

LIBROS



> Lev Tolstói

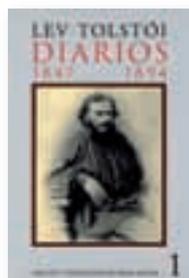
- **Diarios, 1. 1847-1894**
- **Diarios, 2. 1895-1910**
- **Correspondencia, 1. 1842-1879**
- **Correspondencia, 2. 1880-1910**
- > LEV TOLSTÓI
- **Tu rostro mañana / 3 Veneno y sombra y adiós**
- > JAVIER MARIAS

- **Santo y seña**
- > PURA LÓPEZ COLOMÉ
- **Cuaderno de Amargós**
- > ELSA CROSS

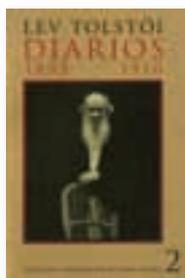
- **El acertijo de la legitimidad / Por una democracia eficaz en un entorno de legalidad y desarrollo**
- > LUIS RUBIO Y EDNA JAIME
- **Isla de bobos**
- > ANA GARCÍA BERGUA
- **Pétalos y otras historias incómodas**
- > GUADALUPE NETTEL

DIARIOS Y CORRESPONDENCIA

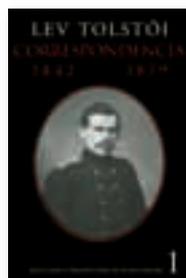
Grandeza e infamia de Tolstói



Lev Tolstói
Diarios, 1. 1847-1894
selección y traducción de Selma Ancira, México, Era/Conaculta/Fonca, 2001, 444 pp.



Diarios, 2. 1895-1910
ibíd., 2003, 482 pp.



Correspondencia, 1. 1842-1879
ibíd., 2005, 386 pp.



Correspondencia, 2. 1880-1910
ibíd., 2007, 363 pp.

Una historia que está por escribirse, o por lo menos yo no he dado con ella, es la historia privada de la novela rusa en Occidente, la narración de cómo y por qué Dostoievski y Tolstói cambiaron el mundo. Poetas-profetas que venían de un inmenso país desconocido, los grandes rusos lograron describir la vida misma al grado de confundirse con ella (el elogio mil veces repetido en honor de Tolstói) o de eternizar (como Dostoievski) las pre-

guntas que el adolescente se hace ante lo humano y lo divino.

El adelantado de la gran invasión, esa “nordomanía” que volteó de cabeza la opinión literaria y filosófica, fue Iván Turguéniev, el gigantón, cuyas novelas se traducían casi simultáneamente a su aparición en ruso. En la biblioteca de Flaubert, amigo de Turguéniev, se conservan sus primeras ediciones francesas: *Nouvelles scènes de la vie russe* (1863), *Pères et enfants* (1863), *Fumée* (1868).

Pero si Turguéniev fue el bautista, tocó a un personaje olvidado y un tanto excéntrico ser el evangelista de la nueva religión: el marqués Eugène Melchior de Vogüé (1848-1910), autor de *Le roman russe* (1886), una de las obras de crítica literaria más populares en la historia del género, libro que antes había aparecido, por entregas, en la *Revue des Deux Mondes*.¹ Llamado con imprecisión y petulancia el “Chateaubriand del Segundo Imperio”, el orientalista Vogüé, diplomático y escritor de libros de viajes, había vivido muchos años en Rusia y se había casado con una distinguida dama de la corte del zar.

Le roman russe provocó gran escándalo y el paladín del nacionalismo literario, Jules Lemaître, salió a defender a la novela francesa de la infección, preguntándose qué tenían Dostoievski y Tolstói (y el celeberrimo Henrik Ibsen, primo noruego) que no tuvieran los autores franceses. Poco o nada pudo argüir Lemaître contra la ola rusa, acrecentada con el estreno en París de *El poder de las tinieblas* (1886), la obra teatral de Tolstói. A fines de la década de los ochenta, *La guerra y la paz*, *Anna Karénina*, *Los hermanos Karamázov* y *Crimen y castigo* estaban traducidas al francés y al inglés. Pronto empezaron a circular

¹ Catherine A. Barry, “La *Revue des Deux Mondes* in Transition: From the Death of Naturalism to the Early Debate on Literary Cosmopolitanism”, en *The Modern Language Review*, vol. 68, no. 3 (julio de 1973), pp. 545-550.

en español y en italiano y el crítico danés Georg Brandes las presentó en alemán tras habérselas recomendado vivamente a Nietzsche.

Es interesante repasar “De la influence récente des littératures du Nord”, el artículo de Lemaître sobre los rusos, una defensa un tanto numantina de una idea que se estaba agotando (la literatura nacional) y un llamado a detener un “cosmopolitismo” que amenazaba con arrumbar entre los trebejos el primado espiritual de Francia. Vogüé le respondía que Dostoievski y Tolstói, a diferencia de Émile Zola, no sólo denunciaban la explotación social, el ateísmo y el materialismo de las sociedades modernas, sino que ofrecían un bálsamo espiritual.² E iba más lejos, destacando cómo operaba, en el realismo ruso, un recubrimiento “místico” de la realidad que al principio era invisible pero que terminaba por imantarlo todo. Esa religiosidad deslumbró a los lectores occidentales, fastidiados de la época supuestamente científica y positiva, fría y mecánica, que les habían enseñado a desdeñar como la negación del calor de hogar de esta o aquella tradición perdida. Frente a la archiconocida oferta católica, que entonces se sofisticaba reclutando a los poetas malditos, los lectores encontraban en el genio ruso algo más fascinante que el orientalismo: lo extremadamente occidental, una cristiandad desdoblada, fantasmagórica y por completo dramática.

Las primeras décadas del siglo XX fueron de Rusia y de su “misticismo”, que, volcado desde un principio hacia la crítica política y social, se coronó con un acontecimiento universal de orden religioso que Dostoievski y Tolstói (de maneras distintas y complementarias) habían profetizado: la Revolución rusa, cuyo capítulo final, en octubre de 1917, fue obra de V.I. Lenin, un astuto lector de Tolstói. La historia de las relaciones entre los revolucionarios rusos y la literatura ya ha sido contada (magistralmente, por Edmund Wilson e

Isaiah Berlin) pero quizá, a propósito de la recepción de estos autores, sirva citar algunas líneas del cuaderno ruso de William Somerset Maugham, que comienza así: “1917. En este año fui enviado a Rusia en misión secreta. Así fue como tomé las siguientes notas... Rusia. He llegado a sentir un interés por Rusia, probablemente por las mismas razones de mis contemporáneos. Lo más evidente es la imaginación rusa.”³

Víctima de las ondas expansivas de la ola, Maugham se preguntaba lo mismo que los críticos franceses treinta años antes: por qué la imaginación rusa causa “una emoción diferente de la producida por las novelas de los demás países”, por qué la novedad de Turguéniev, Dostoievski y Tolstói lo habían llevado a traicionar a Thackeray, Dickens y Trollope, que, junto a los rusos, le parecían fríos y artificiales. “La vida que retratan los novelistas franceses e ingleses”, dice Maugham en *Cuaderno de un escritor* (1949), “es una vida familiar; y yo, como muchos de mi generación, estaba cansado de ella. Describían una sociedad fiscalizada. Sus pensamientos habían sido pensados demasiado a menudo. Sus emociones, incluso cuando eran extravagantes, eran de una extravagancia dentro de cierto orden limitado. Era una ficción para una civilización de clase media, bien alimentada, bien vestida y bien alojada, y los lectores estaban decididos a fijar bien en su cerebro que era verdad cuanto leían.”⁴

Los escritores rusos, sostiene Maugham, lograban la complicidad del lector al grado de que sus novelas y cuentos resultaban tan familiares como sólo lo eran entonces los pasajes de la Biblia. Esa visión es la que estaba yo buscando para entrar a los dominios íntimos de Lev Nikoláievich Tolstói (1828-1910), quien, además de autor genial de *La guerra y la paz* (1865-1869) y de *Anna Karénina* (1875-1877), es probable que sea el más grande de los autobiógrafos. Los *Diarios* y la *Correspondencia*, que Selma Ancira ha seleccionado y traducido al español

en una generosa tetralogía, quizá sean mucho más interesantes para nosotros que las vidas que Samuel Johnson y Goethe les contaron a sus amanuenses. Mientras que Johnson es humano, demasiado humano, en su inigualablemente literaria personalidad y Goethe tiende, *bélas!*, a ser el hombre que posa para su estatua, Tolstói nos toma de la mano conduciéndonos por las habitaciones de la finca de Yásnaia Poliana para mostrarnos un espectáculo ante el cual nadie permanece indiferente: lo que ocurre en la alcoba y se desparra- ma a través del sexo, el matrimonio, el dinero conyugal, la agridulce crianza de los hijos.

Stefan Zweig, uno más de quienes incurrieron en ese género que fue la escritura de una biografía de Tolstói (en 1928), deploró “el fastuoso ballet de santidad” que protagonizó el ruso y llamó la atención sobre que ningún otro escritor había sido tan fotografiado como él, un viejo fotogénico cuyos años patriarcales en Yásnaia Poliana también pertenecen, en efecto, al archivo de la imagen. Hay algo maravilloso, sobrenatural, en las fotos del conde Tolstói montando a caballo o tocando el piano a dos manos con su hija Alexandra Lvovna o corrigiendo galeras con su discípulo Vladímir Chertkov o mal aviniéndose a ser retratado con Sofía Andréievna, su esposa. Ese misterio revelado en la imagen de Tolstói se acrecienta leyendo los *Diarios* y la *Correspondencia*, cuyos originales Selma Ancira cotejó en el Museo Tolstói de Yásnaia Poliana.

Los primeros fragmentos del diario los dio a conocer Chertkov, con fines apologéticos, en una selección titulada *Del sentido de la vida*, antología que se transformó en *Diario de L.N. Tolstói* en 1916. Tras el paso de los biógrafos que habían sido seguidores cercanos o traductores del escritor (como Paul Biriukov o el matrimonio inglés compuesto por Aylmer y Louise Maude), fueron apareciendo las ediciones críticas hasta llegar a la más completa, la de la Pléiade (1979), que en tres volúmenes incluye, también, los cuadernos de notas. La *Correspondencia*, a su vez, proviene

² Jules Lemaître, “De la influence récente des littératures du Nord”, en *Les Contemporaines, Études et portraits littéraires*, VI, París, Ancienne Librairie Lecène, 1885-1889, p. 240.

³ William Somerset Maugham, *Cuadernos de un escritor*, traducción de Rosa Martínez, Barcelona, Versal, 1991, p. 151.
⁴ *Ibid.*

de los últimos treinta y dos tomos de la edición soviética de sus obras (1928-1958), formada por casi todas las cartas de Tolstói, reunidas gracias al celo de sus hijos y de Chertkov, el San Pablo del tolstoianismo, quien instaló en Yásnaia Poliana, en 1901, una máquina copiadora de cartas, primitivo ingenio cuya forma de funcionar ignoro.

Hace años me decía muy apenado uno de mis maestros que sabíamos más de la vida de Kafka que de la de nuestras hermanas. Ante estos *Diarios* y esta *Correspondencia* no se impone, me parece, esa sensación de impudicia que nos compromete ante los papeles póstumos de Kafka porque la intimidad de Tolstói nos lleva, guiados por Zeus mismo y a través de un mundo de dioses, semidioses y héroes, hasta la cocina del Olimpo. Estando en ella, la gravedad se compensa con el ridículo, como en el espectáculo casi turístico dado por Tolstói a sus visitantes al dejarse ver aprendiendo a hacer sus propias botas en casa del maestro zapatero. Pero a Tolstói lo salva el haber padecido él mismo ese ridículo cósmico. Lo sufrió al grado de haber huido de casa para morir en la estación de Astápoovo en 1910, en la más célebre de todas las fugas geográficas, apurado por su manifiesta incapacidad de conciliar en una misma vida al gran señor y al apóstol del desprendimiento. Eso, según dice Jean Cassou, uno de sus deturpadores, lo salva, de su vida, en la muerte.⁵

Ciertas condiciones materiales de la escritura conspiran para que los papeles de Tolstói se lean como si fueran públicos. Muchas de sus cartas (fuesen las que dirigía al zar o al más humilde o errático de sus admiradores) estaban expresamente escritas para copiarse de mano en mano o reproducirse en los periódicos, y sus diarios no eran del todo privados. Era costumbre que Sofía Andréievna y los más avisados de sus hijos los consultasen como bitácora familiar (y que Lev Nikoláievich hiciese lo propio con el diario de ella), al grado de que en 1908 intentó llevar

un diario secreto que diera cuenta de la zozobra de su matrimonio. El hombre más famoso de Rusia (y una de las primeras figuras mediáticas de la historia) no encontró mejor lugar para esconder sus intimidades que en sus botas, donde la señora las encontró sin dificultad.

Tolstói no escribía su diario para que la posteridad conociese su verdadero ser, como es el caso monumentalmente patético de Amiel, el diarista suizo que tanto admiraba, ni tenía en su diario (como André Gide) la más auténtica (o sincera) de sus obras literarias. Tolstói escribía su diario con la rudeza rural y el desdén aristocrático del gran señor, como un acto de voluntad cuyas consecuencias escapaban a su cálculo y a su dominio. Y es que sólo se empieza a comprender algo del fenómeno Tolstói si se recuerda, como lo advierte A.N. Wilson al comenzar su biografía, que el conde fue un hombre libre, en el sentido feudal, como no lo fue ninguno de los grandes escritores de su siglo.⁶ A su lado, sus célebres colegas parecen esclavos y de alguna manera lo son: Walter Scott viviendo de su propio negocio de escribir novelas o Dickens dando charlas públicas o Dostoievski comprometiendo sus novelas por adelantado en los periódicos o hasta Flaubert, sometido a la regularidad de sus rentas. De niño —no una sino varias veces— Lev se dejaba caer, abrazado de sus rodillas, por las ventanas. Quería volar y volaba. Quería caer y caía.

La *Correspondencia* da inicio con una carta de 1842 dirigida a su tía Tatiana Alexándrovna Ergólskaia, la mujer, junto con su esposa, más importante de su vida. El primer Tolstói (y él parece saberlo de sobra) es stendhaliano y, al narrar sus aventuras, en 1851 como acompañante de su hermano mayor en las guerras del Cáucaso y en 1854 como oficial en la guerra de Crimea, se presenta como un muchacho insensible a la carnicería y como un filósofo distraído por vocación metodológica.

Como Fabrizio del Dongo, el heroecito de *La cartuja de Parma* en Waterloo,

Tolstói va a la guerra a comprobar lo que será la materia de *La guerra y la paz*: que los acontecimientos humanos son inexplicables a la luz de un plan divino o de una teoría de la historia. En 1878, en una carta a N.N. Strájov, Tolstói critica al Cristo histórico de Ernest Renan y sienta las bases de su propia historiosofía: “el progreso es un logaritmo del tiempo, es decir, nada, la constatación de que vivimos en el tiempo [...] La verdad cristiana, es decir, la expresión más alta del bien absoluto, es la expresión de la esencia misma, es decir está fuera del tiempo [...] Si la verdad cristiana es grande y profunda, es sólo porque es subjetivamente absoluta” (*Correspondencia*, I, p. 329).

Junto a las primeras cartas, los *Diarios* —iniciados en 1847 y sólo interrumpidos veinte días antes de su muerte— dejan ver al otro Tolstói, si es que Tolstói puede ser dividido, aquel que se receta a sí mismo unos formidables sermones sobre la abstinencia, la templanza, la creatividad. Entre más se esfuerza en el cumplimiento de los Diez Mandamientos y algunos más que él agrega de su peculio (y que serán a partir de 1892 las tablas de su evangelio) menos le creemos al joven conde la sinceridad de sus buenos propósitos. Ya se habrá escrito alguna página sobre la relación entre Sade y Tolstói, no tan distantes uno del otro en su libertad aristocrática ni en su apuesta por deducir una filosofía de la conducta del libertino. El 2 de junio de 1851, en el Cáucaso, Tolstói se delata: “Qué fuerte parezco frente a todas las cosas, convencido de que aquí no se puede esperar nada más que la muerte. Y, sin embargo, inmediatamente soy capaz de pensar con gusto en que ordené una silla que montaré con mi abrigo circasiano y perseguiré a las mujeres cosacas y me sumiré en la desesperación porque mi bigote izquierdo no está tan bien como el derecho y pasaré horas frente al espejo arreglándolo.” (*Diario*, I, p. 45.)

En una carta de abril de 1858 a un amigo, tras presumir de su agreste felicidad en Yásnaia Poliana, se dice a sí mismo: “tú colocaste tu termómetro en un punto tan alto que sólo en una oca-

⁵ Jean Cassou, *Grandeza e infancia de Tolstói*, Valencia, Fomento de Cultura Editorial, 1961, 201 pp.

⁶ A.N. Wilson, *Tolstoy*, Norton, 1988, pp. 5 y 6.

sión pudo llegar hasta él la temperatura de la vida, y no quieres cambios que estén por debajo [...] mi termómetro va dando saltos, a veces sube, a veces baja, y verlo oscilar me produce alegría” (*Correspondencia*, 1, p. 154).

La temperatura de su vida subirá sin cesar al principio de los años sesenta, en el período de trabajo en *La guerra y la paz* y Tolstói será al mismo tiempo el afebrado y su médico, en un estado de trance que no finalizará sino con su vida. Sólo la muerte precoz (Pushkin, M. Lérmontov, Chéjov), dice A.N. Wilson, impide que un escritor ruso se convierta en profeta: Gógol, Dostoievski, Leskov, Tolstói, Solzhenitsyn.

Las diatribas estéticas tolstoianas, fácilmente ridiculizables, no son tan sencillas como parecen, al grado de que René Wellek, en su *Historia de la crítica literaria* (1965), las coloca, no sin cierta malicia, entre las proferidas por los críticos conservadores. Creyente en la utilidad del arte y en la naturaleza emotiva de su transmisión, Tolstói, a diferencia de la escuela radical rusa, descreía absolutamente del progreso en las artes, proceso de distanciamiento legible en la *Correspondencia*. Todavía en 1865 Tolstói le manifestaba a un crítico esa ambigüedad que sólo acabaría por resolverse en *¿Qué es el arte?* (1898): “Si me dijeran que puedo escribir una novela gracias a la cual se establecerían de manera irrefutable los puntos de vista que, en lo tocante a las cuestiones sociales, a mí me parecen correctos, no le dedicaré ni dos horas de trabajo; pero si me dijeran que lo que escribo lo leerán dentro de veinte años los que hoy son niños y que los hará llorar y los hará reír y hará que amen la vida, le dedicaré toda mi vida y toda mi energía.” (*Correspondencia*, 1, p. 234.)

En la *Correspondencia*, a su vez, vemos la evolución, perversa pero profundamente coherente, de los juicios literarios de Tolstói, que al confluir con su filosofía (o con su antiteología) llegarán a su célebre condena del arte de Shakespeare. En 1866 afirma que Victor Hugo lo había dicho todo sobre el destino y el carácter de la literatura europea y que

sobrevivirá a lord Byron. Y si la muerte de Dostoievski le provoca una inmediata declaración de amor, ésta se verá manchada por la suspicacia cuando Tolstói le diga al filósofo Strájov –el más hondo y frecuente de sus corresponsales– que Turguéniev, a su manera un escritor perfecto, sobrevivirá, en el juicio de la posteridad, al autor de *Los demonios*.

No hubo en Tolstói un momento climático de conversión (aunque él tratará de hacer pasar como tal una pesadilla de muerte que tuvo en Arzamas en 1869) sino un lento y a veces regresivo proceso de convencimiento que en 1892, con la publicación de *Mi religión y Mi confesión*, resultará en la exposición pública de su doctrina. La no violencia, la condena de las iglesias establecidas y de las confesiones jerárquicas, la creencia en la divinidad de las palabras de Cristo pero no en la de su persona, la vocación ascética del burgués industrial y el celo con que predica contra el sexo y la procreación no aparecen con el dramatismo esperado ni en los *Diarios* ni en la *Correspondencia* del gran señor anarquista. Durante los años 1871-1877 apenas escribió su diario y, aunque en 1878 se propuso sin mayor éxito continuarlo, sólo hasta 1881, el año de la muerte de Dostoievski (enero) y del asesinato del zar Alejandro II (marzo), Tolstói recuperó la continuidad autobiográfica. Esas páginas –las de los años ochenta– son fascinantes pues ponen al desnudo cómo su condena de la propiedad privada –más obra de su lectura de Proudhon que del estudio del Nuevo Testamento– se convirtió en una tragicomedia familiar: renunciando al cobro de sus derechos de autor y fantaseando con regalarle sus propiedades a los campesinos, Tolstói lograría la debida consecuencia entre sus ideas y sus actos pagando el costo de desposeer a su impaciente, imperativa y exasperada familia, en la cual las hijas se alineaban con él y los hijos con Sofía Andréievna. Al final se negociaron soluciones de compromiso poco satisfactorias para las partes, como que sólo los libros impresos antes de 1881 circularan libremente.

El lapso posterior a *Anna Karénina* es el del rompimiento con la Iglesia ortodoxa y, una cosa como consecuencia de la otra, el de la escenificación de una crisis conyugal que convertirá a los Tolstói en el matrimonio más desastroso de la historia. O exitoso, si se toma en cuenta que de Yásnaia Poliana salió una renta para mantener a un par de generaciones y una verdadera industria originada en la primera edición de las obras completas de Tolstói y diseñada y llevada a cabo por Sofía Andréievna, amanuense, ama de casa, jefa de relaciones públicas. Mucho antes de que se escribieran biografías de las mujeres de los grandes hombres se sabía lo que los *Diarios* corroboran: que la verdadera heroína en la vida de Lev Nikoláievich no fue, por supuesto, Anna Karénina sino Sofía Andréievna, una mujer culta y práctica que vivió permanentemente embarazada (tuvieron más de diez hijos), sometida a los exabruptos de su marido como santón, a la corte de los milagros compuesta por los excéntricos de todos los rincones del universo que se establecían eternamente en Yásnaia Poliana e impelida a luchar, palmo a palmo del terreno, con el bienamado Chertkov, por la posesión del alma del novelista.

Tolstói pinta a Sofía Andréievna, en los *Diarios*, como ejemplo de la inferioridad intelectual de todas las mujeres. Fanático de Schopenhauer, la considera incapaz de comprender la altura evangélica de su pensamiento, una casquivana apegada a los lujos y a las supersticiones; la histórica, dice, que lo obliga a repetir como manda la frase de Lessing que afirma que todo marido tiene razón al creer que su propia mujer es la más malvada y mentirosa de las criaturas. Lo más grave, dice Cassou en *Grandeza e infamia de Tolstói* (1932), fue que cuando éste publicó *La sonata a Kreutzer* (1889), un relato cuya cruel gazmoñería caricaturiza a Sofía Andréievna, la convenció de leerse en voz alta a sus hijos como correctivo y de ir a pedirle al zar personalmente (aunque “no” en su nombre) permiso para publicar un libro temido como escandaloso. En su des-

cargo, Sofía Andréievna dejó un diario muy cruel, si creemos, con Maugham, que nadie trata más cruelmente a sus hombres que las rusas, o en extremo elegíaco, si concordamos con Cassou en que el testimonio del amor primaveral de Sofía Andréievna por Tolstói —se casaron en 1862 tras largo noviazgo— se asemeja al Cantar de los Cantares.⁷

Nacido tres años después de la rebelión de los nobles decembristas y muerto apenas siete años antes de la Revolución rusa, Tolstói ha tenido una influencia intelectual (para no hablar del legado literario) enorme y duradera. Su pacifismo, tras las guerras del siglo pasado, lo comparten millones, lo mismo que su escándalo ante la explotación, la mugre industrial de las ciudades o su lucha contra el alcohol y el tabaco. Sólo su puritana (por filisteo e hipócrita) abominación del sexo lo vuelve un extraño entre nosotros. No olvidemos tampoco que fue un anarquista práctico y durante la hambruna de Samara en 1891-1892 recuperó parte de sus derechos de autor para invertirlos en las tareas de socorro que encabezó con eficacia. Tolstói logró parar a Rousseau sobre la tierra y fue, para las iglesias de Oriente y de Occidente, un enemigo aun más corrosivo que Voltaire, el viejo Voltaire con el que el joven conde soñaba salir a caminar por las calles. Mientras que muchos clérigos (cristianos y no cristianos, como dice A.N. Wilson) buscaban, hacia 1900, hacer concordar la doctrina de Darwin con la historia del Arca de Noé, la pregunta capital se la hizo Tolstói: cómo una civilización autoproclamada cristiana podía vivir de acuerdo con la enseñanza moral de su maestro.

He leído en estos meses algunos ensayos maravillosos sobre Tolstói: el de Berlin en *Pensadores rusos*, el de Thomas Mann, el de Dimitri Merejkovski o la reseña que de la edición italiana de los *Diarios* hizo Claudio Magris, pero a la luz de éstos y de la *Correspondencia* el más

útil, por las cosas horribles que dice, es el de Cassou, un hispanista francés que leyó a Tolstói con los anteojos de fondo de botella de Unamuno. En su panfleto, Cassou le reclama su indiferencia de bárbaro ante los grandes pintores del Renacimiento sin los cuales sus novelas no se explican y lo compadece por haberlo tenido todo menos un amigo, porque sólo la amistad le da sentido religioso a la vida. Le reclama haber sido, frente a su esposa, la peor clase de sátiro, el sátiro que tras refocilarse predica el horror de la carne. Peor aún, siguiendo una indicación de Zweig, lo acusa de haber ejercido la pederastia espiritual al infiltrarse como un espía entre los niños campesinos de Yásnaia Poliana, a los que educaba, movido por la intención de robarle a Dios el secreto de la perfección encarnado en esos cristianos naturales.

Es un disparate discutir la condena de Cassou y la absolución que él mismo le ofrece a Tolstói en Astápovo. Ese ánimo colérico, dostoiévskiano, puede contrastarse con un fotograma que aparece ilustrando la *Correspondencia*, filmado durante la agonía del escritor en la pieza del jefe de la estación. Lo han dejado yacer allí piadosamente para que crea que al fin ha realizado su sueño reparador de morir como un santo peregrino. El mundo, empero, está al tanto del dramático desenlace, los funcionarios corren y los periodistas acechan. El zar ha pedido que se le informe de lo que ocurre, hora tras hora, con el único hombre que los déspotas de todas las Rusias han admitido de buena gana como un igual de Pedro el Grande. Pero en el fotograma sólo vemos, escoltada por dos familiares, a Sofía Andréievna, muy abrigada. Es el mes de noviembre. Tras haber limpiado el vaho en el cristal, hace de su mano un cuenco y mira desde afuera, por la ventana, lo que suponemos es la escena final, el momento en que retoma su lugar como testigo absoluto de la vida y de la muerte de Lev Nikoláievich.

En el cuaderno de Maugham, esa breve bitácora de cómo y por qué amamos a los escritores rusos, se establece la

máxima de que los rusos se arrepienten más de lo que pecan. Tolstói, y con esto concluyo mi reseña de los *Diarios* y de la *Correspondencia*, abominaba el mito del sufrimiento y de su cultivo literario, y jamás creyó, como diría Maugham, que el sufrimiento mejore, refine o ennoblezca el carácter. La pobreza, el desamor o la falta de libertad no hacen mejores a los hombres. Eso creyó Tolstói, quien quizá se arrepintió más de lo que pecó. —

—CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

Literatura en cámara lenta



Javier Marías
Tu rostro mañana
/3 Veneno y sombra y adiós
Madrid, Alfaguara, 2007, 712 pp.

A mediados de los noventa había consenso entre los escritores latinoamericanos de mi generación a la hora de admirar la obra de Javier Marías (Madrid, 1951). Discutíamos sobre si *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) era superior a *Corazón tan blanco* (1992), defendíamos las virtudes de *Todas las almas* (1989), nos rendíamos ante *Vidas escritas* (1992). Como suele ocurrir, el tiempo hizo lo suyo y los caminos de algunos admiradores empezaron a bifurcarse a partir de *Negra espalda del tiempo* (1998), el libro más incomprendido de Marías. La publicación del primer volumen de *Tu rostro mañana* (1 *Fiebre y lanza*, 2002), la ambiciosa trilogía que ahora llega a su fin con *Veneno y sombra y adiós*, dividió las aguas de una vez por todas: hoy, en una esquina se encuentran los que la defienden como la novela fundamental de este principio de siglo; en la otra, los que piensan que Marías no ha hecho más que reescribir, en clave manierista, *Todas las almas*.

⁷ Catherine Porter (ed.), *The Diaries of Sofía Tolstaya*, FSG, 1985. Una buena reconstrucción novelada del matrimonio Tolstói la ofrece Jay Parini en *La última estación en la vida de Tolstói*, Barcelona, Península, 1995.

Nadie es indiferente ante Marías, y eso es una virtud. *Veneno y sombra y adiós* reavivará los elogios y los agravios, pero no logrará muchos conversos, pues aquí la propuesta narrativa de Marías se radicaliza hasta un extremo. Los que estaban fascinados por ella ratificarán su maravilla; los que la juzgaban un callejón sin salida dirán exasperados que por ese camino no había otra que toparse contra la pared. Es cierto que *Tu rostro mañana* no tiene esa simbiosis tan memorable entre lenguaje y relato de otras novelas de Marías; a cambio de un texto redondo tenemos, sin embargo, una notable ambición totalizadora, casi desaparecida en la novela contemporánea.

Veneno y sombra y adiós cierra la historia de Jacques o Jacobo o Jaime Deza, el narrador hiperreflexivo de la trilogía que trabaja para el servicio secreto inglés y se especializa en estudiar los rostros de las personas para así saber qué es lo que harán en el futuro (en clave de ficción culta, lo suyo, la “presciencia”, no está muy lejos de lo que hacen los precogs de Philip K. Dick en *Minority Report*). A Marías siempre le interesó el qué hacer con lo que sabemos, lo que hemos escuchado, lo que hemos visto, pero ese saber parecía circunscrito a la esfera privada. Con esta trilogía, Marías ha profundizado su indagación y se ha interesado por el nexo entre conocimiento y poder. Lo que hacen ciertos individuos en su vida privada es un saber fundamental para el Estado, que usa y abusa de esta información: Tupra, el jefe de Deza, señala que “el Estado necesita la traición, la venalidad, el engaño, el delito, las ilegalidades, la conspiración, los golpes bajos... Si no los hubiera, o no bastantes, tendría que propiciarlos, ya lo hace”.

La tecnología es complementaria a la presciencia, pero también puede ser superior a ella. Marías se muestra en sus columnas de opinión como alguien a quien le desagrada la vida contemporánea (el ruido, las malas maneras, la suciedad en las calles) y que es anacrónico en sus usos de la tecnología (sigue empleando el fax, no tiene correo electrónico); pero al sugerir en esta novela que una cámara

nos puede revelar el rostro oculto de las personas mejor que nuestra intuición, desarrollada a lo largo de siglos de complejos procesos evolutivos, se revela “muy de su época”, como dice Tupra de Deza: alguien a quien la generación YouTube podría entender. Los novelistas españoles jóvenes, que parecen pensar que Marías no tiene mucho que decirles, harían bien en volver a él.

Desde *Mañana en la batalla piensa en mí* Marías viene desarrollando la idea de que el mundo depende de sus relatores. En esta trilogía importan no sólo los narradores sino quienes los escuchan, los testigos de lo narrado. Narrar es un oficio peligroso; la narración es un veneno: “Qué malo es que le cuenten a uno, de todas formas, qué malo es que nos metan ideas en la cabeza... cualquier dato que registra la mente se queda en ella hasta que lo alcanza el olvido y el olvido siempre es tuerto, cualquier relato o información y también hasta la posibilidad más remota se graba, y por mucho que uno limpie y restriegue y borre, ese cerco es de los que no salen jamás.” Deza, al enterarse de hechos relacionados con la traición a su padre durante la Guerra Civil o al ver las imágenes que Tupra le pone enfrente, ha sido envenenado. No hay antídoto posible: el Deza correcto, al escuchar a su ex esposa Luisa y concluir que mantiene una relación sentimental con Custardoy (el falsificador de cuadros de *Corazón tan blanco*), se convertirá en un émulo de su jefe Tupra. Nadie está libre de la tentación de contar o de la curiosidad u obligación de escuchar, sugiere Marías: con sólo existir, ya entramos en la telaraña de narraciones fatídicas. No hay día en que de una manera u otra no hayamos contribuido al horror, ya sea narrando o atendiendo un relato.

La frase indecisa de Deza, capaz de desplazarse hacia todas partes y de abarcar todas las posibilidades de una situación —“A veces uno sabe lo que quiere hacer o lo que tiene que hacer o incluso lo que piensa hacer o lo que va a hacer casi seguro”—, explora el lenguaje. Deza se pregunta constantemente por el sentido de algunas expresiones, el significado y etimología de algunas palabras, la rela-

ción del español con el inglés, el francés, el italiano, el latín... El resultado de esta prosa tan consciente de sí misma, que no asume nada, que lo cuestiona todo y que no da nada por sentado, supone un profundo extrañamiento de la lengua. En Marías nada se da por descontado, ni el significado o sentido de las palabras que utilizamos. Sorprende que, pese a su continuo cuestionamiento, Deza siga avanzando en la narración, durante alrededor de mil seiscientas páginas. Una paradoja: Javier Marías, el escritor contemporáneo que más se ha preocupado por los peligros del narrar, nos ha entregado una de las novelas más largas de la literatura en español.

En *Tu rostro mañana* hay un constante adelgazamiento de la trama, una puntillista ampliación del instante. Casi toda la acción de los tres volúmenes transcurre durante apenas tres noches. Prácticamente todo el segundo volumen sucedía en una noche en una discoteca, y en el tercero son muchas las páginas dedicadas a describir de manera cuidadosa cómo se le corre la media a Pérez Nuix. Sí, a Marías siempre le han interesado esos géneros populares en los que hay mucha acción, pero en sus libros la acción ocurre sobre todo en el interior del narrador.

Otra paradoja: es una novela de acción, pero el tiempo en ella parece detenerse: literatura en cámara lenta. Así, Marías reivindica a la novela como el género capaz de llegar adonde no llegan otros géneros, otras artes. El cine acaso puede contar una historia mejor que la novela, pero sólo la literatura es capaz de moverse de manera tan suelta en el tiempo, expandirse o contraerse en la subjetividad de sus personajes, ingresar al envés de los objetos y las mentes, explorar la “negra espalda del tiempo”. Aquí se pueden mencionar algunas influencias obvias de Marías: Joyce, Sterne y Proust. Pero, lo ha visto bien Félix de Azúa, a diferencia de lo que ocurre con el francés, en Marías no se trata de una recuperación nostálgica del tiempo perdido sino más bien de la constatación de que es imposible recuperarlo: todo se va aniquilando.

Esta monumental novela cierra con las despedidas conmovedoras y melancólicas que Deza (esa sombra, ese fantasma) ofrece a su padre y a Peter Wheeler, almas tutelares de la novela. Hay escenas muy bien logradas en Madrid y momentos cómicos de primer nivel, como el encuentro sexual entre Deza y Pérez Nuix o ese episodio en que Deza, mientras espera a Luisa, se pone a ver *Babe, el cerdito valiente* en la televisión (“me exigía menos que Shakespeare y el cerdito era un gran actor”). No convence que todos los personajes de la novela hablen como el narrador y a veces incluso piensen como él. Pero los reparos son menores: releo lo escrito y me doy cuenta de que yo, que quería añadir un poco de mesura a la discusión, sólo puedo terminar citando a Guillermo Cabrera Infante: ¡Ave Marías! —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

POESÍA

Poder decir



Pura López Colomé
Santo y seña
México, Fondo
de Cultura
Económica,
2007, 101 pp.

Santo y seña, el último título de Pura López Colomé (ciudad de México, 1952), que le valió el Premio Xavier Villaurrutia 2007 (compartido con Elsa Cross), es un libro en el cual opera una suerte de sacralización de la palabra en el margen de lo pagano; una dignificación del símbolo. En él, las palabras son colocadas en el nivel ontológico de las cosas mismas, mediante oscuras insistencias (fragmentos en cursivas, palabras estrofa que dejan resonar a los fonemas y los multiplican en su ambigüedad) y a través de un extrañamiento del lenguaje que se contagia al lector en forma de nostalgia:

añoranza de la materialidad de los símbolos, de la coincidencia entre materia, palabra y pensamiento.

Jugando con la materialidad luminiscente de las palabras, con su ser en la página y en el oído, *Santo y seña* las distribuye entre el resto de las criaturas del mundo: lo mismo la enigmática “tibuchina” que “memoria”, “meninges” o el preciso adjetivo del bosque “ameno”, prestado del Siglo de Oro. Las palabras son cosas entre las cosas, objetos luminosos que nos llevan a otra parte: como en José Ángel Valente, de la materia a la memoria, en un trayecto de ida y vuelta.

La dicción de los poemas es pausada, regida por la musicalidad plúmbea y vertical del sustantivo solo. Así, el libro alcanza momentos de inusitada violencia, de una exactitud fúnebre (“Un organismo respira/ dentro de una bolsa/ de plástico negra,/ una bolsa de basura./ Se está asfixiando./ Pero así quiere seguir”). Sin embargo, en otros momentos hay una fuerte carga de referencias filosóficas que retarda la entrada en materia, el advenimiento de la imagen; pero cuando esta llega, es otra vez de manera contundente.

Abundan las “fábulas disueltas, ensimismadas” (como reza el título de uno de los poemas) en las que el lenguaje discurre en estructuras arborescentes, siguiendo una línea débil y engarzando las palabras con fragilidad, construyendo una intimidad muy vulnerable. A veces estas “arborescencias”, a las que la propia autora refiere en una de las secciones del libro, ese recorrido casi autónomo del lenguaje, llega a generar largas enumeraciones, juegos periféricos: el centro gravitacional del texto se diluye, se desplaza hacia la copa y a los extremos tenues del poema. Son, en este sentido, poemas excéntricos, rizomáticos. En algunas partes, estos procedimientos también pueden dar pie a una enunciación cercana a la prosa, a la descripción de realidades físicas permeadas de emoción que, sin renunciar a la sensualidad de la imagen, proponen verdaderas tesis (“Amanece el paladar, y en la cúpula de la mente permanece pegado el sabor de las palabras regionales, la sal, el estilo

de abordar un tema”, escribe López Colomé en “Agua helada”).

Los poemas de *Santo y seña* fundan atmósferas naturales atravesadas por un magnetismo antiguo, primigenio, emparentado con la poesía de Georg Trakl. “Carrusel”, uno de los puntos álgidos del poemario, es buen ejemplo de ese tipo de atmósfera:

Tres caballos descendieron
[la colina
y entraron, suntuosos,
a la diafanidad del río.
Uno
se fue vadeando junto a mí.
A ratos se detenía a beber.
A ratos me miraba fijamente.
Y entre ambos,
un murmullo antiguo,
peregrino.
[...]

Sembrando todo el libro con esporádicas palabras en cursivas (que en un primer momento pueden parecer arbitrarias), la autora va escribiendo un texto paralelo: lenguaje personal o corpus de intimidad críptica. Esta manera de hacer resplandecientes ciertas palabras, de dotarlas de un halo místico, ya estaba presente desde *Aurora* (Ediciones del Equilibrista, 1994), con el que *Santo y seña* también comparte la preocupación por determinar, ya sea difusamente, los límites de una *imago mundi*. Pero en *Santo y seña* la voluntad de destacar esas palabras puerta, esas palabras llave —a las que ha aludido Hernán Bravo Varela—, sobrepasa el recurso tipográfico y se presenta como el motor primero de la creación poética: “Poder decir// sin artilugios,/ filigranas,/ subrayados o cursivas// supremo instante/ de gozo/ sin orillas.”

La intimidad críptica del lenguaje no interpone distancia alguna entre el lector y los poemas; más bien invita al lector a asumir la impenetrabilidad de ciertas palabras, su envés oscuro. De esta forma, en “Almendra” las tres últimas consonantes de la palabra son una puerta hacia su sentido, hacia el “amargor de sangre” de la fruta. La “Almendra”, que también es la “Mandorla” de José Ángel Valente,

tiene en sí la nota de su feminidad y, en palabras del poeta español, “simboliza la intersección de los mundos visible e invisible [...] donde la separación entre el cuerpo y el espíritu no existe o ya ha dejado de existir”. Palabra puerta, engrane de dos realidades disímiles, la palabra que es santo y seña es la que realiza el “poder decir”, la que trae frente a los sentidos una realidad tangible que es, al mismo tiempo, la carga afectiva que sostiene el discurso poético. —

— DANIEL SALDAÑA PARÍS

POESÍA

Los cruces invisibles



Elsa Cross
Cuaderno
de Amorgós
México, Aldus,
2007, 61 pp.

La estructura del cuaderno es la forma que mejor le viene a los libros de poemas de Elsa Cross (ciudad de México, 1946). Por casual y transparente, pues no busca reelaborar las percepciones del poeta sino conservar su sencillez desnuda; por maleable y hospitalaria, ya que no entraña un guión escritural estricto —o, en todo caso, viajes, periodos y trances vitales disponen su vago proyecto—; es capaz de suscribir los meandros de lo inmediato, bosquejar el claroscuro del paisaje y conducir las divagaciones hacia el buen puerto de la reflexión. Las travesías físicas y las experiencias místicas —precipitada enunciación de los principales rasgos de su poesía— suelen confinarse al vuelo en la libreta que el peregrino lleva siempre a mano, presta a abrirse sobre variados escritorios: la barandilla del mirador, una mesa de café o las rodillas.

Es casi inevitable evocar imágenes peregrinas cuando hablamos de

la fragua de la obra de Cross, toda vez que una vocación por la movilidad ha llevado a la poeta a apropiarse de prácticas místicas orientales, a la comunión con sus raíces prehispánicas y al reencuentro con la cuna cultural y estética que es Grecia, como preámbulos a la escritura poética.

Devota de las cosas pequeñas y llanas, Cross ha optado por elaborar libros breves, monotemáticos, cuya unidad deriva del tema evidente y el apego a una forma poética definida. Cuando ha trazado planes de mayor aliento, estos han encontrado su orden en conjuntos de poemarios, como la trilogía que forman *Los sueños / Elegías, Ultramar / Odas y El vino de las cosas / Ditirambos*.

El *Leitmotiv* de *Cuaderno de Amorgós* es una reincidencia: el horizonte interior y exterior de una isla helena del archipiélago de las Cícladas (igual que en *Naxos*, su primera publicación). El libro está compuesto por cuarenta fragmentos distribuidos en cuatro apartados, en los que el aliento largo del versículo es atemperado por la esporádica disposición espacial del poema. “La noche”, “Los furros heroicos”, “Las islas” y “La Presencia”: monólogos intermitentes ante el entorno visible o diluido, contemplaciones que son trance y abandono ante las potencias cercanas, el paisaje como retrato de interiores y la celebración despaciosa del cuerpo amado.

La meditación es un disparador de la escritura, no un escape de la realidad sino una forma de instalarse con mayor plenitud en ella, posicionarse en medio del mundo para, sin arbitrajes prejuiciados ni medias tintas, distanciarse del yo y potenciar lo *otro*. Por ello, Cross prescinde casi por completo de cualquier narración (un tránsito concreto) y dinamiza sus versos a golpe de imágenes, reconoce símbolos en la realidad y los hace resonar en el poema. Y aunque no están del todo omitidos ciertos sujetos actuantes o anécdotas mínimas, aquellos son regularmente voces implícitas que surcan el poema, y estas otras, apenas vestigios de una historia mayor que ha quedado enterrada debajo del símbolo que ayudó a revelar.

Por lo mismo, resulta sorprendente encontrar en el libro “mariposas de ónix”, que son “signos no entendibles”, pensamientos “vacíos de sentido” y, luego, confesiones de extrañeza: “un signo interroga sobre un mismo predicamento y recibe/ dos respuestas contrarias”, “El curso aleatorio hace y deshace pequeños bloques de sentido” y “Alma y sentido debatiéndose en su no entender”. La esfinge no guarda para nosotros una respuesta, sino el ápice de una confusión. La poesía, por tanto, confía en la experiencia de la palabra que comunica un misterio y no finca su profundidad en la cifra que señala. Acepta el signo que probablemente no aguarde otro cumplimiento que anudar en su materia una interrogación:

Cómo saber si la estatua que se
[yergue entre las fuentes, apenas
insinuando una forma, quedó
[inconclusa
o se ha erosionado.

“Donde quiera que se pisara, abajo había muertos”, variación de la frase de Tales de Mileto “todo está lleno de dioses” (entrañable para Cross), que refiere los entrecruzamientos que la experiencia de lo visible tiene con el reino de lo invisible, habla de las fuerzas que animan lo inanimado, de los trances que desvanecen la fisura entre estas dos esferas de existencia. Conviven, pues, en este cuaderno el descubrimiento y el misterio, la calma y la alteración, la maravilla del genio que habita el signo y la traicionada vocación de su significado inescrutable.

“¿Dónde termina la poetisa y comienza la mística?”, se ha preguntado Javier Sicilia respecto a Elsa Cross. Después de leer su obra, desde sus poemas tempranos hasta los del reciente *Cuaderno de Amorgós*, aventuro una respuesta que casi no lo es: nadie sabría decirlo con exactitud —más allá de las líneas físicas, los límites no existen como tajos sino como zonas que disuelven sutilmente territorios desiguales hasta hermanarlos— y el verdadero gozo espiritual radica precisamente en no saberlo.—

— LUIS JORGE BOONE

ENSAYO POLÍTICO

Déficit de legitimidad



**Luis Rubio
y Edna Jaime**
*El acertijo de la
legitimidad / Por
una democracia
eficaz en un
entorno de legalidad
y desarrollo*
México, FCE/
Cidac, 2007,
194 pp.

A juzgar por este libro, México padece un enorme déficit de legitimidad porque no hay reglas claras o éstas son cambiantes. Los actores económicos, políticos y sociales no creen en ellas y sólo las obedecen si los benefician; en caso contrario, las desafían con medios ilegales. La gran tarea es cómo establecer un marco institucional legítimo que promueva el desarrollo. Para esto se requiere consenso sobre el hecho mismo de la legalidad, el cual sólo se puede lograr mediante la aplicación irrestricta de la ley a fin de que los individuos no tengan más remedio que aceptar las reglas del juego. El libro repite esta idea hasta volver intolerable su lectura.

Un defecto del diagnóstico es su precaria evidencia empírica, pese al dramatismo de los casos presentados (macheteros de Atenco, desconocimiento de la elección presidencial de 2006 por Andrés Manuel López Obrador, comercio informal, predominio de inversiones de corto plazo, inseguridad de la población, crimen organizado, marchas y plantones). Al parecer, los autores se limitaron a leer los titulares de la prensa en vez de documentar a fondo su objeto de estudio. Aun reconociendo la pertinencia de los casos, es claro que cada uno requiere un análisis específico antes de meterlos en el mismo saco. Veamos:

—La revuelta de Atenco fue causada por una abusiva oferta gubernamental: comprar la tierra a precios agrícolas para destinarla al uso de mayor plusvalía a nivel mundial. Esto no es una falla institu-

cional; es un craso error que desencadenó un conflicto sobre el que se montó la ideología maximalista del EZLN. Si bien es cierto que el proyecto del aeropuerto se frustró, la ilegitimidad política no recayó sobre las instituciones del Estado sino sobre el EZLN y sus huestes, ahora casi desaparecidos del mapa político.

—El desconocimiento de la elección de 2006 por parte de López Obrador, lejos de derrumbar “todo el edificio institucional”, como pretenden los autores, está pasando a la historia como un episodio demagógico más. La institucionalidad de la autoridad electoral se ha restablecido, mientras sus impugnadores se hunden en el descrédito, la división y el aislamiento. López Obrador se ha vuelto literalmente impresentable en las campañas electorales de su propio partido; el presidente Felipe Calderón gobierna con aceptación ciudadana y las elecciones locales transcurren con normalidad.

—El comercio informal y el contrabando son fenómenos mundiales parasitarios del flujo global de mercancías legales, cuyo control se ha tornado humanamente imposible para las autoridades de todos los países. Gran parte del contrabando chino ingresa a México por Estados Unidos, donde los autores suponen que las instituciones sí funcionan. Atribuir el fenómeno a la renuencia de los mexicanos a cumplir la ley es miope, por decir lo menos. Más aún, si el gobierno lograra integrar a los comerciantes informales actuales a ocupaciones legales, el contrabando seguiría y engendraría nuevas camadas de fayuqueros. El fenómeno sólo podrá ser abatido mediante la voluntad política y acuerdos eficaces de todos los países involucrados (véase *Ilícito / Cómo traficantes, contrabandistas y piratas están cambiando el mundo*, de Moisés Naím).

—En cuanto al predominio de las inversiones legales de corto plazo, los autores no presentan evidencia de que la causa sea la ausencia de reglas económicas claras. El hecho es que las grandes empresas mexicanas operan desde hace décadas y algunas tienen más de un siglo. Lo más probable es que el predominio de las inversiones de corto plazo se explique

por la crónica escasez de capital y por la volatilidad financiera característica de la época presente en el mundo, no por la supuesta ilegitimidad de las instituciones mexicanas.

—Los autores ven el crecimiento del crimen organizado como evidencia de que el gobierno renunció al monopolio de la violencia. En descargo de los autores debe aclararse que esta afirmación fue escrita antes de la guerra actual contra el narco, pero el gobierno de Calderón no necesitó ningún “pacto fundacional” para declararla y decidirse a recuperar las zonas ocupadas por el crimen. Por otro lado, cualquiera que sea el resultado de esta confrontación, es claro que ganarla no depende sólo de México. En realidad, depende más de Estados Unidos, cuyo gobierno, con toda la fuerza de sus instituciones, no parece muy decidido a abatir la demanda de drogas y el tráfico de armas en su propio territorio.

—El libro tiene un punto fuerte en el tema de la inseguridad pública, la cual gravita en torno a los propios cuerpos policíacos, es decir, en las instituciones mismas. Pero en este caso es más agudo el diagnóstico institucional del secretario de Seguridad Pública Genaro García Luna (*Contra el crimen / ¿Por qué 1,661 corporaciones de policía no bastan?*), que los autores no recogen. Acaso tienen razón también al señalar las marchas y plantones como evidencia de incapacidad institucional, pero debe precisarse que este azote se concentra en la ciudad de México y no valida la afirmación de que “los instrumentos de negociación política son las invasiones de tierra, las marchas, los plantones, la violencia y la extorsión”, menos que “los delincuentes acaban siendo héroes populares”.

El libro asienta su tesis en una narrativa que inicia con la fundación del PNR, pero el argumento se extravía al tratar de conciliar la pretendida inexistencia de reglas con las “reglas no escritas” del PRI. Habiendo libros tan sólidos en la materia, es desconcertante que los autores recurran a un relato del escritor místico Antonio Velasco Piña, *El círculo negro*, historia descabellada de una conspiración política entre Porfirio Díaz y Plutarco

Elías Calles. Con este sentido del rigor, no sorprende que atribuyan la máxima “Si lo bueno, breve, dos veces bueno” a Ramón Menéndez Pidal. Por lo visto, el Fondo de Cultura Económica –institución del México corporativo– tiene un problema de control de calidad. –

– RAMÓN COTA MEZA

NOVELA

Tez blanca, patas azules



Ana García Bergua
Isla de bobos
México, Seix Barral, 2007,
251 pp.

Un rasgo que caracteriza la narrativa de Ana García Bergua (ciudad de México, 1960) es el de explorar diversos modos de representar los sentimientos: en *El umbral* (1993) la escritora realizó un examen literario de su propia educación sentimental, mientras que en *Púrpura* (1999) y en *Rosas negras* (2004) se desplazó a un México ya ido con el afán de hallar una raigambre emotiva que develara una rama genealógica de nuestra sensibilidad. En *Isla de bobos*, su cuarta novela, se remonta a los primeros años del siglo XX mexicano para reanimar una rara historia trágica, sepultada por el marasmo de la gesta revolucionaria.

La patria y el honor son las coordenadas sobre las que se desliza la historia de *Isla de bobos*. Ya desde el título se comienza a plantear la paradoja a la que conduce el exceso de celo patriótico que ilumina a uno de los protagonistas, el capitán del Ejército Federal Raúl Soulier, quien, destacado a la remota e inhóspita isla de K. para prevenir cualquier intervención extranjera, marcha con su esposa dispuesto a cumplir su misión de honor y a consumir su idilio en un paraíso imposible.

Basada en un suceso real acontecido en la isla de Clipperton –donde únicamente medran colonias de aves marinas, como los bobos de patas azules–, esta novela recuerda que, una vez que el país se conmocionó en la segunda década del siglo XX, el destacamento de la isla y sus escasos habitantes civiles fueron totalmente olvidados y suspendido su periódico abasto desde el continente. Múltiples penurias sucedieron en aquella cola del mundo, entre las que se cuenta la muerte de todos los varones, excepto de uno, que estuvo abusando de las mujeres de la isla hasta que, milagrosamente, fueron rescatadas.

Ésta es la anécdota central de la novela. Sin embargo, el verdadero meollo no se halla en la reconstrucción de esta desgraciada aventura patriótica, en sí misma novelesca, sino en el mundo, la vida y la sensibilidad donde ésta se enmarca. García Bergua ha cultivado, tanto en sus cuentos y novelas como en sus artículos periodísticos, una elocuencia atemperada con la que consigue tornar cualquier salida a la vuelta de la esquina en una pequeña odisea en que la cotidianidad más ordinaria pierde su grisura y adquiere tonalidades memorables. Este talento se antoja idóneo para la recuperación de época que requieren sus narraciones. El resultado es una prosa tersa que desdeña las tintas cargadas y el abigarramiento de información. A cambio, el lector goza de una andadura narrativa que avanza con elegancia y naturalidad, sin que se note la elaboración necesaria para conseguir el tejido de sentimientos, motivaciones, aspiraciones y frivolidades que conforman la esencia de la época evocada.

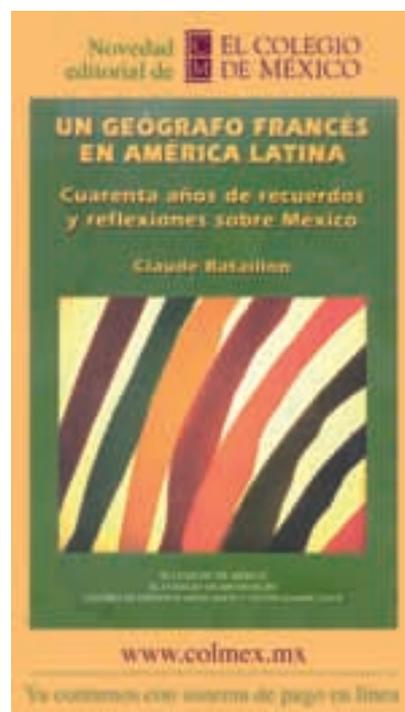
La estructura de la novela se antoja bien conseguida para los fines de la historia: dos series de capítulos corren paralelas alternándose simétricamente. Una pertenece a Raúl Soulier (el antes de la tragedia) y la otra a su esposa Luisa (el después), aunque en una y otra acaecen eventualmente otras voces.

Se desprende una tesis de añoranza y, a un tiempo, de crítica a una época que quedaría cancelada con la Revolución. García Bergua aborda, por ejemplo, un tema aún presente en el

siglo XXI y que dista mucho de hallar solución: las oportunidades para la gente de tez blanca son mayores que para la de tez aindiada. Así, Raúl Soulier, perteneciente a una familia francesa venida a menos, padece sus primeros encuentros con la realidad llana al enrolarse en el ejército como soldado raso, mientras que el resentimiento social queda depositado en el negro Saturnino, el violador de la isla de K. A través de la mirada de Luisa, por otra parte, el lector accede al asombro desencantado de ver cómo desaparecen viejos usos y costumbres para dar paso a otros, menos refinados, pues –piensa Luisa– si Emiliano Zapata se sentó en la silla presidencial ya cualquiera podría hacerlo, como el falso militar Carranza, cuyo traje inventó él mismo.

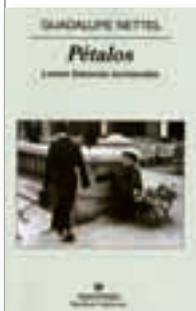
Literatura consciente de sus potencias y de su tiempo, esta novela contiene, cifrado en su estructura, el planteamiento de la pregunta que la originó: ¿cómo contar una tragedia sobrada de elementos efectistas? Acaso Hipólito, el reportero de *El Universal* que cubrió entonces la noticia, tenga la respuesta. –

– NOÉ CÁRDENAS



CUENTOS

Una cierta comezón



Guadalupe Nettel
Pétalos
y otras historias
incómodas
México,
Anagrama,
2008, 141 pp.

Los hubo ingenuos y optimistas. Creyeron que el cuento era un género a propósito para la sociedad contemporánea. Celebraron su velocidad y ligereza. Anticiparon éxito, no escaso, para los narradores más breves y contundentes, capaces de ofrecer literatura en un relámpago. ¿Hoy? Nada más que humo. El cuento, en todas partes, languidece. Apenas si es necesario repetirlo: las grandes editoriales prefieren la novela, los lectores ocasionales prefieren la novela, los narradores más rentables prefieren la novela. Apláudase, por una vez, el fenómeno: despreciado por la industria editorial, el cuento no está obligado a complacer el gusto medio; desatendido por el público mayoritario, puede descreer de la superstición de *lo novelesco*. Para decirlo de otro modo: porque mora en un margen oscuro y propicio, el cuento es —podría ser— el hogar predilecto de la literatura. Mejor: no su hogar, su laboratorio.

No puede afirmarse, no honestamente, que los seis cuentos reunidos en *Pétalos* destaquen por su experimentalismo. Tampoco puede señalarse, por fortuna, lo contrario: no son nimios ni convencionales. Los relatos de Guada-

lupe Nettel —enemistados lo mismo con la apatía que con el radicalismo— son creaciones intermedias: más o menos tradicionales en su forma pero animadas por una sensibilidad poco ordinaria. Formalmente, dos cosas: la prosa, elegante y fluida, que delata —como quería Barthes— un sereno amor por los lectores; y las estructuras, firmes y típicas, que fingien contar una historia mientras narran —como quiere Piglia— otra oculta, doblemente poderosa. Una precisión: la prosa delata interés en el lector, no ganas de consentirlo. Aunque de factura clásica, estos relatos no intentan provocar en quien los repasa un placer sublime, equilibrado. Persiguen, felizmente, un objetivo menos saludable: incomodar, provocar comezón. Además: emplean las formas del cuento tradicional para celebrar no lo común sino lo extravagante; para iluminar los bordes y no el centro. Sugieren: sólo los monstruos y los dementes y los enfermos son poéticos. Sugieren eso y así se insertan en el pliegue donde descansan, sin sosiego, los cuentos de Amparo Dávila e Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas.

Un hombre, fotógrafo, gasta sus días registrando párpados imperfectos. Un oficinista, japonés, cree amar a su esposa hasta que un día, en un jardín, descubre que sólo tiene afinidades con los cactus. Otro más fatiga, anhelante, las calles de París con el único fin de oler los baños de mujeres. Y quienes no gustan de las heces espían a sus vecinos o se arrancan los pelos o se truenan, sin descanso, los nudillos. Es decir: los personajes de Nettel (ciudad de México, 1973), antes que temperamentos, tienen manías. En vez de presumir complejidad, alardean sus obsesiones: el Hombre Cactus, la Mujer Pelona, el Que Huele los Retretes. Hay algo en ellos —como hay algo en las atmósferas y anécdotas— que recuer-

da a los seres, maniáticos y minimalistas, de Mario Bellatin, citado a la entrada del libro. Nada de que quejarse: si los escritores nacidos en la década de los setenta tienen que resentir la influencia de un escritor nacido en los sesenta, que resientan la influencia del Excéntrico, Arrojado Bellatin.

Hay mierda en uno de los relatos y, sin embargo, el cuento no provoca náuseas. Tampoco repelen los hábitos de la Mujer que se Arranca Nerviosamente el Cabello ni los ruidos del Hombre que se Truenan Permanentemente los Nudillos. En otro caso esto preocuparía, no en el de Nettel: su intención, ya se sabe, no es turbar sino incomodar. En lugar de la experiencia del *shock*, aspira a provocar ansiedad. No pasmo sino tensión. ¿Cómo generar tensión? Por medio de personajes visiblemente desequilibrados, de atmósferas herméticamente cerradas y de tramas que, al desarrollarse unívocamente, cancelan —como decía Schlegel— la “libertad de ánimo” de los lectores. ¿Cómo mantener la tensión? De una única manera: clausurando todo resquicio. Ése, el problema: los relatos de Nettel tienen, de pronto, fisuras. Las hay, grandes, en su novela *El buésped* (2006), cuya extraordinaria, tensa primera mitad contrasta con una común, perforada segunda parte. Las hay en “Bezoar”, con una estructura fragmentaria poco pertinente, y también en “El otro lado del muelle”, de anécdota acaso demasiado profusa. No las hay en el arranque, ya celebrado, de *El buésped*. No las hay, tampoco, en “Bonsái” ni, menos, en “Pétalos”, dos relatos dignos de cualquier antología. Ése, el cometido de estas líneas: anunciar que la última literatura mexicana, aunque mezquina, acaba de producir dos cuentos inquietantes, maestros. Qué más. —

— RAFAEL LEMUS

LETRAS
LIBRES

SUSCRÍBASE \$450.00

(Costo de la suscripción anual)

HÁGALO EN MENOS DE UN MINUTO EN www.lettraslibres.com / TELS: 5659-1117 AL 21 EXT. 203 / 01800 714-2016 / FAX: 5658-0074