

# LIBROS



> Jorge Volpi

• **No será la Tierra**

> JORGE VOLPI

• **Pancho Villa / Una biografía narrativa**

> PACO IGNACIO TAIBO II

• **Zapata**

> PEDRO ÁNGEL PALOU

• **Estambul / Ciudad y recuerdos**

> ORHAN PAMUK

• **Dios es redondo**

> JUAN VILLORO

• **Con la música por dentro**

> JOMÍ GARCÍA ASCOT

• **Sombras sueltas**

> LUIGI AMARA

• **Zenón de Elea**

> GIORGIO COLLI

## NOVELA

# Lo que todo lector (no) quisiera saber del siglo XX



Jorge Volpi  
**No será la Tierra**  
México, Alfaguara,  
2006, 523 pp.

El reseñista se presenta. El reseñista no es Roland Barthes. Barthes presumía de leer a medias ciertos libros. El reseñista alardea de haber leído entera, de principio a fin, la novela más reciente de Jorge Volpi. 260 páginas pares. 260 nones.

El reseñista afirma: en medio del páramo, Volpi se obstina. Se obstina en sacar del armario los grandes proyectos narrativos y en hacer funcionar, contra las probabilidades, una novela total. Lo intentó, temblorosamente, en *En busca de Klingsor* y, casi criminalmente, en *El fin de la locura*. Lo intenta ahora, con mayor tesón y vanidad, como si antes hubiera

fracasado apenas por falta de voluntad, en *No será la Tierra*. Pocas novelas menos pudorosas y más ambiciosas que esta última. Pocas, por lo mismo, más fallidas. Su intención: construir una novela-enciclopedia capaz de recorrer paso a paso los eventos centrales del siglo XX. Recorrerlos de cerca: atisbando a los líderes, estando donde la Historia, dramatizando los momentos decisivos. Sin ironía y sin crítica: ilustrando apenas, enlistando casi. Sin pausa ni medida: la crisis del 29 y la Guerra Fría, la Hungría del 56 y el Afganistán de los ochenta, el ascenso del ecologismo y la lectura del ADN, la caída del Muro y el desmoronamiento de la URSS... El siglo todo, salvo su vacío. El siglo, salvo su literatura. Porque Volpi, para narrar el siglo XX, no adopta la agilidad narrativa del siglo XX. En su lugar, dispone la historia de tres mujeres: una bióloga rusa, una funcionaria estadounidense del Fondo Monetario Internacional y una húngara dedicada a la informática. En vez de sintetizar, sigue fatigosamente sus vidas, al fin atravesadas en la

Rusia capitalista. En vez del vértigo de la historia, su denodado tedio.

El reseñista intenta comprender: ¿por qué esta novela? Porque Volpi cree, acaso válidamente, que la novela es, ante todo, un instrumento al servicio de la inteligencia. Porque se empeña en componer, desde *En busca de Klingsor*, una novela capaz de servir como vehículo a la sabiduría moderna, científica y humanista. Porque está dispuesto a sacrificarlo todo en busca de la novela total. No parece importarle que, en el intento, la obra adquiera un tufo didáctico: escribir, piensa, es civilizar. Tampoco parece molestarle inmolarse la fineza en el proceso: enseñar es esquematizar. Desea escribir, a cualquier costo, una narrativa totalizante, y allí estriba el problema: en el costo de sus pretensiones. Para acercarse a la novela a la inteligencia, Volpi ha optado por una solución atroz: alejarla de la literatura. Ha sometido la escritura a la sabiduría cuando, para escribir novelas inteligentes, había que escribir inteligentemente. El problema es viejo y elemental: la rencilla entre el fondo y la forma, el tema y la escritura. Volpi es, como toda narrativa *bestseller*, puro tema: investiga durante años y sólo después, en un proceso secundario, redacta, más o menos literariamente, sus fichas. Desdeña las minucias literarias —el estilo, el matiz, la precisión— en pos de decir más directamente, y no dice sino su fracaso. Sin

escritura, no hay inteligencia. Hay, apenas, una criatura abominable: la novela que contiene todo salvo literatura.

El reseñista descubre, con estupor, que no sólo no hay escritura: tampoco hay, en rigor, un idioma. La novela está escrita en español, pero apenas por accidente. Pudo haber sido escrita en otra lengua, viva o muerta, y el resultado habría sido el mismo, el mismo cadáver. Como no hay escritura sino redacción, no se ejerce un esfuerzo sobre el castellano. Tampoco se le permite respirar y menos todavía se extrae de él un temperamento. Volpi parece creer que cualquier idioma es la misma cosa: masillas sin carácter y peculiaridades. Parece creer, además, que el estilo es un velo: en vez de decir la realidad, la oculta. Por lo mismo redacta una prosa apática, sin voluntad estilística y ajena a toda tradición lingüística. Una prosa envilecida, como traducida de otra traducción. Una prosa sin aura, una y otra vez reproducida, una y otra vez mancillada. De ese modo, como un deslavado traductor, se concibe en esta novela el mismo Volpi. El narrador no es él sino —si hemos de creer a la trama— un célebre periodista ruso. El ruso escribe en ruso y, sin embargo, nosotros ya leemos su relato en español, crasamente traducido. ¿Quién tradujo? Volpi, capaz de cualquier artilugio para rehuir la escritura. Su actitud es, sencillamente, inmoral: se vale de un clásico recurso literario —imaginar otros países, otras culturas— para justificar su desidia estilística. Viaja para no escribir.

El reseñista advierte: Volpi desdeña el castellano porque desdeña, en el fondo, toda tradición. Orgullosa de su cosmopolitismo, decide no enraizarse en ninguna parte. Presuntamente universal, opta por no discutir en particular con ninguna literatura. *No será la Tierra*, por ejemplo, es una novela tejida en el desierto. Como está escrita en español sólo por casualidad, no se inscribe con vigor en la narrativa hispanoamericana. Como no es dueña de un estilo, no polemiza con ninguna escuela. Como no apela a ninguna tradición, se gasta en guiños privados. Ni siquiera porque

ocurre mayoritariamente en Rusia discute con los clásicos rusos. Es un hueco y apenas más: polvo, acaso humo. El reseñista no le exige a Volpi una vuelta al nacionalismo: la buena literatura mexicana es, ha sido siempre, cosmopolita. No le demanda, tampoco, que se acote a un estilo. Esto pide: cierta fricción, una obra capaz de establecer una relación tensa con un idioma, con una tradición, con una narrativa. Literatura a secas, sólo eso.

El reseñista nota que Volpi es un autor y también un síntoma. Un síntoma preocupante. Una muestra de los escritores por venir. Volpi se siente, como casi cualquiera, más allá de las literaturas nacionales: no es un autor localista y ninguna obligación regional lo ata. El reseñista aplaude esto pero no su consecuencia: libre de ataduras nacionales, Volpi se concibe a sí mismo como un “ciudadano del mundo”. Desatado de su contexto, anda como desprendido, sin rendirle fidelidad siquiera a su lengua. Cree saludable escribir desde el vacío, sujeto apenas a las demandas del circuito editorial internacional. El reseñista piensa, empecinadamente, lo contrario. Escritas en el abismo, sin ofrecer resistencia a una lengua y a una tradición, las novelas son, serán lo que *No será la Tierra*: productos diluidos, inútiles, asépticos. Presumirán de ser universales —como si la literatura hubiera sido alguna vez otra cosa—, pero serán algo menos que eso: rebabas de una cultura transnacional básica y corrompida. Baratijas, literatura de aeropuerto.

El reseñista ha estado en algún aeropuerto. Ha visto a la gente en los aeropuertos. Sabe que la gente en los aeropuertos son entes en tránsito, a la espera de órdenes, sin identidad ni temperamento. Para ellos será escrita esa literatura creada en el vacío. Para ellos escribe, creciente, tristemente, el mismo Volpi. ¿Quién es, por ejemplo, el lector ideal de *No será la Tierra*? Todos y más bien ninguno. Cualquiera, mujer u hombre, hallará en sus páginas información útil y a veces obvia. Cualquiera, mexicano o ruso, se fatigará leyendo las didácticas descripciones de even-

tos que ya conoce. Cualquiera, dócil o agrio, sentirá que no se apela a él directamente. Porque Volpi tampoco discute o polemiza con sus lectores. No los provoca ni les ofrece, entre tanta información, recompensas personalizadas. Por atender a todos, no atiende a ninguno. Así como desprecia idioma y tradición, el autor también desdeña al reseñista. El reseñista se resiste a ser tratado de ese modo. —

— RAFAEL LEMUS

## NOVELA HISTÓRICA

### A rizar rizos



**Paco Ignacio Taibo II**  
**Pancho Villa / Una biografía narrativa**  
México, Planeta, 2006, 886 pp.



**Pedro Ángel Palou**  
**Zapata**  
México, Planeta, 2006, 233 pp.  
(Col. "Autores Españoles e Iberoamericanos").

Limpiar la tumba y ponerle flores cada tanto para que no se olvide la memoria de los héroes, santos laicos, penates o iconos parecería ser una misión que se arrojan las megaeditoriales, en su papel de preservadoras del panteón de la cultura y promotoras del gusto literario —antes, responsabilidad de la crítica— que les confiere el poder de sus ventas. Son ellas las que en gran medida han influido en el apogeo actual de la novela histórica, cuyo prestigio explota la fe popular en las historias verídicas, basadas en hechos

reales, que permitirían compartir vicariamente aunque sea una probadita de experiencias extremas verdaderas, satisfacer la nostalgia por lo que no se ha vivido. “La historia, una disciplina siempre popular, vuelve como género pop”, señala Carlos Monsiváis.

Montados en esta oleada, los libros *Zapata y Pancho Villa / Una biografía narrativa*, de Pedro Ángel Palou y Paco Ignacio Taibo II, respectivamente, conforman la mancuerna con la que la Editorial Planeta pone al día el culto a los héroes insolubles por excelencia de la Revolución mexicana. Muy distintos en intención y género —*Zapata* es una novela histórica y *Pancho Villa* una biografía con el curioso apellido “narrativa” (¿en contraste con la historia?)—, ambos libros reportan visiones que se antojan cotejables de escritores pertenecientes a generaciones distintas: Taibo II, temperado en la fragua del 68 y consecuente con la búsqueda de vindicaciones sociales originales; y Palou, nacido en los 60 y, por tanto, distanciado de la pasión revolucionaria afianzadora de mitos, aunque nutrido en una sólida documentación libresca.

Ambos escritores comparten un paralelismo: la existencia de, al menos, un libro canónico extranjero acerca de sus asuntos respectivos: *Pancho Villa* de Friedrich Katz, y *Zapata y la revolución mexicana* de John Womack, obras con o contra las que escriben las suyas Taibo II y Palou. Taibo II justifica su empresa biográfica aduciendo que, más que elaboración sociológica, intentó mantenerse dentro de los márgenes de una “historia de vida”; mientras que Palou, tras declarar su frecuentación admirada al libro de Womack, persigue reformular preguntas contenidas en éste.

No es que un libro sea inexplicable sin el otro, pero cómo ganan ambos héroes si sus caudas legendarias son abordadas parejamente, como concesión melodramática—erigida por la casa editora— a la entrañable foto que corona el efímero encuentro entre los dos caudillos en Palacio Nacional.

Taibo II, precisamente, afinca en buena medida su narración en el aná-

lisis detallado de la iconografía villista como método de, por un lado, endezeamiento tanto de la autoría posible o comprobable del material, como de la reivindicación documental del momento retratado; por otro, el autor desconfía metodológicamente de las aspiraciones de autenticidad del mar de fuentes autorizadas tradicionalmente y opta por una vía interpretativa y acumulativa donde las fotos brindan un nutrido banquete a modo de disparador narrativo.

Aquí, el lector de esta suma del villismo se topa con un escollo lamentable de orden técnico: el anuncio de la casa editora acerca de que el volumen incluye “más de 400 fotografías” se antoja una tomadura de pelo que no sólo decepciona al ojeador posible, sino que constituye una falta de respeto a la intención de la obra, pues apenas se enfilan al calce de cada capítulo imágenes tamaño estampilla, a veces distorsionadas, cuando el cuerpo narrativo exige despliegues humanamente visibles.

Con todo, la lectura de esta biografía villista, si bien ardua y casi sólo para fans debido a su corpulencia, consigue situar al lector en una perspectiva a caballo entre la historia y el mito, donde los datos duros se quieren confirmables y la evocación de los pasos exclusivos del biografiado hallan grandeza pedestre en la difícil condición ordinaria dentro de lo extraordinario. Cabalgatas imposibles y asaltos nocturnos multitudinarios se emparejan con carnes requemadas y malteadas de fresa al son de ejecuciones caprichosas contra los borrachos, del bando que fueren: el antialcoholismo de Villa se antoja un rasgo inverosímil de tan conspicuo, que torna aún más memorable a un personaje que, como también advierte el autor, nunca amanecía en el mismo lugar donde dormía.

Documentalmente, el cotejo de las múltiples fuentes que maneja Taibo II resulta admirable, pues procede por acumulación y no duda en echar mano, a veces, de reelaboraciones literarias—bajo advertencia— más verosímiles que verdaderas porque dan idea clara y evocadora del clima de la época

y los lugares. Así, Nellie Campobello, Rafael F. Muñoz y Martín Luis Guzmán conviven con Jorge Aguilar Mora y Friedrich Katz.

Al final de cada capítulo, Taibo II continúa desgranando información en las notas, conformando un cúmulo muy interesante de datos curiosos que en ocasiones el lector no se explica por qué no figuraron en el cuerpo central del libro. Además y de pronto, el autor no consigue contener su protagonismo y entremezcla comentarios autobiográficos con los de su biografiado. Pancho Villa—al que, por cierto, el autor jamás nombra mediante el epíteto de Centauro del Norte— es por sí mismo tan apabullante que muchas de las figuras que lo acompañaron en sus campañas y en su vida cotidiana aparecen en esta biografía desdibujadas o intercambiables. Cosa semejante ocurre con la descripción de las batallas.

Si Taibo II procedió por acumulación—por cinemascopio épico— en *Pancho Villa*, Palou lo hace por eliminación: “La viñeta, el fragmento, el pequeño recuadro vinieron entonces a sustituir la gran escena a lo *Rojo y negro*”. El novelista encarriló su historia sobre las guías del corrido, que siempre contaría la misma historia que culmina en muerte. De tal modo que, en la narración, a cada tanto aparecen estrofas que redondean ciertas escenas, además de que hay imágenes recurrentes—sueños y modalidades de plantearse preguntas íntimas por parte del protagonista, por ejemplo— como estribillos orgánicos.

Mientras que Taibo II informa al lector de que a Villa le gustaban las palanquetas y los helados, a Zapata se le imagina encendiendo y saboreando su cigarro o recibiendo el calor del cuerpo de alguna de sus mujeres cuando se le cuela entre las sábanas; en su biografía Taibo II demuestra, mientras que en su novela Palou muestra. El procedimiento de este último deja lugar para la duda, materia prima para las conjeturas del lector, como las escenas ligadas entre el encuentro homosexual de Zapata y don Ignacio de la Torre y Mier y el encono posterior contra Manuel Palafox,

quien intriga en perjuicio de Zapata y suspira por él.

¿Cómo venera a sus héroes cada nueva generación? ¿Qué los hace perdurables o al menos inolvidables y, acaso hasta siempre, comunicables y compartibles? El recuerdo genuino de los héroes se antoja personal e íntimo, una pulsión espontánea, pues ni la grandeza si es tal requiere de barnices, ni las tradiciones que se las defiendan. Queda claro que Villa y Zapata están condenados a no descansar en paz, a que sus memorias sean motivo de rizar el rizo con mayores o menores logros literarios, cuando no sujetas a emulaciones potencialmente peligrosas como las enarboladas por el Frente Popular Francisco Villa o el EZLN. —

— NOÉ CÁRDENAS

#### NOVELA

## Corneja en la ciudad de la amargura



**Orhan Pamuk**  
**Estambul /**  
**Ciudad**  
**y recuerdos**  
trad. Rafael  
Carpintero,  
Barcelona,  
Mondadori,  
2006, 440 pp.

Muchos años antes de que Orhan Pamuk fuera el primer escritor en lengua turca en ganar el Premio Nobel, era conocido familiarmente como “Corneja”. Así lo había bautizado el cocinero de la abuela de Orhan Pamuk cuando era un niño: porque se pasaba el tiempo contemplando a las cornejas del tejado de al lado y porque era muy delgado. El mote con el que el cocinero conocía al único hermano de Orhan Pamuk, dos años mayor que él, era “La Niñera”, porque nunca se separaba de su osito de peluche. Pero “La Niñera”, hasta poco antes de los dieciocho años, cuando abandonó Es-

tambul para estudiar en Estados Unidos, se hartaba de darle palizas a su hermano pequeño “Corneja”.

Aunque los hermanos Pamuk se castigaban, se sentían mal cuando se separaban. Así había sucedido cuando, siendo niños, sus padres se marcharon en pareja durante una temporada, dejando a cada uno de sus hijos al cuidado de un familiar diferente. Orhan Pamuk vivió con sus tíos, y allí, de la mano de su tío, poeta y periodista, descubrió, primariamente, la existencia de los escritores, que hacían los libros a los que con tanta pasión se entregaba, y también la existencia del dibujo como disciplina.

Durante muchos años, Orhan Pamuk (Estambul, 1952) se dedicó a la pintura. Sus padres le habían dejado un piso destinado a guardamuebles para que pudiera pintar. Hacía fotografías de Estambul y posteriormente pintaba esas vistas de la ciudad: seguía a Dufy y a los impresionistas, y su arte tenía algo de *naïf*. No era raro que el motivo de sus pinturas fuera Estambul, porque desde hacía tiempo se sentía fascinado por sus calles, por el Bósforo, por sus ruinas, por su antiguo esplendor, por sus gentes, por el contraste entre los barrios ricos “occidentales” en los que él vivía, y a los que estaba destinado por la familia y la clase social a las que pertenecía, y los barrios pobres, que conservaban las costumbres “orientales”, una suerte de desgracia añadida.

En *Estambul / Ciudad y recuerdos*, Orhan Pamuk cuenta su vida hasta los veinte años, en que decidió abandonar sus estudios de arquitectura para dedicarse a escribir. Habla de su infancia, vivida sobre todo en interiores. Un doble interior: su vida interior en la casa familiar; aunque también vivida los domingos en la calle, junto al Bósforo, paseando en el Ford Taunus de su padre. Habla de su adolescencia, en la que comienza su vida de *flâneur*, de solitario caminante por las calles entonces vacías de Estambul, y también su vida de fotógrafo, de mirón, de contador de barcos, de culposo inventor de aventuras sexuales, de lector obsesivo.

## ¿ACASO AL USAR LENTES...

...Te cansas al leer o trabajar?

...Te dan dolores de cabeza al usar la computadora?

...Se te irritan los ojos y te los tallas frecuentemente?

Olvidate de lentes convencionales y entra al mundo de la Alta Definición con Augen.

## NUEVAS LENTES DE ALTA DEFINICIÓN

2014-LETS 1000010000 Augen is a registered trademark of Augen Optics, S.A.



[augenopticos.com](http://augenopticos.com)

Como “recuerdos”, este primer tomo de memorias de Orhan Pamuk es estupendo. El retrato de su padre, un extraño fracasado que abandonaba el hogar familiar permanentemente, es fascinante. El retrato de su madre, que combina la ingenua credulidad con el máximo pragmatismo, es tan sesgado como seductor. El análisis de sus propias obsesiones (la existencia de un gemelo en algún otro lugar de la ciudad, el sexo, la culpa, la soledad, el río, la imaginaria “vida criminal”) completa el cuadro, vibrante.

Tan importante como el “recuerdo” es en el libro la “ciudad”, Estambul. “Al contrario que en las ciudades occidentales que han formado parte de grandes imperios hundidos –escribe Pamuk–, en Estambul los monumentos históricos no son cosas que se protejan como si estuvieran en un museo, que se expongan, ni de las que se presume con orgullo. Simplemente, se vive entre ellos.” Esta reflexión forma parte de la teoría general sobre Estambul que defiende Orhan Pamuk: en la ciudad gobierna la amargura. La amargura se parece a la melancolía que definió Richard Burton, pero es esencialmente diferente: “llega un momento en que, mires donde mires, la sensación de amargura se hace tan patente en la gente y en los paisajes como la bruma que comienza a moverse poco a poco en las aguas del Bósforo las frías noches de invierno cuando de repente sale el sol.” Esa amargura de los habitantes de Estambul no resulta difícil relacionarla con la clásica *saudade* portuguesa, en la que a la melancolía se le une la espera de un advenimiento.

Orhan Pamuk intenta racionalizar esa amargura. Analiza cómo fueron los escritores extranjeros, fundamentalmente los franceses, y en especial durante el siglo XIX, quienes forjaron la imagen de Estambul: Flaubert, Gautier, Nerval. La presentaron tópicamente exótica, pero no resultaba difícil que fuera así: había jenizaros, había harén, había palacios, había esclavos, había ruinas... En respuesta a esa interpretación exótica y extranjera respondieron unos cuantos años después

algunos escritores de Estambul: en su nacionalismo, intentaron ofrecer una imagen propia de la ciudad, pero sólo lo consiguieron a medias, porque su propia construcción como escritores se basaba en buena medida en la literatura occidental, aunque tuviera anclajes en la literatura del “Diván”.

El más increíble de estos escritores turcos, y al que Orhan Pamuk dedica un retrato y un análisis muy atractivos, fue Resat Ekrem Koçu, homosexual y solitario, autor de una inacabada y fascinante *Enciclopedia de Estambul*, la primera del mundo dedicada a una sola ciudad.

En el libro no se eluden las cuestiones historicopolíticas, y Orhan Pamuk habla de los golpes militares que acontecían “no por miedo a los ataques de la izquierda (de hecho, en Turquía nunca ha existido un movimiento izquierdista lo bastante fuerte), sino, sobre todo, porque un día las clases inferiores y los ricos provincianos podían hacer bandera de la religión y unirse contra su estilo de vida”. Y habla de la religión, del “islam político, que tiene mucho menos que ver con ella de lo que habitualmente se cree”. Y habla de los conflictos lingüísticos: cómo han desaparecido de Estambul las lenguas que tradicionalmente se hablaban y cómo se impide en Turquía que las minorías puedan expresarse en su lengua. Sin duda su juicio por las declaraciones que había realizado al periódico suizo *Tages Anzeiger* (en las que afirmaba que en Turquía habían sido asesinados un millón de armenios y 35,000 kurdos, y que no eran muy diferentes de las que había plasmado en *El libro negro*) ayudó a situarlo en el primer plano de la escena literaria mundial.

El galardón sueco no premia esa opinión, sino a un poderoso narrador.

*Estambul / Ciudad y recuerdos* es el mejor libro de Orhan Pamuk. Mejor que *Nieve* y mejor que *Me llamo Rojo*. La existencia cierta de los protagonistas y la presencia tan rotunda de la ciudad le conceden al libro una enorme y emocionante verdad. —

— FÉLIX ROMEO

ENSAYO

## Un juguete para adultos



**Juan Villoro**  
*Dios es redondo*  
México,  
Planeta, 2006,  
284 pp.

A la sentencia, a la flecha nietzscheana que encendida anunciaba la muerte de Dios, Lacan respondía con su conocida frase: “Dios no ha muerto, es inconsciente.” Hoy podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el ensayista y escritor mexicano Juan Villoro ha encontrado la fórmula para elaborar la síntesis dialéctica perfecta, ha dado en la tecla adecuada para rasgar el velo de la anciana *Aufhebung* que tantos dolores de cabeza nos ha provocado desde Hegel porque, en efecto, Dios es redondo.

Valiente y decidido –la vanidosa colonia intelectual que nos abrasa suele tildar al escritor amante del fútbol de herético incurable, y por mucho menos que deducir lances del juego desde Benjamin o Agamben, ha pretendido enviar al más pintado a la hoguera de su fatuidad–, empleando un estilo ágil que combina la crónica periodística con reflexiones sociológicas siempre sugerentes, las jugosas anécdotas personales con lo escuchado, lo vivido y lo sentido en su labor cotidiana, Villoro nos regala, en definitiva, un sentimiento que respira pasión por cada poro del papel y que exterioriza en este libro “auto-reparador” con singular alegría: su irrenunciable amor por el fútbol.

Trata Villoro literariamente al fútbol con el mimo que el buen futbolista trata a su preciada herramienta de trabajo, un balón que en la actualidad transpira lágrimas de felicidad pero también de cocodrilo, epicentro de una sinergia colectiva en ocasiones

inexplicable –de allí entonces, aunque sólo quizás, su enigmática seducción–, argamasa cosmética que fija los ladrillos apilados, uno *sobre* otro, del lazo social contemporáneo. Convirtiéndolo en unidad de análisis y partiendo de la hipótesis que apunta que el fútbol sucede dos veces, una en la cancha y otra en la mente del público, el autor se infiltra en los intersticios de dicha encrucijada y acomete la tarea de diseccionar sus misterios, de resolver la cuadratura del círculo comenzando por el principio, esa *causa sui* imprescindible, verdadero *nómeno* para los pseudoespecialistas que en vano han intentado cartografiarlo y que, por eso mismo, lo han desechado como problema sociológico de primer orden: la íntima relación que el fútbol mantiene con la infancia.

“Recuperación semanal de la infancia” significa para Javier Marías el fútbol, pensamiento que retoma Villoro para dotar de consistencia a su cadena conceptual ilustrada como “afán de pertenencia a un equipo”, identidad primigenia con determinados colores o, mejor, “epidermis textil” que oficia de auténtico motor inmóvil para que el autor ponga en marcha su poderosa antena parabólica con el objetivo de llevarnos, de la mano de finas estampas y coloridas tarjetas postales, a los sitios y habitantes más esperados (e inesperados) del planeta fútbol, todo regado por supuesto con un elixir de interpretaciones provenientes de las bodegas más selectas de la literatura y las ciencias sociales. Porque, ¿no semeja una encantadora tarjeta postal la visión de todo un Martin Heidegger presenciando, en vivo y en directo, las bellas artes de un jovencísimo Franz Beckenbauer? Y rango de estampita religiosa incunable adquieren sin duda las evocaciones al genio de Juan José Arreola para aquellos que quisiéramos tomar en los brazos a la mujer amada y extenderla con un rodillo sobre la cama, después de amasarla perfectamente con besos y caricias...

Eso sí: tal vez –aunque sólo tal vez– pueda echarse en falta una inmersión algo más profunda a la hora

de explicar los complejos mecanismos que definen a la infancia, etapa de la vida que a veces parece aflorar en Villoro como un mundo feliz, olvidando los temores e inocencias criminales que la constituyen como pérdida, suma de restos inarticulados del “agujero negro” del que hablaba Bernhard al referirse a ella, a Ella.

Sin tiempo siquiera para saborear el bocata de chorizo o para limpiar el asiento de pipas, vuelve el autor a seducirnos con el contenido del capítulo dedicado a la figura de Diego Armando Maradona, cuya vida está atravesada por una extraña capacidad para sobreponerse a varias muertes breves, héroe resucitado por el niño que (nunca) pudo ser y hombre acosado, quién sabe, por esa vana costumbre que lo inclina al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.

Y en un libro tan exhaustivo y minucioso, donde las líneas que delimitan el campo son para Villoro el orbe mismo, no podían faltar las consideraciones acerca de los traspasos millonarios y otros excesos que, con su insidiosa fiebre, debilitan la razón existencial de ese juego llamado fútbol. Así, un inquietante análisis, con nombres y apellidos de la Liga de las Estrellas, de los fichajes prenatales y disparates varios, le permite ofrecer un diagnóstico que no por conocido resulta menos contundente y estremecedor: el mundo del fútbol se halla en estado de demencia financiera. Crónicas de avezado reportero a pie de campo del último Mundial del siglo XX, el disputado en Francia en 1998, y a pie de tele del primero del siglo XXI, el jugado en Corea y Japón en 2002, sirven de prólogo al punto culminante de *Dios es redondo*, una serie de conversaciones con Jorge Valdano que el fiel amante del deporte rey disfrutará como lo que realmente son: conversaciones con el fútbol en estado puro.

Explorar narrativamente las pasiones que suscita el fútbol era el declarado propósito de Juan Villoro cuando el “silbatazo inicial” inauguraba su personal encuentro de palabras. Damos fe de que lo ha conseguido, de que ha logrado inventariar todas y cada una de las facetas

que convierten al fútbol en el juguete para adultos por excelencia de las sociedades que tienen nuestra edad y nuestra geografía. Y que esto así sea es también, a pesar de todo o quizás justamente por ello, gracias a Dios, que es redondo. –

– PABLO NACACH

## CRÍTICA MUSICAL

### Del íntimo decoro



**Jomí García Ascot**  
*Con la música por dentro*  
México, DGE / El Equilibrista / UNAM, 2006, 199 pp.

En una parte de *Reacción y progreso*, Theodor W. Adorno defiende la historicidad del gusto musical. Así, las *Variaciones Goldberg* de Bach, el *Requiem* de Mozart, la *Séptima Sinfonía* de Beethoven o el *Concierto para orquesta* de Bartók deben ser analizados como partituras escritas en el tiempo, y no como materias sustraídas de él; en resumen, como evidencias de un pasado mediato o inmediato, dignas de interpretación y controversia actuales. Aunque sobrevivan con salud al paso de los años, estas piezas, que avanzan de la mano de un presente en fuga, van perdiendo poco a poco la objetividad y concreción que gozaban en el instante de su nacimiento. Para el auditorio de estos días, la música pretérita demanda una valoración que quizá sea subjetiva y fantasmal, pero que participa necesariamente de los símbolos y códigos de un hoy también fechado, un hoy tan fugitivo como ese ayer en que la obra se sentía a sus anchas, en plena contemporaneidad. El instante en que el silencio acoge la nota final de una obra recién estrenada de Ligeti, sus restos van a dar a una fosa común en donde los espíritus de Bach, Mozart, Beethoven y Bartók confían

en la próxima reencarnación de la voz. No la exhumación o el rescate antropológico de la música; antes bien, el *bear (o play) it new*, en paráfrasis de Pound. Variaciones sobre un tema extinto.

Para el artista y el “reproductor”, palabra que en Adorno congrega al auditorio, al músico y al crítico por igual, su libertad “descansa en todo caso en el derecho que tiene a realizarse al margen de toda exigencia de la sustancialidad correcta, de forma que la atención al estado histórico más evolucionado le revele la más actual verdad de la obra...” Y, más adelante, el filósofo alemán revela: “En la obra no existe nada más eterno que lo que aquí y en este momento se manifiesta poderosamente e ilumina su imagen...” Siguiendo a Adorno, el “reproductor” debe estar facultado para ejercer, antes que un riguroso historicismo, la arbitrariedad de su *bic et nunc*. Si la música tiene una duración y se desplaza en el tiempo, ¿por qué tendría que inmortalizarla o detenerla el pensamiento que de ella surja?

Ésa es, al menos, la poética de *Con la música por dentro*, recopilación de artículos del escritor, cineasta y publicista Jomí García Ascot (1927-1986). Miembro de un selecto grupo de autores mexicanos que confeccionaron literariamente su melomanía con la misma importancia que su obra de ficción (entre ellos, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo y José de la Colina, el prologuista ameno e impecable del presente libro), García Ascot defendió una mirada —una interpretación, una audición— temporal sobre la música. (“Creo que muchas veces importa más la musicalidad de una obra que su ‘importancia histórica’”, confesó nuestro autor.) Mirada temporal de un confeso *amateur* que, al parecer de más de un musicólogo, tendría el defecto de negar la fijeza de un arte cuya estructura, en realidad, es momentánea. Y tendrían razón: antes que el tratado sobre música, cuyo error consiste casi siempre en perseguir la especialización y espacialización de su “materia”, García Ascot prefiere la charla o el paseo, “una prosa oral, conversada, fluida y elegante”, “una transparente, sencilla y sabia prosa hablada”, según De la Coli-

na. Ante el duro monólogo científico, el diálogo empírico y sutil, la sabrosa ocurrencia. Una plática informal, una breve caminata que dure lo que el ánimo o el interés, y no una conferencia magistral o una olimpiada. Un *scherzo* —una broma, sinónimo de ensayo para Chesterton— y no un *largo maestoso*.

Así, García Ascot quiso hacer un libro de divulgación que poseyera “un cierto tono conversacional, un nivel más familiar o cercano, mayor eclecticismo y más variedad”. A lo largo de sus doscientas páginas, *Con la música por dentro* expone el testimonio de un hombre entregado con fervor al arte del sonido desde el silencio cálido y devoto de la literatura. La estética de este volumen es, por consecuencia, diletante; el culto a un placer desenfadado, digresivo y excéntrico, bien informado pero nunca pericial; propenso a los arranques (y, ¿por qué no?, a la incendiaria inteligencia, a la violenta originalidad) de la víscera. En ciertas ocasiones, por ejemplo, Mahler y Shostakóvich le resultan a García Ascot compositores prescindibles, aburridos o retóricos; en otras, la 1ª y 4ª Sinfonías del vienés y los catorce Cuartetos para cuerdas del ruso le devuelven la fe en la tradición musical del siglo XX. De pronto, sin previo aviso, García Ascot abomina de la reiteración y la cosmética del barroco, de la falta de sorpresa y humanismo en Schönberg, Cage o Stockhausen; considera que Billie Holiday y Frank Sinatra son cantantes inferiores a Dinah Washington y Ray Charles, o que la última etapa de John Coltrane —a juicio de quien esto escribe, la más honda y radical— resulta “francamente deplorable”; llega a calificar incluso a Armando Manzanero, predecible como nadie, de “lo más importante que le ha ocurrido a la canción populista mexicana”... Cimas, riesgos y lujos, en fin, de ser un intérprete *lírico* que toca el clave de un yo bien temperado.

No podía ser de otra forma: García Ascot fue, sobre todo, un poeta, uno con tanta conciencia de su gusto musical que su hedonismo fue una especie inquietante de humanismo. Si con su lente pudo iluminar y capturar, como

quería Adorno, la imagen borrosa de la música para después elaborar el álbum de su cuerpo presente, nada está perdido. Ni siquiera el tiempo. A casi veinticinco años de su aparición, la exquisita reedición de estas notas íntimas así nos lo demuestra. —

— HERNÁN BRAVO VARELA

## ENSAYO

### Notas para una anticrítica



**Luigi Amara**  
**Sombras sueltas**  
México, UNAM /  
El Equilibrista,  
2006, 142 pp.

Los dieciséis ensayos de *Sombras sueltas* son, si no una poética, sí el manifiesto que desde *El peatón inmóvil*, su libro de ensayos anterior, el poeta Luigi Amara viene construyendo. Este reciente, de título también oximorónico (aunque quizá con involuntaria secuela metafísica), es más preciso y razonado, pero no por ello menos retador. ¿Por qué un manifiesto? Porque ese tipo de texto tan caro a las vanguardias proponía un gusto nuevo, implicaba la reordenación de una tradición literaria y especialmente porque solía calibrar con precisión —en un restringido ámbito del espacio público— el perfil de sus enemigos. Se me podrá objetar que los manifiestos solían ser un fenómeno de grupo. No estoy seguro. Era la voz de Breton la que se oía en esos textos, incluso en el tercero que contiene las firmas de Diego Rivera y de León Trotsky; Maples Arce redactó el suyo (que luego cantó desde un aeroplano), y los manifiestos ultraístas de Borges son inconfundiblemente borgesianos.

Una última observación sobre el carácter de manifiesto de *Sombras sueltas*. El libro tiende también a actuar

entre los vivos, y nos propone incluso una forma de acción, si bien se trata de una actividad menos efervescente que aquella que los radicales suelen llamar la “acción directa”. Es una voluntad de espacio público. En sus páginas se atisba como escenario activo una ciudad de México que, a diferencia de aquella que uno atestigua en los periódicos, es una ciudad alternativa, fuera del fervor político o de la prisa por la ganancia. En *Sombras sueltas*, además de la abierta defensa de la caminata como forma de pensar, aparecen estudiantes que, como los miembros de un culto, hacen circular las amarillentas y fotocopiadas páginas de un libro de Elizondo, cómplices de un club de ajedrez, y aun misteriosas conversaciones nocturnas, luego de fiestas aún más misteriosas que uno adivina fueron tan buenas que exigieron la expulsión de algunos de sus participantes. En otro texto, luego de un recital poético ofrecido por Jerome Rothenberg, los asistentes discuten la naturaleza de la poesía como organismo vivo y su pertinencia de “ejecutarla”, y no sólo leerla. Ese guiño de cofradía le da al libro un arraigo que quiere ser, creo, razonadamente polémico.

Emerson escribió que los argumentos no convencen a nadie y Borges explicó que éstos suscitan el recelo precisamente por su declarada intención de convencer, mientras una buena metáfora predispone el entendimiento a la hospitalidad. La escritura de Luigi Amara parece agitarse entre esos polos y no pocas veces con fortuna. Entresaco algunos de esos hallazgos, tallados en prosa pero con temperatura poética: “Centauro de oficina, mitad hombre y mitad silla.” O bien cuando compara al *Libro del desasosiego* con un territorio en ruinas, y enseguida con un caleidoscopio. La primera es una imagen del pasado; la segunda, del futuro. Entre ambas metáforas Amara argumenta su lectura: El poeta Pessoa se edifica en las infinitas combinaciones de sus fragmentos.

*Sombras sueltas* podría pasar como un libro de crítica literaria, pero se antoja definirlo más bien como un libro de anticrítica, si entiendo por ello un

ejercicio que se distancia tanto de la servidumbre académica (“el resignado rigor” en fórmula de Borges) como de la autoridad literaria en funciones. Sus textos son ensayos, experimentos en donde el escritor es el laboratorio del mundo, una disposición antes que una técnica que Montaigne definió en su famoso prólogo: “*Je suis moi-même la matière de mon livre.*” De esa manera es como Amara ofrece sus lecturas, en que se somete a la experiencia de sus gustos para explorarlos. En un contexto literario oprimido por la angustia de las influencias, el ejemplo de Amara es reconfortante: el esfuerzo de no dejarse llevar por otras lecturas críticas, por sopesar sus propias emociones frente al texto, por acercarse a esa “grata compañía” por cuenta propia, sin ceder a lecturas “autorizadas” o canónicas, más de lo que debería aconsejarnos la autoestima.

El ensayo a la manera en que lo propone Amara, muchas veces calificado como “libre” debido a la larga servidumbre del género en el mundo hispánico, tiene una historia abundante en lengua inglesa, más diversa incluso que en el idioma de Montaigne. Virginia Woolf entendía de esta manera esa libertad: el ensayo podía ser corto o largo, serio o frívolo, pero su único principio era el placer de su lectura. “Todo en un ensayo debe someterse a ese fin”, escribió.

En lengua española, nuestro primer gran ensayista se llama Benito Jerónimo Feijoo, lector de Bacon, y quien publicó en 1728 su *Teatro crítico universal*. Pero el género no es muy diverso en español, y especialmente en Hispanoamérica el ensayo ha vivido demasiado a la sombra del pensamiento político o social, de signo arielista o pedagógico. Incluso Reyes sucumbió a esa servidumbre. La autonomía del género, que muchos confunden con la ligereza, sobrevive aún, aunque en gran medida replegada a zonas marginales, como un subproducto que no alcanza su mayoría de edad. Nuestros grandes ensayistas, como Jorge Cuesta, pertenecen a un temple comprometido con asuntos li-



## ¿CAMBIASTE DE DOMICILIO?

**AVÍSALE AL IFE  
EN CUALQUIER  
MÓDULO DE TU  
ENTIDAD**

Presenta  
una identificación  
y un comprobante  
de domicilio al  
iniciar tu trámite.

**¡Llama a IFETEL y  
ubica tu módulo!**

Con tu Credencial para Votar,  
**vive la democracia**

 **IFE**  
INSTITUTO FEDERAL ELECTORAL

[www.ife.org.mx](http://www.ife.org.mx)

**IFETEL: 01-800-433-2000**

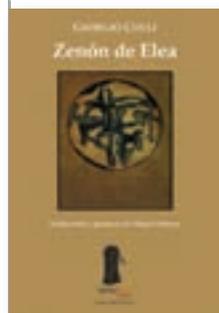
terarios o políticos, no a la observación directa del mundo cotidiano, a la elaboración reflexiva de su experiencia. Hugo Hiriart, Alejandro Rossi, y en Cuba Antonio José Ponte, en cambio, pertenecen al mismo ánimo de Amara, una forma de entender el ensayo que bien puede sintetizarse con esa fórmula de Stevenson que Amara cita y que es, ella misma, una aplicación de su propio principio, una poética con su ejemplo: “Una telaraña, una pauta a la vez sensorial y lógica.”

Los aforismos se arrojan a la sentencia por estar tempranamente condenados a muerte. Para seguir su ejemplo y evitar la humilde extensión explicativa (hacer lo que sugiere el breve cuadrilátero de la reseña), no vacilo en calificar como espléndido a *Sombras sueltas*. —

— GUSTAVO FIERROS

## FILOSOFÍA

### La razón y sus bordes



**Giorgio Colli**  
**Zenón de Elea**  
**México, Sexto**  
**Piso, 2006,**  
**196 pp.**

Tomando en cuenta que la narración de los hechos siempre supone una determinada perspectiva que nos lleva a nombrar las cosas a conveniencia, la historia del pensamiento habla de los “presocráticos” como una pléyade de pensadores que, entre el siglo VII y el V a.C., practicaron en Grecia una nueva actitud racional ante el mundo: la filosofía como el preguntar por qué las cosas son como son y no de otra manera. Esta “república de genios”, como los llamó Schopenhauer, contempló el prodigioso espectáculo del devenir y el perecer de las cosas, preguntándose por el fondo inagotable del cual todo procede

y al cual todo regresa. Nietzsche revalorizará esta visión antigua del mundo en aras de un regreso a la mentalidad trágica de la Antigüedad —para la cual, dice, el mundo es un juego reiterativo de creación y destrucción y la verdad sólo parte del efímero entendimiento humano—, transformada en punta de lanza de su ataque a la metafísica y el racionalismo occidentales. En continuación con esta tradición de neohelenismo radical, Giorgio Colli (1917-1979) —a quien debemos, junto con Mazzino Montinari, la edición crítica definitiva de las obras de este pensador alemán— buscó recuperar para el pensamiento actual, vía el pensamiento antiguo, la dimensión trágica y autodestructiva de la razón. Obras como *El nacimiento de la filosofía*, *La sabiduría trágica* y *Filosofía de la expresión* son prueba fehaciente de este empeño intelectual, del que también procede el *Zenón de Elea*, una recopilación de los apuntes de clase que un prometedor discípulo, Ernesto Berti, tuvo a bien tomar durante las lecciones sobre el pensador presocrático que Colli impartió entre 1964 y 1965 en la Universidad de Pisa. Los apuntes son tan brillantes que el propio catedrático los rescató con el fin de publicarlos y hacerlos parte de su proyecto de crítica feroz al extravío de la filosofía y del intento de recuperar para el *logos* su significado arcaico.

¿Quién fue Zenón de Elea? La respuesta no puede ser unívoca ya que no existe para la historia una penetración absoluta de su objeto, sino sólo el enfrentamiento a una nebulosa que de vez en vez nos permite sacar ciertas conclusiones más o menos sostenibles: que nació poco después del 490 a.C., que fue discípulo de Parménides y que participó activamente en la vida de su ciudad; lo demás son puras conjeturas, reconstrucciones también más o menos subjetivas. En este sentido, el libro *Zenón de Elea* es un diálogo con el pasado que se despliega a lo largo de un juego de interpretaciones: la selección, casi literal, que hace Berti del discurso libre del maestro; la lectura de Colli sobre las aporías de Zenón a partir de los cuatro fragmentos considerados originales y

de las noticias de la tradición doxográfica; y la de los intérpretes con los cuales Colli entra en discusión. Por ello, comenta Miguel Morey, el traductor de estas lecciones, leer este volumen implica el enfrentarse a un “vértigo de espejos” que nos exige una lectura lenta y cuidadosa de un texto en el que alternan varios personajes.

Pese a su dificultad, esta obra es deliciosamente sugerente si nos disponemos a reconocer, tras el intento de reconstrucción del discurso de Zenón, la recuperación para la filosofía del carácter trágico del pensamiento: los límites de la razón, su empantanarse ante lo irresoluble de la aporía, esa cuestión problemática que cierra toda salida posible, dejándonos absolutamente perplejos. Poniendo en claro desde un inicio la importancia teórica de las aporías zenonianas como un reto reflexivo en el que “Algo, puesto inicialmente como hipótesis, se demuestra a continuación como absurdo por el hecho mismo de haber sido puesto” —Zenón dice: “Lo que se mueve no se mueve en el lugar en que está ni en el que no está”—, este libro consiste en un análisis del valor teórico de la especulación del



filósofo presocrático en relación con los problemas históricos que plantea. Los testimonios, no sobre la vida, tan desconocida para la posteridad, sino sobre la muerte de Zenón, con los que se inicia, nos atrapan de tal modo que ya no queremos temerle al tono filológico y especializado que caracteriza estas lecciones. Las noticias anecdóticas sobre su relación erótica con Parménides o sobre el acto de arrancarse la lengua de una mordida y escupirla al déspota que, habiéndolo acusado de una conjura en su contra, lo tortura hasta la muerte, son tan disímiles que nos llevan a pensar en la historia como un relato que no es capaz de mostrarnos “cómo realmente sucedieron los hechos”.

Por otra parte, la infinitud a la que nos conduce el argumento zenoniano es de gran valor si pensamos en las consecuencias teóricas y prácticas que la interpretación de la Antigüedad puede tener para el pensamiento moderno, cuyo culto al conocimien-

to positivo se ve confrontado por la idea griega –trágica– de la fragilidad de las representaciones humanas, tan relativas a pesar de llevar el sello de *æterna veritas*. Con Zenón, la razón sale de sus goznes, desarmando en la contradicción el discurso sensato; sus aporías, un material limitado pero de profundísimo contenido, han retado a lo largo de la historia a los más grandes pensadores –desde Platón y Aristóteles hasta Kant y Russell– a buscar una resolución que no se ha podido encontrar porque señala hacia aquello que la razón no se explica.

Al analizar la finura teórica de las argumentaciones que niegan la multiplicidad y el movimiento, el discurso de Colli abre distintas brechas: por un lado, busca desarmar los dogmas interpretativos que hacen de Zenón un mero defensor de la doctrina parmenídea, afirmando con fuerza, pese a gran parte de la tradición, su originalidad, y nos lo muestra, no como el proverbial inventor de la dia-

léctica, sino más bien como el continuador, importantísimo, de esta inclinación específicamente helénica; por otro, sostiene la caracterización que hace del presocrático el introductor del principio de contradicción, de la demostración por el absurdo y del principio del tercero excluido; y por otro más, lo que me parece más valioso, hace un análisis de las argumentaciones en las que ni la multiplicidad ni la unidad existen como camino hacia un escepticismo absoluto, hacia el nihilismo, donde “Parece como si la filosofía se encaminara a confundirse con la retórica.” ¿Qué podemos extraer de la lectura de este libro? Depende mucho de los intereses particulares, pero definitivamente el recorrido por este rompecabezas es un ejercicio mental que no debe tomarse a la ligera, en la medida en que las aporías zenonianas enuncian “una posición final de la filosofía” que, sin embargo, dice Colli, “se encuentra al principio de la historia de la filosofía”. –

– MÓNICA SALCIDO



**FreddyKahlo**

¿REALMENTE SE NECESITA SER HOMBRE PARA SER ALGUIEN?

Llámanos: 01 800 911 2511  
www.inmujeres.gob.mx

INSTITUTO NACIONAL DE LAS MUJERES MEXICO  
POR LA IGUALDAD ENTRE MUJERES Y HOMBRES