

LIBROS



Natsume Sôseki

• **Botchan**

> NATSUME SÔSEKI

• **El África fantasmal**

> MICHEL LEIRIS

• **La política del gatopardo / Multiculturalismo y democracia en Oaxaca**

> DAVID RECONDO

• **Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela / Literatura, ideología y diplomacia en tiempos de la Hispanidad**

> GUSTAVO GUERRERO

• **Rabia**

> JAIME MESA

• **Musofobia**

> JORGE HARMODIO

• **Arrastrar esa sombra**

> EMILIANO MONGE

• **Viaje a Rusia**

> JOSEPH ROTH

• **Memoria para el olvido**

> ROBERT LOUIS STEVENSON

• **Poemas impuros**

> NURIA AMAT

• **Escrito a lápiz / Microgramas III (1925-1932)**

> ROBERT WALSER

NOVELA

Cómo pintar con las palabras



Natsume Sôseki
Botchan
trad. José Pazó, Madrid, Impedimenta, 2008, 240 pp.

No conozco historiador de la literatura que no vea en Natsume Sôseki (1867-1916) al padre de la novela japonesa moderna, y he hablado con pocos lectores de sus libros que no los recuerden con gratitud y afecto. Es fácil compartir esa simpatía, que pronto se extiende de los libros al autor, y difícil no admirar las minuciosas virtudes y la vasta influencia de una obra que, en una carrera literaria de doce años, se construyó contra las convenciones del gusto de su época, para cambiarlas definitivamente, y a la que cabe ver no sólo como una empresa personal sino como el proyecto de una ente-

ra literaria. Quiero decir que Natsume Sôseki fue más que un novelista. Fue en primer término un poeta, regular en japonés y –dicen– excepcional en chino, y un crítico, autor de una *Teoría literaria* revolucionaria, la primera en Japón en preguntarse por la naturaleza de la literatura. Fue un prosista portentoso, capaz de la elegancia clásica como del coloquialismo dialectal y que mudó de estilo en cada libro. Fue un narrador atento a la forma del relato más que a su trama, pero que creía en la naturaleza moral de la literatura y en su misión civilizadora. Fue un intelectual público y una figura moral, que combatió tanto el patriotismo estatal y popular como la fascinación de su época ante Occidente y promulgó lo que podríamos llamar un individualismo liberal. Fue, pues, un escritor múltiple y un hombre con un destino cabal. Pero lo fue con distancia y escepticismo. Al final de sus días le escribió a un amigo:

Me sorprende pensarlo. Entré en el Departamento de Literatura de la

Universidad por incitación de un amigo. Me hice profesor porque alguien me dijo que lo hiciera. Viajé al extranjero; di clases, cuando volví, en la Universidad; me sumé a la planta del *Asabi* y escribí novelas: todo por razones similares. En cierto sentido, soy lo que la gente ha hecho de mí.

Lo que la gente ha hecho de él es algo que tal vez no le habría gustado a quien rechazó con acrimonia el doctorado *honoris causa* que quiso otorgarle la Universidad de Tokio, a la que había renunciado apenas se cumplió el plazo a que lo obligaba el contrato, para unirse a la planta del *Asabi*: un escritor cuya efigie publicaron los billetes de mil yenes durante veinte años (como se empeñan en repetir) y un novelista cuyo libro más popular es el menos complejo de los suyos: *Botchan*.

Veinte títulos forman la bibliografía japonesa de Natsume Sôseki. Cinco se han traducido al español: *Yo, el gato*, *Botchan*, *Almohada de hierba*, *Mon* y *Kokoro*. Los dos últimos son propiamente novelas; el tercero, un hermoso relato sin argumento, a la vez ensayo y poema en prosa, lo es de un modo ambiguo; las dos primeras son otra cosa. *Yo, el gato*, delicioso y agudo pero informe, es una sucesión

de episodios acumulados por entregas en la prensa para complacer al público que había recibido con entusiasmo lo que ahora es el primer capítulo del libro, y que entonces era un relato suelto. En cuanto a *Botchan*, era para el propio Sôseki un ejemplo de *shaseibun*. El término, acuñado por su amigo Masaoka Shiki, designaba al equivalente en prosa del *shasei*, un nuevo tipo de *haiku*; literalmente “pintura con palabras”, cabría tal vez traducirlo como “esbozo del natural”, pero advirtiendo que no se trata de una forma de naturalismo y que el acento está puesto, en cambio, en la economía de los trazos.

Relato veloz, escrito en un estilo directo y en una lengua en que se alternan, en tonos y registros muy diversos, el habla coloquial de Tokio y el dialecto de la isla de Shikoku, *Botchan* deriva su gracia —y, sin duda, su popularidad— del carácter esquemático de sus personajes y de la sencillez de su trama. Un joven, huérfano de padres desafortunados y al que sólo aprecia la vieja sirvienta de la casa, se procura con la mínima herencia que le dispensa el primogénito unos estudios y un título que, obtenido sin pena pero sobre todo sin gloria, le depara ser enviado como maestro de matemáticas a una escuela secundaria en una pequeña ciudad en la remota provincia, naturalmente tediosa y donde pronto se ve víctima de la ruda rusticidad de los alumnos, que corre parejas con la hipocresía del director del plantel y sus colegas, en cuyas intrigas se ve inevitablemente envuelto hasta que, para solidarizarse con el único amigo que ha hecho, y al que han obligado a marcharse, renuncia y vuelve a Tokio, donde consigue un empleo subalterno.

Los incidentes en que se centran los episodios de esa trama escueta muestran, una y otra vez, a un alma ingenua y sin malicia enfrentada a la revelación de un mundo de dobles intenciones, dobles palabras, dobles caras ante las que reacciona con irritación y torpeza. Esa incapacidad del personaje narrador para adaptarse a una sociedad en que del dicho al hecho hay mucho trecho ha sido descrita con frecuencia como rebeldía y espíritu crítico; no hay tanto: se trata

sencillamente de alguien “demasiado inmaduro para vivir en este mundo” —Sôseki *dixit*— y que, más que el Holden Caulfield de Salinger o el Huck Finn de Twain, evoca al *Candide* de Voltaire —sólo que sin filosofía, y con la remota provincia por ancho mundo.

Los lectores japoneses suelen admirar en *Botchan* la franqueza, la honestidad, la inocencia, la falta de pretensiones. No lo encuentro tan atractivo: es impulsivo, irreflexivo, imprudente, ignorante, susceptible en extremo, inmaduro en suma; sus actos no están determinados por la conciencia sino por la personalidad, y el mundo, en su perspectiva, es una caricatura: las personas son inmediatamente buenas o malas y los define de inmediato, sobre su nombre, un apodo. Esos apodos, sin embargo, no son ingeniosos ni surgen del sentido del humor ni de la ironía, sino de la irritación y el ánimo literal: les dan a las cosas su verdadero nombre, no se andan con rodeos. Los lectores nos reímos, y hasta las lágrimas, pero no con el protagonista, sino de él.

Son muchos quienes ven en *Botchan* a un *alter ego* del autor, que fue maestro en una secundaria de Matsuyama, en Shikoku, dos años después de graduarse. El mismo Sôseki, que en cambio fue feliz ahí como nunca en su vida, se burló alguna vez de esa atribución, y es evidente que los rasgos de carácter del personaje no son los de la sutil inteligencia y el espíritu refinado que eran los suyos.

Dijo Eliot, a propósito de las versiones chinas de Pound, que cada generación debe traducir de nuevo para sí misma, pues una traducción no puede hacerse sino al lenguaje literario contemporáneo, siempre convencional y siempre cambiante, del traductor. La de José Pazó que ahora publica la editorial Impedimenta es la tercera traducción al español de *Botchan* (y la cuarta hecha en España, pues hay una catalana). La primera fue la del dominico José González Vallés, autor de una *Historia de la filosofía japonesa* y de una versión de *Yô, el gato*, primera novela de Sôseki. La segunda, la de Fernando Rodríguez Izquierdo, autor de un estudio imprescindible sobre *El baiku japonés* y traductor de una decena de

poetas y narradores japoneses antiguos y modernos. Cuarenta años cortos median entre la primera y la tercera. Sospecho, sin embargo, que esta relativa abundancia, en una lengua que traduce todavía poco del japonés, no se debe al interés de responder a una nueva sensibilidad sino a la poca fortuna editorial de las versiones anteriores, las dos publicadas en Tokio y nunca reimpresas.

Las tres versiones se apartan en distinta medida del original. Veamos por ejemplo el incipit (親譲りの無鉄砲で小共の時から損ばかりしている), que tan literal como discutiblemente podría traducirse así: “Me viene de familia el carácter imprudente por el que desde niño no he hecho sino salir perdiendo.”

“Por haber heredado de mis padres la temeridad, desde la niñez no he tenido más que contratiempos”, escribe González Vallés, con un levísimo deslizamiento del sentido cuando el personaje atribuye los contratiempos a *haber heredado* la temeridad (los diccionarios incluyen esa acepción) y no, más precisamente, a esa temeridad heredada, de familia. Rodríguez Izquierdo, en cambio, dice: “Este afán temerario que me marca como herencia paterna viene dándome problemas desde mi niñez.” Hace énfasis en un lado (*que me marca*, añade) y suaviza en otro (*viene dándome problemas*, en lugar de *no me ha dado más que problemas*). Pazó Espinosa va más lejos: cambia la temeridad (o la imprudencia, diría yo) por impulsividad (el personaje es ambas cosas, pero aquí se refiere a la primera) e introduce un adjetivo, *innata*, que parece pleonismo; además, hace decir al personaje que ha sido impulsivo desde niño, cuando el original dice que desde niño ha tenido problemas: “Desde niño, he tenido una impulsividad innata que me viene de familia y que no ha hecho más que crearme problemas.”

Otro ejemplo. El capítulo 10 comienza con la frase: “祝勝会で学校はお休みだ”, que podría rendirse así: “Por la celebración de la victoria, en la escuela era día de asueto.” González Vallés explica, añadiendo lo que pongo en cursivas: “Aquel día tenía lugar un *desfile* para celebrar una victoria nacional

y se nos concedía vacación en la escuela.” A cambio de amplificar menos, Rodríguez Izquierdo introduce unas comillas: “En la escuela estábamos de vacaciones por celebrarse un ‘día de la victoria en el país.’” Pazó Espinosa, otra vez, va más lejos: “*El día en que acabó la guerra con Rusia*, se suspendieron todas las clases para celebrar la victoria japonesa.” Que la victoria que se celebraba era la japonesa parece innecesario aclararlo; que la guerra era con Rusia es cuestión opinable. En la novela no se dan fechas, y más de un crítico japonés (por ejemplo Doi Takeo) da por sentado que se trata de la guerra con China. Yo creo, como muchos, que se trata de Rusia. Pero en cualquier caso el narrador no dice sino que se celebraba la victoria.

He comparado otra decena de pasajes. Entiendo que la versión más escrupulosa es la de González Vallés. Recuerdo como de más grata lectura la de Pazó Espinosa. Espero que las próximas generaciones vuelvan a traducir el relato, y que por lo pronto esta última versión tenga la buena acogida que las anteriores no encontraron. —

— AURELIO ASIAIN



CUADERNO DE VIAJES

El escritor en el estudio, y el estudio en movimiento



Michel Leiris
El África fantasmal
trad. de Tomás Fernández Aúz
y Beatriz Eguibar,
Valencia,
Pre-Textos,
2007, 840 pp.

Michel Leiris, debido en parte a las cualidades furtivas de su prosa, es uno de los escritores más elusivos del periodo moderno de la literatura francesa. Y uno de los más sobresalientes. Porque si Leiris (1901-1990) fue un hombre de acción, comprometido políticamente con las causas perdidas, también fue un innovador en su prosa, ya fuera en la soledad inmóvil de su gabinete de trabajo, en París, o en el laboratorio portátil donde elaboró ese prodigio narrativo conocido como *El África fantasmal*.

En *El África fantasmal* Leiris no escribe propiamente un libro de viajes, que documenta sus andanzas en la expedición etnográfica de Marcel Griaule entre 1931 y 1933, sino que crea las condiciones necesarias para desarrollar su pensamiento. Una es la forma en que pensamos de pie y otra es la forma en que pensamos sentados; en este mismo sentido, una es la forma en que pensamos *en reposo* y otra es la forma en que pensamos *en tránsito*. *El África fantasmal* propone un devenir y un disfraz. Es un tránsito, un flujo continuo, sin requerimientos ni pausas. Pero es un flujo hecho de fisuras, sinuosidades, detalles burlescos o simplemente irónicos. Si a finales del siglo XIX la prosa era un reflejo del mundo tal y como este se mostraba a los ojos de su narrador, en el tiempo de Leiris la prosa deja de ser un reflejo para convertirse en un mundo. Las puertas se

abren al campo y el campo penetra en la página, no para quedarse detenido ahí, en la forma de una estampa, sino para transmutarse en otra cosa: una observación antropológica; una anécdota; el relato conciso de un sueño; un microrrelato o un aforismo cuya función es quebrantar la espina dorsal del paisaje. Las coordenadas verticales y horizontales del texto se dislocan, y este se vuelve zigzagueante, abocetado y fractal.

Desde 1922, cuando trazó el plan para *La edad de hombre*, Leiris había comenzado a trabajar con estos dos reactivos: anécdota y autobiografía. El material más inofensivo de la literatura finisecular, lo autobiográfico, condenado por Mallarmé por considerarlo un elemento contrario a la noción de Libro, era susceptible de convertirse en un material altamente flamable. Leiris lo dispone a lo largo de su obra como la base de su pensamiento. En él, todo parte del ego para desprenderse del ego y convertirse en un explosivo contra la carne y contra las argucias del ornato —y a través de su prosa puede verse el esqueleto fosforescente del hombre que escribe. En *El África fantasmal* Leiris perpetra este simulacro con el siglo de un dandi: uno piensa que está leyendo un libro de viajes, cuando lo que está leyendo en realidad es un desprendimiento. Un desprendimiento hacia lo político y lo lírico.

El 23 de julio de 1931 escribe: “He soñado que uno de mis temores se materializa y que comienzo de verdad a volverme calvo.” Y el 5 de agosto: “Todo el recorrido de Dakar hasta aquí se hunde en el pasado y se pierde en la misma noche vaga que el trayecto de París a Burdeos y la estancia en el *Saint-Firmin*.” Afirmaciones inconsecuentes pero vinculadas entre sí en virtud del yo que las acomoda en el espacio continuo de la bitácora de viaje. Una bitácora cerril, porque no es fácil llevar las cuentas ni mantener la disciplina de ponerse a escribir luego de las extenuantes jornadas de trabajo y los desplazamientos de un lugar a otro. Largos e incómodos desplazamientos.

Catres, gallineros, tiendas de campaña... Los estados de ánimo cambian con el clima, y en *El África fantasmal* llueve constantemente.

Los negros reconocen a los blancos, y se las ingenian para cobrar por el teatro que representan frente a sus ojos. Nada es como debió ser hace centenares de años y, no obstante, Leiris registra minuciosamente lo que le dicen sus informantes acerca de ceremonias y costumbres rituales, como la circuncisión en los hombres y la ablación en las mujeres. Adquiere máscaras, atuendos, muñecas y todo tipo de enseres que pasarán a formar parte de las colecciones de los museos. Se decepciona, se hastía y continúa escribiendo en las páginas de su diario. “Todos los espectáculos posibles se derrumban y se desvanecen tras la magia de los relatos, que hacen que esta vida sedentaria en un edificio de estación sea mucho más intensa que la que podríamos llevar si, como turistas, nos paseáramos. Es una gran declaración de guerra contra lo pintoresco, una risotada en las narices del exotismo. Como el que más, me siento poseído por este vicio glacial de la información” (15 de agosto). La prosa de Leiris oscila entre ese “vicio glacial de la información” y la relación de los sueños propios y los ajenos. El apego a la cronología y la bienvenida a la digresión y al tajo.

La incorporación de Leiris a la misión Dakar-Djibouti comporta un sesgo político distintivo. En las páginas de su diario, Leiris no pasa por alto que la suya es una estadía prolongada –e incómoda– en un continente colonizado, ni deja de subrayar la farsa que se desprende de este tipo de aventura del conocimiento: después de siglos de vasallaje violento y esclavitud, el hombre blanco europeo se enternece con el negro hasta el punto de sentir conmisericordia y curiosidad por sus costumbres rituales y su relación con el mundo de lo mágico, lo simbólico y lo sagrado. El saber tiene un precio y genera cargos y rotaciones en la conciencia: “constato con estupor, que sólo tiempo después

se transforma en asco, que a pesar de todo se siente uno muy seguro de sí cuando es blanco y sujeta un cuchillo en la mano” (7 de septiembre). El texto de *El África fantasmal* es lo suficientemente permisivo para reconocer en el robo y el saqueo dos de los requerimientos de la ciencia etnográfica. Pero lo otro también es cierto: sin los estudios de Griaule sobre los dogones de Mali no sabríamos lo que hoy sabemos sobre el comportamiento “extraño” de la mente primitiva; y sin las noches insomnes de Leiris no sabríamos que el “continente africano” –lo que este simboliza– es una parte perdida de nosotros mismos.

En el plano de la literatura, *El África fantasmal* constituye una rareza. Es un recorrido, la cronología de un estupor. Y uno de los últimos libros de viaje que tuvo sentido escribir en el siglo XX. —

— GABRIEL BERNAL GRANADOS

ENSAYO

Elecciones por usos y costumbres



David Recondo
La política del gatopardo / Multiculturalismo y democracia en Oaxaca
México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2007, 486 pp.

Afortunadamente la importancia del libro de David Recondo, *La política del gatopardo / Multiculturalismo y democracia en Oaxaca*, no radica en su contribución al debate sobre la conveniencia de implantar elecciones mediante usos y costumbres en las regiones indígenas del país; de lo contrario sólo cabría lamentar su tardía aparición. En efecto, dicho debate parece haber perdido toda vigencia. No parece que ningún estado de la república tenga la intención de seguir el camino –o más bien el callejón sin salida– en

que se adentró Oaxaca en 1995. Entre otras cosas porque sólo ese estado tiene tantos municipios con una población tan reducida, y lo que puede no causar excesivos problemas en pequeños municipios de mil electores –es decir, el llevar a cabo elecciones municipales sin reglas del juego claras y sin un árbitro con poderes bien definidos– puede resultar catastrófico en uno de diez mil o más votantes. Por otra parte, parece muy difícil que los partidos políticos acepten dejar de participar en las contiendas locales después de haberlo hecho con éxito en los últimos diez años. Casi todos ellos –incluido el PAN, del que se supone que no tiene ningún arraigo en las regiones indígenas– han alcanzado la presidencia municipal en varios municipios poblados en su mayoría por hablantes de alguna lengua mesoamericana.

Por si esto fuera poco, el autor del libro intenta defender una posición moderada con respecto a la polémica sobre las virtudes y los defectos de las elecciones por usos y costumbres, posición que no será del gusto ni de tirios ni de troyanos. Distingue dos tipos de municipios: unos en donde las elecciones por usos y costumbres han permitido a los caciques consolidar su poder, y otros en los que este tipo de comicios han abierto nuevos espacios políticos y han contribuido a arraigar el pluralismo. El punto débil de esta posición es que, según los ejemplos que maneja Recondo, los municipios en los que las elecciones por usos y costumbres han dado mejores frutos son aquellos en los que la costumbre se ha inspirado en las reglas de la democracia electoral: voto universal, padrón de electores, competencia entre planillas distintas, boletas y urnas para garantizar el secreto del voto, etc. Con lo cual, el lector termina por preguntarse qué ventajas tienen las elecciones por usos y costumbres cuando hacen posible que surjan problemas y debates que en el resto del país han quedado totalmente superados: ¿tienen las mujeres derecho a votar y a ser votadas?, ¿pueden participar en los comicios los habitantes de las agencias

municipales o sólo pueden hacerlo los que tienen su domicilio en la cabecera?, ¿qué autoridad puede zanjar una disputa electoral?, por mencionar tan sólo los más usuales.

El gran mérito de *La política del gatopardo* no es, pues, regresar a ese viejo debate sino ofrecernos una rica y precisa etnografía del poder político en Oaxaca en dos niveles muy distintos, aunque estrechamente ligados entre sí: las altas esferas en las que se mueven el gobernador, los diputados y los intelectuales indianistas; y el mundo de los pequeños intereses locales.

La narración de cómo se gestó la primera reforma que autorizó la realización de elecciones por usos y costumbres —los intereses políticos del gobernador; el papel de sus asesores indianistas; las dudas y contradicciones del PRD que ve cómo el PRI usa una de sus banderas políticas para intentar frenar su avance en el campo— no tiene desperdicio. El libro ayuda también a comprender cómo lo que en un principio era una buena idea que ampliaba los derechos de los electores —permitir que, además de las planillas de los partidos políticos, pudiera competir también una comunitaria— terminó, con la segunda reforma a la ley electoral en 1997, restringiendo dichos derechos al prohibir la participación de los partidos políticos en los municipios que optaran —por cierto, de manera nada transparente— por el régimen de usos y costumbres. Además, esta segunda reforma dejó sin reglas electorales mínimamente definidas a estos municipios.

La última parte del libro está dedicada al análisis de la vida política y de sus inevitables conflictos en siete municipios de tres regiones del estado: la Región Mixe, los Valles Centrales y la Costa del Pacífico. Los claroscuros de la política local en el México contemporáneo aparecen retratados con precisión. Por el lado de las sombras: el poder económico y político casi ilimitado de los caciques; la permanencia del clientelismo; la exclusión política de las mujeres; la intolerancia hacia

los disidentes de todo tipo (oposición política, iglesias evangélicas, etc.); y la manipulación de las asambleas comunitarias. Por el lado de las luces: la movilización de los ciudadanos para frenar los abusos de sus autoridades; el arraigo del ideal de la soberanía popular, expresada a través del voto mayoritario; y la negociación de nuevas reglas políticas entre adversarios.

Finalmente, *La política del gatopardo* permite entrever los nuevos problemas a los que se enfrentan los municipios hoy en día. Durante siglos una de las funciones más importantes de las autoridades de los pueblos de indios —y luego de los municipios— fue la de recaudar los tributos y las contribuciones que estos debían dar al Estado. Desde hace unas dos décadas, por el contrario, los ayuntamientos deben administrar los fondos que reciben para construir caminos, escuelas y edificios públicos; dotar de servicios —agua, luz, drenaje— a la población y apoyar proyectos productivos. Ninguna tradición los había preparado para esto. En cambio, las altas esferas de la política nacional les han enseñado que esos fondos pueden ser desviados para provecho personal. El problema de la corrupción en la administración municipal no es materia de interés para los medios de comunicación nacionales —salvo que se trate de alguna gran ciudad—, pero está haciendo estragos en el campo, sin que nadie acierte a frenarla. El poder excesivo del presidente municipal ante su cabildo, la insuficiente representación de las minorías en este y unas formas de control estatal totalmente formales y burocratizadas —que dificultan en alto grado el manejo del presupuesto por parte de los no especialistas, pero que no evitan su desvío a través del cobro de comisiones a los contratistas— no ayudan obviamente a solucionar este gravísimo problema.

Hay que agradecer al autor, pues, este acercamiento a los problemas actuales de los municipios rurales del país, aunque sea a través de un debate político que ha caído en el olvido. —

— JUAN PEDRO VIQUEIRA

ENSAYO

El escritor como cómplice



Gustavo Guerrero
Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela / Literatura, ideología y diplomacia en tiempos de la Hispanidad
Barcelona, Anagrama, 2008, 304 pp.

En contraste con la profusión de estudios sobre el mecenazgo clásico, muy poco se ha dicho sobre lo que ocurre con esa institución o sus vestigios a partir del romanticismo. En ocasiones se ha señalado que el Estado socialista o capitalista mediante sus aparatos culturales sustituye la acción del mecenas o que *los mass media* burgueses lo despersonalizan convirtiéndolo en una serie de mecanismos de producción remunerada. *Historia de un encargo*, de Gustavo Guerrero, replantea la discusión, revelando que la modernidad no ha eliminado del todo prácticas que juzgábamos arcaicas o extintas. Este libro, de hecho, sienta las bases para una teoría del mecenazgo en la literatura actual.

El corpus que examina es transatlántico. En la década de 1950 dos dictaduras de derecha, la española y la venezolana, se comunican a través de un prestigioso embajador literario: el joven Camilo José Cela. La ambición de este, sumada a su destreza en el trato con la alta sociedad, lo hacen digno de recibir un encargo: la redacción de novelas que dieran a conocer al mundo y, en particular, a la Hispanidad —ansiosamente construida por el franquismo para compensar su aislamiento—, la Venezuela postulada por los allegados al coronel Marcos Pérez Jiménez. Como apunta Guerrero (Caracas, 1957), en páginas de magnífica historia cultural, ya el régimen venezolano imponía en los espacios públicos, como signos del “Nuevo Ideal Nacional”, el bolivarismo —culto al héroe ungido de autoridad política— y el llanerismo com-

pulsivo—imagen sinecdócica de un país que también podría haberse retratado como caribeño, andino o amazónico; la omisión de esa variedad tenía el propósito de naturalizar el caudillismo típico de los llanos como modelo legítimo de gobierno para toda la nación. Hacía falta, no obstante, incorporar en el ámbito letrado los valores perezjimenistas. Dicho discurso debía competir con la Venezuela de ficción forjada por Rómulo Gallegos, presidente democrático y civil derrocado en 1948 por Pérez Jiménez (entre otros militares) y exiliado, tenaz denunciador de la nueva dictadura, como lo había sido de la de Juan Vicente Gómez, alegorizada en *Doña Bárbara* (1929). La recompensa por las “novelas de la tierra” que Cela se aprestó a elaborar era en efectivo (aunque incluía regalías quizá sexuales). Cuando aparece *La catira* (1955), su autor conmociona al mundillo literario español por su prosperidad indiana hallada en una república —por la Gracia del petróleo— desarrollista, manirrota y consentidora de lujos propios y extranjeros. El perezjimenismo actúa con cálculo: Cela es el músculo, y el cerebro, como Guerrero lo demuestra, es Laureano Vallenilla Lanz (hijo), ministro de Relaciones Interiores de Pérez Jiménez y padre del “Nuevo Ideal Nacional”. Pese a que las protestas de la oposición venezolana interrumpen el proyecto original de un ciclo novelesco, el encargo de *La catira* consolida el reconocimiento español de Cela y acaba de abrirle las puertas de la Real Academia. Con ello su Venezuela imaginaria de alguna manera se consagraba en el “centro” de la Hispanidad.

No es de extrañar que *Historia de un encargo* haya merecido el Premio Anagrama 2008 y que pronto se convierta en referencia obligada para los interesados en conocer el funcionamiento del campo cultural hispánico. El caso de Cela es uno de los más dolorosos que deparan las letras del siglo XX: por una parte, nadie puede negar el talento genuino del novelista; por otra, ese talento, un bien público de la lengua y la literatura que en ella se escribía, lo malversaron hasta extremos grotescos: la precaria ética del individuo, su debilidad por el poder y

su búsqueda de “estrellato”; Guerrero documenta aptamente la intervención de la prensa en ese proceso. “Corrupción” tal vez sea el término adecuado para referirse a la fácil notoriedad a la que se rindió el autor gallego.

Con atención al detalle y un tono entre irónico y desgarrado, aunque nunca estridente, *Historia de un encargo* hace la crónica de cómo se produjo tal tragedia, que hasta el momento, por falta de medios, entre críticos venezolanos no había pasado de ser un rumor, una certidumbre no consignada en un libro. Ahora un investigador eficaz ata los cabos sueltos sin que la contundencia del dato mate la elegancia expresiva del ensayo. Ni golpes de pecho ni patetismo: la justificada indignación se adivina, pero no menoscaba la lucidez; el relato y la rica descripción de circunstancias ocupan el espacio del decir para dejar al lector la tarea de formular el verdadero juicio.

Lo que se pone en evidencia de modo casi detectivesco es la red de deudas en que muchos aparentes actos de creación artística quedan atrapados, los

malentendidos que vuelven al escritor un cómplice cuando sus escrúpulos son menos consistentes que su escritura. O en palabras de Guerrero: “Quien acepta un encargo, por muy libre que se sienta, no puede dejar de pensar en quienes lo encargan, hasta el punto que ese pensamiento a su vez lo piensa y se convierte en un horizonte interior de creación.”

No ha de considerarse casual que meditaciones tan certeras sobre los vínculos entre autoritarismo y cultura vengan de un venezolano de hoy. Buenos concedores de la historia del país han advertido que Hugo Chávez, pese a sus arengas “revolucionarias”, resucita tanto el llanerismo como el bolivarismo fascitoides del Nuevo Ideal Nacional. No en balde, uno de los convidados especiales a la toma de posesión presidencial de 1999 fue nada más y nada menos que Pérez Jiménez. El exdictador—habría que imaginárselo cortés, acaso melancólico—declinó la invitación desde Madrid, donde vivió en paz y abundancia hasta 2001, año de su fallecimiento. —

— MIGUEL GOMES

NARRATIVA

Escritura en tiempo presente, 2



Jaime Mesa
Rabia
México, Alfaguara,
2008, 259 pp.



Jorge Harmodio
Musofobia
México, Mondadori,
2008, 216 pp.



Emiliano Monge
Arrastrar esa sombra
México, Sexto Piso,
2008, 124 pp.

La primera frase. El primer libro. Según Ricardo Piglia, hay pocas palabras más expresivas que aquellas que rasgan por primera vez, y acaso irreparablemente, el silencio.

¿Cómo empezar una obra? ¿Cómo justificar el ruido? En el arranque de *Ra-*

bia, su debut narrativo, Jaime Mesa escribe: “No sé bien. Llego a mi casa. Enciendo la computadora.” Si uno atiende la primera oración, uno podría pensar que estamos ante una obra felizmente incierta: no otro producto eficaz, correctamente manufacturado, sino una obra que,

al no saber cómo hacerlo, puede hacer *otra cosa*. Ocurre lo contrario: la primera frase es una pista falsa y el joven Mesa (Puebla, 1977) sabe cómo hacerlo. Sabe que de entre todos los valores literarios el que más le importa es la eficacia. Sabe que escribe una novela y, por lo mismo, no reniega de lo novelesco. Sabe narrar, con oficio, la historia de un hombre que, luego de acumular rabia en la ciudad de México, la expulsa a las afueras de un estadio de Chicago, y sabe narrar su caída, atestada de penes y vaginas. ¿Entonces? Que nosotros sabemos que eso, escribir novelas sólo para demostrar que se sabe cómo hacerlas, no es suficiente.

Otros escribirán el elogio de esta novela: es efectiva, ata sus cabos, concluye redondamente. Yo puedo declarar mi impaciencia: me desespera que muchos, sin duda la mayoría, de los autores de mi generación se propongan escribir libros que *funcionen* cuando es posible escribir obras que rasguen o exasperen o asombren o desorienten o fracasen brillantemente. También puedo agregar que, pese a la capacidad de Mesa, *Rabia* no me parece una obra del todo eficiente. Pasa lo de otras veces: un desfase entre el fondo y la forma. La historia avanza vertiginosamente pero la voz narrativa, ay, permanece estática: de un lado, anécdotas cada vez más sórdidas; del otro, un narrador que relata templadamente su propia furia. Es decir: una anécdota pretendidamente malvada y un narrador infundadamente noble. Alguna vez escribió Juan García Ponce que los hombres buenos no deberían escribir sobre cosas malas. Podría añadirse: que los narradores felices, cómodos entre

las convenciones, no pretendan referir el malestar.

Se asoma, ya en la tercera frase, una computadora. Se asoman, más adelante, pantallas, *chats*, cámaras. Es, de hecho, tan constante la referencia a una realidad virtual que podría pensarse que uno de los propósitos de la obra es desafiar, de la mano de los nuevos lenguajes tecnológicos, las certezas del género novelístico. Ocurre, otra vez, lo contrario: la tecnología no aparece como lenguaje sino como tema y nada, ni siquiera la omnipresencia de otras escrituras, altera la confianza de Mesa en la novela. Su tarea es conservadora: no desea turbar las formas heredadas con nuevos recursos y jergas; por el contrario: parece querer demostrar que la novela puede ocuparse del presente sin tener que sacrificar una sola de sus convenciones. Cosa rara: no mira el mundo para después verterlo, trabajosamente, en una novela; mira el mundo *desde* la novela —es decir, mira un mundo ya *novelizado*, es decir, trivializado.

Así arranca *Musofobia*, la ópera prima de Jorge Harmodio:

sábado, nidito.de.amor (21/mar/05/6:30)
No es mi imaginación: hay un ratón en la casa. Ayer le pedí a coamante que, si pretende abandonarme, lo mate antes de irse porque yo les tengo fobia.

Buena cosa: aún no se acumulan cinco líneas y ya el lector se enfrenta a un desafío. ¿Dónde empieza la primera frase, dónde termina? ¿Es el prefiijo “*sábado*,

nidito.de.amor”, copiado de los blogs, el arranque de la novela, o lo son las palabras que siguen, más literarias? Es difícil saberlo, y así está bien: *Musofobia* es, de la primera a la última página, una obra informe. Ubicada entre el blog y la novela, mezcla relatos y *posts*, va de la primera a la tercera persona, afirma menos de lo que sugiere. ¿Una *blogovela*? Eso, o algo tan vago e indeciso como eso. Al revés de Mesa, Jorge Harmodio (Mexicali, 1972) descrea de la novela y atiende, sin demasiadas ataduras, el presente. Mira las otras escrituras y no se abstiene de probarlas y mezclarlas. No conserva, experimenta.

Pronto descubro que me gusta el arrojito, no tanto lo que leo. Aunque es sugestiva la estructura, hay algo manso y tópico al interior de los párrafos. De una manera u otra, se perpetra un relato conocido: el de un joven escritor latinoamericano en, ¡dónde más!, París. Se anticipa que el personaje es pobre, y lo es. Se adivina alguna alusión a Cortázar, y se lo alude. Hay, además, novias y exnovias, inanes paseos en bicicleta, anécdotas más o menos chabacanas. Pobre de aquel que busque aquí un temperamento sólido y una visión grave de las cosas. Lo que prevalece es el relajito, la ocurrencia, la inmadurez. Tardo en descubrirlo pero, un segundo antes del enfado, lo hago: eso, la inmadurez, es el tema y la poética del libro. Lo otro, el serio compromiso humanista, es cosa de la novela. Aquí, en esta escritura incipiente, nada ha terminado de fijarse, todo es prematuro.

El problema de *Musofobia* no es, entonces, su inmadurez sino su docilidad. En un primer momento, Jorge Harmo-



Librería virtual

En línea la nueva **Librería Virtual** del Instituto Mora, especializada en Humanidades y Ciencias Sociales de instituciones académicas y culturales de todo el país

<http://libreria.mora.edu.mx/>

Compra segura y práctica desde cualquier parte de México y el extranjero.

dio actúa combativamente: reconoce que allá afuera, en el mundo, otros lenguajes desafían el de la novela y participa en el combate. Un instante después relaja la guardia y asimila acríticamente lo que se observa (los nuevos lenguajes, las nuevas supersticiones). Una vez que reconoce el estado de las cosas, no le opone resistencia: se apura a ser parte de él. En vez de permanecer en tensión con el presente, se diluye mansamente en una de sus inercias. No riñe, imita y se acomoda. Uno desea, exige, otra cosa: que se escriba aquí y ahora —entre las ruinas de un género y el embrión de otras escrituras— pero siempre con enojo, disidentemente. Sólo así algo se prende y estalla.

La primera frase, el primer relato:

Viendo entrar los primeros rayos de la mañana, escuchando al hombre que limpia la calle raspar el suelo con su escoba de varas, Justo Rincón terminaría por aceptar, en su cumpleaños 29, que es hombre de poco dormir.

Hay que escarbar en la obra de Gabriel García Márquez (recomendación: no respirar, usar guantes) para toparse con una frase tan horrenda —el pintoresquismo, el ampuloso tiempo verbal, la gastada melodía. Es una suerte que, perpetrada esta oración, el libro, *Arrastrar esa sombra*, apunte en otro sentido. ¿Hacia dónde? Es difícil señalarlo. Al revés de Mesa, Emiliano Monge (ciudad de México, 1978) no parece saber con certeza hacia dónde marcha. Así es mejor: no escribe para demostrar que sabe cómo hacerlo sino para encontrar, mientras escribe, alguna razón, un fogonazo. Son ocho los cuentos reunidos en el libro —cuentos líricos y minimalistas, deliberadamente densos, obsesionados con registrar los pliegues del instante— y al menos cuatro de ellos lucen encendidos. No son relatos impecables —abundan, por ejemplo, los rípicos y las cacofonías— pero son ejemplares: repetidamente dan la impresión de sumergirse en la oscuridad y de volver

a la superficie con una palabra, o un gemido, arrebatada al vacío.

Dos sensibilidades: la de Mesa, a quien nada, ni siquiera la furia que pretende narrar, lo aleja de su templanza; y la de Monge, a quien todo, incluso una breve caminata, lo sacude. Porque es así: los personajes de Monge andan en una calle, o admiran algún insecto, o se desperezan en una cama, y la prosa sigue, no sin bamboleos, sus movimientos. Alguien dobla una esquina y la frase da también la vuelta. Sopla el viento y la frase se fractura en numerosos adjetivos y tropos e imágenes para intentar referirlo, imitarlo. Es, de hecho, tanto el movimiento de esta prosa que a veces hace pensar en aquellos rostros de Picasso capaces de registrar, en un mismo perfil, las dos orejas, los dos ojos, ambos lados de la nariz. Son tantos, y de pronto tan notables, sus hallazgos que no hay manera de admirarlos apuradamente y seguir adelante. *Arrastrar esa sombra* propone una lectura menos lineal: no ir de un lado a otro sino girar, como las frases, en un mismo sitio hasta hundirnos en la tupida madeja de lo real.

Se dirá que este libro, desdeñoso del mundo cibernético, es el menos contemporáneo de los tres. Se dirá que su escritura, lírica y atestada de hipérbatos, es la menos actual. Pero es justo al revés: sólo esta obra parece estar en verdadera tensión con el presente. Aunque Monge ignora los detalles del mundo de hoy, no olvida lo básico: que el idioma es un producto del tiempo, que refleja a la sociedad que lo utiliza, que es siempre contemporáneo. Es decir: que la lengua es el mundo y que si uno se bate contra ella, se bate contra el estado de las cosas. Monge riñe, entonces, con el mundo: no acepta y usa confiadamente el idioma que se le ofrece; sospecha de él y manipula obsesivamente su sintaxis. Para esquivar las inercias más fútiles. Para obligarlo a decir de cierto modo. Para delatar, con el mismo pasmo, el júbilo y el malestar del castellano. Porque al fin y al cabo: ¿para qué decir nuestras penas y alegrías cuando la lengua puede deletrear su propia felicidad, su vasto desasosiego? —

— RAFAEL LEMUS

LIBRO DE VIAJES

La Rusia de Joseph Roth



Joseph Roth
Viaje a Rusia
trad. de Pedro Madrigal, ed. y posfacio de Klaus Westermann, Barcelona, Minúscula, 2008, 231 pp.

Joseph Roth fue no sólo un magnífico novelista sino un periodista notable, tarea que desempeñó en periódicos como *Neue Berliner Zeitung*, *Berliner Börsen-Courier* y el *Frankfurter Zeitung*, donde publicó esta crónica de Rusia y también la de su viaje a París de 1925. Judío por familia y educación, fue un hombre de fronteras: nacionales, lingüísticas, culturales; y vivió en un periodo de profunda convulsión: la Primera Guerra Mundial, la caída en 1918 del Imperio Austrohúngaro y el nacimiento y apogeo del nazismo, que lo obligó a mudarse de país una y otra vez. Desde 1933 desplegó una crítica continuada y lúcida tanto del nazismo como del estalinismo. Murió a causas de sus excesos etílicos unos meses antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial. Su primera mujer, que padecía esquizofrenia, fue asesinada por los nazis en aplicación de las leyes eugenésicas contra enfermos mentales.

Roth (1894-1939) fue un vagabundo centroeuropeo, atento a las vidas humildes, enemigo de la burguesía y defensor, tras una primera etapa socialista, de la restauración monárquica para Austria. Tuvo una inteligencia rápida, imaginativa, vivaz, sustentada en una amplia cultura. Cuando hizo su viaje a Rusia estaba impregnado de cierto optimismo hacia el socialismo: pensaba que allí las clases humildes y trabajadoras alcanzarían cierta dignidad y que la burguesía, que conceptuaba como lujosa y fútil, acabaría desapareciendo. Pero

lo primero que encontró fue un nuevo tipo de burgués, el que se designaba con las siglas NEP, que correspondían a la Nueva Política Económica diseñada por Lenin en 1921. La Rusia que Roth va a recorrer (de Minsk, tras cruzar la frontera polaca, a Moscú, Yalta, el Cáucaso, Sebastopol, Kiev y Járkov) había visto desaparecer dos años antes a Lenin y vivía ya bajo el inicial despliegue, de consecuencias aún más terribles, de Stalin, Bujarin y Ríkov, que finalmente desembocaría en el poder único de Stalin. La lectura de estas crónicas (del 28 de septiembre de 1926 al 19 de enero de 1927), a las que se ha añadido el diario de trabajo de esos meses, nos permite asistir a un rápido paso, aunque aún no conclusivo, de cierto optimismo (del que se burló Walter Benjamin tras su encuentro entonces en Moscú) a la sospecha del fracaso de la revolución.

Roth constata que se ha llevado a cabo una completa separación entre el Estado y las humanidades. A pesar de que cree que tiene acceso a todo y alberga reservas contra las prevenciones que le hacen los “nuevos burgueses”, señala que hay colegios modelo, ya en la ruta propagandística. También observa la gran pasión soviética por las estadísticas (tic copiado luego en los estados comunistas, como el cubano) y se da cuenta de que son productos que vienen más del Estado que de la realidad: “En Rusia domina un *fanatismo de la estadística*, una veneración por las cifras, que se elevan al rango de argumento.” Hombre desarraigado, ve con buenos ojos la abolición de la familia tradicional, que él concibe como burguesa, aunque presiente lo que se pierde en la nueva planificación funcional y deshumanizada.

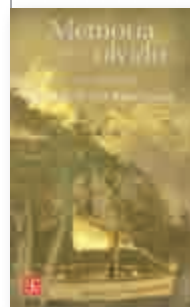
El optimismo de Roth, que constata en Rusia un trato de respeto hacia los judíos (había unos 2,750,000 entonces) y la proletarianización del ciudadano, se contradice con su desaliento ante el mundo gris que observa en las calles rusas, una atmósfera de concentraciones populares y ánimo opresor, con todos los rasgos de la miseria y la estrechez. Es curioso: ve a gente atareada por todas

partes pero —afirma— “no hay nadie libre y soberano con los pies en la tierra”. En el mismo artículo, tras valorar lo que ve o quiere ver con ilusión, confiesa “nostalgia de nuestra frivolidad y bajeza, una nostalgia del aroma de la civilización”, es decir, del mundo cuya decadencia teorizó Spengler entre 1918 y 1922. Desde esa decadencia, Roth y muchos otros intelectuales europeos, sensibles a las enormes desigualdades sociales, esperaban encontrar una luz en Rusia, pero lo que Roth comienza a ver es que esa grisura es la del día después, la del día laborable en un país que no quiere literatos ni humanistas sino obreros; que no quiere matices y distinguos sino acuerdo con el proyecto comunista. Por eso existe la censura, que, según nos aclara y hoy nos hace sonreír, no trata de reprimir sino de indicar lo que se debe hacer: “El periódico está al servicio de la censura: no reprimiendo la verdad, sino propagando lo que quiere la censura.” Y añade algo realmente lúcido: los periódicos “no transgreden la religión de Estado que en este Estado de ateos representa la ideología comunista”. También se refiere a la sexualidad y el erotismo. Ve, en la higiene sexual articulada por el Estado, más la presencia de Max Nordau que de Voltaire: a la hipocresía tradicional se ha respondido con pedantería teórica, y a la moral, con una noción banal de la naturalidad. Todo eso le horroriza, porque Roth sigue creyendo en el amor y el erotismo, no en una lectura reaccionaria del darwinismo que nos convierte en simples mamíferos. La educación en el colectivismo —comienza a percibir también— impide que una persona sea realmente libre. El fino novelista, el observador agudo que fue le lleva a escribir esta reflexión: “El comunismo oficial niega la unidad natural que existe entre el cuerpo y la piel, la materia y la vestimenta; califica esa unidad de ‘burguesa’ y considera revolucionario desprestigiar la forma, es más, ni siquiera la percibe.” Joseph Roth no tardó en ver las consecuencias de todo esto. Y en denunciarlas. —

— JUAN MALPARTIDA

ENSAYO

Stevenson en la ensenada



Robert Louis Stevenson
Memoria para el olvido
trad. de Ismael Attrache, ed. y pról. de Alberto Manguel
México, Fondo de Cultura Económica/Siruela, 2008, 340 pp.

En medio del tsunami novelístico que desde hace tiempo anega las librerías, y que amenaza con desbordar a editores y escritores empeñados en producir relatos que atraigan al lector turista deseoso de pasear por la superficie de la literatura, encontrar un volumen de ensayos constituye un remanso que se debe aquilatar, más aún si esos ensayos son fruto de una inteligencia y una prosa tan profundas como las de Robert Louis Stevenson (1850-1894). Dicho remanso, se me ocurre, es similar a la ensenada en el sur de Escocia donde el propio ensayista se guareció de las inclemencias climatológicas durante tres tardes consecutivas: “En ese pequeño recoveco resguardado, todo estaba tan tranquilo y quieto que el menor detalle suponía una agradable sorpresa para mí.” La ensenada en cuestión funge como metáfora del refugio para el autor que quiere alejarse del mundanal ruido —léase las modas y modos literarios del momento— y aparece en “Sobre el disfrute de los lugares desagradables”, una de las veintisiete joyas que integran *Memoria para el olvido*, título que Alberto Manguel, responsable del prólogo y la selección del volumen, extrae de *Secuestrado*, primera parte del díptico completado por *Catriona*. Aunque ya había demostrado su devoción por el creador de *La isla del tesoro* con *Stevenson bajo las palmeras*, una *nouvelle* de corte borgesiano que reconstruye el exilio voluntario del escocés desde octubre de 1890 en Vailima, un poblado de la isla Upolu en Samoa Occidental, Manguel

vuelve a visitarlo pero ahora a través del filón que coloca a Stevenson entre los más dignos herederos del género fundado por Montaigne. Ver la tumba del autor de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*—una dualidad que se reelabora justo en *Stevenson bajo las palmeras*— en la cima del Monte Vaea, en Upolu, remite a la quietud de aquella ensenada en el sur de Escocia: quizá Stevenson buscó, a lo largo de su vida, distintos refugios provisionales contra el vendaval narrativo—no en balde los samoanos lo bautizaron como Tusitala, “contador de historias”—que le permitieran concentrarse en las agradables sorpresas del ensayo.

Dividido en seis secciones que dan fe de un amplio registro de su escritura, *Memoria para el olvido* suscribe con creces las opiniones que Stevenson aplica respectivamente a Hazlitt y Whitman, dos de sus figuras tutelares—otras son Thoreau y Wordsworth—: “Es tan bueno que deberían cobrar un impuesto a todos los que no lo han leído”; “Se encarga de ver las cosas como si las viera por primera vez, y emplea el asombro como principio [...] Nadie lo puede leer [...] sin que su conciencia se remueva; cualquiera [...] encontrará una acogida amable y amparadora”. Fieles reflejos de la ensenada escocesa, los ensayos de Stevenson nos amparan desde hace más de cien años de la mala literatura y celebran el “encanto de la circunstancia” detectado en *Robinson Crusoe*. Su capacidad metamórfica no deja de mover a la fascinación, como si fuesen anfibios que mudaran de hábitat temático a sus anchas conforme se desarrollan: en “La conversación y los conversadores”, por ejemplo, la charla es el pretexto para lucir las armas del autor como gran observador de la naturaleza humana; en “Enviado al sur”, la crónica de viaje cede el paso a una dolorosa reflexión sobre la enfermedad; en “Walt Whitman”, el canto a la obra del poeta estadounidense se convierte en un ejercicio de crítica de una agudeza admirable; en “La moral de la profesión de letras”, una serie de consejos para el escritor incipiente deriva en un retrato mordaz y puntual del medio literario decimonónico que no sería descabellado

asignar al que padecemos hoy día; en “Muerte” y “Cuentos del cementerio”, el estudio del folclor polinesio deviene una inmersión en ciertos atavismos del hombre; en “Æs triplex”, la vejez sirve de excusa para encomiar la osadía ante la muerte; en “Los portadores de faroles”, sin duda una de las joyas más brillantes del libro, el recuerdo de un rito infantil efectuado en un pueblo de pescadores durante el otoño desvía su rumbo—siguiendo la poética del paseo expuesta en “Caminos” y “Caminatas”, por donde vaga la sombra de Thoreau—para recalcar en un feroz alegato contra la literatura realista.

Es precisamente en este texto donde el autor combina sus aptitudes narrativas, ensayísticas y aforísticas—Lichtenberg se sentiría satisfecho—de tal modo que nos hace comprender y hasta compartir la famosa confesión de Borges: “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson.” La imagen del escritor como miembro de un grupo de chicos que cruza “el luminoso y complicado periodo de la infancia” portando un farol atado a la cintura y oculto bajo el abrigo en el melancólico atardecer escocés lo transforma en depositario del fulgor artístico: “La esencia de esa dicha era caminar solo en la noche negra; la ventanilla cerrada, el abrigo abrochado; que no se filtrara ni un rayo para guiar tus pasos o para hacer pública tu gloria: un simple pilar de oscuridad en lo oscuro; y, mientras tanto, en lo más profundo de la intimidad de tu necio corazón, saber que tienes una linterna en el cinturón, y no caber en ti de gozo y cantar porque lo sabes.” Robert Louis Stevenson sabía también que la literatura es el reflejo de la buena conversación y que, como todo diálogo que se respeta, necesita cierta tranquilidad para crecer. Por eso eligió aquella ensenada en el sur de su país natal: un refugio donde, a diferencia de muchos otros colegas, lograría impedir que el vendaval del tiempo extinguiera la llama del farol que le había sido encomendado. —

— MAURICIO MONTEI L FIGUEIRAS

POESÍA

El infierno de la pasión



Nuria Amat
Poemas impuros
Barcelona,
Bruguera, 2008,
140 pp.

Nuria Amat (Barcelona, 1950) es una escritora multifacética. Por cierto, es más conocida por sus novelas, que registran sus experiencias en ambientes tan diversos como el mundo en que se formó (*El país del alma*, 1999) o las vividas en otras tierras, como la Colombia de la violencia tratada en *Reina de América* (2002); pero cultiva también el teatro, la crítica (es autora de un ensayo sobre Juan Rulfo) y ahora la poesía. El libro que acaba de publicar en este género se titula *Poemas impuros*, y es realmente el primero porque el anterior, *Amor infiel* (2004), recoge sus versiones libres de poemas de Emily Dickinson.

El presente libro es, por varias razones, una obra notable, en verdad excepcional. Se trata de una colección consagrada, en un grado absoluto y obsesivo, al tema amoroso. La pasión erótica es examinada, con tanta intensidad como minuciosidad, a través de todos los arduos dilemas que plantea. La sensación de que estos poemas, generalmente breves, son parte de un diario íntimo se acentúa por el hecho de que carecen de título: son como fragmentos de un discurso amoroso, de una angustiada reflexión cuyo flujo no tiene principio ni fin.

El carácter confesional de los textos es su rasgo más profundo y explica la irresistible urgencia de su tono: no nos permite olvidar la proximidad entre lo vivido y lo escrito. ¿Por qué son “impuros” estos poemas? Tal vez porque son una vía para conjurar el recuerdo de

algo perturbador y oscuro que la poeta no puede soportar más a solas; un epígrafe reza: “Tu impureza es la puerta del olvido.” Pero también puede pensarse en una noción opuesta a la vieja fórmula del “puro amor”, en el sentido de sentimiento sin mezcla, medida ni término. Frente a ese amor idealizado, tenemos este amor que es, por esencia, precario, dolorosamente imperfecto, con plazos siempre inminentes; una contrariedad sin remedio, una experiencia aciaga y turba, un malestar casi traumático. Quizá sería más propio hablar, en este caso, de desamor, ya que la idea del placer, la armonía y la felicidad ha desaparecido casi por completo. Sólo quedan la inquietud y el malestar.

La poeta encarna la gran paradoja amorosa: aunque bien sabe que va a volver a infligirse las mismas heridas de antes, siempre se deja seducir por sus quimeras y promesas, repitiendo así un ciclo tormentoso del que no puede escapar. En un poema, la vemos ceder (o imaginar que cede) a la tentación del encuentro fortuito: “Un hombre me sonrío/ delante de un semáforo,/ yo adelanto mis ojos,/ mejor no digo nada”, y después resignarse a lo inevitable: “a la sorpresa de los amores contrariados,/ no existe dulzura ni esperanza”. Como puede verse por esta cita, su poesía usa un vocabulario que básicamente pertenece al lenguaje de todos los días; la complejidad no está en las palabras mismas, sino en los sutiles sentidos, relaciones y ritmos que logra arrancar de ellas: “Lo que toco/ se desvanece,/ lo que amo/ se estropea./ Mi conflicto con la vida/ es tan agudo/ que, entre amar y matar/ apenas veo la diferencia/ de una letra.”

Hay una perturbadora asociación entre esos amores que la asoman a un infierno tan temido como deseado y el pensamiento de la muerte; hallamos numerosas referencias al homicidio o al suicidio, considerados como salidas a relaciones y conflictos ya insostenibles. Todo es incierto y confuso: mientras ahora la abraza alguien que ama, languidece por el que la dejó por siempre y que, precisamente por eso,

nunca va a olvidar. Esa morbidez, esa exasperación, esa zozobra visceral crea un clima que nos recuerda a la poesía de Alfonsina Storni (en sus libros maduros), Alejandra Pizarnik, Emily Dickinson o Blanca Varela, voces que comunican la tortura recóndita de la pasión amorosa.

La mención de estas poetas mujeres nos presenta la cuestión, hoy tan frecuentada, de la expresión literaria “femenina” o “feminista”. Aparte de lo discutible de la expresión “literatura femenina” (pues supone que habría una “literatura masculina”), hay que decir que la actitud de Amat es del todo ajena a una versión programática de lo femenino; por supuesto, su sensibilidad corresponde a su condición de mujer, pero el alto mérito de su poesía no reside exclusivamente en eso, sino en el valor moral y literario de escribir con un ejemplar despliegue de su libertad creadora para mostrarnos, sin prejuicios ni pudor, cómo ama y cómo juzga su propia conducta. Al hablar de sí misma y presentarse tal cual es —con su “carne climática”, “el somnífero del almuerzo” y otros agravios del tiempo—, produce un efecto desgarrado y desgarrador: el de una voz traspasada por el inconfundible timbre de la verdad humana, que es siempre impura. —

— JOSÉ MIGUEL OVIEDO

MINIATURAS

La ley de los dedos



Robert Walser
Escrito a lápiz /
Microgramas III
(1925-1932)
trad. Rosa Pilar
Blanco, Madrid,
Siruela, 2007,
359 páginas

Hacia el final de *Las calles tenían pinta de direcciones caligráficas* Robert Walser (1878-1956) concluye: “Es

puñeteramente difícil escribir estando loco.” Debe serlo. Especialmente si las dificultades se cifran en minucias. Atisbos de esquizofrenia auditiva, digamos. Obstáculos como no soportar el tedio de una pluma o descubrir que el prójimo es insufrible. Alejarse de las máquinas de escribir, del papel de calidad, de la vanidad. Sortear trampas que nadie más ve y que probablemente no estén ahí. Walser sugiere un remedio en *Con poderosa delicadeza*:

En la vida me he apoyado con harta frecuencia en mis dos manos, a las que siempre he tratado muy bien y que con el tiempo se han convertido en algo cultivado. Superé aquella indecisión sobre la máquina de escribir permaneciendo fiel a la escritura a mano, a la ley de los dedos.

Recurrir a lo pequeño, a lo que está a la mano, para superar peligros ocultos es, necesariamente, una campaña de largo alcance. Una empresa similar a la realizada por Bernhard Echte y Werner Morlang, quienes tuvieron a su cargo la edición de los textos que conforman *Escrito a lápiz*. Durante diecisiete años estos buenos hombres se ocuparon en descifrar un legajo compuesto por 527 papeles de formatos variopintos. Walser, pasados los años, escribía en dimensiones cada vez más pequeñas. Inició con una letra que oscilaba entre los tres y dos milímetros; para los microgramas redactados entre 1925 y 1932 (y que conforman este tercer volumen) la letra había sido reducida al milímetro. Calendarios, recibos de honorarios, cartas, tarjetas de presentación: aradas en su totalidad con una letra imposible de leer. Como explica Morlang en el epílogo del primer volumen de *Escrito a lápiz* (que contiene los microgramas escritos entre 1924 y 1925), se atacó los manuscritos letra a letra, utilizando cuentahílos de cinco o seis aumentos. Me parece arriesgado afirmar que Walser dio con un método para contener su locura. Digamos, mejor,

que después de estar dando tumbos en la habitación el poeta finalmente se sintió en casa. Una casa, por lo demás, a la que fue difícil entrar ya que la había desocupado. De una carta a Max Rychner, fechada el 20 de junio de 1927, Morlang recupera una de las pocas explicaciones de Walser:

Para el autor de estas líneas hubo un momento en que, en efecto, se vio preso de una terrible, de una espantosa aversión hacia la pluma, un momento en que estaba tan harto que apenas soy capaz de describirlo, en que, por poco que empezara a utilizarla, se convertía en todo un estúpido y, para librarse de este tedio de la pluma, empezó a lapicear, a esbozar, a garabatear.

Por supuesto, no son garabatos lo que leemos. Si algo han conseguido Echte y Morlang es arrebatarnos el placer de encontrarnos con las aparentes huellas

de la locura para entregarnos un placer distinto que, en ocasiones, es verdad, sugiere un monstruo, pero la mayor parte del tiempo es, en suma, más de lo mismo. Como Walser lo anunciaba en *Otra vez esta pequeña prosa*, sabemos qué esperar:

Otra vez esta pequeña prosa, estas digresiones y rodeos, estas cartecitas de ir al colegio y taconcitos de muchachitas. ¿Saldrá agradable, cómoda, edificante, satisfactoria esta exposición femenina? La pregunta se responde por sí sola. En lugar de cobrar ánimo y escribir un libro de feria entero, sólo abordo continuamente dedos de uñas pintadas, es decir, sólo surgen incesantes y míseros poemillas.

Es curioso constatar la transformación del caos caligráfico a libro ordenado. ¿Cómo es que se ha perdido

ese aire de manuscrito, de texto encontrado en una caja de zapatos? Aún más, ¿cómo es que esto, en Walser, no constituye una pérdida? Walser no fatiga como lo hacen las “bibliotecas ocultas”, póstumas, producto de la carroña. *Sabíamos que interesaría a los lectores*, se suelen justificar los desesperantes editores, *por eso decidimos publicar sus cuadernos secretos*. O su correspondencia. O su lista del mandado. Todos los cuerpos opacos brillan, dadas las circunstancias. Pero rara vez vale la pena el manuscrito incompleto rescatado de la computadora de un muerto, de un accidente automovilístico, de una bóveda en Suiza, de una habitación en llamas. Los editores, de un día a otro, corren el riesgo de convertirse en el saqueador que sigue el avance de una guerra para despojar a los muertos de sus pertenencias. Debe decirse, sin embargo, que en ocasiones aciertan. —

— GUILLERMO NÚÑEZ JAUREGUI

Vive tu historia en armonía

30 ANIVERSARIO

Festival de Música de Cámara
San Miguel de Allende Guanajuato México
del 21 de Julio al 17 de Agosto, 2008
www.festivomusical.org.mx

Guanajuato CONTOUR

Guanajuato

01 800 714 1086
www.guanajuato-travel.com