

# LIBROS



> Ricardo Muñoz Suay

• **Ricardo Muñoz Suay**  
*/ Una vida en sombras*  
> ESTEVE RIAMBAU

• **La comunidad armada rebelde y el EZLN**  
> MARCO ESTRADA

• **Poesía y prosa**  
> JOSÉ GOROSTIZA

• **La capital de las ruinas, seguido de F-**  
> SAMUEL BECKETT

• **El enigma de París**  
> PABLO DE SANTIS

• **Yo, a mi cuerpo**  
> DOMINGO RIVERO

## BIOGRAFÍA

# El hombre oculto



**Esteve Rimbau**  
*Ricardo Muñoz Suay / Una vida en sombras*  
Barcelona, Tusquets - Institut Valencià de Cinematografia, 2007, 615 pp.

Ricardo Muñoz Suay (Valencia, 1917-1997), tal cual lo dice Esteve Rimbau en las primeras páginas de *Una vida en sombras*, murió sin haber publicado un libro propio y sin haber dirigido una sola película. La primera noticia es sorprendente tratándose de un devoto de la literatura como los ha habido pocos. Lo segundo es un hecho insólito en una vida como la suya, que se confunde por completo con la historia del cine español. Esa ausencia de obra sólo es aparente y es una suerte de ilusión que nos permite, gracias al buen oficio del biógrafo, entrar en una de las existencias más plenas y atractivas del tiempo español, tránsito entre luces y sombras que muestra a un modelo de intelectual europeo forjado en la escuela del siglo XX.

Hijo de un médico liberal y republicano, Muñoz Suay nació en el año 1 de la Revolución Rusa, a cuya causa se sumó a los quince años, afiliándose al Partido Comunista de España (PCE) y militando en sus organizaciones estudiantiles. En 1933 ya nos encontramos a Muñoz Suay abucheando al infortunado Alexander F. Kerenski, el líder de la Revolución Rusa de febrero, que había pasado por el Teatro Principal de Valencia a dar una conferencia. La Guerra Civil encontrará a Muñoz Suay, entre el cineclub y el PCE, bien dispuesto a emular la figura de André Malraux, el intelectual revolucionario que encuentra en el cine la única forma artística capaz de atrapar la esencia del siglo. Aquel joven no se imaginaba entonces que él mismo acabaría por ser un héroe y un villano que haría palidecer a varios de los envarados y patéticos personajes de Malraux.

En el puerto de Alicante, en 1939, Muñoz Suay se encuentra entre los miles de republicanos que esperaron inútilmente la clemencia del general fascista italiano Gastone Gambarra. En una evacuación que se frustrará para la mayoría de los derrotados, Muñoz Suay dejará pasar el barco que, fletado por el PCE, lo habría conducido, sano y salvo,

vía Orán, al exilio en la Unión Soviética. No queda claro por qué Muñoz Suay se negó a huir, si fue por esperar a su compañera, que no podría haber abordado una embarcación sólo destinada a varones, o si al joven escritor le resultó insoportable la idea de abandonar la fabulosa biblioteca de su padre. El episodio fue recreado por Max Aub en *Campo de los almendros* (1968), una de sus novelas.

En mayo de 1940, Ricardo Muñoz Suay no tuvo otra manera de escapar a la persecución franquista que ocultándose en un escondrijo (o “zulo”, como lo llaman los españoles) construido *ex profeso*, al cual se accedía desde una alacena de la cocina, en la casa valenciana de su madre. Durante un lustro –casi toda la Segunda Guerra Mundial–, Muñoz Suay permaneció oculto, protagonizando un episodio que daría mucho de que hablar e inspiraría una película de Alfonso Ungría (*El hombre oculto*, 1970). No era aquél el peor de los mundos posibles: Ricardo leía tres libros al día y permaneció en compañía de su madre, de su novia y de su hermano Vicente. Y sufría al ver, desde su escondite, cómo algunos visitantes, sin saberse observados, robaban ejemplares de la biblioteca familiar. Algo tuvo aquella aventura heroica –por el silencio cómplice y solidario de quienes la hicieron posible– de comedia de la Restauración, enredo que remitía al padre de Ricardo, el doctor Muñoz Carbonero, quien llegó a tener

un pasadizo que lo llevaba al palco del teatro de la ciudad para encontrarse a solas con las vicetiples. Muñoz Suay apreciaba ese destino cómico, también pirandelliano, que le había reservado la derrota republicana.

Contagiado de la injustificada euforia de los comunistas españoles ante la derrota del Eje en 1945, que les hacía creer que el régimen de Franco no duraría, Muñoz Suay abandonó su escondrijo sólo para ser detenido y encarcelado meses después. Cuando fue liberado en 1949 había cumplido una década, entre el escondrijo y la prisión, en un aislamiento en el cual había reafirmado su amor por el cine como la gran herramienta en la batalla cultural de los comunistas. Para ello se asoció con los cineastas Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, con quienes compartiría, en la amistad o en el conflicto, un trecho decisivo en la historia del cine español. En la efímera revista *Objetivo*, Muñoz Suay y sus amigos encontraron la materia de sus sueños y el decálogo de su compromiso en el neorrealismo italiano.

¡Bienvenido, Mr. Marshall! (1952), la película de García Berlanga, fue el primer éxito del grupo. Al ironizar la exclusión de la apestada España del gran plan estadounidense de reconstrucción europea, el filme representaba, según Riambau, un compromiso tácito entre la política cultural del PCE y el antiyanquismo de la dictadura. Ese camino llevó a Muñoz Suay a Roma a presentarse con el gran guionista italiano Cesare Zavattini, quien en el verano de 1954 recorrería España, de la mano de sus jóvenes “idólatras”, con el propósito de escribir una película. “¡Hicimos neorrealismo!”, dirá un emocionado Muñoz Suay. De aquel viaje romántico que tuvo su gran momento sentimental en Las Hurdes, el sitio donde Luis Buñuel había filmado en 1932 su película sobre el hambre de los campesinos, no salió gran cosa. Riambau, crítico de cine, dibuja con autoridad la decepción como la sombra del cine, ese arar en el mar que sólo atrae a soñadores prácticos

como él mismo, quien dedicará el resto de los años cincuenta a dirigir UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica, S.L.), una productora de cine llamada a gestionar y financiar el neorrealismo español.

UNINCI era y no era el instrumento del PCE en el cine español. De hacer funcionar esa ambigüedad se encargaba Muñoz Suay, haciendo equilibrios entre el credo ideológico, la subsistencia familiar y su cada vez más relevante papel como uno de los principales dirigentes clandestinos del partido, el encargado, nada menos, de reclutar a los intelectuales. Media España sabía, leemos en *Una vida en sombras*, que él era el ingeniero de almas del partido, y en esa situación se mantuvo, gracias a su fe, a su colmillo y a su astucia, hasta 1962. En estrecha relación con Jorge Semprún, el futuro novelista que en ese entonces era otro de los dirigentes clandestinos del PCE, Muñoz Suay había organizado las Conversaciones de Salamanca en 1955, a través de las cuales el partido difundió, entre el mundo del cine español, su doble doctrina: realismo en el arte y compromiso para los intelectuales. Todo ello quedaba orlado con el boato españolista, casi folclórico, que le daban al PCE sus toreros, uno de los cuales —Domingo Dominguín—, además de ser amigo íntimo, fue uno de los militantes más eficaces con los que podía contar un Partido Comunista que sobrevivía a la dictadura con una capacidad organizativa nada desdeñable y un deslumbrante peso simbólico. Que alguno de los Dominguín declarara que se encomendaba a San Marx, San Engels y San Lenin antes de salir al ruedo era algo que la prensa podía publicar en esa etapa del franquismo.

Fracasada la vía italiana, Muñoz Suay y sus colegas establecieron la conexión mexicana. En relación con Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo filmaron *Sonatas* (1959), adaptación de las novelas del marqués de Bradomín dirigida por Bardem. A la película le fue muy mal, pero gracias a ella Muñoz Suay conoció en México al “Indio Fer-

nández”, a Siquieros, a José Revueltas, a Emilio García Riera y a Juan de la Cabada, se reencontró con los poetas desterrados como León Felipe, Juan Rejano y Pedro Garfías, y aprovechó, técnica y políticamente, las escalas en la flamante Habana revolucionaria. Y fue en México donde ocurrió el encuentro con Luis Buñuel.

Los buenos oficios de Muñoz Suay como empresario contribuyeron a que Buñuel regresara a España por primera vez desde la guerra, y que no se limitara a recoger viejos ejemplares de los manifiestos surrealistas en casa de su madre enferma, sino que filmara *Viridiana* en 1961. Como lo explica muy bien Riambau, aquella producción de Gustavo Alatriste, estelarizada por Silvia Pinal, provocó una carambola de efectos insospechados. Además de iniciar la rehabilitación internacional de Buñuel y de poner en ridículo a la dictadura, y aun permitir el rodaje en España de una película que más tardó en ganar la Palma de Oro en Cannes que en ser condenada como blasfema por el Vaticano, *Viridiana* abrió la puerta por la que Muñoz Suay abandonaría el PCE.

Su alejamiento del partido, a diferencia de la ruptura pública que protagonizaron Jorge Semprún y Fernando Claudín en 1964, no se debió, en primer término, a diferencias políticas. En el contexto de la gresca legal entre Alatriste y los productores españoles que siguió a la censura de *Viridiana*, lo decisivo, quizá, fue el ataque a la hidalguía de Muñoz Suay, a la ofensa que para él significó que, dada su posición como cuadro del PCE que cobraba a través de una organización paralela como UNINCI, se dudara de su honorabilidad.

En aquellos días tomó sus vacaciones en la URSS, como correspondía a un dirigente de su nivel, y fue allá donde el desengaño se apoderó de él. Acontecimientos al parecer inconexos, como en un proceso de edición cinematográfica, fueron colapsando su devoción, lo mismo una escena en el Ermitage en que una rusa lo cree veterano espa-

ñol de la División Azul, que la errática línea política del PCE. La amenazas y la suspicacia, un mensaje mafioso de advenimiento enviado a Muñoz Suay por Santiago Carrillo en una pasta de dientes, y luego una reunión fantasma con el propio secretario general en Roma, dieron a la ruptura de Muñoz Suay con el partido su debido cariz cinematográfico. El último acto al que asistió como militante comunista fueron los funerales romanos de Palmiro Togliatti, en agosto de 1964.

En cuanto el partido quedó atrás, Buñuel se adueñó, como el gran libertador, de la vida de Muñoz Suay. Aunque no volvió a participar profesionalmente en una película de Buñuel, su surrealismo y su acracia sustituyeron el decálogo neorrealista, y guiado con esa brújula cruzó los años sesenta y setenta, ya fuera entusiasmado con el cine de Glauber Rocha o el de Richard Lester, con los Beatles o con la Barcelona de la *gauche divine* en 1967. Desde allí, Muñoz Suay volvió a producir cine, un cine que hurgaba en la memoria colectiva de la guerra y del comunismo español, a través de películas como *La vieja me-*

*moria* y *Las largas vacaciones del 36*. Un poco más tarde, en las novelas de sus amigos Manuel Vázquez Montalbán y Jorge Semprún habrá encontrado, en el despliegue de la intriga cómica o en el registro del horror concentracionario, otros rasgos de su propio retrato.

Como editor (en Bruguera, en Tusquets, en Seix Barral), Muñoz Suay apostó, en los años ochenta, por los llamados géneros menores, por la serie negra, la novela erótica o el cómic, por el siciliano Leonardo Sciascia y por Maurice Joly, corresponsal en el infierno de la teoría política. A su papel como regente del gusto agregó su vocación universal como anfitrión, ya fuese en Calafell, su refugio de verano, o en su piso barcelonés de la calle Muntaner. Esa chispeante generosidad lo convirtió en amigo inseparable de los escritores del *boom* latinoamericano que, como Gabriel García Márquez o Jorge Edwards, llenaron la segunda mitad de su vida. Yo mismo, a los diecinueve años, fui, gracias a una recomendación de Rafael Castanedo, huésped suyo y de Nieves Arrazola, su esposa desde la posguerra. Tratarlo, para mí, fue inolvidable: recibí una lección sobre lo que es el bien y lo que es el mal en la historia que en ningún otro lado habría podido aprender mejor que con él.

Cuando en 1978 murió en La Habana Ramón Mercader, el asesino de Trotsky, Muñoz Suay se sintió llamado y comprometido. Esa muerte, escribió en un artículo citado por Riambau, “nos afecta a muchos. A todos los que, por nuestra deformada militancia, pudimos ser, en potencia, los asesinos de Trotsky. Hay que haber vivido aquellos años de deformaciones, años acrílicos vividos por tantos de nosotros, para poder comprender hasta qué grado todos fuimos culpables, sin excusas”, del crimen. “Habíamos sido muchos, muchísimos, los que en nuestra época habíamos entregado mucho a un sistema que era sencillamente una espantosa tiranía”, confesará más tarde, arropado por los fantasmas de Paul Nizan y André Gide, cuyo *Retorno de la URSS*, seguido de *Retornos a mi regreso de la URSS* (1936–1937),

se publicó por primera vez en España hasta 1982, cuando Muñoz Suay lo editó en los Archivos de la Herejía que dirigía para Muchnik Editores.

En su calidad de viejo comunista y de joven heterodoxo, decidió emprender una polémica reposición, la del Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas al que había asistido, en su natal Valencia, en 1937. Auxiliado, entre otros, por Joan Fuster, Juan Goytisolo, Fernando Savater, Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa, Muñoz Suay nombró a Octavio Paz presidente de una conmemoración crítica que, en 1987, discutiría medio siglo en la historia de la izquierda. No creo, como dice Riambau ejerciendo el derecho del buen biógrafo a la reticencia, que aquel congreso valenciano haya sido, tan sólo, “una foto retocada” o una oportunidad para que Muñoz Suay hiciera arder, con cuentas propias, algunas piras.

El reencuentro de Valencia, al que asistieron también Stephen Spender y Juan Gil Albert, los otros sobrevivientes, junto con Paz, del congreso de 1937, fue —como debía serlo— un acto polémico: Rafael Alberti y Günter Grass se negaron a asistir, hubo una amenaza de bomba, y bofetadas entre castristas y anticastristas en las cuales Paz revivió viejos arbitrajes... Dos años antes de una caída del Muro de Berlín que nadie habría osado predecir, aquella fue una oportunidad para que los heterodoxos que habían regresado a salvo del estalinismo, y del catastrófico clima que lo envolvió, pudieran distanciarse, en voz alta y entre amigos, de un siglo que exigía, al mismo tiempo, arrepentimiento y lucidez. Esa iniciativa de Muñoz Suay lo honró y lo honrará, habiendo cerrado de manera perfecta el ciclo iniciado por aquel muchacho que, nacido en la primera hora del bolchevismo, había abucheado a Kerenski en el teatro valenciano. “Con mi anticomunismo actual reafirmo mi antifascismo”, escribirá don Ricardo en 1978.

Al final, Muñoz Suay regresó a Valencia, como director de la Filmoteca que lleva su nombre. No le hizo el



feo a la política provinciana y concitó, como siempre, admiraciones y denuestos. Recuperó el mundo liberal y librepensador, “republicano y wagneriano”, de su padre y del olvidado amigo de su padre, el novelista Vicente Blasco Ibáñez. “La edad de la tierra”, escribió ese falso ágrafo que fue Muñoz Suay, “hay que medirla con los amigos que han muerto, con los amigos que viven, con los amigos que nacerán después de mi muerte”. Esteve Rimbau, ha hecho pública la medida de ese hombre oculto que fue Ricardo Muñoz Suay, quien a partir de este libro se encontrará, más allá de la muerte, con nuevos amigos. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## SOCIOLOGÍA

### Bases del EZLN: un trabajo de campo



**Marco Estrada**  
*La comunidad  
armada rebelde  
y el EZLN*  
México, El  
Colegio de  
México, 2007,  
625 pp.

Contrariamente a lo que muchos puedan creer, no todo se ha escrito sobre el EZLN. Todavía pueden aparecer trabajos que hagan grandes aportaciones al conocimiento de esta organización. Éste es el caso del libro de Marco Estrada, *La comunidad armada rebelde y el EZLN*. El joven autor, especialista en Hannah Arendt, entrega aquí los resultados de su primera investigación empírica, que deparará al lector múltiples sorpresas. La primera de ellas es que el Subcomandante Marcos aparece mencionado pocas veces. No es que este personaje no resulte crucial para entender el desarrollo del conflicto chiapaneco, pero cuesta trabajo imaginarse a otro líder político capaz

de conjuntar simultáneamente tantos y tan contradictorios apoyos, con su habilidad para mantenerse durante años en los medios de comunicación, para finalmente dilapidar todo su capital político sin haber conseguido nada tangible para sus seguidores.

Sin embargo, un político sólo logra influir en los acontecimientos si cuenta con el apoyo de importantes sectores de la población. Es por ello que un estudio serio sobre el neozapatismo tiene que desentrañar las razones de quienes fueron el sustento más sólido del Subcomandante: las bases de apoyo del EZLN. Esto es justamente lo que logra Marco Estrada, tras haber realizado repetidas estancias de campo en diversas comunidades tojolabales con presencia neozapatista, haber asimilado la desigual bibliografía sobre el tema y haberse armado de un sentido común a prueba de todo discurso demagógico.

Obviamente los indígenas que aparecen en su libro no conforman una masa indistinta de campesinos manipulados por líderes urbanos. Por el contrario, los tojolabales que desfilan por el libro tienen su propia historia personal y sus propios ideales, aunque todos comparten una tradición de organización política y social. Con el fin de mejorar sus dramáticas condiciones de vida y de proporcionarles nuevas oportunidades a sus hijos, han sabido apropiarse de muy diversas ofertas políticas y religiosas. Han sido —mientras han querido— agraristas o resignados peones acasillados; católicos liberacionistas o evangélicos; maoístas o cenecistas; bases de apoyo neozapatistas, aliados coyunturales del EZLN u opositores a la vía armada; perredistas, petistas o priistas.

Marco Estrada quiere, con una enorme pasión intelectual, comprender las razones de todos y darlas a conocer. Para lograr lo primero, habló con líderes y campesinos de todas las organizaciones. Para transmitir sus descubrimientos, recurre a menudo a fragmentos de estas entrevistas, que contextualiza con gran habilidad para develar el significado profundo de estos

proyectos encontrados. Marco Estrada no busca juzgar a sus entrevistados ni aleccionar a sus lectores, menos aún defender alguna causa política: sus valores personales son los que aseguran la coherencia de su investigación. En cambio, se muestra implacable con aquellos que buscan encubrir la compleja realidad chiapaneca para sustituirla con visiones maniqueas.

A pesar de lo que puedan creer los lectores de *La Jornada*, Marco Estrada tampoco está interesado en desenmascarar al Subcomandante o desprestigiar al EZLN. Sería pura pérdida de tiempo: el propio dirigente rebelde se ha encargado de convertir lo que llegó a ser un amplio movimiento social en una secta política, cuyos últimos seguidores enarbolan retratos de Stalin. Por otra parte, un amplio sector de la izquierda sigue sin asimilar los ataques del “sub” contra López Obrador, a pesar de que, desde las elecciones locales de 1995, Marcos dejó en claro que iba a sabotear todos los esfuerzos electorales del partido político que lo defendía incondicionalmente. Hay incluso quienes piensan que el abstencionismo promovido por Marcos privó a López Obrador de los votos que le faltaron para ganar la elección. Me parece que estas personas sobrestiman el número de indígenas neozapatistas que quedan en Chiapas. En efecto, como muestra Marco Estrada en el último capítulo de su libro, la desbandada de las bases de apoyo, incluso en bastiones del EZLN como Guadalupe Tepeyac, ha alcanzado proporciones altísimas.

El autor tampoco pierde su tiempo en poner en evidencia el autoritarismo y la intolerancia del EZLN, que se esconde tras un discurso demagógico. Tiene razón: nadie puede competir en ello con Hermann Bellinghausen. En efecto, el cronista oficial del EZLN publicó una nota en *La Jornada* del primero de agosto, en la que, a falta de poder esgrimir argumento alguno contra el libro, acusa al autor —y de paso a El Colegio de México y al Conacyt— de dar “un inusual sustento ideológico y académico” a una “campana de contra-

insurgencia” contra la comunidad 24 de Diciembre. No hace falta más para que todos comprendamos qué es lo que el EZLN entiende por “un mundo en el que quepan todos los mundos”.

Precisemos que la supuesta “campaña de contrainsurgencia” es, en realidad, un conflicto de tierras, como existen decenas en la Selva Lacandona. Casi siempre, el objeto de estas disputas son las tierras invadidas en 1994 y 1995. Por lo general, un grupo—el que se mantiene leal al EZLN— conserva la posesión de las tierras gracias a sus armas; pero carece de títulos porque se ha rehusado a negociar con el gobierno. El otro grupo—a menudo antiguos aliados del EZLN, más rara vez miembros de otra organización campesina— ha recibido del gobierno los títulos de propiedad, pero no tienen acceso a la tierra. Huelga decir que lo único que hace Marco Estrada es señalar la existencia generalizada de este tipo de conflictos, sin tomar partido por ninguno de los grupos enfrentados.

Este ataque tan ruin contra un libro que mantiene siempre un tono muy mesurado, que trata con gran respeto a todos los entrevistados—independientemente de su afiliación política o religiosa— y que parecía destinado a tener un impacto político y mediático muy limitado, dado su carácter rigurosamente académico, puede parecer totalmente injustificado e incluso contraproducente.

Sin embargo, el ataque tiene su razón de ser. El libro de Marco Estrada constituye una amenaza para uno de los últimos bastiones del neozapatismo: las universidades y los centros de investigación. En efecto, esta obra—que demuestra que sí se puede hacer trabajo de campo en las regiones con presencia del EZLN, que desborda de información, que documenta rigurosamente sus aseveraciones y que narra con claridad una historia sumamente compleja— viene a poner en entredicho decenas de trabajos académicos sobre el neozapatismo (por cierto, también financiados por la SEP y el Conacyt), que no pasan de ser alegatos políticos, aderezados con

algunos datos—a menudo tergiversados—, con los que se pretende justificar su supuesto carácter científico. Después de *La comunidad armada rebelde y el EZLN*, nada volverá a ser igual: los defensores de la “ciencia comprometida” van a tener que esforzarse mucho más para convencernos de que lo que hacen es investigar. —

— JUAN PEDRO VIQUEIRA

## OBRAS

### Más de lo mismo



**José Gorostiza**  
**Poesía y prosa**  
comp. Miguel  
Capistrán,  
México, Siglo  
XXI, 2007, 551 pp.

La edición de Miguel Capistrán de la poesía y la prosa de José Gorostiza no contiene novedades extraordinarias ni altera la noción que tenemos acerca de la identidad socialmente construida y el valor cultural que caracterizan a este escritor—consagrado como uno de los fundamentos más sólidos de la literatura mexicana. El trabajo de Capistrán merece el reconocimiento de las virtudes relativas a la preservación y el atesoramiento responsable, informado y lleno de admiración de los caudales literarios que pertenecieron a un personaje del cual se manifiesta muy próximo, tanto en el terreno de la cultura como en el de las emociones. Cierto, en más de un lugar de la nota editorial que redactó para encabezar *Poesía y prosa*, Capistrán se juzga a sí mismo como un editor celoso de las indicaciones de Gorostiza a propósito de su propia obra; indicaciones que evoca a manera de crédito favorable para su edición. Así, las estrategias editoriales que Capistrán se impuso a sí mismo responden, antes

que a las normas racionales de la crítica textual, a la cordialidad testamentaria. Por ello, la perspectiva que domina este libro insiste en los valores tradicionales del relato dominante de las letras mexicanas, en general, y de los Contemporáneos, en particular.

Gracias a *Poesía y prosa*, Capistrán refrenda, pues, el estatuto que posee como mediador de la memoria colectiva de los Contemporáneos, privilegio intransferible que lo sitúa a buen resguardo de los reparos que pudiera granjearle su desinterés manifiesto por las nuevas orientaciones de la historiografía cultural, en virtud de las cuales la crítica literaria ha mesurado la naturaleza heroica que solíamos atribuir al creador.

La edición que ahora comentamos es el resultado de la precipitación de sustancias bien conocidas desde hace varios años en el laboratorio de los estudiosos y los editores de José Gorostiza. En el centro de esos materiales permanece *Muerte sin fin*, de acuerdo con la crítica textual que Arturo Cantú hizo de este poema, y a su alrededor están *Poemas de juventud*, *Canciones para cantar en las barcas* y *Del poema frustrado*. Así, se avala una línea de organización editorial de la poesía establecida desde 1964, enriquecida con los poemas anteriores a *Canciones*, como ya lo había hecho Edelmira Ramírez en 1988 para su edición de la colección Archivos, aunque con un título y un lugar diferente en la serie de los textos.

Como un satélite que refleja la luz del planeta lírico celebrado unánimemente, se sitúa la prosa, siguiendo la edición del propio Capistrán de 1969 (Universidad de Guanajuato). Algunas piezas sueltas, hasta ahora inéditas, se han incorporado en este corpus acatando su estructura fundamental, mientras que otras tantas se cambian de lugar sin alterar en modo alguno las premisas genéricas y temáticas de la distribución de los textos en un conjunto sancionado desde hace tiempo.

Destacan los siguientes rescates: “El Palacio de Bellas Artes”, “Proyecto de trabajo, Teatro Orientación” y “Jai-

me Torres Bodet en la política exterior de México”; la reincorporación de las muy conocidas “Notas sobre poesía” en su lugar original; “Misión de la Academia”, discurso de recepción como miembro de número, seguido de “Contestación de Alfonso Reyes al discurso de José Gorostiza”, además de la incorporación de los cinco sonetos reunidos bajo el título “Suite en dolor de Luz Velderráin” en el apartado de *Poemas de Juventud*.

*Poesía y prosa* es un libro cuya virtud mayor es el orden puesto al día, la actualización de casi todo cuanto conocíamos acerca del autor de *Muerte sin fin*. En este sentido, Capistrán ha declarado sus deudas con quienes, en diversos momentos, se han aventurado en la edición de la obra del poeta. “Hoy en día, puede afirmarse casi con seguridad absoluta que la mencionada en párrafos previos [de la nota editorial], representa la totalidad de la producción poética de Gorostiza, lo cual, esto es, su hallazgo y recopilación en algunos casos o su edición, justo es reconocerlo, ha sido posible gracias a la acuciosidad de los investigadores Porfirio Martínez Peña-loza, Luis Mario Schneider, Edelmira Ramírez, Guillermo Sheridan, Armando Ramírez Domingo y Alí Chumacero y, en particular en la actualidad es posible también acceder a la lectura de *Muerte sin fin* de manera expedita, esto es, despojada de elementos que de manera un tanto perturbadora se encontraban en las ediciones del poema y ello debido a la fijación definitiva que del texto llevó a cabo el estudioso Arturo Cantú.”

Con respecto del propio Gorostiza, y con base en los comentarios incidentales de Capistrán a propósito del origen de un par de textos salidos de archivos relacionados con los servicios educativos y culturales del Estado mexicano, conjeturo que el editor no llevó a cabo una investigación sistemática en los archivos históricos de la Secretaría de Educación Pública y sus dependencias culturales. El informe de José Gorostiza sobre el Palacio de Bellas Artes se incluye en esta edición

gracias a la “perspicacia y la memoria de Jaime Labastida, que cuando fue funcionario del Instituto Nacional de Bellas Artes conoció este documento”; el proyecto de trabajo sobre el Teatro Orientación ha podido ser incorporado en este libro en virtud de una “más que afortunada circunstancia”. Sin embargo, ni la fortuna fue pródiga en circunstancias ni la memoria de algún colaborador tan feliz como para orientar a los editores de Gorostiza al acervo histórico diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, donde hay pruebas acreditadas de su labor como funcionario y escritor. A este respecto resultará difícil explicar por qué se apartó de la edición ahora comentada un libro firmado por Gorostiza como *La tesis de México entre Chapultepec y Bogotá*, que tantas resonancias tiene, por ejemplo, con un artículo sí recogido en *Poesía y prosa*, el ya citado “Jaime Torres Bodet en la política exterior de México”, de cuyo origen y fecha, por cierto, no se hace ningún comentario.

Habría sido deseable una crítica y una identificación de fuentes documentales mucho más rigurosas, además de una estrategia sistemática de investigación que asegurase el descubrimiento de las huellas textuales de José Gorostiza dispersas en los acervos pertinentes con respecto de su trayectoria y las redes políticas y culturales en las cuales participó. Una investigación documental orientada en este sentido debería haberse sustentado, necesariamente, en una noción del perfil histórico de Gorostiza diferente de la del héroe cultural y escritor de genio; una noción sensible a su estatuto como miembro distinguido de las minorías políticas y culturales que tomaron bajo su responsabilidad el diseño y la dirección de la vida pública del país, ya en términos administrativos, ya ideológicos, ya simbólicos. La ruta de la revisión de José Gorostiza de acuerdo con estas premisas ha quedado abierta, apenas insinuada por la renovación de su corpus tradicional. —

— LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES

VARIA

## Beckett ruinoso



**Samuel Beckett**  
*La capital de las ruinas, seguido de F-*  
trad. Federico Corriente, Cristina Járbol, Iñigo García Ureta y Miguel Martínez-Lage, Segovia, La Uña Rota, 2007, 53 pp.

Dos veces Beckett. La primera, en París, durante la Ocupación, en 1941. Beckett tiene entonces 35 años y participa, pese a su natural apatía, en la Resistencia Francesa. Su célula, compuesta esencialmente por intelectuales; su oficio, traductor y mensajero. La segunda, cinco años más tarde, concluida ya la guerra. Beckett no está en París sino en Saint-Lô, una pequeña ciudad al norte de Francia. Es 1945 y todo —incluso Saint-Lô, sobre todo Saint-Lô— está devastado. La ciudad, aseguran los nativos, es la “capital de las ruinas”: en una sola noche —la víspera del Día D— las bombas de las fuerzas aliadas redujeron el lugar a cenizas. Ahora, un grupo de irlandeses se fatiga construyendo un hospital y atendiendo precariamente a los enfermos. Beckett, entre ellos, traduce, conduce una ambulancia, extermina ratas.

Entre una experiencia y otra, un paréntesis decisivo. Antes de viajar a Saint-Lô, Beckett vuelve unos días a Dublín. El motivo, una visita a su madre; el resultado, la célebre revelación que terminará por transformar su obra. Se ha contado muchas veces: Beckett está en la habitación de su madre y de pronto comprende que la oscuridad es su mejor... ¿aliado? Al parecer, perturbado porque descansa a la sombra de James Joyce, Beckett entiende que justo eso, la sombra, es su ventaja. Antes que remedar al maestro, debe marchar de otro modo: no verticalmente, hacia la luz, sino en círculos, girando “a

vueltas quietas” en la oscuridad. En vez de avanzar, caer, para fracasar cada vez más radicalmente. Mascullar, tal vez, sin esperanza. Si la revelación es un enigma, lo que sigue está documentado: Beckett, ya en París, ya en francés, ya agotado el activismo de su “periodo heroico”, se encierra a escribir, en uno de los arrebatos más felices de la literatura, sus obras capitales.

¿Revelación? Acaso algo menos esotérico: experiencia. Leemos a Beckett casi religiosamente, como si todo en su obra fuera universalidad, metafísica y gracia. Al menos para divertirnos, podríamos hacer lo contrario: fechar el genio y leerlo históricamente. Decir: su obra está marcada por la experiencia de la guerra y alude continua, neciamente a ella. Afirmar, como Theodor Adorno, que la fijación de Beckett con la carroña no es ajena a Auschwitz. Advertir, con Hugh Kenner, que *Esperando a Godot* (1952) refiere una experiencia típica de la Resistencia: la espera, muchas veces inútil, de un rebelde cuya identidad, por razones de seguridad, se desconoce. ¿Revelación? No enteramente. El incidente de Beckett en el cuarto de su madre no ocurre en el vacío sino entre dos experiencias críticas, la guerra y las ruinas. Lo que sea que haya intuido en 1945 es, por fuerza, histórico: nace entre el horror de la Segunda Guerra Mundial, se afina mientras contempla los escombros de Saint-Lô.

Para fechar con precisión a Beckett es necesario leer *La capital de las ruinas*, el diminuto tomo que la admirable editorial La Uña Rota imprimió recientemente. El libro contiene, en principio, tres poemas ya conocidos e íntimamente vinculados con la estancia de Beckett en la ciudad normanda: “Saint-Lô”, “Muerte de A. D.” e “Indigestión”. Contiene, más importante, dos textos hasta ahora inéditos en castellano: un reportaje escrito por Beckett para la radio pública de Irlanda, “La capital de las ruinas”, y un relato, “F-”, al parecer inconcluso. El reportaje, fechado el 10 de junio de 1946 y jamás emitido, es un texto apenas beckettiano: redactado antes que escrito, sigue una fórmula

periodística para describir, lerdamente, la construcción del Hospital Irlandés. “F-” es, por lo menos, dos cosas: un relato mayor y un misterio menor. El misterio: publicado en enero de 1949 en la revista *Transition*, el cuento no está firmado por Beckett sino por su mujer, Suzanne Dumesnil. Se conjetura que Beckett, no del todo satisfecho con el relato, retiró su nombre en el último momento. Se aventura que, habiendo publicado ya bastantes textos en la revista, coló uno más engañando alevosamente al editor. Ambas artimañas parecen impropias del irlandés; el cuento, por el contrario, es puro Beckett: los seres cascados y delirantes, la bamboleante caminata hacia ninguna parte, la prosa descompuesta, el humor físico, el hedor.

Ahora podemos imaginar a Beckett en Saint-Lô con mayor claridad. Podemos imaginarlo, cosa rara, satisfecho. Al tiempo que contempla las ruinas, intuye ya su triunfo. Días antes, en la habitación de su madre, ha decidido reducir la literatura a escombros y eso es precisamente lo que admira: dramáticas pilas de cascajo. Desde hace años ha ido esculpiendo en su imaginación una primitiva tropa de mendigos y ahora todo parece estar atestado de ellos: seres enfermos y hambrientos reptan —los zapatos rotos, la voluntad mermada, la razón perdida— entre ruinas. Cuando Beckett intenta describir todo ello convencionalmente, echando mano de un estilo periodístico, no consigue apenas nada, sólo un reportaje radial, justamente olvidado. Cuando narra por el contrario ruinosamente, haciendo de la oscuridad su más querido aliado, todo termina por encenderse. Tres ejemplos: “El expulsado”, “El calmante” y “El final”, los cuentos que escribe en 1946, inmediatamente después de Saint-Lô, capaces de alumbrar la torpe errancia de aquellos seres expulsados de su hogar. Otro caso: un fragmento de “F-”. Este: cuando uno de los personajes desea volver sobre sus pasos, el otro ya responde que eso es imposible, todo “está demasiado oscuro”. Justo eso: Beckett no desea volver atrás para re-

construir, cándidamente, la literatura anterior al Holocausto. Más bien: trabaja resignada, elocuentemente entre las ruinas. Se sabe un damnificado y escribe como uno. Después de Auschwitz, no crea poesía. Tampoco calla. Balbucea. O casi. —

—RAFAEL LEMUS

## NOVELA

### Watson y el rompecabezas



**Pablo de Santis**  
**El enigma de París**  
México, Planeta,  
Premio Planeta-Casamérica,  
2007, 281 pp.

Las fórmulas literarias son tan eficaces como perecederas. Desde su primer esbozo en *Los crímenes de la calle Morgue*, la novela detectivesca perfiló un mundo de normas rígidas y estructuras sólidas. Poe sentó las bases de un patrón que se habría de reproducir *ad nauseam*, a veces con resultados espléndidos, otras con derivaciones lamentables. El mecanismo es sencillo: la fórmula permite la producción en serie; la producción en serie agota rápidamente sus posibilidades de variación; la fórmula se repite a sí misma hasta destruirse. El resultado: mucha literatura desechable que se sostiene durante un tiempo gracias a un andamiaje fuerte, y unas pocas obras maestras que se resisten a las descargas violentas de los rayos x. Si la literatura de fórmulas sobrevive gracias a la rigidez de sus reglas internas, la buena literatura sobrevive a pesar de ellas.

En los años veinte, casi ochenta años después de la primera aparición literaria de un crimen a puerta cerrada, Ronald A. Knox reunió las reglas ya comunes al género policial en diez mandamientos. En su lista figuran

mandatos tan dispares como “No se permitirá más de un cuarto o pasadizo secreto”, “El detective nunca cometerá el crimen”, o “No figurará ningún *chinaman* en la historia”. La lista de Knox parecía tan arbitraria en la teoría como resultó funcional en la práctica. Hoy, casi ochenta años más tarde, se siguen obedeciendo—casi al pie de la letra—las consignas de Knox. Al menos, en la nueva novela de Pablo de Santis, *El enigma de París* (Premio Planeta-Casamérica 2007), se respetan todas las reglas salvo tres: sus detectives son los asesinos, aparecen no uno, sino dos *chinamen*, y el Watson de la historia es al mismo tiempo el Holmes.

El penúltimo mandamiento de la lista de Knox era que el ayudante del detective—el Watson que narra la historia—debía ser ligeramente, pero muy ligeramente, menos inteligente que el lector común. Éste es y no es el caso de Sigmundo Salvatrio, el Watson de *El enigma de París*. Efectivamente, a veces tenemos a un narrador joven, de inteligencia e ingenio magros, deslumbrado por la personalidad del detective al que asiste. Pero la historia está narrada a distancia, años después de que transcurre la acción, cuando el narrador es en realidad un detective ya consolidado. Así, hay momentos del relato en los que se cuela la voz del otro, la del viejo. La ambigüedad de la voz narrativa no parece intencional y resulta incómoda, porque el cambio no es ni paulatino ni siempre conciente. A ratos estamos frente a un párvulo de ideas tartamudas. Otras veces, estamos frente a un viejo sabio que mira los hechos ya con humor, ya con desdén. El narrador es a la vez un Watson y un viejo tallado a la medida de un Holmes.

Había una razón de ser del Watson: la mirada ingenua del ayudante era la mejor manera de contar una historia sorprendente y de poner de relieve la grandeza del detective sin que ésta nos pareciera inverosímil ni el otro insoportable. Holmes, Poirot y C. Auguste Dupin pueden seguir siendo personajes entrañables y sus hazañas seguir siendo dignas de contarse gra-

cias a Watson, el capitán Hastings y el ayudante anónimo de Dupin. Pero Pablo de Santis revierte la antigua jerarquía del adlátere y el detective. Aquí, Salvatrio es testigo de su propio ingenio y nos narra su *success story* personal. La antigua figura del héroe detective es remplazada por nuestra versión más moderna de los héroes—los hijos de carpintero que llegan a ser presidentes o, en este caso, los hijos de zapatero que llegan a ser detectives—, y el relato del enigma es desterrado de su importancia central y suplantado por el del asenso del héroe watsoniano. Si nos inquietara la pregunta de qué habría sido de Holmes en nuestros días, encontraríamos una pista en *El enigma de París*. La novela de Pablo de Santis pertenece a un género detectivesco pasado por aguas democráticas. Todo apunta a que un sindicato de watsons, liderados por un Salvatrio contemporáneo, destituiría a Holmes.

Más allá de esto, De Santis es prácticamente implacable aplicando la fórmula básica de lo policial: estructura cerrada, enigma, final sorpresivo, trama entretenida y sin huecos. De Santis conoce las exigencias del género y sabe cumplir con ellas. En una prosa concientemente parca y con un lenguaje eficaz, lleva al lector de la mano a la Exposición Universal de París. Ahí se reúne el grupo de Los Doce Detectives—que son personajes engendrados por el trazo de un artista de cómic—para discutir sobre el significado de su oficio y mostrar ante el mundo su arte e instrumentos de trabajo. El joven argentino Sigmundo Salvatrio, aprendiz de detective, es enviado a la capital francesa en representación de su maestro, el famoso detective Craig, quien no puede viajar a la exposición a causa de una enfermedad. Como es de esperarse, ocurre un crimen: uno de Los Doce es asesinado. Salvatrio se vuelve entonces adlátere de uno de los otros detectives y, tras una serie de asesinatos, pistas falsas y aventuras propiamente detectivescas, se resuelve el misterio. No cabe duda: *El enigma de París* es un rompecabezas perfecto. La

pregunta es si a un libro le basta con ser un rompecabezas.

Una historia necesita huecos para poder respirar, espacios abiertos donde queden suspendidas las preguntas. En este sentido, en nada se parece un libro al tejido hermético de un rompecabezas. En el relato policial, el misterio no está en la suma indiscriminada de pequeños misterios, como no está lo enigmático en atiborrar la historia con enigmas. Al contrario el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático, como dice Ricardo Piglia. Pero la novela de De Santis es todo menos esto. En vez de generar el espacio y alargar el tejido narrativo para que se genere la tensión justa antes de resolver el misterio, el escritor abarrota el relato con una retahíla de pequeñas historias policíacas, como si no hubiera estado convencido de entrada con su historia central o como si quisiera hacer una enciclopedia de casos detectivescos. Los relatos tienen ciertamente una justificación: durante las reuniones de Los Doce Detectives en el sótano claustrofóbico de un hotel parisino, éstos comparten sus visiones del oficio y narran algunos de sus casos. Pero la sobredosis de microepisodios policíacos que se narran en estas sesiones saturan el relato injustificadamente y, más que abonar a la historia, parecen una manera de encubrir carencias más graves de la novela. Sorprende esto en un escritor con mucho oficio en el género, en cuyas novelas policíacas anteriores—al menos en *Filosofía y Letras* y en *La traducción*—sostuvo perfectamente un enigma sin necesidad de recurrir al relleno.

Las reuniones de Los Doce son también un espacio para reflexionar sobre lo policial. En ellas, los personajes discuten las metáforas que explican su oficio: hablan del rompecabezas, la página en blanco, Edipo y el oráculo, pinturas que son un *trompe l'oeil*. Pareciera que el escritor hubiera querido hacer una novela que contara una historia típicamente policíaca al tiempo que reflexionaba sobre el género policial. La reflexión de De Santis sobre el género es lúcida, pero se disuelve



entre los párrafos porque el autor intenta forjar, a la vez, un catálogo de metáforas, un compendio de relatos policiales y un esquema de personajes característicamente detectivescos.

*El enigma de París* tiene estructura cerrada y una trama entretenida, pero la novela erige un mundo demasiado frágil para sobrevivir más allá de las 281 páginas que encierra. Las fórmulas sirven para construir mundos, pero no para sostenerlos. —

— VALERIA LUISELLI

## POESÍA

### Hacia una pobreza extrema de las cosas



**Domingo Rivero**  
*Yo, a mi cuerpo*  
Barcelona,  
Acantilado,  
2007, 61 pp.

Algo tiene de justicia sobrehumana el rescate de una obra incrédula de sí, secreta y pudorosa. Algo tiene, también, de traición a los pactos que dicha obra contrajo con la reticencia y el olvido, que no conocen, por candidez o fe, el recurso desesperado de la psicología inversa para salvarse de las llamas (como Kafka) o la confianza en los lectores futuros para deshacerse de su condición malogradamente édita y, en consecuencia, triunfalmente manuscrita (como Lautréamont). Una obra que germina al calor—antes bien, a la tibieza—de la penumbra, que nunca pretendió nacer a la luz de una estudiada inspiración, cuya escritura habría sido inconcebible sin lentitud ni retraimiento, sin la destilación a cuentagotas de un oficio que se considera ajeno o secundario, sin una conciencia estoica del fracaso.

De pronto, aquella obra reúne a un público reducido pero fiel, atento a

las modulaciones de su medio tono; se immortaliza en ediciones apócrifas, en estudios, semblanzas, retratos y perfiles casi siempre desbordados; contra su voluntad, arrastra, al fin, su cuerpo fragmentario, delgado y contrahecho hacia las prensas, donde tomará la forma de un libro elegante y ordenado. “¡Y este pobre libro nuestro que fue tan nuestro—como se lamentaba Rafael Cansinos Assens en *El divino fracaso*—, tan nuestro y tan íntimo en el manuscrito único, ahora ya multiplicado en profusión gloriosa y triste [...] Y sin embargo, la suerte azarosa de ese pobre libro, que es como nuestro ensueño ataviado, como nuestro pobre hijito vestido de domingo, es su vuelo necesario y fatal hacia la gloria...”

Nacido en Gran Canaria, Domingo Rivero (1852-1929) fue relator y secretario de gobierno de la Audiencia Territorial. Vivió en París y Londres por espacio de tres años hasta volver para fijar residencia en su isla de origen y estudió derecho en Sevilla y Madrid. Hasta aquí la escueta biografía exterior que ocupó nada menos que la vida entera de un personaje discreto y entrañable, según los testimonios. Otra fue, sin embargo, la biografía intelectual de Rivero. Módica y tardía, su poesía comenzó a escribirse a finales del siglo XIX, y aun siendo hermana de la concentración y claridad verbales de Unamuno, es hija de una confluencia de tiempos y corrientes literarias: contemporánea de la Generación del 98, guarda un estrecho vínculo con la exaltada ensoñación de Bécquer y la sencillez epigramática de Campoamor, aunque se adelanta al desazolve retórico del modernismo para oír, en lugar de “los claros clarines” de Darío, “el alma de las cosas” y “la voz del paisaje” de González Martínez. De ahí el rigor confesional, la observación serena de la corrupción del cuerpo y de las cosas, el aura melancólica que, por temor al exceso, prescinde de cualquier patetismo. Con la severidad espiritual que lo caracteriza, no exenta de sorpresa, ternura y conmoción, Rivero juzga así sus versos:

No fue para vuestras fuentes  
el fulgor de la hermosa,  
pálidos versos dolientes,  
dulces como mi amargura.

Por siempre nuestra memoria  
morirá en un mismo ocaso.  
A quien no soñó en la gloria  
no le entristece el fracaso.

En la tierra incompasiva,  
pobres hijos del dolor,  
viviréis lo que yo viva:  
no pidáis vida mayor.

Guiada por la esencialidad, la poesía de Rivero jamás pretendió ser un museo léxico, sino la habitación de unas pocas palabras personales, apenas amueblada con objetos gastados por el uso popular: una silla, un traje, una lámpara, un sillón, una piedra. En el despojamiento de su estancia lírica, en lo rústico de su dicción, se confirma el juicio de Gamoneda sobre la voz y el voto de pobreza—“la cultura de la pobreza”, según sus términos— que tomaron la literatura y la poesía españolas desde un principio. Así Rivero y Unamuno, lejos de ser dos excepciones, son dos eslabones de una larga cadena estética y moral: ahí están Cervantes, manco y preso a la hora de escribir *Don Quijote de la Mancha*; Góngora, bajo el rico manto bordado de sus *Soledades*; Jorge Manrique, San Juan de la Cruz y, a lo largo del siglo XX, los últimos Miguel Hernández y José Ángel Valente, Luis Cernuda, Claudio Rodríguez, María Victoria Atencia, Gamoneda mismo y Luis Fera, ese otro excepcional poeta canario, también injustamente relegado.

“Nunca aspiré a la gloria—reconoce nuestro autor con eco machadiano—, ni me atrajo/ de la fama el estruendo, ni soñé que mi nombre/ pueda en su libro recoger el tiempo./ De esa ambición mi corazón no sabe...” Estos treinta y seis poemas de Rivero, sabiamente introducidos por Francisco Brines, han emprendido el vuelo necesario a la gloria, cuya etimología no entraña la notoriedad, sino la bienaventuranza. Vuelo necesario y no fatal porque Rivero planea a ras de tierra, cuidadoso de no ambicionar la luz del sol que cegaría sus ojos y fundiría sus humildes alas de cera, hilo y plumas, Ícaro contradictorio. —

— HERNÁN BRAVO VARELA