

◆ *Efectos personales*, de Juan Villoro ◆ *La tumba del faraón*, de Andrés Hoyos ◆ *Paraíso clausurado*, de Pedro Ángel Palou ◆ *Les Conspirateurs*, de Jorge Ibarguengoitia ◆ *Guerre au Paradis*, de Carlos Montemayor

LIBROS

GABRIELA CANO

Mujeres de Occidente

Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., Taurus Minor/Santillana, Madrid, 2000.

¿Es posible escribir la historia de las mujeres? La pregunta lanzada al aire por Michelle Perrot, en su libro *Une histoire des femmes est-elle possible?* (Rivages, Marsella, 1984), tuvo una pronta respuesta con la aparición, a principios de los años noventa, de *La historia de las mujeres en Occidente*, obra coordinada por la propia Perrot y el medievalista Georges Duby. Los cinco gruesos volúmenes (*Antigüedad*, *La Edad Media*, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, *El siglo XIX* y *El siglo XX*), que ahora circulan en una edición de bolsillo accesible a un público más amplio, muestran no sólo la posibilidad sino la riqueza que encierra una historiografía en la que las mujeres ocupan el centro del relato como protagonistas que influyen y, a la vez, reciben la influencia de su entorno histórico, y no como espectadoras pasivas del teatro del mundo o como una curiosidad o tema accesorio que, si acaso, se trata en el último capítulo de algún libro.

Los antecedentes intelectuales de la historia de las mujeres se encuentran tanto en la Escuela de los Anales, que incorporó la vida cotidiana y las mentalidades al campo de interés de la historiografía, como en la historia social

marxista, la llamada “historia desde abajo”, que reconoció la importancia del protagonismo de la gente común. Pero el detonante que posibilitó el surgimiento de la historia de las mujeres como un vigoroso proyecto intelectual fue esa “revolución inacabada pero profunda que sacude relaciones entre hombres y mujeres en las sociedades occidentales desde los años setenta”, de la que la obra de Perrot y Duby se reconoce heredera. La revolución feminista no sólo denunció la discriminación política y el trato desigual que las mujeres recibían en la familia y la sociedad, sino que llamó la atención sobre la parcialidad androcéntrica del conocimiento que tomaba al sujeto masculino como el sujeto universal.

La exclusión de las mujeres como objeto de estudio de la historia y las ciencias sociales se combatió inicialmente a través de la recopilación de información, hasta entonces ignorada, que dio visibilidad al sexo femenino en los procesos históricos. Al correr del tiempo, las aproximaciones descriptivas fueron cediendo ante el avance de los enfoques centrados en la dinámica social entre hombres y mujeres. La categoría *género* dio impulso al análisis del complejo entramado cultural —discursos, imágenes, leyes e instituciones— que, atravesado por una tensa relación de poder, moldea las definiciones siempre inestables de lo

masculino y lo femenino, y está constantemente influido por las transformaciones del mundo. Al tomar al género como hilo conductor, *La historia de las mujeres en Occidente* plantea preguntas que son abordadas desde distintos ángulos en los más de cien artículos que componen la obra: “¿Cuál es a lo largo del tiempo la naturaleza de esta relación social entre los sexos? ¿Cómo funciona y evoluciona en todos los niveles de representación de los saberes, de los poderes y de las prácticas cotidianas, en la ciudad, en el trabajo, la familia, lo público y lo privado?” Tal vez sea Natalie Zemon Davies, coordinadora del volumen dedicado a la historia moderna, quien mejor exprese el espíritu de la obra en su conjunto:

No se trata de un relato clásico, ni de un relato cronológico de los acontecimientos, sino que las diferentes miradas dirigidas a la historia de las mujeres echan por tierra el estereotipo habitual, según el cual los hombres habrían sido sus opresores. La realidad es tanto más compleja, que es menester trabajar con más finura: desigualdad, sin duda; pero también un espacio móvil y tenso en el que las mujeres, ni fatalmente víctimas, ni excepcionalmente heroínas, trabajan por mil medios distintos para ser sujetos de la historia.

La obra de Duby y Perrot conjunta trabajos de historiadoras de distintas generaciones –Natalie Zemon Davies, Joan Scott, Genviève Fraisse, Gisela Bock, Luisa Passerini, Judith Walkowitz, entre otras– que a lo largo de las dos últimas décadas perfilaron la historia de las mujeres como un novedoso y propositivo campo del conocimiento y del género como una dimensión de la sociedad cuyo análisis era indispensable al abordar el pasado con una mirada contemporánea. Detrás de los trabajos preparados para la *Historia de las mujeres en Occidente* hay una vasta acumulación de investigaciones efectuadas en universidades, estado-unidenses y europeas principalmente –monografías y estudios de caso, tesis y artículos especializados, así como obras de carácter sintético–, que dan una gran solidez a esta especialidad historiográfica. Un elemento esencial para la consolidación de este campo del conocimiento son los archivos y colecciones bibliográficas –como la impresionante *Fawcett Library* de Londres¹ que, ante el avasallador androcentrismo del conocimiento histórico, documentan lo que debería ser obvio: que las mujeres son sujetos históricos plenos, capaces de emprender acciones significativas. Por el momento, no existen en América Latina esfuerzos institucionales de esta naturaleza encaminados a la conservación de la memoria de las mujeres.

Tal vez el volumen dedicado a *El siglo XIX* sea el más atractivo de la colección. Frente a la extendida imagen de “un siglo sombrío y triste, austero y restrictivo para las mujeres”, Michelle Perrot y Genviève Fraisse, coordinadoras del tomo, subrayan la complejidad de este largo periodo –que se extiende desde la Revolución Francesa de 1789 hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1915– y que está marcado tanto por el surgimiento del feminismo –“palabra emblemática que designa tantos cambios estructurales importantes (trabajo asalariado, autonomía del individuo civil, derecho a la instrucción)”– como por la aparición

colectiva de las mujeres en la escena política. Paradójicamente, el siglo XIX también afirma una rigurosa codificación social a la que están sometidas las vidas de las mujeres y, al mismo tiempo, como consecuencia de la modernidad, ofrece al sexo femenino, por primera vez en la historia, posibilidades de tener actitudes de individuo cabal, de protagonista política y aun de futura ciudadana.

Entre los artículos que componen este volumen sobresale la “Historia filosófica de la diferencia de los sexos”, en el que Genviève Fraisse desmenuza el discurso filosófico del siglo XIX sobre las mujeres –de Kant a Freud, pasando por Fichte, Stuart Mill, Darwin y Marx. A su vez, Judith Walkowitz aborda otro ángulo de las relaciones sociales de género al analizar las “Sexualidades peligrosas” –prostitución y homosexualidad– que se manifestaron en los espacios urbanos que crecieron con el avance de la industrialización. Por su parte, Joan Scott hace un análisis del discurso decimonónico sobre la mujer trabajadora, que es un notable ejemplo historiográfico de las posibilidades del género como un instrumento de análisis histórico, perspectiva metodológica que Scott sistematizó hace poco más de una década y que ha tenido una influencia enorme en espacios académicos y políticos de distintos lugares del mundo.

Con toda su riqueza, la *Historia de las mujeres en Occidente* no es –como lo subrayan los propios coordinadores– una historia mundial de las mujeres sino que se restringe a la Europa occidental, más precisamente a la franja geográfica que se extiende entre las costas atlánticas y mediterránea del continente. Aunque Perrot y Duby incluyeron algunos artículos sobre los Estados Unidos y quisieron ir más allá de los marcos nacionales para destacar un fondo europeo común, es innegable que la obra privilegia lo francés, tanto en los temas abordados como en la selección de autores. Cabe subrayar que la obra no tiene la pretensión de ofrecer un panorama enciclopédico de la historia de las mujeres, sino que opta por detenerse y profundizar en momentos histó-

ricos significativos, que de ninguna manera pretenden agotar un tema o cubrir un periodo histórico en su totalidad.

El eurocentrismo de la obra preparada por Perrot y Duby –inicialmente publicada por la editorial italiana Laterza– se corrige en alguna medida en la edición española de Taurus que incorporó un “suplemento hispanoamericano” que no aparece en la edición original ni en las traducciones inglesa y francesa. Dicho suplemento aborda temas específicos de la Península Ibérica en la Antigüedad y en la Edad Media y, a partir de la época moderna, incluye trabajos sobre la América española y portuguesa. Así, el panorama del siglo XIX se amplía con artículos sobre temas específicos: el mundo del trabajo de las obreras en España, la inmigración femenina a la Argentina y la vida de las esclavas brasileñas; mientras que al volumen del siglo XX se agregan ensayos sobre el trabajo de las mujeres en Brasil, la Revolución Mexicana y el feminismo, y las organizaciones femeninas durante el peronismo en Argentina.

En la introducción, Perrot y Duby reconocen los límites eurocéntricos de su recopilación –“soñamos con una historia de las mujeres del mundo oriental y el continente africano”– y hacen un llamado a prolongaciones futuras del proyecto, que puedan subsanar las múltiples ausencias y profundizar en realidades nacionales o regionales específicas. Una primera prolongación latinoamericana, la *Historia de las mujeres en la Argentina*, preparada por Fernanda Gil Lozano Valeria, Silviana Piti y María Gabriela Ini, apareció recientemente en Buenos Aires, bajo el sello de Taurus. Con un formato tan atractivo y bellamente ilustrado como el de la edición original española de la *Historia de las mujeres en Occidente*, los dos volúmenes argentinos (*Colonia y siglo XIX* y *Siglo XX*) reúnen más de veinte artículos que ofrecen novedosas aportaciones a la historia de la Argentina, aunque carecen de la profundidad de campo que caracteriza a las producciones historiográficas estadounidenses y europeas reunidas por Perrot y Duby. En los próximos años, pro-

¹ www.lgu.ac.uk/fawcett

bablemente veremos circular nuevos libros de Taurus sobre la historia de las mujeres de las distintas realidades nacionales y regionales de América Latina que estimulen una muy deseable “acumulación originaria” de conocimiento que permita apreciar, en toda su complejidad, el desempeño histórico de las mujeres en tanto sujetos y el carácter cultural de los roles sociales de los sexos.

Dada la importancia que Perrot y Duby conceden a las imágenes sobre el género es sorprendente que la nueva edición de bolsillo de la obra omita los ricos ensayos iconográficos de la presentación original, que no son simples ilustraciones de los artículos sino manifestaciones del denso y poderoso imaginario masculino sobre las mujeres.

Quizá el mayor logro de la obra sea que la *Historia de las mujeres* no defiende tesis alguna sobre el progreso o el retroceso de la condición femenina en los diversos periodos históricos, sino que opta por ilustrar la diversidad de condiciones sociales, creencias religiosas, tradiciones culturales y trayectorias individuales de las mujeres y mostrar que ni la condición femenina ni la condición masculina tienen una esencia que las defina, sino que son construcciones históricas estrechamente relacionadas entre sí y cuya lógica es posible desentrañar. Queda por hacerse una historia de las formas de la masculinidad, que es el otro componente del género, al que debe verse como una construcción social producto de un entramado cultural y de circunstancias históricas precisas. Así podremos superar la frecuente y nociva confusión que identifica el modo de ser masculino con el sujeto universal. —

ÁLVARO ENRIGUE

Atizar con gracia

Juan Villoro, *Efectos personales*, ERA, México, 2000.

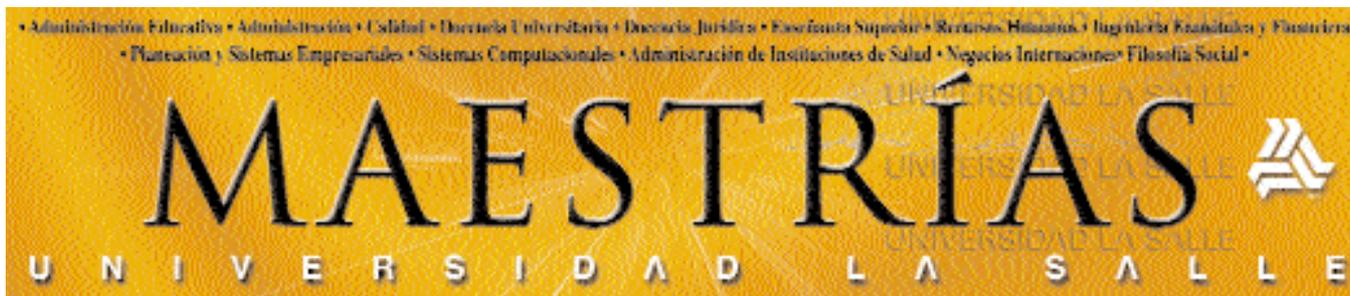
Javier Marías ha dicho que cuando se escribe una novela no se puede hacer ninguna otra cosa. La idea tiene que ver más con las ansiedades que produce la obligada lentitud del género que con el hecho real de progresar o no en una obra. No hay modo de ser sólo novelista, así que escribir un libro es vivir un número de años bajo la idea de que se está sacrificando la vocación en los altares de la necesidad. Ser un escritor profesional no es vivir de los libros, sino de la cauda que deja su prestigio. Los ensayos, las conferencias y artículos de un autor son la hipoteca que justifica el privilegio de publicar cuentos y novelas.

El nuevo libro de Juan Villoro, *Efectos personales*, obedece a este esquema: es un inventario de pasiones regidas por el azar de los homenajes, los centenarios, las presentaciones, los números especiales de las revistas. La obra está dividida en tres partes: la primera dedicada a la literatura en lengua española —Rulfo, Monterroso, Pitol, Valle-Inclán, Rossi y Fuentes— y la tercera a la escrita en idiomas extranjeros: Schnitzler, Bernhard, Nabokov, Stevenson, Burroughs y Calvino. Entre ambas, a manera de interludio, hay dos ensayos dedicados a temas más amplios: uno sobre el arte de la traducción y otro sobre el odioso pensamiento que hace de América Latina un universo entre sil-

vestre y real-maravilloso.

Debido a la naturaleza de su gestación, *Efectos personales* no es un volumen meditado como un todo y escrito con la intención de demostrar una serie de tesis; tampoco se puede buscar en él la definición exacta y bien enmarcada de una poética personal. A pesar de ello, la obra dibuja una constelación de aficiones laterales que, sistematizadas, podrían arrojar como saldo una percepción de las letras. Los nombres de Borges, Paz, Calvino, Canetti, Dostoyevski, Broch, Musil, Kafka, Wittgenstein, Auden y Joyce surgen en el texto con suficiente frecuencia como para establecer una pasión por la literatura más intelectual y más fieramente cerrada. Pensaba Gracián que “dos cosas hacen perfecto un estilo: lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos”. Villoro parece compartir esta premisa: lo que le seduce y a lo que aspira es a la inteligencia nítida y dispuesta de manera concentrada. Vista como un canon, su relación de autores refleja a un tipo de lector que prefiere las librerías a las bibliotecas. Esta afición resulta en un intenso cosmopolitismo que, por ser reflejo de una pasión sólo literaria, nunca se desbarranca en la pedantería.

En la hora oscura en que el lunfardo de la pericia semiótica y la propiedad sociológica se han transformado en un género del arte de no decir nada, el autor de *El disparo de Argón* ha alzado las armas



de la elocuencia. *Efectos personales* describe paseos, fatiga apariencias, diserta sobre las vacaciones. En un descuido del lector, Villoro ha trazado una cartografía que le permite alzar un edificio reflexivo ordenado, alto y transparente, en el que la literatura es sólo literatura. Como de pasada, entre una idea y un ingenio, plaga de bastonazos al tipo de acercamientos a las letras que más le irritan: las cacerías del folclor, la necesidad profesoral, la frivolidad de los espíritus intensos.

Estamos ante un libro producto de una curiosidad afanosa, un inteligencia aguda y un denso sentido común que no le teme al uso de la sabiduría de la vida. La receta estilística de Villoro es, en este sentido, sencilla. La mayor parte de sus párrafos está estructurada sobre el vaivén entre lectura y vitalidad, y gobernada por el aire de lo incontestable gracias a una lógica que toma su rotundidad prestada del ritmo de la prosa:

En su ensayo sobre Kafka, Nabokov sostiene que toda exploración de la belleza involucra la piedad. La hermosura cautiva no sólo por su perfección, sino porque puede ser destruida. Tarde o temprano, el objeto del deseo desaparece. La pasión por Lolita es vulnerable en un doble sentido: no hay un santuario legal para la adoración de las nínfulas y en dos años será una adolescente cualquiera.

Gracias a este método, sus textos se mantienen ágiles sin sacrificio de la elegancia; frescos aun cuando discutan las densidades de Bernhard, las carencias de sentido de Burroughs o la negrura de la *Terra Nostra* fontesina.

Aun cuando Villoro ensaya la mitificación de un personaje —es el caso de su extraordinario texto sobre Valle-Inclán y *Tirano Banderas* o el dedicado a la estancia de Burroughs en México—, tiene la facultad de retratarlo de manera natural: sus textos se leen con la fruición con que se escucha un chisme porque lo que le interesa, además del genio literario, es la humanidad singularísima de un autor. En este sentido, sus visiones críticas —salvo

cuando escribe de Rulfo y Calvino, a quienes ve como puro texto— son al mismo tiempo construcciones de personajes. Seguramente el Monterroso, el Nabokov o el Alejandro Rossi de Juan Villoro tienen algún fundamento real, pero es a partir de sus caracterizaciones como ficciones literarias que se levantan dignos de la explicación y el entusiasmo. Es en este mismo territorio —el de la biografía mítica— en el que el autor de los ensayos se deja someter por la vocación narrativa, y también en el que estriba su mayor originalidad: para hablar de *La isla del tesoro* de Stevenson y para acercarse al fenómeno de la condescendencia del mercado literario europeo, no tiene más remedio que desarrollarse a sí mismo como un personaje, y elige representarse como niño: materia dispuesta. Sus lectores sabrán agradecerle este gesto: es en la caracterización de la infancia donde Villoro resulta un escritor insuperable.

El prólogo que antecede a los ensayos es una meditación sobre las razones de su título, parece un elevado al jardín central de los lectores: los *efectos personales* son lo que se queda cuando nos lleva el diablo. Lo que en principio da la impresión de ser una nota explicativa humilde y educada — estos ensayos son “bagatelas”, dice el autor— pronto se revela como una tétrica confesión de vértigo ante el arte de narrar: los libros publicados son una apuesta en el vacío, una forma dudosa de la permanencia en el mundo entre infecciosa e indecente, dado que los efectos personales, a fin de cuentas, sólo se dejan al entrar al hospital y la cárcel. En este lúgubre contexto, los ensayos de un narrador son un registro de apego a la tradición que garantiza sus buenas intenciones. El relumbre del sol ha transformado el elevado en un doblete mortífero: la especialidad de Villoro es ocultar por claridad, atizar con gracia, tirar a matar pleno de encanto. —

OTROS LIBROS DEL MES

■ RENÉ DAUMAL, *El contracielo*, traducción de Mónica Mansour, Aldus, México, 2000. Autor de una obra prosística y poética casi secreta, René Daumal (1908-1944), fundador de *Le Grand Jeu* y feroz antagonista de André Breton, es una de las figuras de la literatura francesa de la primera mitad del siglo pasado cuya lectura sobresaltará a un número creciente de iniciados.

■ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Memorias, diario y notas de viaje*, introducción y notas de Enrique Zuleta Álvarez, FCE, México, 2000. Primera edición mexicana de las memoranzas del humanista dominicano que se cuenta entre los fundadores de nuestra cultura moderna. “Toda opinión política”, escribió Henríquez Ureña, “tanto teórica como práctica, se resume en una de estas dos creencias: una, los bienes de este mundo no alcanzan para toda la humanidad, y lo único que hay que hacer con ellos es entregarlos en privilegio a los escogidos; otra, los bienes de este mundo deben alcanzar para todos los hombres”.

■ HUGO HIRIART, *Discutibles fantasmas*, ERA, México, 2001. Este libro es algo más que una colección de artículos de Hiriart, el primero y el último de los *ingenios* mexicanos. Es, además de lectura deliciosa, una preceptiva y una lección moral. Recomienda Hiriart: “Escribe para resolver problemas que tú mismo formulas, no hables por hablar, habla para entender, para responder preguntas claras. Huye, entonces, de lo vago y general, aférrate a tus preguntas particulares, concretas y bien delimitadas. Cuando la prosa discurre alejada de la respuesta de una pregunta implícita, o mejor explícita, tórnase arbitraria, sin pertinencia, gratuita. Sólo cuando argumentas tu escrito se llena de precisión y puntería”. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Contra la novela histórica

Andrés Hoyos, *La tumba del Faraón*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Bogotá, 2000, 309 pp.

En nuestros días, dado el crecimiento de la clase universitaria, escribir novelas históricas es una fórmula al alcance de casi cualquier letrado. Se requiere una formación más metodológica que académica, que consiste en saber manufacturar fichas y en manejar cronologías; alguna idea políticamente correcta sustentada en la desprestigiada idea positivista de la historia como maestra de la vida, y algún rudimento de thriller, que ya todos traemos en el genoma cultural. Es frecuente, así, que el practicante de la novela histórica sea quien carece de temple para escribir historiografía o alguien con poco que decir sobre la vida pero muchas opiniones sobre la humanidad.

Desde que la inventó sir Walter Scott, la novela histórica ha estado sometida a servidumbres semejantes. Como el espejito donde se mira la madrastra de Blanca Nieves, las novelas históricas parecen condenadas a envejecer más rápido que la historia a la que se remiten, transcurran éstas en el pasado inmediato o en el ayer absoluto, pues suelen ser una imagen desesperada de lo que no somos pero queremos ser. Y aquellos libros del género que no aspiran a las facilidades de la ejemplaridad, como *Salammbó*, de Flaubert, *José y sus hermanos*, de Mann o *Bombarzo*, de Manuel Mujica Láinez, suelen ser más citados que leídos, pues no responden a la etimología de la novela como novedades y pasan a ser curiosidades canónicas.

El escritor colombiano Andrés Hoyos

(Bogotá, 1953) acaba de publicar *La tumba del Faraón*, novela cuyo eje está en los tiempos del efímero primer virreinato de la Nueva Granada (1715-1723) y dedicada a la vida del fraile pintor Íñigo de Vista Hermosa y Santos, nacido en 1679. No será sino hasta 1950, relata Hoyos, cuando un sismo, al resquebrajar los muros del monasterio benedictino de Usme, revela la existencia de siete de sus lienzos. Junto a las pinturas de fray Íñigo se encuentra una copiosa documentación, que Hoyos llama *La bojarasca*, a través de la cual fray Lucas Tadeo será comisionado para reconstruir vida y milagros del olvidado artista barroco.

Pese al resumen que acabo de presentar, poco o nada tiene que ver *La tumba del Faraón* con los abundantísimos sucedáneos de *El nombre de la rosa*. Más a la manera de las novelas de Lawrence Norfolk, donde las talladas piezas históricas son los castillos de una obra mayor que desdeña las comodidades del thriller o las lecciones didácticas sobre los malos tiempos, Hoyos viaja a la Nueva Granada para meditar sobre la experiencia truncada de un artista. Y para hacerlo utiliza una prosa muy feliz, encabalgada entre ciertas coqueterías coloniales y una transparencia verbal infrecuente entre los novelistas latinoamericanos.

La tumba del Faraón es una novela sobre la pintura —la continuación de la pintura por otros medios, ha dicho la crítica colombiana— y un *bildungsroman* criollo, inspirado en el cariño de Hoyos por la vida menor de su fraile, una suerte de Pirosmanni neogranadino que, como aquel pintor ruso, trazó estampas y devociones al parecer condenadas al olvido o al anoni-

mato. El periplo de Íñigo no transcurre en el vacío. La suya es vida conventual y villana. El lector hallará otros dramas entretreídos a lo largo de *La tumba del Faraón*, como el del aventurero Abel Oliveros de la Rosa. Pero me temo que Andrés Hoyos cedió a esas novelorías por respeto a la convención y su novela decae cada vez que se aleja de su cometido supremo. Tras notar que para Hoyos América no es utopía en acto, sino *El Dorado* donde vino a dar lo peor de los dos mundos, dejó a la curiosidad de otros lectores el seguimiento de los personajes secundarios de *La tumba del Faraón*, pues a mí sólo me interesa fray Íñigo como espejo de la vocación artística, sus contrariedades y su ruina.

A veces hay que recordar que la noción romántica del artista como aspirante a genio de tiempo completo sólo se popularizó con Beethoven, y que antes que él seres como fray Íñigo vivían y padecían como artesanos. Andrés Hoyos retrata el deambular vicario de un empleado eclesiástico, cuyas obras no fueron amores, sino hijas de la confusión entre la epifanía del fraile y la ansiedad del pintor. Fray Tadeo, biógrafo a quien el novelista encomienda la pesquisa, es un hermano de religión algo descreído, pendiente de matizar la escabrosa relación de Íñigo con el lienzo luminoso de la virgen de Chemeque, donde de haber ocurrido milagro, éste hubiera tomado al fraile lejano de su habitual inspiración. Esta sutil confrontación, tan barroca, entre la teología de la belleza y los mandatos de la divina providencia es una de las virtudes de *La tumba del Faraón*, donde Hoyos sabe localizar la herida de su personaje y nos lleva, parabólicamente, a tocarla.

Con el audible eco americano de la Guerra de Sucesión española de principios del siglo XVIII como ruido ambiental, Hoyos escribe un capítulo neogranadino de Vasari, cuya esencia está en entender la novela como el arte de averiguar vidas ajenas. Antes de emprender la narración de fray Íñigo de Vista Hermosa y Santos, el novelista se permite un apólogo:

Asimismo, séannos admitidas unas breves palabras sobre la bitácora a la que nos habremos de ceñir más adelante: porque si no es fácil vivir, menos lo es reconstruir una vida que fue desorden, que fue naturaleza caótica, que fue brizna barrida de aquí para allá por fuerzas que se desconocían a sí mismas, ni es fácil desprenderse de la severidad o más exactamente del vicio de la pulcritud, que algunos hemos observado a lo largo de la vida. Se nos concederá, esperamos, que a un cartujo curtido por el silencio de muchos años no se le escapa ni por un momento que un vicio expresivo se infiltra a veces en esta subjetiva resurrección de Iñigo y de los demás habitantes de su entorno; trátase de aquel modo de decir que los sujetos al rigor monástico y al silencio ritual denominamos “algarabía”. Por tal defecto, y si cada tanto no nos queda otra salida que recurrir a él, pedimos cordiales disculpas. Caminos son, lo sabemos, trillados de vieja data mediante el hallazgo de aquello que nunca se perdió. Pero así el que lo presente escribe entienda que la condición imaginaria de algún pasaje puede reñir con la presentación escueta de la verdad, la disposición falaz del método sirve no obstante para perforar secretos que de otra manera permanecerían inaccesibles. Cuando recurrimos a ella, la “algarabía” nos hace sentir que fue inventada a título de trucos de cerrajeros y asaltantes refinados, que destraban cajas fuertes y extraen de ellas riquezas que el prójimo atesora, tantas veces sin fin alguno, para dilapidarlas el día de la muerte. Es éste el peor método de intromisión en el ignorado universo de los seres extraños, sí, es el peor, pero no existe ningún otro, o al menos tal piensa y se teme este modesto fraile.

Quizá las novelas históricas capaces de huir de la servidumbre sean aquellas que, como *La tumba del Faraón*, de Andrés Hoyos, van tras el hallazgo de aquello que nunca se perdió. —

DANIEL SADA

Museo de la melancolía

Pedro Ángel Palou, *Paraíso clausurado*, Muchnik Editores, 2000, 293 pp.

¿Cómo se debe escribir una novela que explora en el conocimiento sensible y no incurrir en la inercia del ensayo ni propone estratagemas para elaborar una tesis concluyente? A fuerza de esquivar desmesuras discursivas o soliloquios escabrosos que podrían prefigurar más reflexión sobre la reflexión, en *Paraíso clausurado* Pedro Ángel Palou se vale del legendario vínculo maestro-discípulo y da como marco referencial el trasunto, a veces nada afectivo, de la vida académica. Sin embargo, valga adelantar aquí que Palou con suma pericia aísla esa formalidad escrupulosa para decantar la pasión intrínseca del maestro (Gavito) y los abundantes y ambiciosos cometidos del discípulo (Eladio), quien además habrá de afanarse en la recuperación de casi todos los proyectos que su *alter ego* ha dejado inconclusos.

Desde las primeras páginas la novela postula su necesaria cuota de extrañeza, esto es, la devoción de un crédulo hacia un incrédulo, o bien el lastre expansivo de un hombre sabio que sigue amando el conocimiento, pero que a sus 52 años su único y real consuelo estriba en consolidar una relación amorosa que le dé paz; propósito que siempre se cumplirá a medias, aun cuando el viejo maestro esté dispuesto a seguirle los pasos —lo lleven a donde lo lleven— a cada una de las mujeres, según él, “arquetípicas” que pretende; de no ser así, subsiste la amenaza de que todo su bagaje se trasmute en simulacro caótico y, sobre todo, en una pesadumbre contagiosa. Es ahí donde el peso de la novela alcanza su verdadera

dimensión. Lo emocional —la denodada búsqueda del amor— encuentra una empatía sugestiva con los avatares del conocimiento. El maestro es ya un poeta célebre, pero la figura del poeta le repugna, y ha llegado a decir incluso que no es más que un vampiro que chupa su propia sangre y haciendo suya una sentencia de Keats determina que “todo poema es un fracaso”, de tal modo que si la celebridad pudiera distraerlo sólo será un impulso para llenarse de proyectos sin objeto.

De esta manera, el escepticismo del maestro será el acicate frenético del discípulo. Y es que ante el fuego cruzado que significa la combinación entre experiencia de vida y delirio libresco, Palou localiza el territorio idóneo para ampliar su tentativa novelística: serán los cafés, los bares, la biblioteca del viejo maestro y distintos sitios y entornos impensados que la migración de ambos les tiene reservado. En este sentido Palou cuida que la cuantía de conversaciones no se dé en algún aula universitaria. Pero al margen de la acritud académica, quizá desde los diálogos de Platón hasta *Auto defe*, de Elías Canetti, amén de obras como *Doctor Faustus*, de Thomas Mann y *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, ese vínculo canónico ha representado un recurso plausible, aunque poco habitual, para quitarle ribetes al conocimiento, o bien para que la claridad de las ideas acaso sea una larga premisa que en sí misma intente ocultar un decurso plagado de incertidumbres y devaneos. Empero en *Paraíso clausurado* la tesis halla de inmediato su antítesis y, a la usanza de las antiguas novelas (habría que citar a Rabelais y a Sterne), Palou nos previene con una justificación filosófica. En un pasaje cla-

ve de la novela el narrador (Eladio) advierte (por influjo de su maestro Gavito) que el conocimiento produce melancolía, pero también inspiración. Esta síntesis tiene como sustento axiomático la *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton, donde, entre otras cosas, se asegura que la pesadumbre permite volver a mirar más allá de lo siempre visto, como si se viera por primera vez.

Tal es el caudal de ideas que transita este *Paraíso clausurado* y tal es el cúmulo de disyuntivas y proyectos que alimentan tanto la vida del maestro como la del discípulo, que el desarrollo dramático pareciera ser una perpetua reconquista de las ideas. Impulso tras impulso, cada alusión abre una expectativa, y cada expectativa estará asociada con una temática cada vez más insólita, de tal suerte que el espectro novelístico va adquiriendo la textura de un tejido celular donde cada célula representa un tema no acabado. La multiplicidad insinúa dispositivos estéticos que se desvanecen o están sujetos a una modificación constante. Así también el narrador se transforma, a fin de acoplarse a los propósitos de los personajes. Es por ello que Pedro Ángel Palou es muchos autores en uno. Veo al autor de aforismos, al poeta, al biógrafo, al narrador desasosegado, al conjetural, al reflexivo, al que nos sorprende con asociaciones disímbolas que pudieran desalentar la consecución lógica de una idea que aparentaba ir mucho más lejos; veo al narrador derivativo, al exegeta, al que se vale de emociones directas y, por cuanto se obstina, se atreve a describir al detalle los pormenores de un estado del alma o de un entorno radiante o grotesco. No obstante, esta flexibilidad de la prosa jamás escapa a la intuición estética y no pierde de vista que una novela está constituida en gran parte por el instinto natural que todo narrador debe poseer. De manera constante la espontaneidad chispea y los síntomas emanados de la argumentación perfilan una línea delgada en la que se sostienen los diversos estados de ánimo del narrador, mismos que en ningún momento se desarticulan. La novela crece, se ensancha, se adensa, a veces discurre

por los contornos de una reflexión frágil que al cabo adquiere dureza, como si ese ir de lo accesorio a lo sustantivo no fuese más que un juego, un solaz que en última instancia no tiene más empeño que el de humanizar a los personajes. Y es que el autor siempre se involucra con sus temas, los goza y los padece, tanto que en ocasiones puede irritarse o exhibir sin ambages su entusiasmo indeliberado; para ello renuncia a ser dictatorial y se sitúa estratégicamente en un segundo plano como si quisiera hacer las veces de un intruso. Pareciera que su mirada no tuviese más propósito que el de un continuo acercamiento, a bien de conservar indemne la cualidad sugestiva de la indiscreción. Cierto es que la sospecha actúa, pero la inteligencia previene, a tal grado que nada se da por seguro. De suyo, cuando las aseveraciones del maestro se aprecian categóricas, el narrador no tarda en evidenciar la inconsistencia de su temple, sus fisuras secretas, como si en realidad lo que se mostrara, mediante un metalenguaje al sesgo, fuera la debilidad de origen y sus consecuencias maquinales. Todo esto refuerza el espíritu del discípulo que, desde mi punto de vista, es el personaje más fuerte de la novela. Su devoción es heroica, porque a fin de cuentas su afán de recuperar los trabajos trunco de su maestro no va a la caza de una recompensa inmediata. Será, eso sí, el testimonio engrosado de una vida que se perdió en la confusión —siempre conmovedora— de tantos proyectos a medias.

Si *Paraíso clausurado* está sustentado en deseos y sospechas, el vínculo maestro-discípulo podrá resquebrajarse en cualquier momento. Pero como eso no ocurre, la amenaza pervive a expensas de un rastreo inagotable que sólo habrá de interrumpirse cuando la muerte rompa el lazo o cuando la desilusión de uno hacia el otro se diluya por completo. Con este amago prospera la tensión minuciosa de la novela. A través del otro se proyecta un yo teñido de una mezcla de exasperación y encomio. Es entonces que la simbiosis se hace elástica, crece, decrece, se trenza y se destrenza, aun cuando el ímpetu mantenga su frenesí estremecedor. Queda

claro que a la postre la complicidad se tornará en una rivalidad subrepticia que hacia el final de la novela se habrá de manifestar a plenitud. En un momento dado, luego de que el discípulo pretende compararse al maestro, éste le reprocha que no hay necesidad de recurrir a las comparaciones, por la simple razón de que le lleva veinte años de edad, y eso es como entrar en un dilema insoluble, pues se trata de poner en juego de nueva cuenta la carrera de Aquiles y la tortuga. Cierto es que la vanidad del maestro roza con la ingenuidad, en virtud de que no demora en reprocharle su soberbia y su necesidad de reconocimiento. Convencido el discípulo de que jamás podrá equipararse al maestro, no tiene más que convertirse en su mejor depositario. Tras reconocer sus desventajas en relación con lo que ahora sí será por voluntad propia su *alter ego*, Eladio no tiene más disyuntiva que crear su “pequeño museo de la melancolía”, un proyecto tendiente a integrar las obras dispersas de Gavito, labor que quizá ha de llevarle los años que le queden de vida.

Novela inquietante, de atisbos socráticos, *Paraíso clausurado* es una apuesta frenética e insólita en nuestro medio. Una tragicomedia cargada de ideas que, por fortuna, no está circunscrita a los premios del lector promedio ni mucho menos a su excitación falsaria. De cualquier manera queda una interrogante: ¿cómo debe ser el lector de *Paraíso clausurado*? Debo suponer que entrará al libro no esperando intrigarse de inmediato, sino dejándose contagiar por el idealismo y la incertidumbre de los personajes. Si esta es una condición de lectura, también lo es la necesidad de poner a prueba nuestra capacidad de asombro. —



ADOLFO CASTAÑÓN

Dos novelas mexicanas

Jorge Ibargüengoitia, *Les Conspirateurs*, traducción del español de F. Gaudry, Phébus, París, 2000, 119 pp.

Carlos Montemayor, *Guerre au Paradis*, traducción del español de Anny Amberni, Éditions Gallimard, 1999, 443 pp.

Las armas y los caballos recorren la literatura mexicana desde el siglo XIX. Pero es con la novela de la revolución de 1910 cuando el pacto naturalista se rompe, y aquella ingenua alma romántica se disuelve en relatos donde la misión edificante e idílica que caracterizaba a las fábulas realistas del XIX abren el paso a horizontes de contemplación impasible y minuciosa de la violencia y la barbarie (Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela) o a realidades donde lo barroco, lo esperpéntico y lo cómico (voluntario o no) se imponen como coordenadas ineludibles (R. J. Muñoz, Agustín Yáñez).

La estética de la fragmentación, la narrativa como un *ars combinatoria* o *collage* de documentos, textos y leyendas diversos, la explosión del monólogo en una suerte de museo serán algunos de los rasgos que definirán los microcosmos narrativos de Juan Rulfo o aun el centaurismo galopante de un Carlos Fuentes.

A pesar de los ejercicios vanguardistas de este último (particularmente en *La muerte de Artemio Cruz*) y de que la novela cristera realizó algunas exploraciones valiosas en el arte de contar la guerra —y más particularmente: la guerrilla—, la narrativa mexicana, cuya órbita sigue la de la violencia armada, parecía estancada en sus recursos y procedimientos. La apari-

ción de Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) en la literatura mexicana con *Los relámpagos de agosto*, *La ley de Herodes*, *Maten al león*, *Estas ruinas que ves*, *Las muertas* (*Les mortes*, Bellfond, 1984), *Dos crímenes* (*Deux crimes*, Gallimard, 1993), *Los pasos de López* (*Les Conspirateurs*), para no hablar de su teatro y de su obra ensayística y periodística, vino a renovar y reanimar géneros y actitudes. Una combinación de sátira, parodia, realismo ultrajante, cáustico sentido del humor, reducciones al absurdo, caricatura, velocidad narrativa, economía descriptiva y gracia para enredar y desenredar intrigas está en la raíz de la eficacia literaria de Ibargüengoitia. Eficacia, desde luego, humorística y auto-crítica donde la estupidez y lo macabro no son más que pretexto renovado para la imaginación satírica.

El diálogo entre narración histórica y novela picaresca se da en la novela *Los pasos de López*, que retoma algunos episodios del movimiento de Independencia que, en 1810, se inició en México en contra de España: bajo el personaje de don Perión se disfraza una de las figuras del Panteón Nacional: el cura Hidalgo, quien morirá ejecutado en 1811 y cuya cabeza será expuesta en una jaula como advertencia a los futuros sediciosos. Matías Chandom, el teniente de artillería, podría representar a algunos de los otros conspiradores: Abasolo o Allende. En realidad encarna el oportunismo y la improvisación, la ingenuidad y la tendencia irresistible a la traición. Bajo su vestuario de personajes acartonados que recuerdan a los de *La comedia dell'arte*, los tipos evocados por Ibargüengoitia no tienen una psicología tan primitiva que no

les permita traicionar y desdecirse a cada paso: por ejemplo, el primer conjurado es ni más ni menos el corregidor, ¡el representante del rey! Entre la traición y el altruismo, la narración fluye impasiblemente destruyendo a su paso los *lido-la fori* de la mitología nacional que la alimenta. Ibargüengoitia sobrevuela con graciosa agilidad batallas y conspiraciones, episodios bochornosos y comedias galantes, haciendo sentir que la historia está hecha de locura y que el historiador tiene no poco de cronista del absurdo.

Pero la novela es aérea y, a pesar de lo reducido del mundo que retiene, su movimiento evoca un espacio literario que recuerda, de un lado, la soledad singular de los paisajes de Stendhal y, del otro, la elasticidad del espacio, característica de un *conte philosophique* —espacios, por cierto, muy lejanos de la perspectiva titánica o patética que caracteriza a las novelas y escenariados de Carlos Fuentes (en *La campaña* —*La campagne d'Amérique*, Gallimard, 1994—) o de un Fernando del Paso (con *Noticias del Imperio* —*Des nouvelles de L'Empire*, Fayard, 1990—).

El tratamiento del espacio es precisamente uno de los secretos de la novela de Carlos Montemayor (1947): *Guerra en el paraíso*. Con esta novela publicada en 1991, se renueva la narración épica, el relato de la guerra y de la guerrilla contemporáneos en México y aun diríamos en América Latina, a pesar de que la bibliografía literaria de la insurgencia armada no es en modo alguno breve. La novela de Carlos Montemayor no apunta a recrear el ambiente y el mundo de un grupo particular, sino a armar un escenario, un espacio narrativo donde se cruzan y convergen los más diversos puntos de vista. También, a diferencia de un testimonio directo, la novela de Montemayor está armada en función de una verdad novelesca y de una transparencia imaginativa.

La guerrilla de Lucio Cabañas, que se desarrolló en el estado de Guerrero a finales de los años sesenta y principios de los setenta, es el asunto de esta novela armada sobre una amplia documentación y donde los puntos de vista de los diver-

sos actores (guerrilleros, militares, políticos, ciudadanos comunes y corrientes) se entretejen para armar uno de los espacios narrativos más complejos de la novela mexicana contemporánea. El libro se presenta como una recreación de la historia, como una ficción política en la que todos los datos, lugares y actores son reales y sólo es imaginaria la recreación, el perfil simpático o antipático que los personajes suscitan. Cabría dividir en cuatro grupos a los actores de esta guerra que en última instancia parece prometer el fracaso a todos los bandos: el guerrillero Lucio Cabañas, una especie de Emiliano Zapata, en quien se renovó la tradición insurgente y guerrillera mexicana, y sus colaboradores, amigos y partidarios; el segundo grupo lo conforman los militares y oficiales del ejército responsables de las acciones en la zona; la tercera instancia protagonista la encabeza Rubén Figueroa, viejo político y ex gobernador, cuyo secuestro es una de las líneas decisivas de la intriga y, por supuesto, sus familiares y amigos; el cuarto elemento que conforma este reparto lo encarna el pueblo anónimo, los periodistas interesados en la guerrilla, los campesinos afectados por ella: las voces de estos personajes funcionan como una especie de *coro* que expresa la conciencia colectiva. A cada uno de estos núcleos corresponden acciones y escenas que se van encabalgando y acomodando para insuflar a la novela su fuerza, su contundencia narrativa.

Guerra en el paraíso es una novela sobre la guerra contra la guerrilla. De una parte, registra y describe las más diversas formas de violencia —en particular la sorda, ciega brutalidad de los militares (ex campesinos con uniforme) contra los habitantes de la zona (campesinos sin uniforme). De otro lado, ensaya con inteligencia y paciente síntesis documental una reconstrucción literaria de las técnicas organizativas tanto de la guerra como de la guerrilla, de la estrategia y de la logística que así los grupos guerrilleros encabezados por Lucio Cabañas como los cuerpos militares llamados a combatirlos practican e instrumentan a efec-

to de gobernar y ejercer su imperio a través de sistemas de comunicación sui géneris. El contraste documentado entre formas distintas de formalizar, encauzar y enfrentar los hechos es quizá la aportación literaria más sólida de *Guerra en el paraíso*, a lo que podría entenderse como una comprensión crítica de las fuerzas que (se) mueven (en) el subsuelo histórico y social. En el horizonte, sin embargo, siempre se dibuja el riesgo de incurrir en una óptica maniquea y de soslayar las naturales contaminaciones, impurezas y corrupciones que envuelven y siguen a las acciones tanto de militares como de guerrilleros. Que la exploración de la psicología de la traición —tan bien lograda por Jorge Ibarguengoitia en *Los pasos de López*— no sea una de las más evidentes virtudes de la novela de Montemayor no significa que esta novela no sea una de las más ambiciosas entre las escritas en México en los últimos años dentro de la corriente de la novela histórica y realista.

Sin embargo, más allá de practicar con fortuna ese arte de la memoria sangrienta que es el de la novela épica y sus ciclos mitológicos, más allá de la *bematolatría* (de la adoración de la sangre) y de la severidad clásica y castrense con que el autor va armando sus escenarios, se da en la novela un juego contemplativo; el narrador se demora con plástica fruición en la descripción del paisaje tropical, de sus laberintos verdes, sus ríos rebeldes y sus cielos siempre asombrosos. La tenacidad descriptiva con que en *Guerra en el paraíso* recuerda al lector una y otra vez dónde está, qué terreno prodigioso e inhóspito tienen que vencer sus personajes para proseguir la acción, es una de las cualidades más notables de esta novela donde la geografía y la historia celebran una alianza muy poco frecuente en la narrativa hispanoamericana. Tal vez, gracias a esa deslumbrante topología, Carlos Montemayor hace ver cómo interactúan y se dislocan el lugar y el pensamiento, la política y el paisaje.

Si en *Los pasos de López* la novela trabaja disolviendo la verdad monumental de la historia oficial para uso escolar, en *Gue-*

rra en el paraíso el trabajo de la verdad se articula sobre el contraste y la fricción cada vez más intensa entre el punto de vista de los oficiales del ejército (“la guerrilla no existe; se trata sólo de delincuentes y bandidos”), el discurso utópico de los dirigentes guerrilleros, la voz de los políticos y las preguntas impertinentes de los periodistas.

En medio de ese péndulo, serpentea la voz de los políticos (por ejemplo, la del senador Rubén Figueroa, que se ha puesto en la cabeza la necesidad de dialogar personalmente con Lucio Cabañas, el jefe de la guerrilla, y que terminará viviendo secuestrado por los hombres de éste en una larga odisea por las montañas de la Sierra de Atoyac, en Guerrero), y la de los militares (las páginas donde Montemayor recrea una discusión acalorada entre oficiales de alta graduación a propósito del combate a la guerrilla).

Mientras en *Los pasos de López* el voltairiano Ibarguengoitia, el mejor lector mexicano de Evelyn Waugh, transforma la conjura de los héroes insurgentes no en una ampulosa fábula fundacional sino en una risueña opereta donde la comedia de enredos descubre la vacuidad de la gesta y sus protagonistas, *Guerra en el paraíso* descompone la vulgata oficial y las desabridas verdades del periodismo de uno u otro signo que niegan realidad al otro (sea guerrillero, soldado, campesino, periodista, funcionario oficial) y va construyendo así un panorama polifónico, gobernado y labrado según un principio radical de convergencia, un enigmático espejo narrativo cuya pluralidad misma inhibe cualquier lectura edificante. *Guerra en el paraíso* evoca en la imaginación del lector alguna de las composiciones de batallas ecuestres de Paolo Uccello; *Los pasos de López*, en cambio, parece fraguar y dar nuevo cuño humorístico a la mitología del jugador agazapado tras el héroe.

En ambos casos, se da una suspensión del juicio moral en vistas de una recreación de la experiencia que sólo podría haberse encauzado a través de la novela. No poco de ello se debe, en ambos casos, a la pulcra labor de los traductores. —