

LIBROS

> Julio Cortázar

• **Papeles inesperados**

> JULIO CORTÁZAR

• **La deuda**

> RAFAEL GUMUCIO

• **Emilio, los chistes y la muerte**

> FABIO MORÁBITO

• **Aparta de mí este cáliz**

> LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

• **Tríptico del desierto**

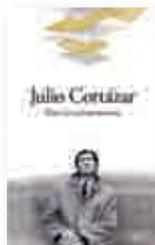
> JAVIER SICILIA

• **Los orillados**

> HERNÁN BRAVO VARELA

VARIA INVENCIÓN

Cortázar inesperado



Julio Cortázar
Papeles inesperados
eds. Aurora Bernárdez
y Carlos Álvarez Garriga
México, Alfaguara,
2009, 486 pp.

Convendría, tratándose de Cortázar, que el lector traicionara el orden dócil del índice y la cronología, y empezara a leer las casi quinientas páginas de inéditos y textos dispersos de *Papeles inesperados* por cualquier parte. Sería ideal que el azar lo llevara a “Manuscrito hallado junto a una mano”, por ejemplo, un cuento escrito alrededor del 55, que en apenas seis páginas condensa el mundo cortazariano y se lee con esa sensación doble, de familiaridad y extrañeza, con la que se descubre un rostro conocido en un viejo álbum de fotos. Antes de llegar al final, uno ya está preguntándose –enigma insidioso de las ediciones póstumas– por qué Cortázar no habrá querido publicarlo. La trama fantástica es sencilla, casi ingenua, pero se expande y se complica con la destreza del escritor que puede mover todos los hilos y al mismo tiempo

ocultarlos con la fluidez transparente de la prosa. Mientras en una sala de conciertos parisina Ruggiero Ricci ataca uno de los *Caprichos* de Paganini y el violín se convierte en “una especie de pájaro de fuego, de cohete sideral, de kermesse enloquecida”, el narrador se distrae, piensa en la tía (dicho así de simple: “Entonces yo pensé en mi tía”) y la lógica causal reconocible se trastoca: la segunda cuerda del violín salta en una concatenación confusa de sucesos que se repite con la tapa de un piano que se cae y dispara un insólito plan extorsivo con cuantiosas recompensas y un final imprevisto. Como el salto de la cuerda, la irrupción de lo fantástico –apenas la estilización de una superstición popular en este caso– sucede en el cuento con una naturalidad asombrosa. De ahí en más, todo suma en la composición perfecta (¿demasiado perfecta?) pero el relato avanza con decisión y soltura, como si las frases se escribieran solas. La lógica irracional popular (¿demasiado doméstica para el fantástico más elaborado que Cortázar está tramando en esos años?) irrumpe en un espacio ritual de la alta cultura y desbarata la rutilante lista internacional de virtuosos de los arcos. La abundancia de los

nombres reales ilustres, de Pablo Casals (que pide un descuento) a Nathan Milstein (que se resiste y merece un escarmiento), contrasta con el recuerdo banal de la tía y es una de las claves de la eficacia del cuento. Se sale del “Manuscrito...” con una media sonrisa y un leve desasosiego que seguramente volverán en alguna sala de conciertos, como a menudo vuelve el recuerdo de Cortázar cuando el tráfico se atasca, el azar deja ver una figura que la razón no contempla, o los brazos se enmarañan en las mangas de un pulóver. Ya lo sabíamos antes de leer el cuento pero la frescura inédita de estas y muchas otras páginas de *Papeles inesperados* nos lo recuerdan: no existía esa amalgama de rigor y gracia, realidad y fantasía, alto y bajo, convicción y desprejuicio, antes de la literatura de Cortázar.

La posibilidad de reunir pasión intelectual y experiencia pura, la adecuación de audacia formal y fluidez narrativa que hoy se celebran en las ficciones del chileno Roberto Bolaño florecieron sin duda en la obra de Cortázar y abrieron una nueva vía para la literatura en lengua española. Bolaño nunca dejó de reconocerlo (“Cortázar, que es el mejor”, dice en un repaso de la gran tradición argentina) y está claro que su “modernismo visceral”, con un fondo romántico y surrealista, abreva en ese camino, en confluencia feliz con la vía regia abierta por Borges. Entre nosotros los argentinos, en cambio, la

espinosa cuestión de la herencia cortazariana está siempre en entredicho y nunca termina de saldarse, atrapada en los *rankings* de modernidad con que se reorganiza periódicamente la tradición autóctona, los antagonismos y las oposiciones binarias contra los que el propio Cortázar nunca se cansó de dar batalla. La coartada falaz de entronizar al cuentista y condenar al novelista, por ejemplo, es una forma de recluirlo con honores en el pasado y por lo tanto una trampa. Porque si bien es cierto que, en sus versiones más acabadas, los cuentos renovaron el género y abrieron los engranajes metafísicos del fantástico borgesiano a la vida cotidiana, la eficaz fórmula quedó exangüe, si no exhausta, en la misma obra de Cortázar. ¿Qué literatura renovadora se escribió en la estela de la cuentística cortazariana? *Rayuela*, en cambio, artefacto de inspiración patafísica, surrealista y duchampiana, abrió los límites del género, sepultó la pretensión ontológica de la gran novela argentina a la Sábato, preparó el camino de otros experimentos narrativos y regaló un principio de *ars combinatoria* con el que el escritor puede conectar los materiales y las tradiciones más diversas, sin anular la tensión de sus polaridades. Lo admitan o no sus herederos, *Rayuela* fue el pasaporte a una forma lábil, modular y cambiante del género que, sin divorciarse del lector mediante un experimentalismo solipsista y vacío, consigue distanciarlo y a la vez acercarlo.

De ahí que a la hora de los homenajes no vendría mal olvidar los fatigados iconos de la rayuela y el saxofonista alucinado, licenciar a los cronopios y las Magas, desterrar los recuerdos de las primeras lecturas que se han convertido en el género privilegiado con que homenajearlo —“Cortázar y yo”—, y empezar por releerlo con la perspectiva ampliada de la mirada contemporánea. *Papeles inesperados* puede ser una oportuna vía de entrada. Con sus notas justas y sus desafinaciones, deja ver, entre otras cosas, cómo se llega a ser un escritor que a más de cincuenta años de sus primeras ficciones todavía encrespa

las aguas. Escribo “encrespa las aguas” pero enseguida dudo. Cortázar activó una alerta —y es ese quizá su legado más perdurable— contra las “ideas recibidas” y los lugares comunes.

En la sección “Prosas”, por ejemplo, se verá cómo de un aplicado ejercicio de estilización juvenil como “La daga y el lis” se llega al misterio discreto de “Potasio en disminución”, publicado cuarenta años más tarde en un diario mexicano; cómo las versiones definitivas de algunos cuentos ganan en economía, ritmo y hondura si se las compara con las primeras versiones guardadas en el cajón durante años, o cómo al despliegue ya más firme de un cuento como *Los gatos*, del 48, todavía le falta la cuota de extrañeza con que el salto fantástico desafiará en el futuro los límites del realismo vernáculo. Y sobre todo cómo, desde las “vastas achicorias de la noche” y “el caminar fragoso de antilopes azules” del grandilocuente Julio Denis de los cuarenta, se alcanza la imaginería clara y precisa del Cortázar maduro: un Lucas hipnofóbico se acuesta a dormir “como si estuviera en un andén despidiéndose a sí mismo”, y al mediodía en un barrio “se oye el ruido de las cortinas metálicas guillotinando la semana”. En “Bajo nivel”, un ensayo extraordinario sobre el mundo subterráneo de las combinaciones y los pasajes, casi una patria secreta para Cortázar, “los ojos se mueren de hambre, buscan un empleo, un asidero que los arranque de ese ir y venir en la nada”. Se verá también cómo el patriotismo inflamado y la retórica reseca de un discurso del día de la independencia que el joven maestro pronuncia en algún normal de Chivilcoy o Bolívar en el 38 se transmutan en la convicción cosmopolita con que Cortázar se ríe del escritor “que duerme con la escarapela prendida al pijama de la literatura” en el 66, recibe la nacionalidad francesa como un “nuevo país” sumado a sus “países de siempre” en el 81, o responde al año siguiente en *Véja* a la provocación —“Que yo sepa, ese señor es francés y no tiene nada que ver con nosotros”— del entonces presidente Viola. La experiencia in-

tersticial del desarraigo se traducirá en ingeniosos dispositivos narrativos descentrados, como el pasaje fantástico de “El otro cielo”, quizá su mejor cuento, o el “Tablero de dirección” de *Rayuela*, formas inéditas que mediante el desplazamiento, la discontinuidad y el azar de la combinatoria permiten estar *de este lado* y también *del otro lado*.

La genealogía literaria del fantástico cortazariano se recupera en “De una infancia medrosa”, una evocación del efecto imborrable de Poe, Mary Shelley, las literaturas del gólem, la catalepsia, los dobles y los autómatas homicidas que, mucho más que las amenazas reales, desasosiegan al niño que lee pero conducen al escritor adulto al exorcismo mediante la palabra y a desconfiar de un mundo sin miedo, “demasiado seguro de sí, demasiado mecánico”. El verdadero hallazgo de su fantástico, sin embargo, la variante sintáctica que hace posibles los pasajes más perturbadores y lleva al prodigio de “Continuidad de los parques”, se reconoce más bien en una serie de textos breves, “Teoría del cangrejo”, “En Matilde” o “Secuencias”, en los que el relato desconfía del orden convencional del lenguaje, se vuelve sobre sí mismo o espeja las acciones de la trama, la rutina mecánica se invierte o se deshace en la sintaxis. Esos relatos, una nota sobre la piedra angular de *Rayuela* y una pieza breve como “Peripencias del agua”, en la que se imagina la forma que tendría el agua cristalizada de la nieve que cubre un árbol sin el árbol, dejan ver la imaginación poética y conceptual que hizo posible traducir la experiencia y la percepción extrañadas en nuevas formas literarias.

La colección compuesta por Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga es muy variada pero el lector podrá ir tramando sus propias series, como siguiendo un “Tablero de dirección” imaginario: relatos breves que son apenas la expansión de una imagen o un detalle (la tos de una mujer durante un concierto de Yehudi Menuhin en la Alemania derrotada, un pájaro Narciso que choca contra su reflejo en el espejo retrovisor de un auto estacionado), ciudades escri-

tas en la ficción o la crónica (París, Nueva Delhi, ciudad de México, Managua), iluminaciones del paseante urbano (a pie, en subte o en auto), semblanzas de un arco inclasificable de escritores, músicos y pintores (de Lezama Lima, Ángel Rama o Susana Rinaldi a Michel Portal o Francis Bacon), caprichos. Es cierto que entre los cientos de páginas rescatadas hay también unas cuantas prescindibles, a las que quizá se les hubiera hecho más justicia dejándolas en el armario: textos anodinos de *Historias de cronopios y de famas* suprimidos por los buenos oficios de un editor sagaz de esos que ya no existen, Paco Porrúa; un capítulo del *Libro de Manuel*, desbocado en esa prosa poética desbordante de coordenadas de la que Cortázar abusó en sus momentos más olvidables y derivó en sus epígonos en la peor versión del cortazarismo; humoradas; reapariciones infelices de Calac y Polanco, apenas soportables en su lugar de origen; toda la poesía. Cortázar dijo alguna vez que si hubiera salido poeta su cuerda habría estado en la lira —desafinando— entre la de Raúl González Tuñón y la de Oliverio Girondo. Por si hicieran falta más pruebas, queda claro que su fabulosa cuerda no era para la lira.

En cualquier caso, bastarían algunas de las piezas narrativas descartadas por Cortázar y recuperadas en los *Papeles inesperados* para calibrar la estatura del escritor de ficciones. Pero la colección, como ya lo hicieron los tres volúmenes de la correspondencia, recompone una figura mayor, más facetada, que excede la literatura y explica, sin necesidad de recurrir a la iniciación adolescente, el fervor cultural que Cortázar sigue despertando. Con todo su antiimperialismo esquemático, su voluntarismo revolucionario y su izquierdismo romántico, algunas de las intervenciones públicas que se reúnen en “Circunstancias” muestran la entrega de Cortázar a la urgencia imperativa de la denuncia. Sabe que ha alcanzado un lugar desde el que será escuchado y lo aprovecha para señalar las atrocidades de las dictaduras latinoamericanas en *Le Monde*, *El País* de Madrid o *Proceso* de México,

alertar sobre los límites de la literatura del “compromiso” en Cuba o Nicaragua, y vituperar a los tiranos en *Life* y *El Mercurio* del Chile pinochetista, a riesgo de no ser publicado. En eso no es nada ingenuo: incluso *Life* y *El Mercurio* deciden publicarlo. Su desprecio por el narcisismo y las luchas por el reconocimiento del mundo literario parecen reliquias antropológicas leídas hoy, cuando la autopromoción desembozada y el cálculo estratégico se han vuelto moneda corriente del escritor en todas partes. “Un escritor de verdad”, escribe en el 69, “es aquel que tiende el arco a fondo mientras escribe y después lo cuelga de un clavo. La flecha ya anda por el aire y se clavará o no se clavará en el blanco; sólo los imbéciles pueden pretender modificar su trayectoria o correr tras ella para darle empujoncitos suplementarios con vistas a la eternidad y a las ediciones internacionales”.

Promediando la lectura del volumen, uno empieza a preguntarse si Cortázar habría querido mostrar lo que había relegado al olvido en la prensa o los cajones del armario, pero aun así y quizá por eso vale la pena asomarse. En los mejores momentos de *Papeles inesperados* vuelve a la memoria una carta del 61 en la que Cortázar le cuenta exaltado a Paco Porrúa que en las terrazas del Trocadero ha visto una máquina de pintar de Jean Tinguely que, además de pintar admirablemente bien sobre unas largas cintas de papel, se mueve de un lado a otro, y va desarrollando una enorme vejiga que explota de tanto en tanto con un estallido aterrador. Pero lo más curioso del espectáculo es que muchos de los presentes, los mismos que hablarían por ahí del engaño del arte moderno, se acercaban a la máquina y, cada vez que podían, se apoderaban de un pedazo de cinta de papel pintado, lo plegaban cuidadosamente y se lo guardaban. A Cortázar no le disgustaría comprobar que la máquina literaria que concibió en los sesenta y provocó un estallido fenomenal hace más de cuarenta años sigue propinando papelitos que alguien todavía lee, pliega y se guarda. —

— GRACIELA SPERANZA

NOVELA

Reivindicación de la culpa



Rafael Gumucio
La deuda
Santiago de Chile,
Mondadori, 2009,
352 pp.

“Esta novela se inspira en dos historias reales que ocuparon las portadas de los diarios chilenos por algunos meses”, advierte Rafael Gumucio antes de comenzar el relato de *La deuda*. En rigor, no hace falta conocer la realidad para apreciar la ficción de Rafael Gumucio. Es más, el desconocimiento de causa favorece el resalto de la insólita clave de esta novela: la moral como arma de subversión en nuestras corrompidas y amnésicas sociedades. La trama es, además de trivial, bastante universal para ser comprendida en cualquier país: un contador comete un fraude contra el joven empresario de una productora cinematográfica y varias personalidades de la vida pública; además, fondos otorgados por el gobierno de la Concertación a título de subvenciones al arte se desvían de su destino para regresar subrepticamente a las campañas electorales de políticos de izquierda. En fin, nada nuevo, ni bajo el sol de los trópicos, ni bajo la nieve de los Andes... La novela principia con la confesión del fraude y la fuga del contador. Estalla el escándalo mediático, seguido del rimbombo político, y la novela se atarea en resolver la pregunta que carcome al joven empresario defraudado: ¿por qué? O, en su variante egotista y clasista: ¿por qué a mí? No revelaré la solución final para no escamotear a los lectores el placer de presenciar un duelo sin precedentes.

Por supuesto, *La deuda* es un retrato de la sociedad chilena actual, que inauguró su regreso a la democracia con el descubrimiento de los crímenes de la

dictadura, la impunidad, la corrupción y el bizantinismo del cuerpo social mediante cotidianas dosis de cinismo y desmemoria. “¿Dónde estaríamos si todos fueran puristas, moralistas que no pactan con nadie? ¿Habría democracia en Chile si todos fueran honestos y llenos de principios, si no hubiésemos pactado una y mil veces con el diablo?”, pregunta el joven empresario Fernando Girón, haciendo eco a los argumentos socorridos por una gran mayoría de la población para lavar sus conciencias y justificar su complicidad, activa o pasiva, con la barbarie del pasado que aún no se extingue. El falso dilema es tan reiterado en Chile que llega a ser un refrán perverso y, curiosamente, recuerda la pregunta que en el XVIII planteaba el abate Dubois acerca del maligno régimen de la Regencia: “¿Pero no es mejor vivir bajo un reino en el que cierta libertad está garantizada por unos canallas que sofocarse bajo la autoridad de los puros y los fanáticos?” A su vez, el novelista chileno traduce el eterno falso dilema a estos términos: “En un mundo donde los grandes administradores de la culpa, la Iglesia y el comunismo, han sido disueltos, el que mata a un moscardón puede quedar insomne por semanas, y el que asesina un pueblo entero puede dormir en perfecta calma.”

Rafael Gumucio construye su novela a semejanza de un iceberg: debajo de esta primera capa de helado horror político y social, se sumerge en una apasionada exploración del alma de sus personajes. Un misterio incommensurable, al que se asomaron, muy distintamente, Pascal, Dostoievski o Saint Simon. Sin seguir a nadie pero inscribiéndose en esta tradición, Rafael Gumucio remanece como una conjunción *sui generis* de esta familia de escritores desvelados por los enigmas de la naturaleza humana, que encarnan bajo disfraces circunstanciales para, de pasada, burlarse de la vociferante indignación de los retratados.

Los místicos distinguían entre el *hombre interior* y el *hombre exterior* y le apostaban al primero; en cambio, los

moralistas, sobre todo en el XVIII francés, invirtieron la apuesta para apuntalar su inigualable arte del retrato. Rafael Gumucio comete la proeza de cumplir la meta del moralista indagando al hombre interior que la sociedad contemporánea ha desplazado, olvidado, ninguneado, ridiculizado a favor de las puras apariencias y las falsas espiritualidades que conocemos de sobra. Por lo demás, la proeza de *La deuda* se cumple al son del suspenso de una novela policíaca y con empréstitos narrativos al arte cinematográfico. Con una prosa clara y eficaz, Rafael Gumucio avanza en la disección del cuerpo putrefacto mediante capítulos breves que semejan las secuencias de una película filmada por la pupila de una águila. El escritor crea un vertiginoso contraste entre la velocidad de su narración y la implacable cirugía de las almas, gracias a un manejo simultáneo de fuga hacia delante en la trama y el tiempo, y una zambullida sabiamente progresiva en las tinieblas del odio. “En la mitad del camino de la vida, me encontré en una selva oscura...”

Lo más inaudito de esta novela es la reivindicación de la culpa, a la que apela Rafael Gumucio para restaurar una dignidad pisoteada y perdida por la impunidad, precisamente, libre de culpa. Se antoja que así nos insinúa: si hay impunidad, por supuesto es porque no hay justicia, pero, sobre todo, porque ya nadie se siente culpable de nada. “... sin culpa todo es más claro, pero también más terrible, más sangriento. Sin culpa no hay arriba ni abajo, ni bien ni mal, estás solo, los fuertes con los fuertes, los débiles con los débiles y, en medio, en ese lugar en que antes se construían ciudades y libros y religiones y sinfonías, un páramo absurdo”, reflexiona su personaje a mitad de su vía crucis. Después de un siglo de luchar contra la culpa hasta declarar su ponzoñosa intromisión en las conciencias y su consecuente desaparición, Rafael Gumucio la reivindica, la saca del olvido y del vituperio como si fuera una tabla de salvación, una panacea susceptible de enderezar

un mundo carcomido por el cáncer de la abulia moral. Todo está permitido puesto que hemos perdido la noción de culpa y de responsabilidad, sea esta histórica, política, empresarial, amistosa o amorosa. Pese a sus antecedentes familiares —un conocido linaje de democratacristianos—, Rafael Gumucio despoja la culpa de sus ropajes religiosos, judeocristianos, para plantearla como un asunto ciudadano, laico y político. Y lejos de solemnizar el asunto, lo encara con su acostumbrado desparpajo para hacer de una lamentable tragedia una tragicomedia y de la moral, una arma subversiva, susceptible de herir a más de uno de sus conciudadanos. Como es costumbre con él, nadie sale inmune o impune de la pluma de Rafael Gumucio.

No se esperaba menos de este autor que, desde sus distintas trincheras, el periódico, la radio y la literatura, nada a contracorriente de las claudicaciones de toda índole. No es el único, sin duda, pero es uno de los más valientes, lúcidos y talentosos rebeldes que sobreviven en el Chile de hoy. —

— FABIENNE BRADU

NOVELA

Combate inconcluso



Fabio Morábito
Emilio, los chistes
y la muerte
México, Anagrama,
2009, 166 pp.

Señores: miren allí, entre la bruma, a esos críticos que lamentan la extinción de las comillas. Miren allí a esos escritores que, también aterrados, reprueban la cópula de lo viejo y lo nuevo, o la violación de los originales, o el quebrantamiento de los géneros, o la desdefinición de las disciplinas, o la emergencia de medios alternativos, o todo aquello que incite una escritura

informe, ni vieja ni nueva, ni contenida en un recipiente ni en otro. Miren ahora, aquí y allá, esos rostros que se ensombrecen ante la mera noticia de que un poeta dejará de facturar poemas para escribir, por ejemplo, ensayos o de que un cuentista cambiará de registro y escribirá, por fin, otra cosa. Pues bueno: no hay de qué preocuparse. Más bien al contrario: allí, entre un género y otro, puede surgir hoy la escritura más potente; entonces, mientras cambia de voz, un autor puede apagarse y encenderse de nuevo. Esa, de hecho, debería ser la norma: dejar de relamernos, cambiar de hábitos, empezar de cero.

Este libro, *Emilio, los chistes y la muerte*, supone una mudanza: la de Fabio Morábito (Alejandría, 1955), poeta, cuentista, ensayista, al género de la novela. Quienes temían alguna caída pueden estar tranquilos: el talento narrativo de Morábito, ya probado en tres formidables libros de cuentos (*La lenta furia*, *La vida ordenada*, *Grieta de fatiga*), se despliega tersamente en este nuevo territorio. Quienes esperaban algo más, digamos un tropiezo que

concluyera en un hallazgo, o la reformulación de una poética, pueden dejar de esperar: aquí está el Morábito de siempre y avanza, entre las demandas del género novelístico, con una seguridad un tanto anticlimática. De hecho, su paso de un género a otro es tan natural que parecería estar escribiendo otro de sus cuentos, sólo más amplio. Un cuento extenso, no extendido, porque el autor no repite el vicio de tantos cuentistas: abultar artificialmente un relato hasta hacerlo pasar por una novela. Todo lo que hay aquí (la anécdota, el ritmo, el desarrollo de los personajes) es propio de una novela, acaso demasiado novelesco. Una novela—¿es necesario decirlo tratándose de Morábito?—breve y elegante y concentrada. Sí, otra miniatura.

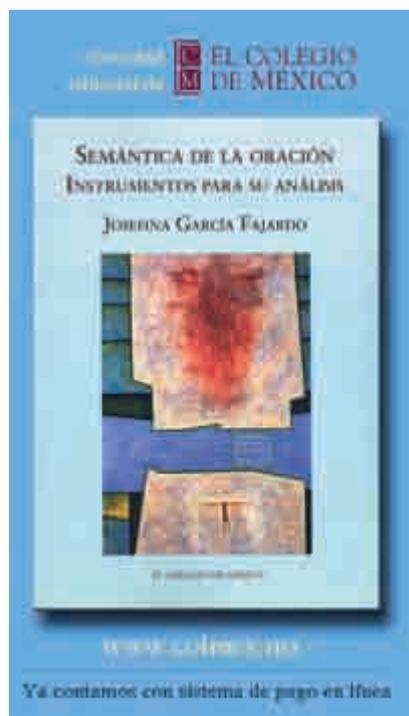
Contada de golpe, la trama puede parecer más bien estrambótica: Emilio, un niño de doce años, deambula por un cementerio memorizando los nombres de los muertos e identificando, con su detector de chistes, las bromas vertidas en el sitio. En una de sus caminatas conoce a Eurídice, una mujer que ha perdido a su hijo, y la mujer y él se traban en una relación poco ordinaria, a la vez maternal y erótica. Hay, también, un policía analfabeto y un hermoso monaguillo y un hombre que se oculta en una cueva y un joven que, para combatir el tedio, altera las fechas inscritas en las lápidas. Podría parecer que son muchos personajes, y algo excéntricos, pero lo que asombra, al final, es lo contrario: el minimalismo de Morábito, que combina serialmente estos y otros dos o tres elementos, y su vuelta a los asuntos domésticos, ahora bajo la forma de una novela de aprendizaje.

El estilo de esta novela es el de sus cuentos, y eso es buena cosa: estamos ante uno de los prosistas estelares de nuestra literatura. Ante todo, su contención. Se sabe que Morábito no aprendió el idioma hasta los quince años, y se nota: su relación con el español es adulta, como desprovista de la natural fascinación infantil, como teñida de una desconfianza que lo obliga

a ponderar cada palabra. No hay, no parece haber, artificio ni caprichos líricos. Si hay poesía, es la poesía de los lunes: “Los lunes/ se desmontan las tarimas/ y los estrados,/ se desclavan lo clavado/ y las promesas,/ la realidad vuelve/ a su estado bruto,/ a la poesía” (“De lunes todo el año”). Hay sencillez pero no simpleza, economía de medios pero no frialdad. Las frases —no termina de ocultarlo su elegancia— son restos de una lucha que no observamos. Porque hay una lucha: la de Morábito purgando el idioma.

Entre las palabras obvias para celebrar la escritura de Morábito están: transparencia, sobriedad, precisión. Pero además: filo o potencia. Porque su prosa, mientras fluye y relata, también rasga y descubre, o derrumba y aclara. Francis Ponge presumía de que sus poemas no eran poemas sino *investigaciones*: escarbaban, revelaban. Más o menos lo mismo puede decirse de los textos de Morábito: en vez de registrar la realidad, penetran un poco en ella. Véanse sus poemas, que esquivan la cochambre del lirismo para toparse, más abajo, con esos detalles nimios que Georges Perec llamó, felizmente, lo extraordinario. Véanse sus cuentos, que renuncian al costumbrismo más tosco para concentrarse en una pequeña porción del mundo y descubrir, allí, la sintaxis de todas las cosas. Véase, ahora, esta novela: a la vez que narra una historia, rasca debajo de ella. ¿Qué encuentra? Esta vez no detalles extraordinarios ni cierta metafísica sino una base más dionisiaca: trozos de mitos griegos, ruinas trágicas, un rumor clásico que parece afectar a las Eurídice y a los Orfeos, a los adultos y a los efebos que recorren, erotizados, este libro. Dije trozos y ruinas porque sólo hay trozos y ruinas. Morábito es clasicista pero no ingenuo: sabe que no habitamos tiempos clásicos, que sobrevivimos entre escombros.

Señores: eso que ven son los despojos de una refriega, las pocas palabras que quedaron de pie, las imágenes que sobrevivieron después de que las apariencias fueron rasgadas. Ahora



bien: es una lástima que la batalla no se haya extendido, que Morábito no haya atentado, de una vez, contra el género novelístico. Uno hubiera creído que entre él y la novela existía cierto recelo, alguna fricción. Era válido suponer que si él había escrito poemas y cuentos y ensayos, y nunca una novela, era porque sencillamente desconfiaba de la novela. Pero no hay desconfianza alguna: el hombre que descrea de las inercias del idioma, que aborrece las frases hechas, que desconfía de los tópicos del costumbrismo cree, casi con inocencia, en las convenciones novelísticas. Ni siquiera porque llega ya maduro a este género es escéptico; se maravilla ante lo novelesco y no se abstiene de reproducirlo. Ni siquiera porque tiene ya sometido al idioma levanta la vista y elige como nuevo adversario al recipiente que lo contiene; se acomoda dentro de él y repite, tristemente, algo del amaneramiento de las novelas tradicionales. El resultado es, al final, extraño: una lucha contra el artificio emprendida desde el artificio de la novela, un combate inconcluso, ganado sólo a medias. —

— RAFAEL LEMUS

NOVELA

Nuestro hombre en Tijuana



Luis Humberto Crosthwaite
Aparta de mí este cáliz
México, Tusquets,
2009, 138 pp.

Luego de algunos años de silencio, Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962) publica una nueva novela: *Aparta de mí este cáliz*. La base argumental es de sobra conocida: una *pastiche* de la crónica contenida en los Evangelios. El personaje principal, Jesús, narra en primera persona la serie de eventos que culminan con su trans-

figuración en Mesías y su confrontación con “el pueblo”, multitud cuya sed de milagros y sacrificio es nauseabundantemente inagotable. El recurso no es nuevo: lo han empleado autores como Vicente Leñero, José Saramago o Nikos Kazantzakis —por citar únicamente las referencias obvias. Crosthwaite aporta al tema una originalidad que radica no tanto en el ingenio con que adapta los sucesos a la Tijuana contemporánea como, sobre todo, en la peculiar tesitura de su lenguaje: en su capacidad para, integradamente, chapurrear latín, incorporar la grave enunciación de los evangelios originales, reinventar con ritmo gozoso el habla del barrio, o desacralizar sin alharaca las más filosas aristas del dogma:

El apóstol Mateo me ayuda con mi declaración de impuestos. Es un meticuloso contador público que hace hasta lo imposible por lograr una buena deducción. Según él, todo es deducible, incluso la vida misma. Tiene un portafolio de donde saca libros y libretas cuadrículadas con hojas de color verde. Hace preguntas indiscretas que trato de responder con la mayor sinceridad posible.

APÓSTOL: ¿Cuántos hijos tiene, rabí?

JESÚS: Cero.

APÓSTOL: ¿Seguro?

Crosthwaite prescinde de la gravedad filosófica, del lugar común filomarxista, de la tragedia psicológica: su preocupación es construir un lenguaje a caballo entre la estética surrealista, la parodia a los discursos de las democracias judeocristianas, y los disímiles estratos del habla del presente. En este sentido, *Aparta de mí este cáliz* linda con la más impura poesía latinoamericana: la de Augusto de Campos, la de Néstor Perlongher, la de Osvaldo y Leónidas Lamborghini.

Crosthwaite toma una decisión sutil pero brillante, decisiva en el plano de la anécdota: contravenir a diestra y siniestra (a diferencia de Leñero, Sa-

ramago o Kazantzakis) las cúspides iconográficas del relato bíblico. Así, aunque el personaje es Jesús y tiene apóstoles y predica entre la muchedumbre e incluso resucita a Lázaro, no morirá en la cruz ni recuerda haber pronunciado el sermón de la montaña ni tiene a romanos y fariseos como sus principales antagonistas. Este Jesús es más bien un ídolo pop, un líder post-sindical, un miembro del partido, un hombre común y corriente que ha sido asaltado por la más sublime probabilidad demagógica: la de llegar a ser elegido como El Verdadero Redentor. No es, por supuesto, el único candidato; la Salvación ha caído tan bajo en el ámbito de realidad en que el relato transcurre (un ámbito, diré de paso, no muy distinto al nuestro) que cualquier cínico cazafortunas se cree digno de ser mesías o presidente de la república (o director del Cecut).

El sueño es un factor fundamental dentro de la novela, la cual arranca ni más ni menos que con esta línea: “Soñé que era *Jesucristo* y la besaba a usted.” Este enunciado contiene ya el *leitmotiv* y el punto de vista que darán cauce al relato. Jesús es, ante todo, un Cristo carnalmente enamorado: aunque no hay citas textuales, el ritmo de toda la primera página del libro es una inequívoca ofrenda en el altar del bolero.

Jesús es también un hombre que, en algún momento de su vida, ha sido encarcelado por un crimen estúpido y sin sentido: el asesinato de El Pequeño, un joven que solía tratarlo con especial deferencia —probablemente debido a la semejanza física de Jesús con El Hermano, hermano mayor de El Pequeño e invisible antagonista a lo largo de la novela. Desde “el encierro”, Jesús acometerá la narración de dos sueños recurrentes: en uno de ellos cae de manera interminable desde una barda (referencia a la manera en que él mismo ha asesinado al Pequeño, lanzándolo —por causa de una discusión futbolera— desde un tercer piso); en el otro, que es el campo de acción de la mayor parte de la historia, Jesús sueña que es Jesucristo y besa a una mujer a

la que le habla de usted. Sin embargo, y lejos de ser fiel a su amor onírico-platónico, la profunda carnalidad erótica de este Jesús fronterizo se canaliza también a través de Hortensia, una joven sirvienta aportada al rabí por la multitud que lo venera.

Los planos narrativos contruidos por Crosthwaite en *Aparta de mí este cáliz* son de una sencillez engañosa. Jesús (en una suerte de homenaje a “La noche bocarriba”, de Cortázar) parece estar dormido en su prisión, junto a Lázaro, mientras el relato transcurre; al menos eso da a entender una de las escenas culminantes del libro. Esta acción (soñar) deviene juego de espejos, creando sucesivos planos argumentales. En el primero y más superficial, Jesús es simplemente un presidiario que duerme. En el segundo, Jesús le habla entre sueños a una mujer a la que desea besar (no sabe bien a bien quién es ella: su identidad ya se había difuminado cuando el sueño comenzó), y le describe a *dream within a dream*. En este tercer plano (el sueño dentro del sueño), Jesús es el hijo pródigo que vuelve a casa tras cumplir su sentencia, sólo para ver cómo la modernidad ha devastado su barrio convirtiéndolo en una colmena de Oxxos y gasolineras (esta zona particular del relato es un emotivo homenaje al Saico, personaje principal de *El gran pretender*, uno de los primeros libros de Crosthwaite). En un segmento consecutivo al anterior, Jesús es el Mesías, líder de los apóstoles y los muchachos, salvo que no conoce a los apóstoles ni recuerda haber estado con ellos en Galilea: todo eso ya había sucedido –de nuevo– cuando el sueño comenzó; por eso su confianza se centra en “los muchachos”, nuevos cholos de su barrio y brazo armado de su séquito. Finalmente, en un plano que opera como contrapunto del relato bíblico, Jesús sueña que cae: cae sin cesar hacia el interior de su(s) sueño(s) junto a otras personas, otros soñadores que caen también y, a lo largo del descenso, conversan animadamente acerca de los sucesos que vienen imaginando.

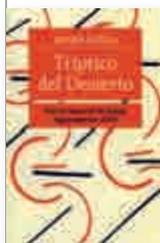
Si bien la técnica narrativa es compleja hasta el borde de la tautología, el autor la ha desarrollado mediante una prosa de cepa kafkiana: más que externar sesudas reflexiones en torno a su múltiple irrealidad, las capas que conforman el relato se superponen con una lógica inexorable, natural, paranoide y, por supuesto, divertidísima.

Todos los libros que Crosthwaite ha publicado hasta ahora llaman a la risa. Todos, asimismo, contienen un acerado hilo de tristeza, violencia y desasosiego. Esta nueva novela no es una excepción. Por añadidura, Crosthwaite logra aquí un nivel de prosodia que supera a mi juicio la dicción de sus relatos anteriores, y cuya cercanía estética con algunos poetas mexicanos nacidos en los setenta y ochenta –desde Luis Felipe Fabre hasta Sergio Ernesto Ríos, desde Pedro Guzmán hasta Maricela Guerrero– me resulta evidente. *Aparta de mí este cáliz* es una novela para precristianos y ateos, para tradicionalistas y posmos, para cínicos y paranoicos: para todos aquellos que aún conservan su alma. Es una historia vuelta a contar: algo que los lectores más infantiles o viscerales apreciamos sin medida. Pero es también una mirada impía sobre las relaciones entre la economía espiritual y la economía política: un tema acerca del cual muchos ciudadanos quisiéramos debatir el día de hoy. –

– JULIÁN HERBERT

POESÍA

Esa vacua demasía



Javier Sicilia
Triptico del desierto
México,
ERA-INBA-ICA,
2009, 89 pp.

Desde hace tres o más convocatorias el resultado del Premio de Poesía Aguascalientes se ha convertido

en algo más que un avispero de dudas y sospechas, de recriminaciones y polémicas. Tal vez ese algo más, las sumas y las restas de lo que la poesía y el poeta son o han dejado de ser en el orden social y literario, abra paso a nuevos planteamientos, sea en la reformulación del referido certamen (a mi parecer un premio mediáticamente sobrestimado) o sea, especialmente, en el examen puntual de la obras líricas que (con, sin o a pesar de ostentar un galardón) circulan en las contadas librerías y en el tráfico de mano en mano. Leamos poemas, pensémoslos, critiquémoslos; pues allende su geografía verbal y sus correspondencias literarias y vitales (siempre tangenciales y de relevancia secundaria) no hay nada más; sobrepasar estas fronteras será toparse con “el sonido y la furia” de la inquina, la envidia y la estupidez.

Desde el poema “Qué gélido contacto...”, aparecido en *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980) de Gabriel Zaid, hasta su libro más reciente, *Triptico del desierto*, Javier Sicilia (ciudad de México, 1956) ha transitado por un sendero donde poesía y espíritu son, de tramo en tramo, una misma revelación. En poco más de treinta años de escritura (en que alterna poesía, ensayo y narrativa) ha escrito libros a contrapelo de gustos y modas editoriales y de mercado, sin ser por ello un autor marginal o desestimado. En sus diversas facetas literarias es un escritor visible y reconocido. Entre sus tópicos, estilos, formas, ritmos y entonaciones salta, a mi parecer, uno de los temas medulares (con sus infaltables variaciones) de sus numerosos títulos: el ocultamiento o la ausencia de Dios, eje de su nuevo volumen. Está presente, por ejemplo, en *La presencia desierta* (1985), un tomo en forma de tríptico con estructuras métricas y prosódicas en el canon de la poesía de los Siglos de Oro de la lengua. En ese libro juvenil dice: “Desde el Vértice Tuyo, hacia Tu adentro/ la materia palpita con Tu ausencia”.

Ahora bien, en su obra poética se localiza un referencial literario y filosófico en torno a la divinidad, en su

acepción cristiana, muchas veces en la vertiente herética; en esa zona de confluencia conviven y se confrontan las visiones y los pensamientos de las Sagradas Escrituras con San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, el Maestro Eckhart y Teilhard de Chardin, Lanza del Vasto y Pierre Souyris, Concha Urquiza y el padre Ponce, entre otros. Al realizar en retrospectiva una lectura de sus libros de poesía —y creo que con *Tríptico del desierto* hay una excepción y una ruptura—, las referencias y el uso formal del canon aludido muchas veces mimetizan, sacan de foco, ocultan o de plano borran la voz, la visión, la gestualidad, la respiración del poeta Sicilia o del hablante de sus poemas. Batallo en dar con el autor, se me confunde y extravía entre los otros autores invitados a sus poemas, no distingo su aportación en el coro. En un libro como *Tierra nativa* (1982) de José Luis Rivas se oye también (y se lee en epígrafes y glosas) el coro de voces de su museo poético pero, sobre todo, resuena una música orgánica y esplendente en que las liturgias de la infancia y las del trópico fluvial dan lugar a una revisitación sensorial de inéditos paisaje verbales en nuestra poesía.

El nuevo libro de Sicilia enuncia en su título la palabra “tríptico”, término más del uso de las artes visuales, baste recordar el más famoso de ellos: *El jardín de las delicias* del Bosco. La estructura de *Tríptico del desierto* no trae a cuento, gratuita o caprichosamente, el sentido visual del libro; hay la voluntad de que la propuesta formal otorgue autonomía a cada una de sus tres secciones-paneles (“Las cuentas en los dedos”, “La noche de lo Abierto” y “La estría del yermo”) y en su devenir propicie también la conjunción en un todo dando lugar a una lectura múltiple y complementaria. Cuando lo leía pensé en un retablo, pero no de la iglesia romana sino de la griega ortodoxa, pintado, por ejemplo, no por Leonardo o Mantegna sino por Andréi Rubliov.

Con este volumen, como lo anota-ba, hay una ruptura: Sicilia se permite

romper con ciertos moldes y conceptos y se hace partícipe de su presente histórico y de una voz que denuncia, increpa, duda y se sabe demasiado humana; vía un verso libre que sabe intercalar sus perfectos heptasílabos y endecasílabos contando y cantando los prodigios del amor pero, también, los del goce (por momentos sin ambigüedades místicas) en un escenario devastado y corrupto. Encontré poemas memorables: las dos primeras partes del poema “Dolor”, “El cetáceo”, “El tercero” y la sección final íntegra; más allá de la falsa dicotomía de vida y literatura o de las teorías de la desaparición del autor, en estos poemas sus palabras nacen velardianamente de la “combustión de mis (sus) huesos”.

Persiste en este libro, por otra parte, el conversatorio con su legión de difuntos (Dante, Eliot, Rilke, Celan, Arseni Tarkovski...), y, como muchos artistas contemporáneos, Sicilia echa mano del *collage* (un recurso clásico a estas alturas) y de la paráfrasis con resultados desiguales. Desde mi lectura, esta búsqueda, la integración y deconstrucción en su discurso de otras voces, es la menos atractiva y original de su propuesta. Me quedo con sus hallazgos convulsos, sus epifanías amorosas y carnales, sus intuiciones límite (“Oscurecimos todo/ para poder mirar la luz”) donde la poesía, para significar, tiene que ocultarse a la manera de la divinidad, ciertamente. En Sicilia (como en otros poetas y artistas) las influencias son ante todo diálogo; de este se puede derivar hacia otros ámbitos: puntos de partida, réplicas o transcreaciones. Ahora bien, los criterios formales (comillas, cursivas, notas al pie de página...) que se utilizan para hacer acuse de estas apropiaciones son múltiples y nómadas siempre en relación con sus variantes: parodias, homenajes, pastiches, deconstrucciones... La discusión primera y última de este recurso no es otra que esta: ¿qué logró el artista (como renovación y enriquecimiento) del uso de la obra de otro poeta o artista? La falsa polémica (falsa y magnificada desde el

principio) a raíz del artículo del crítico Evodio Escalante (*Laberinto*, 16/V/09) y, en particular, del efecto de una de sus interrogaciones: “¿Quiere acaso esto decir que una vez que se inventó la intertextualidad ha dejado de haber plagios?”, más contundente que su posible afirmación, obra y gracia de su eficaz jiribilla, prefirió cancelar la crítica del libro como tal y la discusión sobre temas apenas bosquejados de sumo interés, desencadenando en su ausencia una serie de tristes desaguizados, materia predilecta de los corrillos de café y de las primeras planas de decenas de blogs. —

— ERNESTO LUMBRERAS

ENSAYO

Cinco raros



Hernán Bravo Varela
Los orillados
México, UNAM/
Conaculta/
DFE/Equilibrista,
2009, 82 pp.

La literatura contemporánea es proclive a rendir culto a la rareza, entendida como marginalidad, fragmentación y excentricidad. Ciertamente, en un panorama donde se han multiplicado los centros literarios, donde las fronteras entre géneros se diluyen y donde la intención y la señalización de silencios juegan un papel tan importante como la enunciación, es natural que las obras de grandes ambiciones representativas, los escritores titánicos y totales parezcan un tanto anacrónicos. Por lo demás, la categoría de rareza se ha vuelto una señal de refinamiento en el consumo intelectual y busca captar a ese lector reticente que aspira a definirse por la diferenciación en su selección de lecturas y que, a medida que un autor se vuelve popular, tiende a rechazarlo. No asombra que, ante este nuevo tipo de demanda, haya una proliferación de

los llamados raros y que las editoriales dispongan de abundantes catálogos de *freaks* para competir en ese rentable mercado de culto. Por supuesto, no es fácil definir la rareza de modo unívoco y en las bolsas de valores literarias las posiciones cambian continuamente: los raros de ayer pueden ser las referencias fundamentales del presente o puede haber marginales que gozan de una inverosímil popularidad. De hecho, autores que de manera legítima pueden ser reclamados por la legión de los raros, como Joyce, Borges, Calvino o Kafka, gozan de una popularidad y una centralidad contrastante con su perfil literario y la dificultad de su escritura.

Los orillados son semblanzas de cinco poetas hispanoamericanos, acompañados por un ensayo inicial en que el autor aventura una suerte de tipología. En su introducción, Hernán Bravo Varela se refiere a distintas gradaciones del adjetivo rareza, abarcando a esos escritores que, ya sea en la renuncia y el silencio elocuente o en la multiplicación experimental de significados, buscan una renovación de los comeditos convencionales de la literatura. Hay un término, entre los diversos que utiliza Bravo Varela para caracterizar a sus orillados, que es clave: son figuras y obras que brillan, más que por lo que son como entes ya fijados por la crítica, "por su posibilidad de ser". Y en efecto, este carácter indeterminado,

esta suspensión del juicio canónico, propicia que estas vidas y obras truncas se vuelvan (a veces con la sagacidad del editor o con la ayuda de la imaginación romántica del lector) ejemplos de nuevas actitudes artísticas y nuevas posibilidades formales.

Los autores de Bravo Varela cumplen con distintas características del raro: algunos, como Marosa di Giorgio y Juan Carlos Bustriazo, tienen vidas precarias y excéntricas y obras luminosas; otros, como Raúl Gómez Jattin, Luis Hernández y Abigael Bojórquez, se autoexcluyen, adoptan gestos suicidas y ejercen una escritura salvaje y perturbada de la que quedan vestigios descompuestos. Los orillados comienzan a desfilan con Marosa de Giorgio, la poeta uruguaya que elige el habla y la mirada infantil para recrear un universo caótico, inocente y maligno a la vez, que trastoca todas las categorías lógicas. Prosigue con Luis Hernández, el poeta peruano, médico de profesión y desaparecido en un misterioso accidente a los 37 años, que, en un momento dado, renuncia a los prestigios de la publicación y escribe y difunde parte significativa de su obra en el material perecedero de las servilletas o los cuadernos, donde funde la obra propia y ajena, así como los más heterodoxos materiales artísticos y referencias. El tercer orillado es Juan Carlos Bustriazo, ese

poeta pampero, circundado por su leyenda de excentricidades, que, con una vertiginosa melodía, mezcla el canto tradicional con la poesía experimental. Luego aparece Gómez Jattin, el colombiano que, acaso, traduce su contacto con la locura en esa sintaxis anárquica de su poesía. Finalmente, Bravo Varela presenta al poeta militante y rupturista mexicano Abigael Bojórquez.

Los ensayos son instantáneas que invitan a la frecuentación del autor y tienen la virtud de no enfocarse en el aspecto pintoresco y anecdótico, tan seductor en este tipo de autores, y orientarse en ráfagas críticas a su obra y su significación. Sin embargo, en este afán por no explotar la martirología del raro, a ratos se vuelven demasiado parcos y quizá se pierda a los personajes entrañables y, sobre todo, muchos de los gestos definitorios de su actitud artística. En fin, entre simples trayectorias trágicas y escrituras verdaderamente convulsivas, Bravo Varela incluye su apuesta al canon de la sombra. En este empeño crítico se permite el gesto subversivo de convidar al banquete literario a una serie de desarrapados que no se adaptan a la etiqueta poética y que han construido, en los márgenes de las colonias acomodadas, sus muchas veces deslumbrantes ciudades perdidas. —

— ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

SANTILLANA

Los cuerpos saturados

En Italia, Juliette conoce a Minsky, un acaudalado y aristocrático caníbal que, después de dar vuelta al mundo criminal, ha decidido refugiarse en un rincón de Italia y esconder en su fortaleza a “doscientos chiquillos de cinco a dieciséis años” y “más o menos el mismo número de jóvenes destinados a fornicarme”, junto con dos harenes, uno de “doscientas chiquillas de cinco a veinte años” y otro de “doscientas mujeres de veinte a treinta”, captadas por “cien agentes dispersos por todas las ciudades del mundo”, que son servidas por “cincuenta criados” de ambos sexos. Casi un millar de seres humanos a su entera disposición. Minsky tiene cada día una decena de orgasmos: “los chorros de esperma lanzados se elevan al techo”. Minsky se come a quien se folla, lo que le “evita el trabajo de tener un carnicero”. La narradora Juliette ha introducido al personaje con la palabra “monstruo” y él mismo se califica como tal y afirma: “Se necesita mucha filosofía para comprenderme.” En este pasaje de cinco páginas de una novela, *Juliette o Las prosperidades del vicio*, de 967 páginas en la nueva edición de Tusquets (que reproduce la de Pilar Calvo para Editorial Fundamentos), se condensa la mecánica narrativa del Marqués de Sade. Una mecánica que podría resumirse así: un desplazamiento o viaje inicial (la llegada de Juliette a ese lugar de Italia; la malformación sentimental de Minsky por el mundo); un cuadro en que el espacio es convertido en matemática (número de cámaras, de pasillos, de mazmorras, de muebles, de criados, de personajes); una escena en que las acciones son sometidas a la misma matemática (número de coitos, penetraciones, excreciones, latigazos, corridas, platos ingeridos, días de cautiverio); y finalmente la huida que conducirá a un nuevo espacio y a nuevas escenas, también matematizadas. Como escribió Octavio Paz: “el

libertino desnuda a sus víctimas, sólo para vestirlas con la camisa transparente de sus números”.

El mundo sadiano es una economía en movimiento. Sus personajes viajan constantemente, con la clase y el dinero como imperativos. La vida de Sade (1740-1814), de hecho, fue una vida en tránsito —si descontamos los veinticinco años de inmovilidad que pasó preso. El esquema esencial de *Juliette* y de su novela complementaria, *Justine o Los infortunios de la virtud*, es el de la novela picaresca. Pero sin apenas progresión: se repite constantemente la misma mecánica, que produce la sensación de repetir la misma escena. En una hay una máquina de terror o una sociedad secreta; en otra la sangre es sustituida por la mierda; en otra el banquete es más o menos opíparo; la virgen puede tener ocho o catorce años; los suplicios pueden acabar o no en la muerte. Pero la sensación es de movimiento sin avance. *Justine* se reafirma una y otra vez en su virtud; *Juliette*, en su vicio; *Sade*, en su tesis de que la virtud es un *cul-de-sac*, y el vicio, el motor del mundo. En el nivel narrativo, el Marqués subvierte el género de la novela libertina mediante el exceso; pero es en el nivel del pensamiento, en el de la argumentación, donde subvierte la tradición filosófica occidental y, de paso, la tradición novelística. Porque aunque la digresión esté muy presente en el *Quijote* y en la novela inglesa y francesa del XVIII, no alcanza los niveles sadianos. Saturación doble: de la acción narrativa y de la especulación argumentativa. Se necesita mucha filosofía para comprenderlo.

Sade reconstruido

Es sabido que Sade es un autor incómodo en el canon de la literatura francesa y europea. Flaubert, Baudelaire, Apollinaire y los surrealistas, por un lado, y Dostoievski, por el otro, lo incorporaron a sus genealogías respectivas. Pero no fue

casi hasta los años cincuenta del siglo XX cuando se lo situó en un discutible lugar de centralidad: lo leyeron en profundidad Lacan, Klossowski, Bataille, Blanchot, de Beauvoir y Barthes —como una conjura hacia el mayo del 68. La culminación de la *operación Sade* coincide con el nacimiento de la posmodernidad y tiene dos momentos —consecutivos, conscientes. El primero es el ensayo de Roland Barthes *Sade, Fourier, Loyola* (1971); el segundo, definitivo, es el estreno (póstumo) de *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, una película con bibliografía en los títulos de crédito, que enumera a los filósofos franceses contemporáneos que se han ocupado del Marqués y revela que en el filme se citan pasajes del libro de Barthes, con el que —por tanto— se emparenta explícitamente.

No entraré en los vínculos entre el místico, el sádico y el utópico, pero sí es preciso enumerar las operaciones que, según Barthes, los tres realizan en su empeño de fundar un mundo a partir del lenguaje. A saber: aislamiento, articulación, ordenación y teatralización. En *Sade* esos cuatro movimientos tienen una razón última: “la educación no es la de tal o cual personaje, es la del lector”. Es decir, el plano narrativo y el plano filosófico del texto convergen más allá del texto, al otro lado de la pantalla. No se trata de educar al personaje (como en la picaresca), se trata de educar (o de pervertir) al lector, de configurarlo como alguien capaz de comprender que el mundo, además de deseo y libertad, es sobre todo lenguaje. De que su transformación en la realidad debe partir de su metamorfosis textual. Escribe Barthes: “Así aparece el libertinaje como un acto de lenguaje. *Sade* desarrolla una oposición frontal entre el lenguaje y la realidad, o más exactamente, se sitúa únicamente bajo la instancia de la ‘realidad del lenguaje’.” Lo deja claro:



Retrato del Marqués de Sade, de Charles-Amédée-Philippe van Loo, 1761.

lo que ocurre en una novela de Sade es claramente fabuloso, es decir, imposible. Irrepresentable. Pasolini, no obstante, habiendo leído *Sade, Fourier, Loyola*, decidió representar una novela de Sade.

En la película, la inscripción en el tiempo histórico (la ocupación alemana) se realiza paralelamente en la conciencia de lo que ese tiempo histórico supone (los campos y su victimización extremas de los cuerpos). La tortura y la masacre finales, vistas desde el interior de la mansión a través de prismáticos, con las paredes decoradas con obras de arte futurista, establece una tensión ética máxima entre el horror y la cultura, entre la contemplación y la acción, entre el sadismo y la historia. Lo que Pasolini afirma es que lo sadiano se exagera en momentos históricos de excepcionalidad perversa. Pero también que el arte es cómplice del sadismo. Lo interesante es que ante la película me sentí indignado, incómodo, sobre todo violentado; mientras que la lectura de *Juliette* llevó intrínseco un pacto de incredulidad.

Sade de serie B

Barthes insiste en la idea de que la obra de Sade no es erótica. Su ejemplo es mínimo pero irrefutable: el *striptease* está casi proscrito, el cuerpo está vestido o desnudo, es saturado (colmado en todos sus orificios), del mismo modo en que lo es el texto, y castigado. Pero no es un instrumento de seducción ni de excitación. “La práctica libidinosa es en Sade un verdadero texto —de modo que debemos hablar a su respecto de *pornografía*”, afirma. Sade es pornográfico y filosófico, pero no erótico. Y, no obstante, *Juliette* aparece en la colección La Sonrisa Vertical, de Tusquets, y la película *Justine* (1968) es incluida —en pleno 2009— en la colección de Cine Erótico de *El País*. Eso crea un problema.

La confusión entre erotismo y pornografía no se da en la teoría de la recepción, sino en la industria y el *marketing* del ocio. Todo el repertorio de prácticas sexuales y violentas que encontramos en la bibliografía sadiana está representado en internet y nadie duda de que es pornografía. Es sobre todo en formato papel donde se da la confusión, a menudo a través de la máscara de la *clase*. *Playboy* y Milo Manara, por ejemplo, pertenecen a la misma liga —al mismo código de elegancia— que La Sonrisa Vertical, pero en el catálogo de esta colección conviven pequeñas obras maestras del erotismo como *Silencio de Blanca* (1996), de José Carlos Somoza, con obras de pornografía *kitsch* como *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, de estilo grueso. La diferencia entre ambas novelas tiene que ver con la conciencia del lenguaje, con la sofisticación del dispositivo narrativo. En ellas hay un mismo sustrato sadiano (en todas las obras sexuales posteriores al siglo XVIII; de hecho, en todas las relaciones sexuales en nuestra era pornográfica), pero mientras en Somoza es doble (temático y formal), en Grandes es puro tema.

Yo diría que, en el ámbito de la novela en particular y de la literatura en general, ser sadiano es justamente lo contrario que serlo en el ámbito del cine en particular y de la narración audio-

visual en general. Porque, al menos en los ejemplos que vengo seleccionando, la autoconciencia artística, lingüística, conduce a un lugar antitético en cada ámbito. La versión mencionada de *Justine*, con un reparto internacional que contó con Klaus Kinski en el papel de Sade y una adolescente Romina Power en el de Justine, fue dirigida por Jess Franco, es decir, por Jesús Franco. El tono es exactamente el mismo que en los ochenta encontraríamos en *La serie rosa*, la teleserie erótica francesa, de escenarios teatrales y humor pícaro, ambientada en la edad media y la edad moderna, con personajes aristócratas y libertinos. A nuestros ojos: *kitsch*. Sus diálogos, sus interpretaciones y sus ambientaciones son inverosímiles. Tienen un aire de fábula, de comedia popular, de telenovela que nos incapacita para la ilusión realista. Aunque se trate de actores y de actrices de carne y hueso, sus actuaciones convierten en mentira su carnalidad. Algo que no ocurre en la película de Pasolini: en ella el realismo hiera. Como sucede en las últimas películas de Haneke o de Lars von Trier, en la violación en tiempo real de *Irreversible* (2002), de Gaspar Noé, o en el hiperrealismo escatológico de *La pasión de Cristo* (2004), de Mel Gibson, las convenciones del realismo imponen su ilusionismo, el lenguaje cinematográfico se vuelve transparente, la violencia funambula en el límite de lo tolerable, porque se percibe como real. Ni siquiera los momentos metafílmicos de *Funny Games* (1997), en que el psicópata protagonista se dirige al telespectador o en que se rebobina lo ocurrido para alterarlo, consiguen hacernos percibir que la tortura es un ritual performático. El dolor atraviesa la pantalla. En ese sentido, la serie B o Z, consciente o inconsciente, finalmente *kitsch*, es una plataforma más adecuada para la traducción de la obra de Sade al cine. Porque en ella la retórica siempre está presente. Como en la obra del Marqués, en que la hipérbole continua, tanto en la descripción de la acción como en la descripción de las ideas, neutraliza la ilusión de realismo, impone la presencia casi carnal del lenguaje. —

—JORGE CARRIÓN