

◆ *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño ◆ *La mendiga*, de César Aira ◆ *Las irreales omegas*, de J. V. Foix ◆
◆ *Diario de 360*, de Luis Goytisolo ◆ *Migraciones*, de Gloria Gervitz ◆ *El amor loco*, de André Breton ◆

LIBROS

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Pinochet estudia marxismo

Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona, 2000, 150 pp.

De las miles de páginas, indignadas o conmovidas, que los escritores latinoamericanos han escrito sobre las dictaduras militares que reinaron en el cono sur en las últimas décadas, pocas me han parecido tan eficaces, por fantasmagóricas, como las dedicadas por Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile* a un inverosímil general Pinochet tomando clases de marxismo con el sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, conocido como el cura Ibacache. Sólo un prosista del refinamiento intelectual de Bolaño podía retratar el terror mediante una anécdota espectral, sin recurrir a las convenciones manidas, poniendo ante una Junta Militar ansiosa de conocer la ideología del enemigo marxista a un poeta improvisado, con relativo éxito, como exegeta de Marta Harnecker.

Para llegar a ese punto Bolaño logra, en tan sólo 150 páginas, una obra maestra de la novela corta, cuya progresión asfixiante cubre el enigma de la vocación artística, la maldición de la crítica literaria, las rarezas del estado eclesiástico y la real o supuesta banalidad del mal. Son al menos cuatro problemas planteados en una narración que no concede respiro al lector. Siguiendo el recurso de Hermann Broch en *La muerte de Virgilio*, Bolaño (Santiago de Chile, 1953) pone en marcha la memoria fugada de un moribundo, o

de un afiebrado que se siente morir, dispuesto a relatar algunos de los momentos clave de una vida más bien superflua.

Nocturno de Chile nos recuerda que la realidad novelesca sólo alcanza el sentido poético del mundo cuando crea, al mismo tiempo, caracteres y atmósferas. Sebastián Urrutia Lacroix deberá iniciar su educación sentimental cruzando la aduana del crítico Farewell, príncipe de la literatura chilena. Con singular libertad, Bolaño presenta una versión de quien en la realidad fue, me parece, Hernán Díaz Arrieta (1891-1984), conocido durante medio siglo por su nombre de pluma, *Alone*. Reseñista compulsivo, *Alone* dejó una obra enorme, entre la que destaca *Pretérito imperfecto. Memorias de un crítico literario* (1976) y la *Historia personal de la literatura chilena* (1954). Heredero austral y tardío de Sainte-Beuve, *Alone*, Farewell en *Nocturno de Chile*, practicó la vieja crítica mediante “un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte”, apunta irónicamente Bolaño.

Alone fue un comprometido periodista de derechas, lo que no le impidió ser amigo y protector de Pablo Neruda. El cura Ibacache dialoga con Farewell desde la fiebre: “me gustaría decirle que hasta los poetas del partido comunista chileno se morían porque escribiera alguna cosa amable de sus versos”. Y es precisamente ante Neruda, en el fundo de Farewell, donde el pobre cura, humillado por su

alzacuello tanto como por su pubertad lírica, pasa su rito de iniciación, volviéndose coime o acólito del gran crítico.

Desde *La literatura nazi en América* (novela, 1996), Bolaño decidió jugar –apostando muy en serio– con los fantasmas ideológicos del siglo. Para ello, Chile es un lugar apropiado de manera siniestra, tanto por la brutal represión que siguió al derrocamiento de Allende, como por la abrumadora presencia del nacionalsocialismo en ese país desde antes de 1933, como lo documenta exhaustivamente Víctor Fariás en *Los nazis en Chile* (Seix Barral, 2000). Personajes reales como Miguel Serrano (1917), huésped y corresponsal de Hermann Hesse y C.G. Jung en la posguerra y, desde sus exploraciones antárticas de juventud, esoterista convencido de que Hitler goza de cabal salud en el Polo Sur, prueban que los fantasmas de Bolaño son algo más que vidas imaginarias. Por cierto, algunos de los viejos amigos de Serrano, intachables personalidades literarias de la izquierda chilena, aseguran en privado que el sujeto es todo menos un mal escritor.

Pero volvamos a Farewell y el cura Ibacache, ancianos pinochetistas quienes no comprenden el significado político de la muerte de Neruda, ocurrida unos días después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Este es otro de los momentos culminantes de *Nocturno de Chile*:

Al día siguiente fuimos al cementerio.

Farewell iba muy elegante. Parecía un buque fantasma, pero iba muy elegante. Me van a devolver mi fondo, me dijo al oído [...] Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le coreaban el estribillo. ¿Qué es esta ordinariéz?, preguntó Farewell. Unos retoques, no se preocupe, ya estamos llegando al cementerio. ¿Y dónde va Pablo?, preguntó Farewell. Allí delante, en el ataúd. [...] Qué pena que los entierros ya no sean como antes, dijo Farewell. En efecto, dije yo. Con panegíricos y despedidas de todo tipo, dijo Farewell. A la francesa, dije yo. Le hubiera escrito un discurso hermoso a Pablo, dijo Farewell y se puso a llorar. Debemos de estar soñando, pensé yo. Al marcharnos del cementerio, tomados del brazo, vi a un tipo que dormía apoyado en una tumba. Un temblor me recorrió la columna vertebral. Los días que siguieron fueron bastante plácidos. Yo estaba cansado de leer a tantos griegos, así que volví a frecuentar la literatura chilena.

El cura Ibacache nunca pasará de ser un *écrivain raté*, atormentado por un joven doble y perseguido por las sentencias escépticas de Farewell, “de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras”. Si su indiferencia ante la historia es fantasmagórica, si su relación con la poesía está de antemano condenada por su reputación de crítico, queda la vocación sacerdotal. Pero, como un abate de corte dieciochesco, su vida clerical sólo resplandece durante un viaje eclesiástico por Europa, enviado por el Opus Dei, para revisar la restauración de iglesias y basílicas. El cura literato de *Nocturno de Chile* acaba conociendo una red italiana, francesa y española de clérigos colombofóbicos que convierten sus campanarios en nichos de cetrería, pues sólo los halcones pueden destruir a las palomas, incriminadas por el deterioro sistemático de los monumentos de la Iglesia Católica.

Tras el golpe militar, indiferente a la función del crítico como faro civilizador desde la costa de la muerte, el cura Iba-

cache recibe la extraña propuesta, que debe mantener en absoluta confidencialidad, de instruir a los generales golpistas en la ideología marxista. En esas sesiones Pinochet destaca como el más paciente de sus alumnos, quien al final se confiesa superior a los presidentes Alessandri, Frei y Allende pues él, a diferencia de éstos, sí ha escrito libros, aunque fuesen de geopolítica y en ediciones militares.

“La décima clase”, leemos en *Nocturno de Chile*,

fue la última. Sólo asistió el general Pinochet. Hablamos de religión, no de política. Al despedirme me dio un obsequio en su nombre y en el de los demás miembros de la Junta. No sé por qué yo había pensado que la despedida iba a ser más emotiva. No lo fue. Fue una despedida en cierto modo fría, correcta, condicionada por los imperativos de un hombre de Estado. Le pregunté si las clases habían sido de alguna utilidad. Por supuesto, dijo el general. Le pregunté si había estado a la altura de lo que de mí se esperaba. Váyase con la conciencia tranquila, me aseguró, su trabajo ha sido perfecto. El coronel Pérez Larouche me acompañó hasta mi casa. Cuando llegué, a las dos de la mañana, después de atravesar las calles vacías de Santiago, la geometría del toque de queda, no pude dormir ni supe qué hacer. Me puse a dar vueltas por el cuarto mientras una marea creciente de imágenes y de voces se agolpaba en mi cerebro. Diez clases, me decía a mí mismo. En realidad, sólo nueve. Nueve clases. Nueve lecciones. Poca bibliografía. ¿Lo he hecho bien? ¿Aprendieron algo? ¿Enseñé algo? ¿Hice lo que tenía que hacer? ¿Es el marxismo un humanismo? ¿Es una teoría demoníaca? ¿Si les contara a mis amigos escritores lo que había hecho obtendría su aprobación? ¿Algunos manifestarían un rechazo absoluto por lo que había hecho? ¿Algunos comprenderían y perdonarían? ¿Sabe un hombre, *siempre*, lo que está bien y lo que está mal?

Al final, el cura Ibacache le cuenta al crítico Farewell su secreto. Todo Chile se entera. Y nadie dice nada. Nada. Esa respuesta conduce a Bolaño a cerrar *Nocturno de Chile* con la última aventura del cura Ibacache en el Chile del terror. Dejo al lector la averiguación del desenlace, donde el clérigo letrado se enfrentará a dilemas de conciencia mucho más agudos que las lecciones de marxismo a Pinochet, tocando un *Nocturno de Chile* esclarecedor, si ello es posible, de las fibras íntimas de una cultura.

Las trepidantes primeras cien páginas de *Los detectives salvajes* (1998), ese retrato de la vida literaria mexicana de los años setenta que ninguno de nosotros estaba en condiciones de escribir, demostró el enorme talento de Roberto Bolaño. Pero esa novela, tan aclamada, sufre de una tara frecuente en la ficción latinoamericana, ese bizantinismo que nos impide cortar el flujo narrativo sin perder el hilo novelesco. En cambio, en novelas cortas como *Estrella distante* (1996) y, ahora, *Nocturno de Chile*, Bolaño demuestra, sin duda alguna, que es uno de los dos o tres narradores latinoamericanos más dotados de nuestra época. Pocos como él sacaron tanto provecho de la diáspora sudamericana de los años setenta, convirtiendo los dolores ideológicos en profecías literarias, encontrando en el terror su esencia metafísica, demostrando que la prosa puede y debe ser, al mismo tiempo, un juguete literario y una apuesta por la gravedad. Las obras de Bolaño, una más, otra menos, presentan a un escritor que pertenece simultáneamente a varias literaturas, no sólo, como se ha dicho, a la mexicana y la chilena, sino a la tradición universal de la novela, virtud de la que pocos escritores se pueden jactar.

En su brevedad, *Nocturno de Chile* presenta, cosa siempre rara, a un personaje difícil de olvidar, ese cura Ibacache, que concentra atributos sólo visibles en la más alta elaboración artística, desde la personalidad del lenguaje hasta el horror de la historia, el pasmo de la vocación crítica y la novela como casa donde impera no la imitación servil de la vida, sino la experiencia de la literatura. —

LEONARDO TARIFEÑO

El mapa del tesoro

César Aira, *La mendiga*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 2000, 166 pp.

La peor paradoja del argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949) es que lleva publicadas más de cuarenta novelas y su obra no parece la de un escritor. O mejor: no se parece a la de ningún otro escritor. Ni, mucho menos, a las ideas dominantes que definen la autonomía creadora del escritor contemporáneo. ¿Algo de todo esto tiene que ver con la “originalidad” o “radicalidad”? Según deja entrever el propio Aira, tal vez sólo se trate de una manera de volver a las raíces.

Lo curioso (e inquietante) es que, en esta época, desmontar las consecuencias estéticas de la hiperprofesionalización del escritor suena a quijotada “original” y “radical”. Sin embargo, esa posición es básica e indispensable para declarar le fidelidad a la literatura y mantenerse a salvo de las esquivas de una evolución más industrial que artística. “Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran”, señaló en su conferencia *La nueva escritura*; “cuando una civilización envejece, la alternativa es seguir haciendo obras, o volver a inventar el arte. La medida del envejecimiento de una civilización la da la cantidad de invenciones ya hechas y explotadas. En efecto, ¿para qué hacer la obra, una vez que se sabe cómo hacerla? La obra sólo servirá para alimentar el consumo o colmar una satisfacción narcisista. ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!” La aparente *boutade* de Aira no ignora que cada obra de arte es irremplazable y única; justamente desde esa convicción, su ideario recuerda que “el trabajo del artista se desplazó de la creación

de arte a la producción de obras” y reivindica la vigencia de las vanguardias “entendidas como creadoras de procedimientos que han poblado el siglo de mapas del tesoro a la espera de ser explotados”.

El tesoro descubierto por el autor de *Cómo me hice monja* (1993) dice que los libros no siempre son literatura (“lo que distingue al arte auténtico del mero uso de un lenguaje es su radicalidad”), y enarbolaba un modelo de libertad a mitad de camino entre la invención y el espíritu experimental. “Mezclo cosas para ver qué pasa”, ha dicho en una entrevista reciente; “escribo una novelita: si salió mal, la tiro; si salió bien, la publico”. De algún modo, esa utopía frivolidad marca la herencia y reelaboración del proyecto de Macedonio Fernández, el mismo que Borges admiró y llevó a cabo a través de su rechazo al género novelístico. Para Macedonio, su *Museo de la Novela de la Eterna* era el anti-libro, el texto de voluntad extrema y secreta, la obra maestra que duraría lo mismo que la vida de su autor —y moriría con él. En Aira, el frenesí productivista aspira a desplegar un continuo —a la manera de la memoria— que inventa y da forma a la que sería su máxima creación: el cruce permanente de la obra con la figura de su autor, la eliminación definitiva de las fronteras entre arte y vida. Su incesante flujo narrativo, que ya consta de unos cincuenta volúmenes entre novelas y ensayos, corresponde a una imaginación aterrizada como el germen de la libertad dentro y fuera de los textos. Macedonio soñó con un solo libro dispuesto a enmarcar su existencia; Aira lo despierta con la versión enloquecida de un diario íntimo en episodios, donde todo es verdad porque ha sido inventado. “Las ideas caen allí donde se las tiene, y si uno quiere aprovecharlas tiene que volver a los sitios donde pensó, lo que casi siempre impli-

ca agotadores viajes de regreso”, explica en *La mendiga*; “y como uno siempre prefiere ir para adelante, le sacaría jugo a sus ideas sólo si las llevara encima. Pero todavía no se ha inventado un formato realmente portátil para las ideas”. En más de un sentido, cada libro de Aira pretende convertirse en esa caja negra de ideas y también en la idea.

Así, desde *La liebre* (1991), Aira es autor, personaje y, sobre todo, una voz narrativa empeñada en demostrar que no hay límites para la verdadera literatura. En *Cómo me hice monja*, quizá su texto más logrado, ese tono construye la prodigiosa autobiografía de una niña llamada César Aira que muere a los seis años de edad. “Era demasiado complicado para no ser cierto, y esa es la regla de oro de la ficción”, dice el insólito narrador, transformado en un agujero por el que fluye una trama “en el borde de la representación”. En ese caso, como en muchos de sus mejores libros (*El Congreso de Literatura*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, *La costurera y el viento*, *El llanto*, *El volante*), la clave es el estilo, el lugar desde el que se dispone a narrar: al protagonista le hablan como si se tratara de un niño, pero él/ella responde con las maneras de una niña y dibuja un pacto de lectura en el que ya no habrá nada imposible. Miembro de una tradición que incluye a Felisberto Hernández, Raymond Roussel, Copi, Osvaldo Lamborghini, Witold Gombrowicz, Sergio Pitol y cierto Roberto Arlt, el autor parte de la “ficción autobiográfica” para crear un mundo cuyo pulso depende de la pericia formal. En *El Congreso de Literatura* (1999, inspirada en su participación en un coloquio en los Andes venezolanos), la aventura del autor-personaje-narrador consiste en neutralizar la supuesta ironía de una anécdota que exige clonar a Carlos Fuentes y formar un ejército de intelectuales comprometidos; un año antes, *Las curas milagrosas del Doctor Aira* exponía el mágico poder de una literatura para la cual “que no haya milagros ya hechos no quiere decir que no puedan suceder; la superstición, la ignorancia, la credulidad, están en pensar que pueden darse así nomás, en la naturale-

za. En cambio, producirlos, fabricarlos, como artefactos, o mejor, como obras de arte, sí es posible". Ahora, la puesta en escena televisiva de esos milagros de origen literario se instala en *La mendiga*, una de las cumbres del arte de Aira y ejemplo supremo de perfección caótica.

La premisa es siempre la misma: cuanto más absurda parezca la historia, mayor deberá ser el esfuerzo técnico por hacerla creíble; el desafío de esta escritura explota durante ese viaje que va de una fantasía desbocada al realismo alucinado en donde se vuelve verosímil. Soñada por Aira como un ejercicio fanático de verosimilización, su literatura evoca el *Belvedere* de M.C. Escher y "esas figuras a la vez realistas e imposibles que se ven viables en el dibujo pero no podrían construirse porque son apenas una ilusión de la perspectiva". En sus mejores momentos, los textos resultan materializaciones de una imaginación convertida en estilo; en los peores (*La guerra de los gimnasios*, *Los misterios de Rosario*, *Una novela china*), se pierden en un exceso de ramificaciones asfixiadas en "una especie de roció surrealista". Souvenir del precipicio y cicatriz del "big bang unipersonal", *La mendiga* se yergue desde otra fábrica de historias en la que tampoco hay límites para la fantasía: la televisión. Una mendiga se cae en una calle del barrio de Flores, de hecho a unas pocas cuadras de la casa del autor; los vecinos llaman a la ambulancia y el servicio que llega es el de la actriz Cecilia Roth, médica de la telenovela *Siete Lunas*. Como Aira, los guionistas de la serie trabajan sobre "lo más bizarro, lo más impensable. A fin de cuentas, nunca iba a ser tan raro como la realidad [...] Sólo había que tener el valor de plantear la historia: la aceptación iba de por sí". En *Siete Lunas*, la insospechada aparición de la mendiga sólo se justifica por la audacia actoral de Cecilia Roth; del otro lado, *La mendiga* combina la lógica televisiva con el tour que la protagonista ensaya hacia un pasado en el que debe batirse con enanos karatecas, osos sentimentales y miniaturas de comunicación ajena a las palabras. Entre uno y otro extremo, el lector asiste al surgimiento de una realidad que lo incluye.

Ya desde *El Congreso de Literatura*, Aira es clarísimo en sus intenciones y objetivos. "Mi Gran Obra es secreta, clandestina, y abarca toda mi vida, hasta en sus menores repliegues y en los acontecimientos más banales. He disimulado hasta ahora mis propósitos bajo el disfraz tan acogedor de la literatura [...] Pero mi objetivo, que a fuerza de transparencias se ha vuelto mi secreto mejor guardado, es el típico del Sabio Loco de los dibujos animados: extender mi dominio al mundo entero", escribe, poco antes de emprender la clonación de Fuentes. En *La mendiga*, la toma del poder es menos ruidosa y se abandona al impacto vitalista de las técnicas literarias. Por ejemplo, su confianza en el valor de una escritura sin corregir recupera un sentido a la vez ético y estético: por un lado, incorpora el peso metafísico del error ("si uno siempre hace las cosas bien, no tiene motivos para portarse mejor: las hazañas nacen del arrepenti-

miento y la vergüenza"); y por el otro, arma el rompecabezas de una prosa imperfecta y delirante, pero cada vez más convencida de que no hay eficiencia sin elegancia. En la misma dirección, *La mendiga* también subraya que la literatura abre las puertas de una realidad mejor. "He descubierto que aun lo imposible (creer en serio lo que no se cree) es posible", concluye la protagonista; "uno cree en sus historias, por ejemplo en su propia historia; el cerebro se amolda a la creencia a priori, no a posteriori, y empezamos a pensar una vez completada la creencia. De modo que toda la cuestión está en cultivar nuestras historias, nuestro jardín de historias, que le dan poesía y esperanza a la vida". Por este tipo de certezas, la obra de Aira parece más propia de un Sabio Loco que de un escritor. Pero su eco trae los latidos de la mejor insensatez literaria, aquella por donde se advierte que "la realidad es constante invención". —

Itinerario

**Revista mensual de creación
y análisis**

**Disponible en centros culturales
y librerías de prestigio**

Distribución gratuita

revistaitinerario@hotmail.com

CARLOS GUZMÁN MONCADA

Vocación de claridad

J. V. Foix, *Las irreales omegas*, versión de Martí Soler Vinyes, Libros del Umbral, México, 2000.

Considerada como una de las exploraciones literarias más complejas y relevantes del siglo XX, la obra del poeta catalán J. V. Foix sigue siendo un territorio por descubrir, tanto fuera como dentro de su ámbito cultural propio. Muestra de la atención que ha recibido su poesía en la Península Ibérica son los comentarios y las traducciones de su obra realizadas por otros poetas, como Enrique Badosa, J. A. Goytisolo, Juan Ramón Masoliver, Jaume Ferran o Pere Gimferrer. A sus nombres habría que sumar también los de críticos o editores que, con igual dedicación, se han preocupado por difundir y estudiar el recorrido de este “investigador en poesía”, como se autodefinía Foix. Entre estos últimos, cabría añadir ahora el del editor, poeta y traductor Martí Soler Vinyes, quien acaba de traducir y publicar en México una nueva versión de *Las irreales omegas*.

Que Soler haya elegido a J. V. Foix es algo que debe agradecerse y destacarse con entusiasmo, no sólo porque con ello prolonga la historia compartida de las literaturas de México y Cataluña —cuyos precedentes más ilustres remiten a nombres como los de Alfonso Reyes y Josep Carner o Paz y Gimferrer—, sino además porque decidió traducir el libro que más ha contribuido a extender la fama de Foix como un poeta difícil, hermético y oscuro, y lo hizo con una sostenida vocación de claridad, entendida como voluntad de comprender y hacer comprensible a la vez. Este es, quizá, el rasgo más destacable de su versión y edición de *Las irreales omegas*,

y constituye a mi juicio la muestra más elocuente de fidelidad no al texto foixiano, sino a una lectura coherente del mismo. No es un lugar común hablar en este caso de fidelidad. La versión de Soler se sabe deudora del texto original, y su logro radica justamente en no confundir sobriedad con pobreza ni fidelidad al original con una literalidad servil y ramplona, así como en negarse a suplantar o a imitar en vano la riqueza de registros lingüísticos y del patrón métrico del catalán.

El mérito de esta decisión será evidente para quienes conozcan otras versiones de *Las irreales omegas* (la de Ferran, por ejemplo). A diferencia de Ferran, Soler se ciñe minuciosamente a la diversidad de registros, así como a la sintaxis casi siempre diáfana del original; elude el tono artificioso y el pseudopoeticismo que abundan en la traducción del primero, y se obliga y obliga al lector a explorar las palabras, etimológica e históricamente, allí donde es preciso hacerlo, tal como lo exige Foix a un lector del texto catalán. Unos ejemplos puntuales: allí donde Foix escribe “i puny”, Ferran traduce “y golpea”, mientras que Soler escribe “y puñe”; “complantas enyorades”, que son “endechas añoradas” en la versión de Soler, para Ferran son “lamentos ignorados”; donde Foix obliga a escuchar un “oratge” o una “brisca cantaire”, Ferran se conforma con oír una “brisa” o un “cierzo cantor”, mientras que Soler escribe “oraje” o “remusgo cantor”. Y así sucesivamente.

Una traducción vale por cuanto arriesga, por los aciertos que obtiene y los errores a que su aspiración la obliga. En el caso de *Las irreales omegas* en versión de Soler, su lectura apunta a un deseo de

presentar ante los lectores no peninsulares a un Foix lo más ligero posible de las brumas de “poeta inaccesible” que lo han oscurecido más de la cuenta. Tal como han demostrado algunos de sus comentaristas más lúcidos, la “dificultad” connatural a la poesía de Foix ha sido distorsionada a menudo por una sobreinterpretación en clave surrealista o irracionalista de su sistema metafórico, cuando el verdadero reto que plantea su poesía radica justamente en la precisión con que explora la realidad a través del lenguaje. Por ello es de agradecer que Soler no haya contribuido con un grano más de arena a ese desierto. En cambio (o quizá por lo mismo), es de lamentar que haya limitado las orientaciones para el lector a la semblanza escrita por Gimferrer (hermosa, pero sin duda menos útil para iniciarse en la obra de Foix que su ensayo sobre *Las irreales omegas*), a las respuestas de Foix al cuestionario Proust, a las notas sobre algunos términos y topónimos y a la bibliografía tan desigual y casi del todo inaccesible para un lector no peninsular que incluye al final del libro.

Al hacerlo, Soler ha atendido quizá en exceso a la literalidad de las “Excusas” ofrecidas por Foix al inicio del poemario: en efecto, todo lo que el lector (catalán o no) necesita para familiarizarse con el sistema metafórico foixiano y con su universo de alusiones personales y colectivas, está ya en los poemas mismos, en el largo encabezado que los antecede, así como en las fechas de composición y los lugares que aparecen citados al final de casi todos ellos. Sin embargo, creo que un comentario preliminar del traductor, escrito con la misma sobriedad con que llevó a cabo su versión, habría resultado de gran ayuda para el lector. Ello no demerita en modo alguno la labor editorial y traductora de Martí Soler. Al contrario: gracias a su esfuerzo, el lector en lengua española podrá aproximarse a una de las obras capitales de la literatura catalana del siglo XX: al alfabeto íntimo de quien, al cifrar su propio recorrido interior, ha sabido cifrar también la rica y lamentablemente poco conocida historia cultural del pueblo catalán. —

Luis el fatalista

Luis Goytisolo, *Diario de 360*, Seix Barral, Barcelona, 2000, 288 pp.

Las afueras del escritor barcelonés Luis Goytisolo, hermano del también novelista Juan y del poeta José Agustín, aparece en 1958, en pleno auge del realismo social que encuentra su expresión teórica en *Problemas de la novela*, de Juan Goytisolo y en *La bora del lector*, de José María Castellet. La novedad de *Las afueras* no está en su fidelidad a la estética de la novela social sino, precisamente, en su radical replanteamiento del realismo: alejamiento de la tradición española, acercamiento a la narrativa italiana y norteamericana, rechazo de la demagogia y una renovación de la estructura concebida como parte de la materia narrativa. Es decir, se acerca a las exigencias éticas y estéticas de la década de los sesenta, una de las más ricas del siglo XX, y que coincide, en parte, con la renovación propuesta por algunos de los grandes narradores del boom latinoamericano, muy especialmente el Vargas Llosa de *La ciudad y los perros*. Es a lo largo de dicha década que Luis Goytisolo irá publicando los cuatro volúmenes que han de constituir su obra más ambiciosa, *Antagonía*, pieza clave de nuestra narrativa contemporánea, autobiografía y biografía crítica de una generación, crónica sarcástica dominada por la presencia corrosiva del narrador.

Goytisolo no abandonará esta necesidad de replantearse en cada nueva novela la necesidad de abrir nuevos caminos, en una escritura guiada por la inteligencia, con una prosa acerada en la que palpitan una emoción lírica ante el paisaje y una inquietante sensibilidad elegíaca. A diferencia de otros novelistas de la época, rechaza la tradición realista. No es tampoco, a diferencia de otros contemporáneos, experimental, sino que rechaza una esta-

bilidad para crear otra nueva. Y como casi todos ellos, no rechaza la conciencia social sino que la saca de sus esquemas convencionales o demagógicos.

En la década de los noventa Goytisolo publica dos novelas, *Placer licuante* y *Escalera hacia el cielo*, que a juicio de muchos de sus lectores representa una crisis negativa que le lleva a la esterilidad creadora, mientras que yo he preferido verlo, al igual que ocurrió con el Vargas Llosa de *Elogio de la madrastra* o *Los cuadernos de Don Rigoberto*, como un replanteamiento y una necesidad de escapar de la complacencia. De esta etapa de aridez narrativa surge una de las mejores novelas de Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, y una de las más ambiciosas de Luis Goytisolo, *Diario de 360*, donde se nos dice o recuerda que “el verdadero creador se distingue por su voluntad de no repetir lo ya hecho, de fundar su propio espacio narrativo”.

Goytisolo parece sentirse incómodo ante una paradoja de su propia creación, que es la de mostrarse implacable contra el lector complaciente y riguroso consigo mismo como escritor, y la de buscar al mismo tiempo un círculo amplio de lectores. Una paradoja muy visible en este libro y que le lleva a arremeter inoportunamente contra escritores cuya capacidad de seducción está en la facilidad de su escritura, como ocurre con Javier Marías o con García Márquez, o en la facilidad para proyectarse como figura pública, como ocurre con Carlos Fuentes. Críticas que, por pudor, debería haber dejado en manos de los críticos.

Nueva paradoja: su radicalismo le lleva a redefinir creativamente qué es la novela y a plantearla como un terreno abierto en el que intervienen, como en un campo magnético, la reflexión, la memoria, el diario, el aforismo, el adelgazamiento del hilo narrativo, la fuerza lírica

y la complejidad estructural. Goytisolo hace agudas observaciones sobre algunos de sus autores preferidos, reflexiona sobre el declive de la novela y nos habla de su propia escritura, una de las más lúcidas y exigentes de nuestra narrativa contemporánea, basada, estructuralmente, en la relación entre fragmento y unidad (“la expresividad del mosaico reside en el conjunto del dibujo que esos fragmentos configuran con independencia de la forma de cada uno de ellos”), y creativamente en la fusión de pensamiento, memoria e imaginación.

Esta visión moderna contrasta con una visión muy convencional de la literatura vista como un proceso histórico, es decir, fiel a este fatalismo propio de las historias de la literatura cuya única función es la desprestigiada función pedagógica. Lo que le lleva a hablar, entre otras cosas, de “los mil años de oscuridad”, “esos mil años de infelicidad que para el mundo significó la Edad Media” o a afirmar que “la historia de la novela es, hasta cierto punto, la historia de la desaparición de lo que tradicionalmente se entiende por peripecia o argumento”, como si la novela hubiera empezado el siglo XIX y estuviese condenada a desaparecer a partir de este *Diario*.

Acaso la verdadera paradoja no esté en esta concepción limitada de la literatura sino que en esta misma concepción fatalista se encuentra la clave dramática de una novela que para tantos lectores no puede ser considerada como tal por no atenerse a las reglas (¿impuestas por qué demiurgo?) del género. A diferencia de Carlos Fuentes, funámbulo en la cuerda floja que une y separa a la modernidad de la posmodernidad, Goytisolo, como Paz, vive la nostalgia de la unidad y la conciencia del Apocalipsis, de un mundo que, puesto que se le escapa de las manos a él, considera que se nos escapa a todos nosotros. Como Joyce, que no trata de buscar una nueva salida a la novela sino de cerrarlas todas, abarcando en el *Ulises* toda la historia de la literatura para colocarla en un callejón sin salida o cuya única salida es *Finnegans Wake*; o como Picasso, cuya fuerza creadora le lleva a abarcar toda la historia de la pintura y su propia

“historia” para destruirlas, colocando a la pintura figurativa en un callejón cuya única salida es la apocalíptica abstracción. De lo que se trata no es de negar la historia, sino de considerarse su último testigo, para afirmar que un ciclo se ha cerrado o se está cerrando definitivamente. Por eso, “ahora las obras de interés que llegan a nuestras manos son muy escasas”, algo que se debe “a los cambios en los hábitos sociales o en el modo de vida que se han producido de consecuencias inquietantes”. No importa ahora si Goytisolo, como todos los jinetes del Apocalipsis, está equivocado en esta visión negativa del futuro, sino en las consecuencias dramáticas que tiene para su escritura.

Cada día de la semana de este diario toca un tema distinto y estos temas se van uniendo como las piezas de un mosaico. La tensión narrativa no está tanto pues en lo que se narra como en la disposición de lo narrado. Y esto exige una actitud alerta y de complicidad por parte del lector. Aunque esta disposición es ya por sí misma materia narrativa, puesto que permite una serie de cambios que dan una especial dinámica al conjunto. Hay días en los que domina la imaginación, otros la reflexión y otros la memoria. Unas veces hay una implacable visión distanciada, cruel en su afilada inteligencia, otras una sensibilidad personal dominada por la evocación, por el erotismo, por el acercamiento a la naturaleza, por la dolorosa conciencia del envejecimiento. También el enfrentamiento de dos mundos: el del erotismo frente al de la violencia sexual, el de la ciudad frente al del campo, el de una Edad de Oro frente a una Edad de Contaminación física y moral.

Diario de 360 es un libro que trata de reivindicar dramáticamente un tiempo mítico que por lo que tiene de evolutivo es percedero y nos conduce a un futuro estéril o contaminado. Un círculo se ha cerrado, y en su interior se escucha, como un lejano zumbido de avispa, una concepción de la vida. Donde estuvo emplazado el colegio, nos dice Goytisolo, se vendió el terreno, demolieron el edificio y en el mismo solar construyeron una residencia para ancianos. —

MARÍA BARANDA

Escribir una patria

Gloria Gervitz, *Migraciones*, edición de la autora, diseño editorial de Ricardo Salas/Frontespizio, México, 2000, 189 pp.

Gloria Gervitz reúne en *Migraciones* su poesía completa. Ya en 1991 las primeras tres partes escritas del libro —*Fragmento de ventana*, *Del libro de Yiskor* y *Leteo*— habían sido publicadas por el Fondo de Cultura Económica, y en 1996 El Tucán de Virginia lo reeditó con la adición de *Pythia* y *Equinoccio*. Ahora, en una edición de la autora, presenta *Migraciones* con los cinco libros anteriores más uno nuevo, *Treno*, que integra al cuerpo de su obra. El lector encontrará, más que una mera recopilación de sus textos, el único poema que la autora ha venido escribiendo desde hace años. Íntimamente ligada a su vida personal, su escritura especula con la unión de un sino perpetuo en cada uno de sus fragmentos. En las seis partes, el libro muestra la peregrinación de una mujer en un territorio de vértigo personal y de ordenamiento sincrónico. Lo primero, aun con el riesgo de definir su poesía desde la desfiguración o la deformación de la intimidad, consigue establecer un lugar de resistencia desde el cual discurre su interés. Entre el tú y el yo establece una relación con los otros. Otros que son su diferencia y su proyección, su anhelo y su límite, con los que logra construir su propio discurso. Lo segundo se plantea como una pirámide desde la cual asciende a esa otra perspectiva de realidad y tiempo. Su poesía, siempre, es la de un cuerpo que se une consigo mismo, se exalta y se dilata en sus múltiples autorretratos hasta lograr un temple moderador como símbolo de composición en el texto.

Una de sus primeras figuras es la de la madre generatriz en la cual no hay limitación para buscarse a sí misma. La madre

como símbolo de templo porque acoge, alberga y permite mirar desde allí, ser centro. No importa que sea la poeta la que hable por su boca: el referente siempre llama a la precisión del acto, sabe que en cualquier parte de ella puede invocarla: “¿En qué parte de mí puedo inventarte?” La sustitución proyecta la vida de la otra, el suceso es ser sombra o ser nada, porque siempre será la ausencia de la otra persona la que la acompañe, ese otro alguien como rito de contemplación a quien su libro clama: “¿Seré yo esa mujer?” Y si la imagen de la madre consuela, aun en el sello de su extranjería, la de la hija es el drama de la semejanza. Su preocupación parece ser la victoria de esa sustitución reivindicada.

En *Treno*, libro dedicado a su hija, Gervitz asume el destino como absoluto del delirio y se vierte en el entendimiento de la distancia. Parece seguir la máxima de San Agustín “No busques fuera: vuelve a ti mismo”; su identidad ha sido limitada por el tiempo, el porvenir existe fuera de su circunstancia, porque la vigencia del libro está en la historia de su historia: “y yo quería llegar a ti/ pero tú eras yo”. El poema fluye en el espacio de su propia voz y busca un lazo de unión en otra lengua, quizás la de su madre, y así desde la lejanía que supone este acto mediático resulta la fuerza actuante de su propia ficción: “do you hear my heart disquiet?/ does my longing/ my boundless longing distress you?”

Todo lo que acontece en *Migraciones* es la manifestación de un yo en movimiento que comienza en la vida interior y se ensancha en la tradición del judaísmo. La claridad de un mundo habitado por un dios de culto será el principio regidor de su existencia poética, lo que Gervitz mira en calma es su propia pasión en una imagen trágica. El dolor le da significación y le permite rememorar aquel otro tiempo

que se encuentra en el rito litúrgico. Sabe que quiere ver y ser vista, de allí que sus preguntas sean conceptos unívocos para habitar el ámbito de su desolación y su abandono. No hay respuestas, las preguntas sólo son articulaciones del recorrido poético, rastros donde conserva su trama: “¿A quién contarle todo esto?” o “¿En qué momento aquellos sueños comenzaron a perseguirme?”

En todas las direcciones que toma el libro en sus fragmentos, la conciencia de unidad es asumida como parte de un pasado que quiere recuperar, pero que le resulta ajeno: sabe que por naturaleza no es de ella, o por lo menos no en su totalidad. Parte de esa historia está en su capacidad de fabulación o de reconstrucción del olvido. Entonces, todo se vuelve un episodio sin fin en donde ella es hija de la madre que a su vez es hija y que además nos muestra que también es madre. Sin embargo, la mediación de su epopeya descansa en poder emigrar, estar siempre en otra parte, desplazarse. Y como aquel que verifica el culto de la tribu, o la permanencia de su raza, emprende una infinidad de variantes.

Ceder o no ceder ante la certidumbre religiosa no es su preocupación, lo que sorprende son esas pequeñas revelaciones que nos permiten ver lo que hay detrás: una vía de vulnerabilidad donde una mujer quiere encarnar en otro cuerpo para tender un puente entre la vida y la muerte. Más allá de esto sabemos desde las primeras líneas de *Migraciones* que la aniquilación no es su fundamento ni su razón. Todo es cuestión de consumir su voz en la palabra ser. Diseminarse en una biografía personal como aliento de una poética. Así, cada imagen parece

abrirse a un mismo sentido de anudamiento: todo está ordenado en el vigor de la existencia. Lo que ella vive es una forma de conocimiento, un punto de identidad en la contienda del espíritu. No hay reposo: lo que vive dentro, también está fuera.

Un solo poema que preside múltiples perspectivas se asienta en su principio y fin en el silencio: “El agua en su silencio de raíz”, “silt words/ unspoken”. Lo que se calla, lo que no se dice, es la tragedia de su estirpe.

La condición es una: penetrar “lo otro” como forma de extensión de sí misma. Su invocación es simple: abrir el camino de su vida individual a través de la fuga. Su fin: escribir una patria. Por eso, esta es una historia que antecede a otra; un tiempo dentro de la infinitud del tiempo cuya máxima voluntad es ser parte de la misma historia. Y tiene razón Gloria Gervitz, *Migraciones* es un solo poema que se revitaliza con cada nueva entrega y se prolonga hasta llegar a nosotros. —

OTROS LIBROS DEL MES

■ JORDI SOLER, *La novia del soldado japonés*, Plaza & Janés, México, 2001. Acostumbrados a la vasta influencia (benéfica y maléfica) de la ortodoxia canónica en los poetas jóvenes y no tanto, resulta refrescante este pequeño libro de poemas de Jordi Soler, que ya desde el título anuncia los afanes del autor por (permítasenos el terminacho) ciudadanizar la poesía, quitarle el corset y hacerla rebasar los límites de velocidad estipulados. El viaje es muy recomendable, aunque temerario: “requiero de armas fugaces para sostener el alma/ que se desvencija,/ en la siguiente curva voy a perderlo todo”.

■ FERNANDO SAVATER, *Perdonen las molestias*, El País, Madrid, 2001. Lejos de los temas de sus amores –Voltaire, la ética, los caballos, Stevenson–, que son ya los de los muchos que lo leen, Savater vuelve a ese tema que, en cambio, preferiría poder olvidar: el nacionalismo vasco, esa mezcla inverosímil de cerrazón, racismo y violencia. Toda la inteligencia y la valentía de uno de los grandes filósofos de hoy al servicio de una lucha que libra en ese terreno en el que no puede perder, el único que vale la pena: el de las ideas.

■ ALBERTO BARRERA, *También el corazón es un descuido*, Plaza & Janés, México, 2001. El poeta y guionista de telenovelas venezolano debuta en la narrativa con una divertida historia sobre un asesino múltiple hispano en los Estados Unidos y su mafioso abogado cubano. Burla a un tiempo de los medios de comunicación, del *melting pot* y el multiculturalismo, esta novela será la delicia de aquellos que quieran huir de lo políticamente correcto. —

• Administración Educativa • Administración • Calidad • Docencia Universitaria • Docencia Inicial • Educación Superior • Recursos Humanos • Ingeniería Educativa • Filosofía • Plantación y Sistemas Empresariales • Sistemas Computacionales • Administración de Instituciones de Salud • Negocios Internacionales • Filosofía Social

MAESTRÍAS

UNIVERSIDAD LA SALLE

