

LIBROS



> Cyril Connolly

- *The Selected Works, I. The Modern Movement*
- *Id, The Selected Works, II. The Two Natures*
- *Obra selecta*
- > CYRIL CONNOLLY

- *Un arte de hacer ruinas*
- > ANTONIO JOSÉ PONTE

- *Una naranja en medio de la tarde*
- > ALICIA GARCÍA BERGUA

- *La educación del estoico*
- > FERNANDO PESSOA

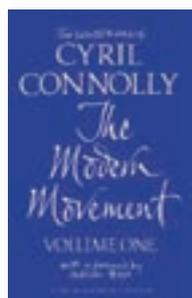
- *El huésped*
- > GUADALUPE NETTEL

- *La confesión de Lucio*
- > MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

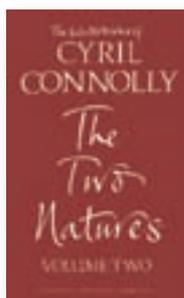
- *Sábado*
- > IAN MCEWAN

NARRATIVA, CRÍTICA

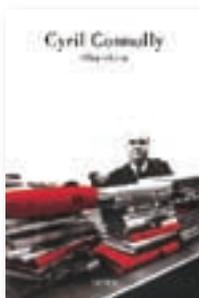
El maestro



Cyril Connolly
The Selected Works, I. The Modern Movement
pról. William Boyd, ed. Matthew Connolly, Londres, Picador, 2002, 368 pp.



Id, The Selected Works, II. The Two Natures
ed. Matthew Connolly, Londres, Picador, 2002, 379 pp.



Id., Obra selecta
trad. Miguel Aguilar, Mauricio Bach y Jordi Fibla, Barcelona, Lumen, 2005, 1,014 pp.

A Cyril Connolly, en la comedia que todo autor escribe sobre sí mismo, le tocó vender la máscara de la indolencia, de tal forma que su autorretrato quedara apenas coloreado, como si fuera obra de un pincel vacilante y de una paleta condenada a secarse. Dispuestos a seguir la melodía de esa perturbadora queja elegíaca que es su obra, no todos sus lectores creemos, como él lo pensaba, que su destino haya sido el de la víctima casi feliz que se conforma con un hermoso fracaso.

Connolly (Coventry, 1903-Lon-

dres, 1974), qué duda cabe, fue un sibarita y un bibliófilo, un *snoob* clínicamente enamorado de la Francia provenzal, un asiduo a las bellas mujeres temperamentalmente histéricas, un buen súbdito británico antes que un compañero de viaje, un descendiente de irlandeses a quien no le molestaba reverdecer las ramas más alcornuosas de su genealogía y, quién lo habría pensado, uno de los clásicos modernos que han alcanzado la otra orilla.

La posteridad, que Connolly entendió como aquello que al moderno le

queda del anhelo clásico de perfección, elevó *Enemigos de la promesa* (1938 y 1948) y *La tumba sin sosiego* (1945-1946), una ambigua autobiografía y un engañoso cuaderno de lecturas, a la altura de las obras sapienciales. Ese par de libros esclarecen lo que Connolly llamaba el “movimiento moderno” tanto como las cartas de Flaubert a Louise Colet sobre las intimidades del alma romántica. Pero Flaubert todavía alcanzó a habitar una torre de marfil, mientras que Connolly, al describirse, en todas las circunstancias y bajo todas las atenuantes como un escritor menor, pudo transformar, durante la Segunda Guerra Mundial, su refugio antiaéreo en un refugio de marfil.

Educado en Eton y en el Bailliol College de Oxford, Connolly se conformó con ser crítico literario, una vez publicada *The Rock Pool* (1936), su primera (y única) mala novela mala. Esa elección, leída como un sacrificio, sigue provocando, en mi opinión, algunos equívocos. En la afable nota anónima que presenta la *Obra selecta* en español, dice que Connolly fue “un hombre de letras ajeno a la universidad”, lo cual, se agrega, “es raro” actualmente en España. La mayoría de los escritores latinoamericanos y españoles que conozco pasaron apenas unos meses en la universidad. Y si “hombre de letras” se entiende por “crítico literario”, estaría-

mos en riesgo de creer, como todavía lo afirman algunos manuales, que crítico literario es aquel que postula teorías literarias legitimadas por la academia. Yo pensaría al revés, por ejemplo, que el doctor F.R. Leavis o Roland Barthes fueron, además de profesores, importantes críticos literarios.

El asunto de qué fue Connolly, cómo se lo puede definir, por así decirlo, pedagógicamente, tiene relevancia. Si algo logró Connolly escribiendo reseñas semanales en el *Sunday Times* y en el *New Statesman*, editando una revista literaria y publicando un par de libros personalísimos, fue impedir que el crítico literario desapareciera del mapa, amenazado, ayer como hoy, por otras especies mutantes y depredadoras, como el vendedor de enciclopedias, el propagandista político, el periodista de gusto corrompido, el pomposo profesor, el despiadado mercader editorial.

Para preservar a la especie, Connolly hizo una concesión capital, la que preside, en “Noventa años reseñando novelas” (1929) su decálogo: al crítico sólo lo dejaran en paz si se presenta como la némesis del creador, alimaña despojada por los dioses del fuego de la creación. Como Palinuro (héroe y “autor” de *La tumba sin sosiego*), al crítico sólo puede localizarse en el Hades, sitio adonde fue a parar una vez que cayó al mar mientras piloteaba la nave de Eneas.

Con aquel artículo, el joven Connolly alienta la certidumbre de que todo escritor es autor de un texto liminar, en el cual duerme toda la perspectiva de su obra venidera, y se presenta no sólo como conocedor de todos los secretos del oficio de crítico literario, sino como inventor de algunos de ellos. No otra cosa delata la deontología que, expuesta en “Noventa años reseñando novelas”, puede o no cumplirse: lee los libros que reseñas pero no ojees más de una página para decidir si merecen ser reseñados, aléjate de las novelas de tus amigos, si un libro te gusta escribe para su autor y si no te gusta dirígete al público, procura no elogiar porque los elogios se escriben con adjetivos, que envejecen. Si quieres

leer algo bueno sobre los escritores que se van muriendo más vale que tú mismo lo escribas.

El crítico, concluye Connolly, no tiene por qué leer todos los libros ni a todos los autores: es, o debe ser, un catador. Y si se compara “Noventa años reseñando novelas” con *Reviewing*, folleto publicado diez años después por Leonard y Virginia Woolf, es contrastante la preocupación de Connolly por las condiciones materiales de la escritura mientras el matrimonio de Bloomsbury se despezaba, rodeado de domésticos, en el interminable verano del siglo XIX.

Matthew, el hijo tardío de Connolly, no se rompió la cabeza para recopilar la obra de su papá y, como la crítica inglesa ya lo expresó, *The Selected Works* es un trabajo confuso y errático.¹ Se destaca la lamentable decisión de dividir *Enemigos de la promesa* en dos volúmenes, separando lo aparentemente crítico (la contraposición entre los estilos vernacular y mandarín) de lo aparentemente autobiográfico (la adolescencia durante el reinado de Jorge V), lo cual equivaldría a sacar a Eckermann de las conversaciones con Goethe u omitir a Boswell de la vida de Johnson, olvidando que Connolly, el moderno, necesita separarse de sí mismo para dialogar con los demás.

La edición española, al ignorar ese dislate, resulta más confiable que la inglesa de la que proviene. Es de lamentarse, solamente, que no se haya respetado la bonita traducción que Ricardo Baeza hiciera de *The Unquiet Grave* como *La tumba sin sosiego*, más expresiva de la naturaleza del libro que *La tumba inquieta*, una nueva traducción tan chocante como la que ha convertido, también recientemente, a *La metamorfosis*, de Kafka, en *Transformación*.

Debería ser la actualidad, tan jactanciosa de ignorar los límites entre la ficción y el ensayo, la que ofreciera la lectura más hospitalaria a los *Enemigos de la promesa*, la obra que propuso sustituir la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco por aquella que enfrenta

¹ Stefan Collini, “Promises fulfilled”, *The Times Literary Supplement*, 8 de noviembre de 2002.

a los literatos mandarines y a los duros prosistas vernaculares. Diagnóstico de las enfermedades profesionales del escritor moderno (alcohol, matrimonio, política), *Enemigos de la promesa* es, también, la piedra de toque de forma tan anglosajona del *bildungsroman* que es la novela de campus. Sólo hasta que terminó la Segunda Guerra y regresaron a casa los estudiantes traumatizados en el frente dejaron de escribirse esas elegías de la eterna adolescencia, según opinaba Peter Quennell.

El mundo de Eton y Oxford aparece gobernado por la homosexualidad apostólica, aquella forma de camaradería viril que en muchos casos se disipaba al abandonar el colegio, como vemos que ocurre, abiertamente, en *Enemigos de la promesa*. Tan pronto llegó a Londres, Connolly descubrió otro mundo, el de las mujeres y el de la política. Contraerá un primer matrimonio con una opulenta estadounidense y pasará ese examen secular que fue la Guerra Civil Española, a la que asiste, cerca de la persona de su discípulo Orwell (y de su heterodoxia socialista) como corresponsal de *New Statesman*.

Obra hipersensible a la claudicación de las democracias en Múnich y previsor de la asfixiante desolación que emanaría del pacto germanosoviético, *Enemigos de la promesa* fue una clarividente instantánea que culmina, célebremente, con Connolly autorretratándose a los 33 años como “un hombre viejo como su Redentor, que medita en esta época del año en que estallan las guerras, en que Europa tiembla y los dictadores atruenan, sentado bajo un plátano, insensible al honor, la ambición y la gloria”.

Connolly nunca dejó de concebirse a sí mismo como un moderado intelectual de izquierda, aunque al conservador Evelyn Waugh, uno de sus mejores amigos, le pareciera algo peor que un comunista: el tipo que por debilidad de carácter se enamora de chicas radicales. Resguardado tras esa aparente delicadeza “que al puritano Orwell le parecía frivolidad”, Connolly logró pintar, en *Enemigos de la promesa*, uno de los retratos

más certeros de aquella década canalla de la que W.H. Auden se despidió desde un lupanar de la calle cincuenta y dos. Se ha dicho, no sin razón, que Connolly se educó leyendo la poesía de Auden, tres años menor que él, de la misma forma que “Septiembre 1º, 1939” es un poema inconcebible sin *Enemigos de la promesa*.

Durante la batalla de Inglaterra, Connolly no sólo se presentó voluntario como bombero, sino animó *Horizon* en 1939, la revista literaria que compite (y se conoce que a veces ganas, a veces pierde) por representar de manera más resuelta la gran tradición del periodismo literario insular. Ajeno a la impostación de heroísmo, como buen inglés, Connolly se atrevió a publicar, en el peor de los momentos posibles, una revista literaria cuya excelencia formaba parte de un esfuerzo bélico nacional, cuya liberalidad garantizó que *Horizon* recibiera del Estado su ración, militarmente autorizada, de papel, de tal forma que un millar de lectores pudieran leer, en plena guerra, no sólo a George Orwell y a T.S. Eliot, sino a Jean-Paul Sartre y a la princesa Edmond de Polignac.

Realizada en compañía de Stephen Spender y financiada, comprensiblemente, por un excéntrico (Peter Watson), *Horizon* fue una de las empresas más genuinamente liberales que aquella época vio. Perseguido por esa indolencia que supuestamente lo caracterizaba y cansado de la brega periodística, Connolly cerró *Horizon* en 1950, despidiéndose con un número en el que aparecían, entre un artículo de Maurice Blanchot y otro sobre Francis Bacon, tres poemas de un mexicano: Octavio Paz.

Es falso, a su vez, lo que Connolly decía: que, una vez derrotada la República Española en 1939, ya no había escrito un solo artículo político ni se había preocupado de lo que llamaba, con wildeana altanería, “las causas perdidas”. No sólo dedicó *Horizon* a la política del Espíritu, como la había llamado Paul Valéry, sino que publicó en 1952 un folleto titulado *Los diplomáticos desaparecidos*, un pequeño clásico de la

Guerra Fría. Una de las virtudes de la *Obra selecta* en español está en reproducir ese panfleto, faltante en *The Selected Works* y que, al parecer, tampoco se había reimpresso en inglés.

La religión del comunismo, tal cual Connolly la describió en *Enemigos de la promesa*, tuvo un desenlace teatral en la Gran Bretaña. Al menos cuatro personajes de la elite académica, reclutados antes de la guerra en Cambridge, fueron desenmascarados como espías soviéticos. Dos de ellos, el historiador Guy Burgess y el filólogo Donald Maclean, lograron huir a la Unión Soviética, y el cuarto hombre, Anthony Blunt, curador de las colecciones reales, fue finalmente denunciado, en 1979, por Margaret Thatcher. Con la brutalidad que lo caracterizaba, Arthur Koestler había definido a los llamados “espías de Cambridge” como las víctimas de la “trata de blancos” que la Internacional Comunista había efectuado entre los jóvenes idealistas. Y un no menos enérgico George Steiner presentó en 1980 el caso Blunt como una obra maestra de la simulación existencial.

Connolly, que conocía personalmente a Burgess y a Maclean, no dudó en hacer de *Los diplomáticos desaparecidos* una quemante sátira, en un momento en que muchos de los colegas y de los amigos de los agentes secretos los justificaban en privado como filántropos aventureros que, acaso, se habían excedido en el celo con que defendían la causa universal de la patria del socialismo. Burgess y Maclean representaron la lamentable farsa que, en los conocidos términos de Marx, había seguido a la tragedia optimista de la década de los treinta. Homosexuales bien conocidos, tanto como lo permitía la secrecía aristocrática de las sociedades estudiantiles de Cambridge, en las que se formaron como individuos de excepción y como dorados Súbditos de Su Majestad, Burgess y Maclean murieron miserablemente en la URSS. Víctimas de un alcoholismo que fue la trampa que acabó por exponerlos como espías del KGB, Burgess y Maclean protagonizaron una historia más propia de *El Gordo y el Flaco*

que de esas aventuras de James Bond que escribió Ian Fleming, un buen amigo de Connolly, a quien ninguno de estos detalles le pasó inadvertido.

Mientras se gastaba los adelantos de libros que jamás escribiría, se fue apoderando de Connolly el demonio del mediodía o, si se prefiere, la abúlica tranquilidad que supone el deber cumplido. Se dedicó, a partir de los años cincuenta, a cultivar su pequeño canon: Horacio, Virgilio, Título, Propertio, La Fontaine y La Rochefoucauld, Pope, Leopardi, y reservó lo mejor de sí mismo para sus contemporáneos: de su amigo Ezra Pound a James Joyce y e.e. cummings, pasando por Ernest Hemingway, quien le parecía un novelista menor que estaba hecho, como hombre, de la materia de los grandes escritores.

La curiosidad de Connolly no tenía mucho vuelo, sentenció V.S. Pritchett, un crítico de su altura. Otros compararon a Connolly, siempre desventajosamente, con Edmund Wilson, que le llevaba diez años de edad y lo trataba como a un igual. No tenía Connolly la sociología wilsonianiana pero, a diferencia de él, nunca creyó que dormía con la llave de la historia bajo la almohada.

De *La tumba sin sosiego* dijo Waugh que era una buena combinación de máximas francesas (de Chamfort y de Sainte-Beuve) aderezadas con psicoanálisis, reproche que otros han repetido y que no me parece muy justo. Que Connolly no se sirviera de Freud, de Jung o de Wilhelm Stekel, de la vulgata que entonces arrojaba luz sobre la psique, habría sido tan insólito como que Montaigne prescindiera del estoicismo cristiano. Sólo alguien tan libresco como Connolly (y bibliómano: amaba lo mismo los libros de bolsillo que las viejas ediciones príncipe) podía ponderar, entre otras averiguaciones morales, la felicidad probable del segundo matrimonio. *La tumba sin sosiego* demuestra, como los ensayos de Montaigne (quien es el verdadero padre de Connolly, aunque él prefiriese arrimarse a Pascal) cuán falsa es la disyuntiva filista entre los libros y la vida.

En 1971 la Universidad de Austin

le dedicó una exposición de homenaje, en la cual se exhibieron las primeras ediciones de los cien libros que Connolly había seleccionado en *El movimiento moderno* (1965), lista comentada de esos nuevos clásicos con los que había crecido, junto con el crítico, el siglo. Su alegría se amargó un tanto cuando se tropezó con la *marginalia* de Waugh, una vez más groseramente desdeñoso de él. Pero a Connolly no le quedó más que tomarse flemáticamente esas primeras y amenazantes manifestaciones de la posteridad. El acto tuvo, en fin, no poco de reparación pública: tratado como fantasma en casa vieja, Connolly empezaba a ser severamente cuestionado por la nueva crítica académica, desparpajada, teórica e insolente. Frank Kermode había censurado el amateurismo, el diletantismo de *El movimiento moderno*.

La vejez, escribió Connolly en esos pequeños ensayos a la inglesa que acaban por perfumar su *Obra selecta*, no era lo que él había imaginado, ese sabio crepúsculo donde dialogaban en silencio árboles centenarios como Tennyson y Carlyle. El universo de los viejos, descubrió Connolly, era estrecho: cada viejo es un mundo, un horrible mundo. Para escapar de esas sombras, se casó por tercera vez y tuvo dos hijos a la edad en que otros tienen nietos. Así concluía el ciclo de *Enemigos de la promesa*, aquel tratado donde se aseguraba que, siendo un bebé incapaz de compartir el punto de vista artístico, el escritor moderno debería ser, idealmente, soltero y homosexual.²

Connolly, cuyas crónicas de viaje turban por ese olor a verano que arranca al escritor de su modesta y quisquillosa rutina, terminó por pensar, consecuentemente, que al crítico sólo le toca facilitar el viaje de los muertos. Por ello, como coleccionista de mascotas exóticas, prefería los lémures, errantes espíritus de los muertos, según los romanos.

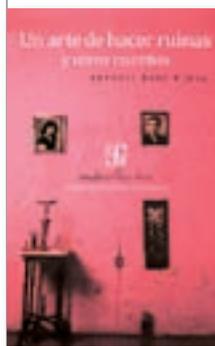
Bromeaba con la idea de que no

le gustaría ir a ningún lado del planeta donde no tuviera la oportunidad de encontrar, a la vuelta de la esquina, una edición rara de Proust. Yo mismo, hace años, habiendo comprado en una librería de viejo una primera edición de Connolly, encontré entre sus páginas el recorte de su obituario, puesto allí por la amorosa y anónima mano de un lector, sin duda el antiguo poseedor, quien me lo endosaba. En ese gesto cabe todo lo que Cyril Connolly significa. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

CUENTO

Partes del Imperio



Antonio José Ponte
Un arte de hacer ruinas
México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 191 pp.

Se debe al filósofo alemán Arthur Schopenhauer una de las definiciones más precisas del estilo en la escritura. En un pasaje de su libro *Parerga y Paralipómena* (1851) se decía que el estilo era algo físico, equivalente a una “fisonomía del espíritu”, más indeleble, incluso, que la otra fisonomía: la del cuerpo. Schopenhauer, como tantos románticos alemanes, pensaba que el estilo es el orden supremo de una lengua, sólo alcanzable por el genio en el arte literario, y cuya naturaleza puede ser tan específica, única e irrepetible, que permitiría distinguir las escrituras nacionales más ajenas o distantes. Desde las “griegas” hasta las “caribeñas”, agregaba.

Despojada de su nacionalismo, la teoría del estilo de Schopenhauer sigue siendo válida. La rareza del estilo en cualquier literatura nacional es la mejor

comprobación del carácter casi milagroso de ese don. Si nos preguntáramos, seriamente, cuántos escritores con estilo hay en una literatura tan vasta como la cubana, por ejemplo, nos asombraría la parquedad de la respuesta. Es cierto, todos los escritores tienen estilo, pero un estilo, personal y discernible, sólo muy pocos. El poeta, narrador y ensayista matancero Antonio José Ponte (1964) es uno de ellos.

En los últimos diez años, Ponte ha juntado una obra de temprana plenitud, desglosada en cuatro géneros: poesía, ensayo, cuento y novela. La pregunta sobre el por qué de ese ejercicio de géneros diversos, que tantas veces se ha hecho en relación con autores como Lezama, Piñera y Arrufat, podría implicar también al autor de *Un seguidor de Montaigne mira la Habana* (1995). En Ponte, a diferencia de tantos otros escritores de su generación, el cultivo de varios géneros es una práctica genuina y autorreferencial, ajena a las compulsiones grafómanas y los cabeceos comerciales. La escritura de varios géneros es, para Ponte, una llegada al centro de la misma ciudad desde distintas calles.

Los temas del poemario *Asiento en las ruinas* (1997) y de la novela *Contrabando de sombras*, de los ensayos de *Las comidas profundas* (1997) y *El libro perdido de los originistas* (2002), de los relatos de *Corazón de skitalietz* (1998) y *Cuentos de todas partes del imperio* (2002) son los mismos: la Habana y sus ruinas, la tradición y sus escamoteos, el socialismo y sus éxodos, la amistad y sus traiciones, la memoria y sus olvidos. La literatura de Ponte es una plataforma giratoria que proyecta la misma imagen desde todas las miradas posibles.

Esa capacidad de desplazamiento está garantizada, como decíamos, por el estilo. Gracias a su prosa refinada y, a la vez, transparente, Ponte es de los pocos escritores cubanos que, desde las reglas de la alta literatura, puede narrar, sin riesgo de artificios o disrupciones, la precariedad de la vida habanera. Esa narración letrada de lo histórico, ese cifraje de la inmediatez social y política, está presente en todas las dimensiones de su

² Hay tres biografías de Connolly: *Friends of Promise / Cyril Connolly and the world of Horizon* (1989), de Michel Seldon, *Connolly / A Nostalgic Life* (1995) de Clive Fischer, y *Connolly, A Life* (1998), de Jeremy Lewis.

escritura: lo mismo en un poema sobre Regla que habla de una “lluvia que afina la memoria” o en aquel otro, también ambientado en la bahía, donde los habaneros beben té ruso y definen la poesía como un “halcón al aire”, “una flota que se hunde”, “una provincia atroz”..., que en los ensayos sobre el hambre en la ciudad o sobre las manipulaciones oficiales del legado de *Orígenes*.

La narración letrada de lo histórico está presente, decimos, en toda la escritura de Antonio José Ponte, pero es más legible, agregamos, en los cuentos, ahora recogidos por Esther Whitfield en la promisoriosa colección “Aula Atlántica”, del Fondo de Cultura Económica, que coordina Julio Ortega. Tal vez, esta mayor legibilidad de lo político se deba a que en sus relatos, con mayor libertad que en el ensayo o la novela, Ponte fabula con los ardidés de la crónica. La economía narrativa del cuento le permite a Ponte reconstruir la vida de unos becarios cubanos en la Unión Soviética, de una emigrante en Islandia o escenas inusitadas en el baño de un aeropuerto, una carnicería en el Barrio Chino, una barbería en la Habana Vieja, una estación ferroviaria o el muro del Malecón.

Los tonos y las estirpes de estos cuentos son muy diversos. La noveleta *Corazón de skitalietz*, por ejemplo, tiene la melancolía de algunas páginas de Mann, Dostoievsky, de novelas del surrealismo tardío, como *La espuma de los días* de Boris Vian, y, aún, de la literatura gótica inglesa—Ponte es un devoto clandestino de Walpole, Maturin, Parnell, Young, Blair y Gray—, cuya huella es tan perceptible en su novela *Contrabando de sombras*. Los personajes de esa noveleta (Escorpión, Misterio, el Historiador, la Astróloga), alegóricos y evanescentes, son “corazones solitarios”, “anémicos profesionales”, “vagabundos sin destino” o, más bien, sin otro destino que un hospital a altas horas de la madrugada.

Poco tiene que ver esta atmósfera lúgubre con la ironía y el sarcasmo de “Lágrimas en el congre”, “A petición de Ochún” o “Un arte de hacer ruinas”, el relato dedicado a Reina María

Rodríguez que da título al volumen. El escenario en que vive el joven urbanista, que redacta una tesis sobre la construcción de barbacoas, inspirado en el *Tratado breve de estática milagrosa*, es el mismo—la Habana ruinoso y polvoriento—, pero el ambiente espiritual y el habla de los personajes son distintos, más plenamente herederos de Piñera, Cabrera Infante y Arenas que de algún otro escritor occidental. El dolor de *Corazón de skitalietz* es procesado, aquí, de otra manera: con la lúcida tecnología del humor y el ingenio.

Siempre hay dos constantes en esa plataforma giratoria que caracteriza la escritura de Antonio José Ponte: la Habana en ruinas y la diáspora de los cubanos por el mundo. Sobre la primera, diremos, tan sólo, que se trata de una Habana escurridiza, no tan geográficamente definida como la de Carpentier, Lezama o Cabrera Infante. La Habana de Ponte asoma la cabeza, casi siempre, por la zona del puerto, pero más adelante, en un mismo relato, puede manifestarse lo mismo en Miramar y el Vedado que en La Víbora o El Cerro. La de Ponte es, además, no sólo una Habana de aviones y balsas que permiten abandonar la isla, sino una de trenes y ómnibus que exponen la urbe a la inquietante energía de las provincias.

El otro pilar de esa plataforma, la diáspora, alcanza en la narrativa de Ponte una de las visiones más sofisticadas de la literatura cubana contemporánea. A partir de una frase de Kipling, Ponte traza la alegoría de Cuba como un imperio que difumina a sus ciudadanos—o, más bien, a sus *súbditos*— por el mundo. Pero, curiosamente, esa propagación mundial del vasallaje de un reino no está fechada en los noventa, como afirma Esther Whitfield en el prólogo, sino en el envío de miles de estudiantes cubanos a la Unión Soviética y Europa del Este en los años setenta y ochenta. En muchos cuentos de Ponte, como en tantos poemas de Emilio García Montiel y en todas las novelas de José Manuel Prieto, siempre hay un personaje que vive en Europa del Este o que acaba de regresar de allí, lleno de referencias

culturales eslavas.

Ponte sostiene la idea original de que la diáspora postcomunista—no el exilio anticastrista que comenzó desde el mismo año 59— se inició con aquellos contingentes de becarios. En ese peregrinaje está el origen de la máxima fragmentación del imperio que experimentamos en nuestros días. Cuba, pequeño reino del imperio soviético, ha sido, también, a su manera, una isla imperial. Y como todo imperio, esa Cuba confirma su proyección transnacional en el momento de decadencia, no en el de auge. Una célebre tradición de historiadores de imperios, desde Gibbon hasta Duroselle, establece que la verdadera naturaleza imperial de cualquier organismo político no está dada por su momento de fuerza o esplendor, sino por su agotamiento, por su declinación.

Un imperio puede durar dos años como el de Iturbide, tres como el de Maximiliano, ochenta como el de los Pedros en Brasil, o varios siglos como los de Habsburgos y Borbones en la Europa clásica. Pero para confirmar su esencia imperial, que proviene del modelo romano, todo reino debe experimentar la decadencia. Y esa decadencia, como es sabido, consiste, generalmente, en una fragmentación del territorio o de la comunidad de súbditos que puede durar años o décadas. Eso fue lo que sucedió a España entre 1808 y 1824 y a la Unión Soviética entre 1989 y 1992. Eso es, también, lo que le ha pasado a Cuba en los últimos veinte años.

Es cierto, la literatura de Antonio José Ponte puede ser leída como un testimonio formidable de la última y prolongada decadencia cubana. Pero definir una obra tan refinada, cosmopolita y crítica como “literatura del período especial”—es el principal argumento del prólogo de Esther Whitfield— resulta inapropiado por partida doble, ya que arraiga en su inmediatez histórica una obra que debería leerse desde los tiempos del estilo, que son más prolongados que los de la política, y acredita el matoso eufemismo “período especial en tiempos de paz” dentro del campo de los estudios literarios. Definir de esa

manera la narrativa de Ponte, por no hablar de la poesía y el ensayo, es empobrecer, simultáneamente, la literatura y la historia de Cuba, suscribiendo la terminología del poder.

Acreditar la frase “período especial” como un nombre de época o como la calificación del último tramo de la historia contemporánea de Cuba no sólo significa admitir que esa etapa, así llamada, marca decisivamente la producción cultural de la isla –tal y como lo hicieron, en su momento, la Edad de Plata rusa, la Belle Époque francesa o el American Renaissance en Estados Unidos– sino algo más grave: fechar excesivamente la producción literaria de la isla, subordinar la dialéctica de la tradición a las caprichosas periodizaciones históricas del Estado. La literatura de Ponte sería, en todo caso, no una literatura *de*, sino *contra* esa mascarada del tiempo, llamada “período especial”, que pretende atribuir un sentido coyuntural o provisorio a lo que, en verdad, es el lentísimo derrumbe de un régimen. —

— RAFAEL ROJAS

POESÍA

Lección de árbol



Alicia García Bergua
Una naranja en medio de la tarde
México, Libros del Umbral, 2005, 77 pp.

En *La anchura de la calle*, su título anterior, de 1997, Alicia García Bergua abre su libro con un poema sobre los árboles, y lo mismo hace con éste, *Una naranja en medio de la tarde*, nueve años después. Es más, en este nuevo libro la presencia de los árboles se ha hecho más intensa. Toda la primera sec-

ción, de manera explícita o implícita, está dedicada a ellos. También llama la atención que en los poemas que abren los dos libros aparezca la misma oposición entre los árboles y las nubes. En *La anchura de la calle* se nos dice que los árboles, antes que las nubes, que el cielo y las estrellas, fueron los dioses del ser humano, y no sólo sus dioses sino sus maestros. Cito de aquel libro:

Fueron los árboles que nos
hicieron hombres,
nos dieron la confianza de
caminar erguidos
y levantar los brazos

Esta incitación a la verticalidad, tan decisiva para nuestra especie, regresa en el nuevo libro convertida en algo distinto. Ya no somos simples discípulos de los árboles, sino que en lo más hondo de nosotros somos como ellos:

Debo despreocuparme, disfrutar
de mi follaje,
la raíz que se engrosa, las ramas
que viajan extendiéndose,
las nervaduras y los pliegues del
tronco,
su largo titubeo frente a la
inmensidad...

Este cambio de perspectiva me parece que define la mayor diferencia entre los dos libros. *La anchura de la calle* es un libro de recuento y aprendizaje, de fatiga, fatiga expresada en el mismo título: la calle no sólo se recorre a lo largo, sino también a lo ancho. Este nuevo libro, en cambio, es un libro de aceptación. Los temas de un libro a otro no han cambiado: la memoria, la familia, la casa, la amistad, el exilio, el amor y, naturalmente, los árboles. Estaba olvidando otro, importantísimo: el caminar. Alicia García Bergua ha hecho su poesía caminando. La cadencia de sus poemas, su aparente modestia rítmica, sustentada principalmente en versos de siete y once sílabas, con alguno que otro alejandrino y periódicas rupturas a través de versos de ocho sílabas, que cumplen una discreta función de endurecimiento del

tejido prosódico; ese ritmo como de roturación agrícola, de arado, que desdén tanto el encabalgamiento como los juegos sonoros, o apenas los aprovecha, es antes que nada el ritmo de alguien que ha comprendido la vida caminando, doblando esquinas, deteniéndose, reanudando la marcha y cruzando las calles. No es de extrañar que alguien así haya asignado a los árboles, y no a las nubes o al cielo, un papel de magisterio en nuestras vidas. Si los árboles caminan, y de seguro caminan, no desplazándose sino ensanchándose, caminan así, a través de titubeos y de dudas, a menudo retorciéndose.

Pero a la presencia del esfuerzo y de la reflexión detenida, tan propios de toda la poesía de García Bergua, se suma en este último libro un elemento nuevo, el de la sensualidad, apenas presente en sus libros anteriores. Se trata de una sensualidad que, de acuerdo con el temperamento tan frugal de esta poesía, no se separa de los gestos cotidianos más comunes y se expresa, más que como apetito sexual, como molición y abandono, como hartazgo de los límites y vuelta a un estado elemental, a un rebaño primigenio. Una atmósfera detenida de siesta, de estupor, aniquila momentáneamente el tiempo:

El agua, los zumbidos, los olores
se convierten en un lento goteo.
Es tan sólo una pausa repetida
de la pieza que ejecuta el jardín.
Con tacto me uno a ella,
para no interrumpir,
ni parecer ajena si me tiendo.

Al mediodía, cuando impera alrededor “el loco zumbido de los insectos”, el tiempo mismo cesa su carrera, toma un momento de respiro y

se adhiere a nuestras frentes
sudorosas
y a la boca que se abandona abierta
a soltar un hilillo de saliva.
Está en la limonada que se asienta,
en la mano que cae sobre la enagua
y en la respiración que va más
lenta

La experiencia de los sentidos, el puro estar con uno mismo (“Ahora todo es concreto y limitado, / nada es más de lo que es”), se desquitan por una vez de la memoria, de la reflexión y de la indagación dolorosa. Hay un verso estupendo que resume esto, un verso que, si me apuran, merecía el honor de dar el título al libro: “no quiero visitar barcos hundidos”. Creo que es uno de esos raros versos capaces de coagular un libro. Como nieta e hija de exiliados, la autora de *Una naranja en medio de la tarde* ha tenido que sumergirse en su pasado en mayor proporción que los demás. Dividida entre dos culturas, ha tenido que mirar hacia atrás una y otra vez, hasta establecer con el origen un pacto ambiguo que puede resumirse así: déjame vivir y nunca te daré la espalda. Es un pacto agotador que obliga a un continuo movimiento de rectificación y de equilibrio, y al que amenaza una doble tentación: volverse definitivamente hacia el pasado, recogiendo en su madriguera o, al contrario, suprimirlo de tajo con un salto hacia adelante, que es un salto en el vacío. Aquí, de nuevo, aparece el callado magisterio de los árboles. A la madera hundida de los barcos, ellos responden con su madera fatigada y nudosa, pero cambiante y flexible. A la oscuridad del abismo, oponen la claridad de su trabajo:

Su sangre es agua oscura
que ellos van aclarando
para hacerla emerger en el follaje

Pero a este trabajo arbóreo de aclaración, de succión de materia oscura para convertirla en hojas, por más resplandeciente que parezca, le falta algo para que sea una enseñanza y un modelo, no una ciega tarea de reproducción. Para decirlo en los términos de esta poesía, a los árboles, para que los amemos, les falta el abrigo de las nubes. Carentes de nubes, de la elevación y perspectiva de las nubes, los árboles son menos árboles; les viene de allá arriba su mejor oficio, que es dar sombra, o sea profundidad. Los árboles son nuestras nubes más a la mano, los transmisores más

próximos de esa alternancia entre la luz y la oscuridad, entre la evidencia y lo no dicho, que hace que su magisterio sea inagotable. Bajo su sombra aprendemos a aceptarnos. A la fatiga del crecimiento sucede la molición del descanso, que lleva a la muerte, pero también a eros. Así, justo cuando empieza a vislumbrarse la muerte, se obtiene la salud tan ansiada. Porque *Una naranja en medio de la tarde* es, entre otras cosas, un libro que señala el final de una larga convalecencia. Lo recorre el tranquilo estupor de sentirse curados. “Cuánto camino andado junto al miedo”, reza el comienzo de uno de los poemas. Ahora que la muerte es más próxima, el cuerpo, por fin, logra hacerse escuchar. Y aquí damos con uno de los momentos memorables del libro. Aparece un extraño fantasma en las últimas páginas, una presencia que viene a despedirse, una curiosa hermana interior de la que nada se sabía y que siempre estuvo allí, testigo silencioso de los desvíos, las falsas ilusiones y las torpezas de la autora. Viene a perdonar y a pedir perdón, es en cierto modo la mujer que la autora nunca pudo ser, y al quitarse del camino para dejar el trecho más despejado, deja un remedio que no se sabía que podía existir:

Se despide una mujer que he sido,
y que sin saberlo quería tener
hijos.
Ella es ahora como la lluvia que cae
mientras escribo ahora que
atardece,
un sonido inquietante,
un regocijo cerca y lejos de mí
que amaina poco a poco.
Le digo adiós desde esta página,
donde me han sorprendido sus
fatigas,
y le pido perdón, y me perdono,
de no haber entendido cabalmente
ese deseo escrito
con la tinta invisible de mi cuerpo.

Sólo ahora que atardece logramos descifrar esa tinta invisible que nuestro cuerpo segrega, que siempre ha segregado, él, el inquilino más viejo de nuestro ser, que sólo desea tenderse bajo un árbol y

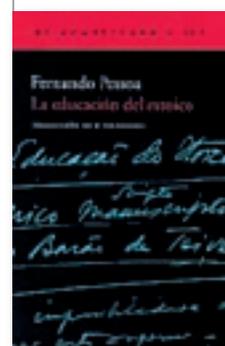
tener un hijo, perpetuarse y no visitar ningún barco hundido. Su situación es simple, su aspiración también:

vive inmerso en la fe de la materia
que en el suelo lo puso a resistir,
no quiere ser arena todavía. —

— FABIO MORÁBITO

NOVELA

Necesidad e imposibilidad de creer



Fernando Pessoa
**La educación
del estoico**
trad. R.
Vilagrassa,
Barcelona,
El Acanalado,
2005, 98 pp.

En alguna redacción de corte teórico, Fernando Pessoa arremetería contra nada menos que J. W. Goethe arguyendo que había escrito demasiados libros y, por tanto, se había repetido. “La única disculpa para una obra tan vasta —propuso— sería la variedad.” Y entusiasma su irreverencia, pues respira sanidad, insumisión cultural. Sin embargo, con toda la aparatosa prole creada por él mismo entre seudónimos, heterónimos y apariciones casuales de otras personalidades literarias dentro de sí —su llamado *drama en gente*—, no existe en el conjunto de la obra pessoana tanta variedad en el registro tonal con todo y la variedad estilística incomparable y verídicamente pasmosa: la multitud de álgos confunde, promete esa variedad anhelada, pero ésta es siempre relativa, ya que todas las facetas autorales pertenecen a una familia espiritual: hay en todas clarividencia, desolación, desencanto, filosofía, y amor por lo humilde y significativo de la existencia.

Goethe mata al joven Werther para salvar su propia vida. De este modo, en diversos grados de intensidad, los autores han recurrido al proceso literario de autocatarsis para exorcizar esto o aquello, un desafortunado pasaje de tragedias familiares o un amor turbulento. En su epílogo a *La educación del estoico*, Richard Zenith (con nombre sospechosamente seudónimo y pessoano), sugiere que Fernando Pessoa crea al Barón de Teive para coquetear con ensueños de aristocracia, para asentar sus convicciones de estoico, y que luego escoge matarlo, hacer que el personaje se suicide, para respirar él mismo y cobrar una relativa serenidad mediante el conjuro.

Conviene dejar claro que el “manuscrito de tapas negras” encontrado en el legendario baúl de los textos póstumos de Pessoa —esa verdadera arca de los prodigios—, y firmado por Álvaro Coelho de Athayde, decimocuarto Barón de Teive, es un esbozo de libro, un texto inacabado y sin revisar. Con todo y el genio de Pessoa, eso resulta evidente. Fuera de las páginas finales, que concentran un cierre verdaderamente dramático, el resto de *La educación del estoico*, como volumen, adolece de lo que podría juzgarse el mayor defecto del portentoso *Libro del desasosiego*, la bitácora que Pessoa desarrolla y le atribuye a Bernardo Soares: la brillantez, hondura y densidad del texto raramente fluctúan conforme éste avanza, de tal modo que un conjunto de cualidades se convierten en un defecto capital: la monotonía. No hay altibajos, crestas y valles, bemoles, respiros, pausas, no hay lo que acaba constituyendo una estructura. El diseño se diluye. Termina siendo como el diccionario o el directorio telefónico: todo guarda igual importancia, no resiste omisiones, pero, por lo mismo, no contiene clímax, no se resuelve.

Estas declaraciones, que podrían considerarse sacrilegio puro, quedan matizadas si se acepta la noción de que todos los manuscritos sin revisar de Pessoa, aunque bien puedan contener tesoros de peso abrumador, habrían de verse como ejercicios preparatorios, preludios para lo que son obras maes-

tras pulidas del autor y sus heterónimos, o bien sus ecos, sus residuos. Así, en *La educación del estoico* encontramos destellos del bucolismo pagano de Alberto Caeiro, del aliento y la inspiración desaforada de Álvaro de Campos, de la visión lúcida y cósmica del Pessoa homónimo de “Tabaquería”.

Sobre todo es “Tabaquería” la obra maestra del poeta que resulta más presente en las páginas de *La educación del estoico*. Con todo y el título, con todo y una entrada en el apéndice, llamada “En el jardín de Epiceteto”, la lectura de todo esto rara vez recuerda al autor del formidable *Manual de vida*, quizás no tanto porque los conceptos difieran, sino porque la tónica es tan distinta. Epiceteto no está allí. Y, aunque esto entrañe una plititud, se diría que a quien más recuerda Pessoa aquí, aún más que al desasosegado Bernardo Soares, es a António Mora, autor de *El regreso de los dioses*. Es decir: Pessoa nos recuerda a Pessoa, a uno de sus personajes del *drama en gente*. Dice Mora: “Todos los pseudopaganos de nuestro tiempo no han conseguido un alma pagana antes de idear su paganismo. Es cristiano el sentimiento con el que desean el paganismo.”

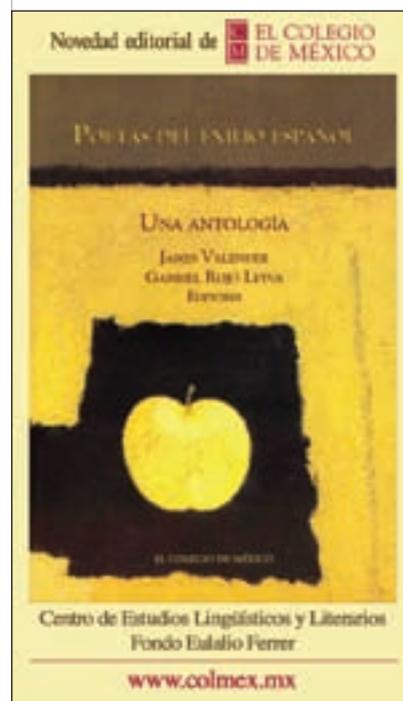
Este concepto no queda explicitado en el monólogo suicida del señor Athayde, Barón de Teive. Pero sí podría decirse que nutre su ánimo más beligerante. Por otro lado, Teive, un caballero portugués de principios del siglo XX, se está internando de lleno en terreno pagano. Bertrand Russell anota: “El estoicismo es la menos helenística de las escuelas filosóficas de esa era.” Inclinado mayormente a lo neoclásico, al igual que el otro Pessoa llamado Ricardo Reis, Teive descalifica a los griegos como excesivamente niños, simples. Empero, el punto de apoyo para una de las imágenes sobrecogedoras de Teive viene de Zenón. El Barón concluye: “El escrúpulo es la muerte de la acción.” El axioma es tajante pero se va concibiendo desde páginas antes, con base en la clásica consideración respecto a la “intransponibilidad de cualquier espacio”, que por ser infinitamente divisible es por tanto infinito. Dice Teive que

el argumento del griego actuó sobre él “como una droga extraña con la que me hubieran intoxicado el organismo espiritual”.

Precede al manuscrito una carta igualmente apócrifa del Barón, momentos antes de suicidarse: “Estas páginas no son mi confesión, son mi definición.” En el implacable discurso contra el sentido de las ilusiones, de la esperanza o de la vida misma, se plantea, hacia el final: “En la arena en que el César nos arrojó para que *gladiáramos*, el que muere es vencido, y el que mata vence.”

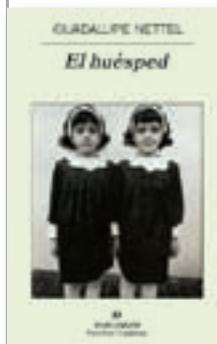
Así, en el párrafo final, el señor Athayde se sitúa en un circo (imagen irónica de valor añadido para lectores locales), en un circo rodeado de estrellas y ante el César. El maestro de ceremonias vocearía en la pista central el conflicto entre la necesidad emocional de la creencia y la imposibilidad intelectual de creer. Y razona respecto al sentido doble de su acto suicida: “Si el vencido es el que muere y el vencedor, quien mata, con esto, confesándome vencido, me declaro ganador.” —

— CLAUDIO ISAAC



NOVELA

Tras el loco que somos



Guadalupe Nettel
El huésped
Barcelona,
Anagrama,
2006, 191 pp.,
("Narrativas his-
pánicas", 390).

La ceguera y el Metro son las coordenadas por las que se desplaza la acción de la primera novela de Guadalupe Nettel (ciudad de México, 1973). La ceguera como una concepción de la vida alternativa a la de los videntes, a partir de la cual la protagonista intenta hallar las claves para descifrar la peculiaridad de su modo de ver el mundo, y el Metro como opción cierta de liberación y refugio ante el naufragio de la ciudad de arriba. Su aparición obedece a la lógica interna de la novela, que está enderezada conforme a la evolución de Ana, la protagonista; al surgimiento de su naturaleza más honda: el huésped del título en el que Ana se transforma. Así, el tema de este libro es el de la transformación de uno mismo en "el loco que somos", como dice Jean Paulhan en el epígrafe.

El doble, para Nettel, es un parásito que cohabita con uno mismo y que se vale de la misma piel, de la misma carne y huesos para existir. Las comparaciones son desgranadas por la protagonista: la caricatura donde el coyote se quita la piel y es una oveja y ésta, a su vez, hace lo propio y vuelve a ser coyote: historias como la de *Alien* o costumbres como la de los ácaros que, invisibles, habitan la epidermis. Más que la de abortar al huésped, la preocupación de Ana consiste en defender su identidad ante la invasión del parásito, en asumirlo, en saber que tarde o temprano dominará su personalidad, de tal suerte que sólo queda tenerlo

bajo control conociéndolo a fondo.

Desde la infancia, Ana echa mano de procedimientos semejantes a los que más o menos todos hemos practicado como juegos secretos, aunque bajo su óptica, y conforme alcanza la edad adulta, irán perdiendo candor y ganando complejidad hasta configurar un sistema personal de desciframiento que, paralelamente, constituye las pautas del mundo novelesco de *El huésped*. Por este camino, Ana descubre que La Cosa —así llama al parásito— pertenece a la oscuridad y odia la luz, de modo que coleccionar recuerdos visuales se convierte en una estrategia de control; también lo será, tras una revelación ante el espectáculo de ver a los ojos de un invidente, estudiar la ceguera desde la perspectiva de los ciegos.

¿Por qué de pronto nos sentimos impelidos a infligirnos pequeños suplicios sin razón aparente? ¿Qué nos mueve a arrojarnos de bruces justo a lo que odiamos o nos provoca repugnancia? ¿Cuántas veces nos ha sorprendido un extraño de cuya presencia no teníamos la menor sospecha y que se revela de pronto, incomprensiblemente, dentro de nosotros? Las resoluciones de Nettel a estas preguntas —que deja planteadas por la vía novelesca, alejada de cualquier tentación psicoanalítica— pertenecen al mundo de Ana, pero la narración, iluminando zonas sólo lo suficiente para que el lector complete los hechos relatados, consigue despertar la reflexión acerca de qué motiva ciertos resabios de nuestro carácter que suelen pasar inadvertidos, o a dónde pueden conducirnos.

Así, hechos como la muerte del hermano de la que se autocolpa Ana, o comer voraz y enajenadamente los odiados chícharos directamente de la lata, empeñarse en fabricar recuerdos visuales, buscar ser mordida por alimañas ponzoñosas, sospechar de los mensajes escritos en Braille, entregarse a un mendigo baldado y sucio sin ápice de amor constituyen algunas de las señas que Ana entiende para moverse en los dominios de La Cosa y que terminarán por conducirla a abandonar la vida de la superficie.

Quizá lo más interesante del doble según Guadalupe Nettel sea que no se trata de un Jekyll y Hyde, ni de un lado bueno y otro malo que libran una batalla moral. La protagonista de *El huésped* entabla a lo largo de su vida un constante autoconocimiento, leyendo las mínimas señales e impulsos para asirse a la realidad inventando a cada tramo sus propias herramientas y soluciones. Nunca se refiere a sí misma como una enferma. De hecho, cuando se contagia de hepatitis, la lucidez que le otorga el padecimiento le permite afinar su percepción del parásito. No hay, pues, una Ana convencional y otra ominosa: hay una sola Ana que asume sus peculiaridades únicas. Hacia el final de la novela aflora La Cosa y sería injusto decir que esto constituye el fracaso de la protagonista. Es una realización al revés que dota al personaje de plena identidad.

En la narrativa mexicana el Metro ha sido objeto de crónicas y cuentos ("La fiesta brava" de José Emilio Pacheco es el más memorable), pero no de novelas. Buena parte de la acción de *El huésped* transcurre en el Metro de la ciudad de México. Aunque Nettel tropieza con algunos lugares comunes —las torteadas a las horas pico—, consigue transmitir algo de la condición subterránea que pocos usuarios advierten ahí abajo, pues, como en la lectura, en el Metro conviene saber leer entre líneas. Mediante paseos ociosos y visitas a los recovecos de las estaciones, Ana lo hace y es introducida a una especie de organización secreta cuyos miembros constituyen una de las tantas ciudades que coexisten en la de México. Quiere la trama que hoy Ana siga vagando y morando en el Metro.

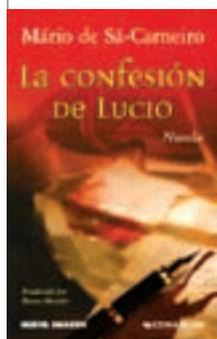
El engolosinamiento en detallar aspectos pueriles cuando Ana evoca su infancia; anécdotas extravagantes, que se antojan sólo para turistas, como la comilona en un panteón, durante un Día de Muertos, a base de tacos de manatí de Xochimilco; lances innecesarios como el relleno de sobres electorales con caca que serán repartidos en un camión de la basura robado por Ana y su némesis

(Marisol, ésta sí aniquilable) son pasajes que desmerecen dentro del conjunto. Con todo, cuando el huésped, si lo hay, de Guadalupe Nettel retoma la pluma, la narración retorna a la lucidez sostenida que le mereció el tercer lugar del Premio Herralde de Novela 2005. —

— NOÉ CÁRDENAS

NOVELA

Para alumbrar el humo



Mário de Sá-Carneiro
La confesión de Lucio
trad. Mario Morales,
México, Nueva imagen-Conaculta, 2005,
158 pp.

Las pilas de novedades incluyen esta rareza: *La confesión de Lucio*, novela escrita en 1914 por el portugués Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). La apariencia del libro es un percance: la portada color naranja muestra una pluma fuente encima de hojas sueltas, manchadas con tinta de sangre. La novela fue traducida por Mario Morales con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Lo obvio se subraya: gracias a la alineación de los astros, o el carácter de lo inaudito, puede tener sitio un título como éste en los tiempos que corren. Quizás haya que atender a los libros descuidados —que llegan feos a los estantes para diferenciarse de los otros, hijos bien hechos, nutridos con la ganancia de la planeación.

Despellejando las calamidades de la edición, se encuentra el oasis. Mario de Sá-Carneiro es uno de los representantes del Modernismo lusitano y fue impulsor de la revista *Orpheu*, con Fernando Pessoa. *La confesión de Lucio* ha sido referida a través del tiempo como un libro sorprendente. El reco-

nocimiento de su obra deriva de dos hechos: la procuración de lo enigmático en su escritura y la amistad que sostuvo con el consagrado Pessoa.

Un recuento de su biografía, según la *Historia de la literatura portuguesa* de Ángel Marcos y Pedro Serra (Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 1999) dicta: “Nació en Lisboa en el seno de una familia de alta burguesía; después de haber pasado por Coimbra, estudió derecho en París. Como consecuencia de una seria crisis existencial se suicidó, con veintiséis años, en la habitación de un hotel.” Sá-Carneiro escribió poco antes, en *Indícios de Ouro*: “Yo no soy yo ni soy el otro, soy alguna cosa intermedia.”

La novela se inicia con esta advertencia: “Mi interés hoy en gritar que no asesine a Ricardo de Loureiro es nulo”, dicha cuando el personaje ya ha cumplido diez años en la cárcel. Y sigue: “sólo digo la verdad [...] incluso cuando ésta sea inverosímil.” Aunque el lector se vea persuadido ante la falsedad de los hechos, sufrirá el contagio por el sacudimiento del condenado que habla.

La confesión de Lucio se mira aún como una historia novedosa: Lucio Vaz es lo que desea. Tras conocer al poeta Ricardo de Loureiro en la Ciudad Luz, se dispone la escena que detona el conflicto de la trama: ambos asisten a un baile de mujeres con pieles de oro, fantasmagóricas y enfermizas pero seductoras, en cuya carne se fragua la prolepsis del crimen; ellas desaparecen en escena, tras tocarse entre sí y convertirse en un hechizo coreografiado. Después del baile algo se desajusta dentro de Lucio, y comienza una aventura que tira de lo real y lo imaginario sin distinguo.

El principio poético, en tanto nombramiento de lo increíble, queda expuesto en *La confesión de Lucio* de manera reiterada. Lo vivido por el protagonista no se puede enunciar: “Me declaro impotente para describirla”, dice acerca de la iluminación de un escenario, o “la impresión había sido tan fuerte, la maravilla tan alucinante, que nos faltó ánimo para decir una sola palabra”, sobre el baile de las mujeres volup-

el 31 mayo 2006

vence el
plazo de entrega
de los
trabajos
para el



Consulta las bases en:

www.ife.org.mx
o comunícate a los teléfonos
56-28-44-20 y 56 55-36-22

El fallo del Jurado
se dará a conocer
el 15 de julio de 2006

tuosas en medio del fuego. La fantasía cobra fuerza por su falta de nitidez, y lo visto es ya increíble para el lector. Sin embargo, el misterioso mundo exterior, y el movimiento sobre el que arguyen los personajes, es un algo contundente. De Loureiro habla: “Mi mundo interior se amplió, se volvió infinito ¡y hora tras hora se excede! [...] tengo miedo, miedo de zozobrar, de extinguirme en mi mundo interior, de desaparecer de la vida, perdido en él.” Lo ilimitado del entorno, y lo infinito de cada uno, los lleva a la carencia. El extravío no se enuncia, sólo se apunta, pues el sentido de las cosas sobrepasa cualquier afán lógico.

Lucio alucina, y la aliteración aquí no es gratuita: su falta de luz lo lleva a experimentar los pensamientos más subterráneos como verdades: hombre oscuro que averigua en lo negro. Es artista y, además de narrar la historia de su falso crimen, dirime ciertas perspectivas: “cómo en el fondo abominaba a esa gente, a los artistas, es decir, a los falsos artistas cuya obra se encierra en sus actitudes; que hablan perpetuamente, que se muestran complicados de sentidos y apetitos artificiales, irritantes, intolerables. En fin, que son los exploradores del arte en lo que éste tiene de falso y externo.” Para Lucio el arte es la propia vida. De Loureiro, mostrado casi siempre al borde de la iluminación sublime, se siente enfermo. Confiesa a Lucio de qué manera el deseo de poseer a los otros —imposible de consumir— lo hace infeliz, y la falta se prolonga hasta siempre. Los amigos habían dejado de verse; el sueño novelado llega a su punto más alto, y se consolida lo borroso con su reencuentro. Lucio ve a Ricardo feminizado y en compañía de una mujer: se ha casado. Marta carece de recuerdos e historia previa: es una aparecida.

Las imágenes empleadas por Sá-Carneiro son cada vez más nebulosas, a la par de los episodios amnésicos de Lucio, quien refiere algún hecho y un poco más adelante dice ya no recordarlo. La escritura va borrándose y lo misterioso es expansivo: se descompone el sentido de lo dicho.

Parte del humo que borrona los contornos se debe a que Sá-Carneiro echó mano de recursos simbolistas: además del uso discrecional de puntos suspensivos, existen líneas que fueron punteadas como si se hubieran perdido u omitido frases del texto. La forma concuerda con el enigma de fondo: el lector no sólo desconoce, de modo irremediable, ciertos hechos que aparecen como puntos, sino que se lo confina al pensamiento de Lucio desmemoriado.

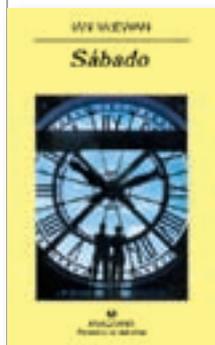
Hacia el final de la novela ya retumba el suelo por el caos venidero. Las entrelíneas que habían profesado lo terrible cobran mayor significado y sellan esta historia para desmembrarla, arguyendo que lo inverosímil es certero y envuelve los sentidos. En el poema “Manicure”, de Sá-Carneiro, se lee: “Es allí, en el gran espejo de los fantasmas / donde ondula y borbotea todo mi pasado, / se desmorona mi presente, / y mi futuro ya es polvo.” Lucio, el alucinado, está confeso. El hombre que escribe cuenta la historia de un hombre que muere desdoblado en otro.

Aquí está su espectro. —

— DANIELA TARAZONA VELUTINI

NOVELA

Traicionar a Joyce



Ian McEwan
Sábado
Barcelona,
Anagrama,
2005, 230 pp.

El 2 de febrero de 1922 James Joyce cumple cuarenta años y se publica su *Ulyses*. De inmediato se incorpora al censo de las obras difíciles de leer y de publicar. La última semana de 1933, se legaliza el consumo de alcohol

y la impresión del *Ulyses*. La salida del infierno de su mera imposibilidad y su ascenso hacia el centro del canon vigesimico tomaría aun más tiempo y varios factores: la difusión popular de la obra de Freud; el debilitamiento de los enigmas de la vanguardia provocado por sus epígonos cada vez más dóciles; la exitosa doma del texto por las corrientes explicativas de la alta modernidad crítica: del *new criticism* al estructuralismo.

Quizá uno de los efectos agradecibles de las escuelas posteriores es haber atacado a la literatura con la saña necesaria para revitalizarla. Gracias a estos procesos el *Ulyses* ha dejado de ser una obra irremontable, una colección de referencias literarias disfrazadas. Sobrevive a la novedad de sus procedimientos el núcleo de su creación: la epifanía de lo diario como fibra erótica de la vida buena.

Leo la más reciente novela de Ian McEwan (1948) tanto como el mayor logro de esta posibilidad de lectura como su traición. *Sábado* narra lo que durante el 15 de febrero del año 2003 —el día de la gran protesta contra la invasión de Iraq— le pasa al neurocirujano Henry Perowne, quien encarna el cambio de estafeta de la psicología al determinismo genómico.

En segundo plano, con mucha mayor potencia que la ciudad o las protestas, aparece su familia: la esposa abogado que trabaja para un periódico, la hija que estudia un doctorado en Francia y, a la sombra de las enseñanzas del suegro poeta, está por publicar su primer libro; el hijo que toca blues, la madre sumida en las nieblas del Alzheimer. Los Perowne, como grupo, muestran el perfil que define a los personajes del mejor McEwan: todos son guapos, sus considerables inteligencias se han ejercitado en educaciones dilatadas, han triunfado en casi todos los aspectos de la vida y, sobre todo, son profundamente buenos.

De hecho, el recorrido de la novela —como en *Amsterdam* o *El inocente* o *Expiación* o casi cualquier cosa que haya escrito McEwan— obliga a que sus per-

sonajes abandonen por un instante la facilidad de sus vidas para probar la raíz de su temple ético. No solamente en el enfrentamiento de salón que se desliza como un tema aceptable en las pausas del intenso trabajo de quienes triunfan —“La Generación iPod no quiere saber. No quiere que haya nada entre su consumo de éxtasis en las discotecas, sus vuelos de descuento, su *reality TV*”—, sino de manera radical, afectando la posibilidad misma de su bondad, de su generosidad, de sus amores.

El recorrido del doctor Perowne, que comienza cuando despierta de madrugada y ve un avión con un motor en llamas, va trenzando la rutina del sexo marital y el squash contra un colega, la excepcionalidad de la mayor manifestación pública en la historia de Gran Bretaña y la mínima desgracia de un choque que parece sin mayores consecuencias para culminar en el momento

en que una esperada reunión familiar se convierte en una escena de terror. El tipo con el que chocó Perowne ha entrado a su casa y pone un cuchillo en la garganta de su mujer. La amenaza del sábado no es un avión suicida, sino una grieta en lo íntimo. La placidez del siglo XXI y su “círculo expansivo de conmiseración moral” exigen un precio cruel.

El clímax es tan emocionante como obvio, y muestra la lección que McEwan decidió no aprender de Joyce. A partir de *Expiación*, el autor había demostrado que sus poderes como narrador son los más agudos y se encuentran entre los más vastos de toda la lengua inglesa: es capaz de narrar una neurocirugía con el mismo equilibrio fascinante entre precisión y compasión con que le da vida a la compra del pescado. Así, aunque la tersura de su prosa no sufre cuando cristaliza la capacidad de los Perowne para vencer a su agresor

y, acto seguido, salvarlo de la muerte, este momento extraordinario resulta mucho menos fascinante que la suma de sus leves causas; las nimiedades del sábado.

Quizá McEwan tenga razón y el momento del vigor ético que el azar parece repararle incluso a los más afortunados sea necesario para preservar la cotidianidad y sus placeres. *Sábado* es una reflexión narrativa y altamente gozosa sobre las posibilidades y los precios de nuestra libertad acotada, y sobre la felicidad posible bajo las nuevas circunstancias de su fatalidad en tanto producto económico y educativo, tanto como biológico y político. Sería más fácil vivir en un mundo que no hubiera traicionado a Joyce, aunque quizá los atentados de Londres en julio del año pasado le dan la razón a McEwan. —

— JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ SERRA

¿Qué es el Servicio Profesional de Carrera?

- Es ingresar a trabajar al Gobierno Federal a través de concursos públicos, abiertos y transparentes, bajo los principios de mérito e igualdad de oportunidades.
- Es contar con gente capaz, comprometida y con vocación de servicio al ciudadano.

Servir en el Gobierno Federal es un privilegio que se gana

Participa en:

www.trabajaen.gob.mx

**Una oportunidad para ti,
un orgullo para México**



México busca la pieza exacta



puedes ser tú

