble, con un mérito menos visionario que de divulgador. El viaje en submarino, el descenso al centro de la Tierra a través del cráter de un volcán, así como la vuelta al mundo en un globo aerostático, son aventuras que prolongan con ropaje literario los artefactos o vislumbres frente a los que cualquier aficionado a las revistas científicas se maravillaba; aventuras que por su filiación con lo sensato y aun con lo plausible no merecen el calificativo de fantásticas. La idea de un hombre invisible, en cambio, o la del regreso de la otra vida y aun la del viaje en el tiempo, son invenciones que no requieren del sustento de ninguna teoría novedosa para desplegarse en la mente del lector. Son ideas singulares —algunas las juzga-

mos completamente imposibles—, que el arte narrativo reviste de los atributos suficientes para que las aceptemos y sigamos leyendo. Alguna vez Verne despreció los atrevimientos literarios de Wells con la exclamación siguiente: *Il invente!* Además de memorable —¡como si la literatura procediera de otra manera!—, es toda una declaración de principios, que diluye la aparente cercanía entre ambos y la exhibe como una franca polaridad. Esta diferencia, que es a la vez procedimiento y arte poética, fue una de las tantas que llevaron a Borges a considerar al autor de *La isla del Dr. Moreau* un escritor superior, cuyas historias “habrían de incorporarse a la memoria general de la especie”.

Cautivado por los trabajos de Darwin, para elaborar el argumento de *La guerra de los mundos*, Wells lleva hasta lo monstruoso el principio de que la vida es una lucha incesante entre los seres. Si para colonizar un territorio en la Tierra —una isla, por ejemplo— incluso las plantas libran entre sí una batalla encarnizada, a su manera feroz, la lucha por la supervivencia no tendría porqué ser diferente cuando la enfocamos a escala interplanetaria. Los marcianos de Wells se interesan en la conquista de la Tierra no tanto por un impulso guerrero —pese a que la mitología del planeta rojo nos inclinaría a inferir lo contrario—, sino por el hambre y la necesidad. La Tierra significa para ellos un nuevo reducto en el cual adaptarse y prosperar, al igual que sucede cuando una especie terrícola descubre un territorio habitable. Más alejado del Sol, y por lo tanto presumiblemente formado antes que la Tierra, Marte es un planeta cuyas condiciones para la vida se han vuelto hostiles, gélidas; pero es precisamente a causa de su antigüedad por lo que sus habitantes han alcanzado un grado de evolución distinto del que conocemos y han desarrollado la tecnología necesaria para emigrar hacia territorios más propicios, así sea a costa de comenzar la primera guerra del Sistema Solar.

A partir de esa premisa evolucionista, Wells traza un retrato alegórico del hombre como el mayor depredador del

planeta, al que podrían aplicarse todas las descripciones de crueldad y horror con que caracteriza a los marcianos, aun cuando éstos hayan generado una civilización superior y gocen de mayor inteligencia. Como toda buena novela de aventuras, *La guerra de los mundos* se desarrolla en dos planos que se superponen y reflejan: el de las peripecias y las batallas, por un lado, y el de los símbolos, por el otro. El marciano, con todo su aspecto repugnante y su crueldad, con su egoísmo y ánimo destructivo, no es sino un trasunto del hombre; la guerra de los mundos no es sino la guerra que ya se verifica en la Tierra entre las diversas formas vivientes.

Tanto por su fisonomía (una gran cabeza apoyada en tentáculos pequeños, más bien parecidos a manos), como por su acción a través de una serie de máquinas y dispositivos que amplían su poder (la prótesis tecnológica como sustituto de una constitución endeble), los marcianos de Wells prefiguran lo que quizá será el destino evolutivo de los seres humanos, al tiempo que proyectan lo que significamos para las restantes especies del planeta: una amenaza tecnificada, el emblema del terror y la destrucción. No por nada, al describir el enfrentamiento desigual entre los hombres y los marcianos, Wells se vale invariablemente de la comparación con las demás especies animales: hormigas despavoridas, ranas escapando de prisa, abejas agredidas; mientras que el estupor que causan sus naves espaciales y sus armas lo contrasta con la conmoción que produce una locomotora o un barco de vapor entre las vacas o entre los pelícanos. Copio uno de sus muchos símiles: “La maquinaria de Marte prestó la misma atención a la gente que corría de un lado a otro que la que habría puesto una persona ante la confusión provocada en un hormiguero tras haberlo pisoteado.”

Reducido a la condición de hormiga frente a la supremacía bélica de los invasores, el hombre vuelve a ser un animal más entre los animales, y no es el último eslabón de la cadena que el espejismo teleológico de un darwinismo

**AÚN CUANDO
LOS RECUADROS
DE TU CREDENCIAL
PARA VOTAR...**

**...SÓLO
LLEGAN
HASTA EL 03**



Con ella
podrás seguir
identificándote
y, lo más
importante,
votar en las
próximas
elecciones.

**Tu Credencial para Votar
es la llave de la democracia.**



Llama gratis
a IFETEL

01 800 4 3 3 2000

www.ife.org.mx

mal entendido nos ha hecho creer. Wells tiene la habilidad de jugar con las dimensiones y el poderío de los alienígenas para así obligar a que miremos a través de los ojos de los insectos y aun de los microbios: un ejercicio de humildad tanto como de compasión, que alcanza su punto más alto ante la sospecha de que los seres humanos puedan servir a los marcianos no sólo como alimento, sino como mascotas. Desde esta perspectiva la “guerra” de los mundos se revela como una aniquilación desalmada y no tanto como una guerra, pues difícilmente llamaríamos de esa manera, por ejemplo, la destrucción de un panal o una cacería de patos.

La lucha por la supervivencia interpretada a escala planetaria da pie a otro de los méritos del libro: el vértigo de contemplarnos a nosotros mismos desde una perspectiva macroscópica, sideral, que no pocos pensadores han adoptado como una estratagema sarcástica contra la infatuación humana: basta mirar el mundo como una roca que gira alrededor del Sol para socavar no sólo nuestra soberbia, sino para restar importancia a nuestras aspiraciones y afanes. A partir del primer párrafo del libro, en que compara la vida de los hombres con los infusorios examinados en un microscopio, hasta los días

logos metafísicos acerca del lugar de la religión, el arte y las buenas maneras en un mundo regido por el apremio de sobrevivir, Wells atenta contra los supuestos y convenciones más elementales de la sociedad, contra el deseo de trascendencia y de encontrar un sentido a la vida, sin otra estrategia que la de oscilar entre un punto de vista micro y macro, en el esfuerzo de explorar en toda su crudeza las consecuencias de su postulado inicial: en la infinita variedad del Cosmos, el hombre es una criatura como tantas.

Más de un siglo después de que Wells escribiera su alegoría, el hombre estudia seriamente la forma de colonizar otros planetas. Con atarantada naturalidad recibimos la noticia de que en el desierto de Arizona se realizan experimentos con el fin de reproducir en una burbuja las condiciones que hicieron posible la vida en la Tierra y así, algún día, “terraformar” Marte. (Son los atisbos de un futuro que no tardará en parecer risible.) Pese al desquite inicial que ocasiona todo desdoblamiento, pese a nuestra reticencia a aceptar que un libro de aventuras puede ser también un espejo, la obra de Wells no ha dejado de repetir, con todo su horror y su plástica crueldad, un mismo estremecimiento: los marcianos somos nosotros. —

— LUIGI AMARA

NOVELA

RITMO SADA



Daniel Sada, *Ritmo Delta*, México, Joaquín Moritz, 2005, 497 pp.

¿Quién es Daniel Sada? Entre otras cosas, el autor más incómodo de la última narrativa mexicana. Pocos escritores más esquivos, menos dóciles, para la crítica literaria. Libro a libro, el problema crece. ¿Dónde ubicar a Sada? ¿Qué tanto vale su obra? Cuesta situarlo en nuestro canon. Cuesta, incluso, tasar justamente su valor. Existen tantas razones para exaltarlo como para censurarlo. Hay en su obra un ritmo titánico, casi salvaje, que arrastra vicios y virtudes. Al principio, su cauce parecía tan controlable que se le quiso ubicar al centro del canon. Era el heredero de Yáñez y Rulfo, la cabeza tardía de nuestra novela rural. El cauce rebasó los diques y Sada naufragó hacia los márgenes. Dueño de una sensibilidad anacrónica, fue revalorado como un excéntrico. Allí mora desde hace tiempo, en un extremo de nuestra literatura. Hay quienes lo celebran y quienes lo refutan. Ante la polaridad, un acuerdo: no sabemos qué tan bueno es, reconocemos su importancia.

El incómodo se acomoda. En *Ritmo Delta*, Sada cede a la tentación de justificarse. Ha escrito su obra maestra, ha tropezado después de ella y ahora hace un alto en el camino. No compone un *ars poetica* sino una novela abstraída, una suerte de defensa. La trama despierta un argumento: contra la fabricación de *best-sellers*, a favor de la escritura. Se denuncia la ficción fácil, se defiende la literatura ardua. Para ello Sada olvida su tema más caro, la identidad, y construye su novela



más sesuda. Los personajes, mudados ya a la ciudad, se acostumbran a cubículos y editoriales. Roberto Pastrana trabaja en la editorial más poderosa del medio. Produce *bestsellers*, rechaza la literatura. Tiene un abuelo sabio y el abuelo escribe sobre sueños y telepatía. Uno de sus libros, apoyado por el nieto, deviene un éxito de ventas. La trama explota en numerosas subtramas, deliberadamente anodinas. Prevalece el tono paródico habitual en Sada, la reflexión literaria. Se habla de géneros dramáticos, de convenciones gramaticales, de mecánica narrativa. Explota la metaliteratura, sobresale el tallerista. El incómodo se acomoda.

El listón pende demasiado alto. Sada vive con el peso de haber escrito algunas de las novelas mexicanas más importantes de fin de siglo. Contra ellas se bate. Desde ellas se le juzga. *Ritmo Delta* es, en esa escala, una novela apenas admisible. En otro autor sería una conquista; en Sada es casi otro tropiezo. Sus defectos son los de *Luces artificiales*: una trama demasiado amplia, personajes inconvincentes, una ciudad lesiva. El tránsito del campo a la ciudad no tiene ya importancia, salvo en Sada. Su prosa expresaba notablemente el desierto. Es demasiado lenta para reflejar la ciudad. Eso y la trama. Sada se empeña en narrar una historia amplia, zigzagueante, cuando su prosa vuelve inútil toda anécdota. Es una prosa demasiado pródiga para no ser sofocante. Funciona cuando narra anécdotas mínimas, como en *Una de dos y Albedrío*, o grandes estampas estáticas, como en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Fracasa en la ciudad, en las intrigas de medio fondo. Pasa mucho en *Ritmo Delta*, se avanza poco. Nada se afianza: ni el juego metatextual ni el asunto de los sueños y la telepatía. Por un segundo se dibuja una novela de formación, con un anciano ciego que guía a su nieto, y al siguiente la prosa aplasta el esbozo. La prosa, la maldita prosa.

Eso es Daniel Sada: no tanto un narrador como una prosa. Llamarlo estilista es denigrarlo. Es uno de los formalistas más extremos del idioma, el más arriesgado de los mexicanos. Vale por su prosa y no es sencillo hablar de ella. Cuando no se ajus-

ta a una métrica, es azarosa, carece de sistema. La elasticidad es norma: varían la extensión de las frases y, en esta novela, el ritmo de un capítulo y otro. Su vocabulario es exuberante, como su puntuación, como su oído. Es una prosa tan grande que es, también, inmensurable. Se arrojan etiquetas para apresarla: barroco, coloquial, piporresco. Se disparan referencias obvias: Siglo de Oro, José Lezama Lima, Joao Guimaraes Rosa. Peor aún: unos y otros se asombran ante el trabajo de orfebrería, como el espectador que, ante un cuadro, imagina cuántas horas llevó al pintor registrar cada detalle. No soy piadoso: me importa poco el sacrificio. Ignoro si Sada sufre contando sílabas o componiendo cada una de sus páginas. No tiene importancia literaria. Toda buena prosa supone un esfuerzo, batirse contra el idioma. Sada es sólo escatológico: vuelve explícito su martirio. La importancia de su prosa reside en otra parte.

En otra parte que no es, tampoco, su barroquismo. Nuestro idioma tiende a enredarse y no son pocos los que se han divertido enredándolo otro poco. Sada no es el más extremo. En el México contemporáneo, Sergio Fernández ha llevado más lejos el rigor barroco y Jesús Gardea la complejidad sintáctica. Nadie, sin embargo, ha ido más lejos que Sada en su juego con el lenguaje popular. Ése es su hallazgo y no es poca cosa. En el origen de toda literatura hubo una disyuntiva: el habla y la escritura. El dilema palideció sin resolverse y ahora prevalece una prosa aséptica, acrílica. Se ignora el lenguaje popular y se escribe en un estilo literario ya domado, o se registra vana, torpemente el murmullo de las calles. No hay tensión salvo en unos pocos escritores. Sada escribe atado a ese problema originario, sopesando la carga popular o culta de cada palabra. Acude a un narrador cervantino, especulativo, que reflexiona en voz alta sobre la raíz de cada frase. Funde lo nor-teño y lo académico en una prosa única, tan lejana de una fuente como de la otra. Una prosa intelectual, insólitamente consciente. Una prosa tensa, la más lenta del idioma. Una prosa humorística que experimenta, por fortuna, desde la parodia.

convoca al

XX PREMIO NACIONAL
DE LITERATURA
JOSÉ FUENTES
MARES

BASES

Primera

El premio se otorgará a un escritor mexicano y constará de \$75,000.00 (setenta y cinco mil pesos) y la medalla "José Fuentes Mares".

Segunda

Sólo podrán proponerse escritores que hayan publicado un libro en la modalidad de NOVELA, durante el periodo comprendido de febrero de 2003 al 1 de agosto de 2005. Se excluyen reimpressiones, reediciones y/o antologías.

Tercera

Se aceptarán las propuestas hasta el 29 de agosto de 2005, mismas que deberán incluir cinco ejemplares de la obra, cuyo envío deberá dirigirse a: At'n. Mtra. Beatriz Rodas y/o Mtro. Luis Carlos Salazar Quintana, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Premios de Literatura José Fuentes Mares, Programa de Estudios Literarios y Lingüísticos, Calle Henry Dunant, núm. 4016, Zona Pronaf, C.P. 32310, Apdo. postal 1594-D, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Cuarta

Se integrará un jurado calificador conformado por escritores y críticos literarios de reconocido prestigio a nivel nacional.

Quinta

El premio se entregará el día viernes 21 de octubre de 2005 en el recinto oficial de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. El jurado calificador será el único facultado para la evaluación de las obras y su dictamen será inapelable.

Mayores informes: (656) 688 38 96 y 85 o a los correos electrónicos:

- lsalazar@uacj.mx y /o
- brodas@uacj.mx

¿Acaso tus lentes...

...Te molestan y te los quitas con frecuencia?

...Te ocasionan cansancio visual?

...Te causan dolor de cabeza por utilizar la computadora?

...Provocan que te talles los ojos con frecuencia, sin saber por qué?

Olvídate de eso.
Ya hay una solución

NUEVAS LENTE DE ALTA DEFINICIÓN

Tecnología Espacial
para tus ojos.



Para todas
las edades.

Para todas las
graduaciones.

augenopticos.com

 **AUGEN**
Misión para lograr tus sueños.

Mérito mayor: ser un estilo. Sada es eso: una prosa, un ritmo, una manera de especular sobre el lenguaje. Basta leer una de sus páginas para reconocer su estilo. Es tan particular que no es difícil anticiparlo. Ser un estilo es, también, un lastre: raramente se sorprende. Sada asombra mucho menos que antes. Su experimento es radical pero la costumbre lo ha hecho parecer modesto. Su temperamento es excéntrico y, sin embargo, tiene ya algo de familiar. Mezcla poco explosiva: crea una obra de lectura difícil, guarda pocas sorpresas. Ocorre con él lo que con Mario Bellatín: su originalidad se ha agotado, el juego ha durado demasiado. Sada, al revés de Bellatín, está al tanto de la fatiga. Escribió su obra cumbre y desde entonces ha pretendido renovarse. Mudó sus historias a la ciudad, creó una novela medianamente intelectual. Las variaciones han sido explicables pero insuficientes. Hay que dinamitar el estilo, ir contra uno mismo. Sada es una prosa y sólo volverá a asombrar batiéndose contra ella. Es necesario, apremiante, el suicidio. ¿Se inmolará Daniel Sada? Ésa es una de las pocas preguntas interesantes de la literatura en castellano. —

— RAFAEL LEMUS

REPORTAJE

LA NEGRA REALIDAD

María Idalia Gómez y Darío Fritz, *Con la muerte en el bolsillo / Seis desafortadas historias del narcotráfico en México*, Premio Planeta de Periodismo 2005, México, Editorial Planeta, 2005, 349 pp.

Desde que abrimos la primera página de *Con la muerte en el bolsillo / Seis desafortadas historias del narcotráfico en México*, de María Idalia Gómez y Darío Fritz, comienza a vibrar en nuestra mente una cuestión: ¿Cuánto lleva nuestro país inmerso en las aguas del narcotráfico y qué tanto sabemos de este fenómeno?

Si se trata de nombres de capos, o de cuál territorio pertenece a tal cártel, o de los crímenes más espectaculares, casi todos nos creemos expertos. Conocemos, o

creemos conocer, las manifestaciones más populares de la cultura del narcotráfico. Oímos los corridos de Los Tigres del Norte, identificamos la manera de vestir de los narcos, vemos en los diarios fotografías de las casas que les decomisa el gobierno, leemos reportajes de los operativos de la PGR o del Ejército, y lucimos en cantinas o cafés nuestra erudición sobre el tema, sin imaginar que tan sólo hemos atisbado los aspectos más superficiales de sus mecanismos.

Con un trabajo de varios años de investigación, María Idalia Gómez y Darío Fritz ilustran nuestra ignorancia. Conforme avanzamos en las páginas de su libro, comprendemos que nuestro conocimiento era fragmentario, que nadie antes se había tomado la molestia de ordenar el inmenso material disperso en periódicos, revistas, boletines y expedientes judiciales y, sobre todo, que, llevados por la creencia generalizada de que toda policía es corrupta, acostumbramos soslayar la labor de quienes combaten el poder de los cárteles.

Las *Seis desafortadas historias del narcotráfico en México* ofrecen un relato que aborda momentos cruciales para cada una de las organizaciones delictivas que operan en el país. “Con la muerte en el bolsillo” centra su atención en la muerte de El Señor de los Cielos; “En la frontera” detalla el devenir de los hermanos Arellano Félix, desde que asentaron su poder en Tijuana hasta que el gobierno comenzó a desmembrar el grupo; “Cuando la prisión era una fiesta” se aboca a narrar la red de corrupción carcelaria establecida por Osiel Cárdenas Guillén, tanto en Matamoros como en Almoloya; “Grabaciones lejanas” cuenta, desde la perspectiva de los agentes encargados del caso, la desintegración del cártel de los hermanos Amezcua en Colima, y “Cuatro días”, también desde la perspectiva policiaca, describe las operaciones que hicieron posible la captura de Armando Valencia, capo del cártel de Michoacán, la primera organización del narcotráfico totalmente “moderna”, tanto en lo que se refiere a su “bajo perfil” como a su manera de conducirse, aprovechando los avances tecnológicos.

Llama la atención que los autores dediquen un capítulo completo, "Hora cero", al recuento de las dificultades que han atravesado quienes se encargan de librar esta guerra. En él se detallan las relaciones de la PGR con la DEA, no siempre equilibradas en lo que respecta a la información, para acabar reconociendo la ayuda que los vecinos del norte han dado a nuestras policías en entrenamiento, capital económico e instrumental técnico. Los autores penetran, asimismo, en el espinoso tema de las relaciones entre los miembros de la PGR y el Ejército, quienes muchas veces se estorban unos a otros por motivo de la desconfianza mutua.

Aunque Gómez y Fritz se enfocan en temas específicos, cada una de las historias es atravesada una y otra vez por datos y precisiones que a lo largo del libro terminan por ofrecer al lector una mirada global de lo que ha ocurrido durante los últimos tres lustros en el mundo del tráfico de drogas. Así, el fenómeno es contemplado desde una perspectiva múltiple: la de los criminales más conocidos, la de las instituciones dedicadas a combatirlos, y desde la mirada individual de ciertos agentes (de los espías que monitoreaban los pasos de los Amezcua, o a través de las acciones de Ernesto Ibarra Santés, verdadero sabueso que puso en jaque al cártel de Tijuana hasta que fue asesinado cerca de las oficinas de la PGR en la ciudad de México). También nos encontramos, por supuesto, con el punto de vista de los norteamericanos, tanto el de sus jefes como el de los agentes comisionados en nuestro país.

Los autores descubrieron que la acumulación del material y su posterior exposición razonada, organizada, es quizás una de las principales herramientas con que cuenta la narrativa para mantener interesado al lector en las páginas de un libro. No se confiaron en el atractivo que, de por sí, representa narrar la historia del crimen. Los seis relatos incluidos en *Con la muerte en el bolsillo* se leen con intensidad, como si nuestra mirada recorriera los capítulos de una novela negra, con sus ingredientes de suspenso, intriga y emoción.

Y no podría ser de otra manera. La na-

rrativa negra tiene como último fin mostrar lo corrupto, lo violento, lo vergonzoso que hay en una sociedad, y al mismo tiempo describir los esfuerzos de las instituciones por combatirlos, esfuerzos que, la mayoría de las veces, resultan vanos, insuficientes ante el poder del enemigo. Desde esta perspectiva, el libro de Idalia Gómez y Darío Fritz puede leerse como una novela negra, con el añadido de que nada de lo que en él aparece fue inventado. —

— EDUARDO ANTONIO PARRA

POESÍA

ARTE DE AUSENCIA

María Rivera, *Hay batallas*, México, Joaquín Mortiz, 2005, 83 pp.

Hay batallas, segundo título de María Rivera (1971), es también el segundo Premio Nacional de Poesía Aguascalientes que se otorga consecutivamente a un poeta nacido en la década de los setenta. (El primero fue concedido el año pasado a Luis Vicente de Aguinaga, nacido el mismo año que Rivera.) Antes que ser el fruto de una afortunada coincidencia, este hecho señala una constante que habrá de perfilarse con marcado acento al cierre de esta década: el sólido y creciente *establishment* de varios poetas miembros de la nada incipiente (y mal llamada) "Generación del 2000" —entre ellos, Luigi Amara, Julián Herbert, Daniel Téllez o Luis Felipe Fabre.

En este marco, el caso de Rivera no es menos elocuente o proverbial. Aun con el riesgo que implican dichas predicciones sobre un presente tan prometedor como falible, tan estable como nómada, debe decirse que los ya numerosos reconocimientos y la buena acogida crítica que posee su obra han sabido, antes que delinear, acompañar la breve pero intensa trayectoria de la autora. A sólo cinco años de la salida de *Traslación de dominio*, su primer conjunto de poemas, la poética de Rivera se antoja, pues, un asunto inevitable de las discusiones en torno a su generación literaria.



La LEY es instrumento y fortaleza de la República

Las Comisiones de Justicia y Derechos Humanos, de Atención a Grupos Vulnerables y de la Niñez y la Adolescencia, reforman el Título Octavo del Código Penal Federal para **castigar severamente** a quienes cometen delitos contra el libre desarrollo de la personalidad como pornografía, turismo sexual infantil, lenocinio y trata infantil.

La sanción será mayor cuando el autor tenga relación familiar, afectiva, laboral, docente o cualquier otra que otorgue confianza o tenga relación de poder con la víctima.

LIX Legislatura

LETRAS
LIBRES

SUSCRÍBASE

TELÉFONOS:

55 54 88 10,

55 54 87 97

FAX:

56 58 00 74

www.letraslibres.com

Sin embargo, esta poética ha suscitado un curioso fenómeno, contradictorio y fascinante: en un ámbito domesticado como el de la poesía mexicana, tan dado a dirimir las semejanzas, parecería que Rivera tiene el perfil ideal de aquellos que lo presiden—al menos, el unánime y prestigioso ascenso de su carrera literaria y la solemnidad de su discurso podrían sugerirlo. Sin embargo, la vehemencia (o temperada beligerancia, antes bien) que permea la obra y el pensamiento de Rivera resultaría una feliz incomodidad, la agradecida nota discordante en las minutas de ese pleno aparentemente armónico y conciliador. “Ejercicio de la inteligencia *emocionada* —apuntaba Rivera hace algunos años—, el poema es síntesis de combates espirituales.” *Hay batallas* es la consolidación puntual de estos principios; no el armisticio, sino la indócil, conmovedora y lúcida resolución de muy diversas luchas intestinas. Épica del espíritu. Quiero decir: relatoría de ciertas hazañas indecibles del espíritu que el poema, su victoria pírrica, realiza gracias a su posibilidad de ser el cuerpo que las testimonia.

De un libro a otro, Rivera no sólo ha ido ganando en tensión, concentración, desasimio e inquietud —y por inquietud quiero decir la puesta en duda de sus plenos poderes, el giro tenue pero significativo a una retórica fundada—, sino en presencia. (Juarroz explicaba así la necesidad de este proceso: “... la realidad y la poesía, tal y como se dan al hombre, exigen un desprendimiento gradual, un progresivo despojamiento, una desnudez creciente [...] hasta acercarnos al núcleo esencial de lo que hay o existe o es o nos parece que es.”) Si antes hablé del poema como el cuerpo que da forma, orden y voz a los amorfos, caóticos e inefables combates del espíritu, los poemas que componen *Hay batallas*, de Rivera, buscan ser, ante todo, la encarnación significativa y significativa de diversas ausencias: Dios, el amor, la historia, el lenguaje—catálogo que, por sus encrucijadas e intersecciones, nos recuerda más a un poeta como Juan Gelman. Elaborado rito espiritual, jamás espiritista, el poema enuncia, evoca y convoca las desapariciones. Pasadas

o inminentes, tales desapariciones comparan en las páginas de este libro con el sentimiento —o el presentimiento— paradójico de una presencia adelgazada y pura, al filo de esa misma extinción que les diera sentido: “la pálida imagen de la rosa y no la rosa”, “una vasta irradiación de soles que declinan su fervor en la escritura”, “ánima del mundo, / piedra mía”. Sólo la palabra poética puede volver al eco lejano e inaudible de las cosas en su voz más cercana y comprensible, consumir aquello consumido. Sólo la palabra poética puede, ante la falta de un sentido, crearlo y desplegarlo —“(abrepuertas, abresentido, abrevadero)”, escribe Rivera. Acto crítico de materialización, la poesía de Rivera, al tiempo que permite presenciar el brillo de la ausencia, localiza su origen en una palabra que, como la estrella, aparece nítida y luminosa en el cielo de la página, aunque sepamos de antemano su increíble deceso. En el poema “Dermografía”, por ejemplo, Rivera reconoce:

No para durar. Ha sido hecha
esta palabra.

No fuimos hechos. No para durar.
Como la línea, la palabra
—tómala de la mano—
se irá muriendo.

He escrito en el cuerpo del mundo,
en su piel sencilla, unas palabras
simples.

Un lenguaje derramado,
un tropel de piezas rotas,
flor del instante,
se desvanecen.

En su *Juan de Mairena*, Antonio Machado aconsejaba a los poetas: “... vosotros tendréis que habéros las con presencias y ausencias, de ningún modo con copias, traducciones ni representaciones.” Las batallas libradas por Rivera son las presentaciones y figuraciones —“la presencia y la figura” de San Juan de la Cruz— de una lengua imposiblemente muerta del espíritu. —

— HERNÁN BRAVO VARELA