

◆ *La calle de la Guardia Prusiana*, de Pere Gimferrer ◆ *El pensamiento mestizo*, de Serge Gruzinski ◆ *Instinto de Inez*, de Carlos Fuentes ◆ *Ravelstein*, de Saul Bellow ◆ *También el corazón es un descuido*, de Alberto Barrera Tyszka

# LIBROS

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

## Las damas del talerno

Pere Gimferrer, *La calle de la Guardia Prusiana*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 90 pp.

La publicación de la novela *La calle de la Guardia Prusiana*, de Pere Gimferrer, coincide con la noticia de la próxima publicación de dos novelas inéditas del poeta inglés Philip Larkin escritas en su juventud, *Trouble at Willow Grove* y *Michaelmas Term at St. Bride's*. La coincidencia invita a una serie de especulaciones literarias no exentas de morbosidad. Larkin escribió las novelas en su época de estudiante en la universidad de Oxford. Virgen hasta la edad de 23 años, las biografías y la correspondencia publicadas después de su muerte revelan una compleja y nada convencional vida amorosa. Tras una etapa de homosexualidad en su juventud, en la correspondencia del poeta con su amigo el novelista Kingsley Amis expresa sus fantasías sexuales en torno a las colegialas y el lesbianismo, y en las novelas trata precisamente de las actividades lesbianas en un internado. Con una peculiaridad: es difícil decidir el sexo del narrador, dificultad que condiciona aquí el carácter voyeurístico de la escritura.

Las dos novelas son parodia de un género en boga en la época en que las escribió, y un pastiche, con una descarada intervención por parte del narrador, algo

que se señala como típico de la escritura posmodernista. Para el biógrafo de Larkin, el poeta Andrew Motion, no se trata más que de textos ligeramente pornográficos. La paradoja es que, con todo, la única clave en la que pueden leerse para que tengan sentido es la literaria. Y que casi todos los admiradores de Larkin coinciden en que la publicación de estas dos novelas sólo servirá para dañar el prestigio del poeta y de la editorial Faber.

En la nota introductoria a *La calle de la Guardia Prusiana* Pere Gimferrer señala que en mayo o junio de 1969 escribió el poema "Dido y Eneas", que cierra la recopilación de su poesía en castellano, aunque su etapa literaria de creación en castellano termina en realidad con esta novela breve, escrita en los ratos libres de su servicio militar, en julio y agosto de 1969. De entre los amigos que leyeron el manuscrito, "recuerdo que Sergio Pitol lo apreció particularmente", aunque el único testimonio escrito que conserva es el de Vicente Aleixandre, dos cartas de discreto valor crítico incluidas en el libro. La novela, por obvias razones de censura, no se podía publicar en España, y en todo caso el poeta iniciaba su trayectoria como poeta en catalán y el manuscrito quedó traspapelado.

A diferencia de las de Larkin, esta novela breve se publica por decisión del

propio Gimferrer, para quien dos cosas de este texto de 1969 parecen indudables: que "participa del *divertimento*, aunque no de modo exclusivo, y que su estética es, en parte no desdeñable, si bien tampoco exclusiva, la del *pastiche*". Y concluye: "Es un adiós al escritor joven que era en 1969 —¿es él, o soy yo quien publica este libro?— y un adiós a mi etapa de entonces".

Hablar de etapas es un concepto tan discutible como atribuirle etapas al fluir de un río. Sin embargo, el hecho mismo de que abandone una lengua y, por lo tanto, toda una tradición, para incorporarse a otra tradición, le da cierto derecho a mirar su obra en castellano desde otra perspectiva, aunque para quien lea "Arde el mar" o "La muerte en Beverly Hills" la palabra juventud no puede identificarse con "aprendizaje". Recuérdese el comentario de Octavio Paz en una carta de 1968: "Yo no sabía que usted andaba apenas por los 23 años. Cuando lo supe dije: ¡Es extraordinario! Y Cortázar agregó: Y casi inmoral". Y añade: "dentro de diez años será usted un hombre joven y dentro de cuarenta un viejo, pero siempre será, estoy seguro, un poeta joven".

El reciente libro de poemas de Gimferrer, *El diamant dins l'aigua*, todavía no traducido al castellano, confirma estas palabras de Paz. Sin embargo, *La calle de la Guardia Prusiana* sí puede considerarse

---

como una obra de juventud en el sentido más convencional de la palabra, y a mi juicio es lo que le da un especial interés. Por un lado, si el Gimferrer poeta es demasiado único como para poder identificarlo con una generación, su novela es claramente generacional y se identifica con la estética de los novísimos: cosmopolitismo, decadentismo paródico —aquí a través de la estética modernista—, cultura contemporánea (música y, sobre todo, cine), cierto carácter lúdico, ruptura de la linealidad y cierta oscuridad muy cercana a Vicente Molina Foix. A diferencia de lo que ocurre en su poesía, el narrador rechaza la trascendencia artística y la incorporación de una poética como tema del texto. En efecto, se trata de un *divertimento* y de un pastiche.

Pero también de algo más o de mucho más. *La calle de la Guardia Prusiana* es un interesante ejemplo de textualidad, de la invención de la vida a través de la *visión*, subrayo la palabra, del cuerpo: el voyeurismo como forma sublime del encuentro

amoroso a través de la presencia y de la memoria que, fundidas, sustituyen y superan a la imaginación.

La novela representa, además, una audaz ruptura con la convención del género: es una verdadera aventura en el sentido cortazariano y vanguardista de la palabra, dentro de la estética de los novísimos. Y es, en muchos sentidos, una novela posmodernista. Con ello quiero decir que, siendo una novela “de época” es, al mismo tiempo, una novela muy actual en la que el yo del narrador se impone no como persona sino como voz. O, en este caso, como voces. Voces que hablan de experiencias que, al confundirse, dejan de ser exclusivas. El lector ha de abandonar todo intento de interpretar el libro, puesto que el argumento, la identidad misma de los personajes, la relación entre el “yo” y el “él” o “ella” se le escapa.

La única estrategia de lectura es el abandono: a la magia de una pequeña ciudad y de sus fascinantes personajes. Todo más visualizado que hablado. En una

extraña mezcla de épocas o de decorados, literarios o cinematográficos, con curiosos guiños, como ese Chrysler amarillo y negro salido de un poema de Gil de Biedma, las novelas de Merimée o de Henry James, Tánger, las referencias a María Schell o a Natalie Wood, al ángel exterminador y a José Antonio Primo de Rivera, dentro del dominante marco modernista o de los felices veinte. Y por encima de todo dominan los espléndidos retratos de las mujeres, los espléndidos desnudos en el mágico escenario de “un país a punto de desaparecer”, “memoria de una época y unas gentes abolidas, toda aquella confusa dinastía”, y la presencia eterna “de las damas errantes del Talerno: aquellas mujeres misteriosas, pelirrojas teñidas [...] y que estaban destinadas (eternamente, pues eran inmortales y vivían en los claros de los bosques ribereños) a errar por el azul y lúgubre Talerno”, “el silencio azul y el viento sobre los chopos —en el Talerno— con toda la memoria y las voces de los vivos y los muertos”. —

# I/2

# Conagua

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

# Identidad y mestizaje

Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, traducción de E. Floch González, Paidós, Barcelona, 2000, 364 pp.

*Un buen hombre es un hombre mezclado.*

— MONTAIGNE

Quizá nunca, como en estos primeros meses del siglo XXI, se habían repetido tantas mentiras sobre el origen de México. So pretexto de defender los derechos de las minorías indígenas, toda suerte de propagandistas, dentro y fuera del país, demuestra su grosera ignorancia, alevosa o pía, sobre lo ocurrido, en ambas orillas del Atlántico, durante el virreinato y su final. Está de moda, por ejemplo, hablar mal de los constituyentes de 1824. En efecto, aquellos independentistas creyeron ingenuamente que bastaba con borrar la palabra indio de nuestras leyes para unificar a la nación.

Pero hay que recordar que esos diputados ni siquiera sabían dónde quedaba Teotihuacán; algunos creían que México había sido cristianizado por Tomás apóstol en el siglo I y otros imploraban por un príncipe borbón para salvar a México de la ruptura radical, que muy pocos deseaban, con la madre patria. Huérfanos, decepcionados tanto de Fernando VII como del liberalismo peninsular, los independentistas se inventaron, como símbolo de consolación, una república respaldada en un grotesco e imaginario imperio azteca, a la romana.

Por haber ocurrido hace sólo cinco siglos, el descubrimiento de América y la Conquista de México son los episodios más ricamente documentados de la historiografía. Pero cuando uno lee la prensa o escucha a los diputados de hoy comprueba que Bernardino de Sahagún, Ángel María Garibay o Miguel León-Portilla trabajaron en balde. Priva sin remedio la reescritura fabulosa de 1521. El cuento del jardín del edén prehispánico, del buen sal-

vaje indio y de su destrucción por la malicia occidental llegó para quedarse. Me temo que ninguna lectura podrá desterrar esas mitologías del imaginario público. Libros como *El pensamiento mestizo*, de Serge Gruzinski, quedarán para aquellos *bappy few* para quienes la historia, habiendo demostrado no ser maestra de la vida, al menos sirve como higiene del intelecto.

Bendecir el derecho de sangre, proclamar la etnicidad como principio de partición de la nacionalidad o admitir postestas primigenias que hacen a algunos mexicanos más verdaderos que otros en razón del color de su piel o la penuria en que viven es muy peligroso, como lo prueba el horrible siglo pasado. Además, cabe recordar que no sólo Veracruz es bello. Toda reivindicación identitaria, en nuestros días, es por fuerza paradójica, lo mismo entre los pueblos de Chiapas que entre los maoríes. Mientras se defiende una identidad mestiza forjada a lo largo de siglos de integración nacional, se aspira al bienestar económico y social. Esa contradicción —conservar un espacio antiguo en un tiempo moderno— es un problema común a todos los hombres de nuestra época. Por fortuna, la mayoría estamos de acuerdo en que esa tensión sólo se resuelve mediante el ejercicio de la democracia.

He utilizado dos palabras hoy maldicidas por el nuevo fundamentalismo: integración y mestizaje. Creo que el liberalismo contemporáneo debe defender esos conceptos, enriquecerlos y revitalizarlos, sin ceder a la tentación de abandonarlos para quedar bien con la política correcta. Es obvio que el integracionismo del Antiguo Régimen mexicano, el soñado por Manuel Gamio, fracasó. Pero eso no quiere decir que la integración —a la que debemos dar contenidos nuevos— deba ser archivada por sus fra-

casos políticos. El siglo XX vio fracasar una y otra vez a la democracia, y pese a ello (o gracias a ello) hoy casi todos nos decimos demócratas. Y en relación al mestizaje, la moda es decir que es un mito inventado para ocultar la naturaleza racista de la sociedad mexicana. Las buenas conciencias, que apenas en 1994 descubrieron que en México había indios, son las mismas que hoy se rasgan las vestiduras denunciando que somos racistas. En efecto, lo somos. Todas las sociedades, desde el origen de los tiempos, han ejercido la discriminación sexual, religiosa y étnica. La Ilustración nació con la conciencia de esa fatalidad y la ha combatido, a través de la prueba y el error, desde Voltaire hasta nuestros días. Pero ocurre que a las formas tradicionales de racismo hay que agregar el racismo invertido, que ve en el mestizaje al enemigo de la identidad. El liberalismo del siglo XXI tendrá que nutrirse del pensamiento mestizo.

*El pensamiento mestizo*, de Serge Gruzinski, que juega, entre el homenaje y la crítica, con *El pensamiento salvaje*, de Lévi-Strauss, no es un libro sobre la actualidad mexicana. Pero es imposible dejar de leer esta nueva obra maestra del más ingenioso y creativo de los mexicanistas sin pensar en clave política, pues “nadie ignora”, dice, “que los turiferarios de la *political correctness* y de los *cultural studies* desarrollan la concepción de un mundo anquilosado en comunidades estancas y autoprotegidas al abrigo de las ciudadelas universitarias del imperio estadounidense”.

Gruzinski, viajero por los conventos agustinos de México y espectador de las películas de Greenaway, es un antropólogo enamorado de las mezclas. Es de esos pensadores que se sienten felices ante la época que les tocó vivir. Así, encuentra en el siglo XVI un laboratorio que nos ayuda a comprender las periferias de Bombay, Los Ángeles y México como esas “vecindades y estas presencias que nos sorprenden por todas partes, y que a algunos nos incomodan, atropellan nuestros puntos de referencia. ¿Un mundo moderno, homogéneo y coherente habría cedido súbitamente el paso a un universo posmoderno, fragmentado,

heterogéneo e imprevisible?”

De la Amazonia contemporánea de la Italia del XVI, pasando por la Nueva España, el investigador francés propone una nueva noción de Renacimiento. Los adelantados europeos, ya se sabe, buscaron en América El Dorado o las hespérides, y al invadir el continente crearon un caos sangriento muy similar al previsto por los mitos mesoamericanos de la creación y de la destrucción del mundo. Leyéndolo me llama la atención que el fundamentalista disfrute de la cultura francesa, resultado de la sangre mezclada de francos, celtas, sajones y normandos, mientras le parece abominable el virreinato de la Nueva España. Tan poco edificante es leer *La guerra de las Galias*, de Julio César, como la *Historia de los Indios de la Nueva España*, de fray Toribio de Benavente.

A fray Toribio, precisamente, convoca Gruzinski como testigo del horror religioso, ecológico y epidemiológico de las primeras décadas del dominio español. Su testimonio, dice *El pensamiento mestizo*, nos habla de “un monje del Renacimiento que no estaba peor equipado que nosotros para describir el choque de la conquista”, pues Motolinía atentó contra la idea, de la que “nos cuesta tanto deshacernos”, de que “todo sistema posee una especie de estabilidad original hacia la que ha de tender inexorablemente”.

El pensamiento mestizo, admite Gruzinski, sólo puede ser entendido mediante un “etnocentrismo crítico”, obra del observador que asume la relatividad de sus propias convicciones y asume, como Karl Popper, que estudia nubes y no relojes. Así, la noción de una cultura nahua en 1521 es una construcción tan etnocentrista como cualquier otra. De igual forma, cabe preguntar quiénes eran los españoles que conquistaron México. Eran flamencos de Gante, moriscos de Granada, vascos de Bilbao o tlaxcaltecas, súbditos todos de Carlos V, un emperador que aprendió tardíamente el castellano. A los conquistadores (y muy pronto a los conquistados) los unía la cristiandad, sistema de valores que estaba lejos de ser estático. Tan es así que la cristianización de México fue muy distinta a la Recon-

quista antimusulmana, pues el mundo indígena no era un recipiente vacío. Contra lo que diría un hispanófilo, Gruzinski cree que fue la sofisticación de las civilizaciones amerindias la que hizo posible la riqueza y la originalidad del pensamiento mestizo.

Gruzinski es un iconólogo, como lo prueban libros suyos anteriores como *La colonización de lo imaginario*, *De la idolatría* (en colaboración con Carmen Bernand) o *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner* (FCE, 1994). Con esa mirada, Gruzinski examina lo que los indígenas hicieron con el variado instrumental que los europeos pusieron en sus manos y cómo la mezcla se alejó inmediatamente del mimetismo. Como Peter Greenaway mezcló épocas y civilizaciones en *The Pillow Book*, los artistas indios dialogaron con el Renacimiento a través de centauros, moros contra cristianos que se vuelven conversos contra chichimecas y con el grutesco, ese adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes que Gruzinski encuentra en Parma y en Ixmiquilpán.

La cuestión no es postular la igualdad, nunca conocida por la historia, entre una cultura derrotada y otra victoriosa, sino seguir la lectura inestable que una y otra

parte hacen de los mismos libros y de idénticas imágenes. *Las metamorfosis* de Ovidio fueron leídas en el siglo XVI en México y en Italia, dando luz a Perseos indígenas en el convento agustino de Ixmiquilpán o a los estilizados guerreros mexicanos de Buti en Florencia. Ese paganismo inspiró un tipo de civilización mundial, de la misma manera que la conversión constantiniana cristianizó (helenizando y judaizando) “zonas extrañas” al mundo mediterráneo después del supuesto edicto de Milán. Gruzinski no aspira, me parece, a proponer una nueva teoría de los intercambios culturales, sino a recordar que la mezcla, y no la tautología sincretista, es una manera de leer el pasado para apreciar el presente. Gruzinski, con la curiosidad del anticuario dieciochesco y la voracidad del cibernauta, estudia el siglo XVI con la alegría del que en todas las artes y los oficios encuentra motivos para regocijarse ante la condición humana. Hace tiempo que no leía a un optimista tan bien equipado.

“Los mestizajes”, concluye Gruzinski, “no son nunca una panacea: expresan combates que nunca tienen ganador y que siempre vuelven a empezar. Pero otorgan el privilegio de pertenecer a varios mundos en una sola vida...” —

## OTROS LIBROS DEL MES

■ DANUBIO TORRES FIERRO, *Estrategias sagradas*, Seix Barral, colección Los Tres Mundos, Barcelona, 2001. Suerte de memorias literarias sobre su estancia en Barcelona en los años de la transición, *Estrategias sagradas* es también un recorrido por el debate literario, político y sentimental de una ciudad y una cultura que intentaban sacudirse el hollín del franquismo. De su relación con Jaime Gil de Biedma a sus correrías nocturnas por los bares gay de la Ciudad Condal, el uruguayo Torres Fierro exhibe también en este libro la historia del desarraigo que produce todo exilio.

■ JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS, *Sin título*, Joaquín Mortiz, México, 2001. Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2001, con este libro Hernández Campos refrenda su singular talento poético (es dueño de un ritmo asmático y desnudo, como un río pedregoso) y oxigena el ámbito de nuestra complaciente lírica. No es un dato menor que el *angry young man* de nuestros poetas tenga ochenta años... Al final del libro el lector hallará una serie de poemas de amor que ninguna antología podrá ignorar. —

ADOLFO CASTAÑÓN

# Tributo a Fausto

Carlos Fuentes, *Instinto de Inez*, Alfaguara, México, 2001, 145 pp.

**M**úsica y magia andan juntas desde los albores de la humanidad, y aun antes de la escritura el canto iluminaba la esfera psico-acústica del hombre como un fuego de hogar en torno al cual la familia tribal se reunía y dialogaba con dioses y difuntos. La escritura vino a transformar este pacto y a producir a través de otra gimnasia moral, asociada al ejercicio político y el Estado, una marginación de la música, el canto y la magia como vestigios remanentes de aquel orden órfico literalmente prehistórico y, al parecer de la Ilustración, prehumano (Cfr. Peter Sloterdijk, *En el mismo barco*).

*Instinto de Inez*, la nueva novela de Carlos Fuentes, despierta tales asociaciones pues en el curso de su relato (¿único?, ¿dual?) se alternan dos historias: una que tiene que ver con la lección paleolítica de la historia colectiva y otra centrada en la historia de un músico director de orquesta refractario a las grabaciones (¿el rumano Sergiou Celibidache?) que sostiene a lo largo del tiempo una historia de amor y de arte con la mexicana Inez Prada—nombre artístico, es decir, verdadero nombre de Inés Rosenzweig (p.76)—a través de la interpretación cada vez única de *La damnation de Faust* de Hector Berlioz. De la misma manera en que se funden música y magia en la ópera nihilista y desesperanzada de Hector Berlioz, el amor erótico y la pasión estética se desdobl原因, espejean y especulan en el lazo amoroso de estos dos personajes. Dicho lazo cristaliza en ese objeto de poder y de vidrio que ella encuentra y le regala a él y que es como un talismán, prueba cristalina del pacto secreto que música y magia, canto

y sacrificio han celebrado a lo largo del tiempo, *antes* de la historia, por virtud de la voz.

La historia de Gabriel Atlan Ferrara y de Inez Prada podría formularse en términos de una pareja que hace el amor a través de la música y celebra su unión virtual en el espacio del arte. Pero esa historia está matizada, trenzada por otra—la de los hombres y mujeres, de la pareja prehistórica— que significativamente está contada en futuro, como si el fin de nuestra historia sólo pudiese formularse en términos de una relectura de la prehistoria. La hipótesis de la esperanza se disipa en la memoria profética del origen: como si la salida del laberinto hubiese que buscarla a la entrada del mismo, en los mitos del origen.

La primera historia (cuento de la memoria individual) ocupa los capítulos 1, 2, 4, 6 y 8, mientras que la segunda (leyenda de la memoria colectiva) se desenvuelve del 3 al 5, 7 y 9. En la primera historia Gabriel Atlan Ferrara—el virtuoso director de orquesta que se niega a grabar, es decir a caer en la tentación especulativa de la reproducción infinita (¿sería seguidor de las enseñanzas antroposófico-musicales de Rudolf Steiner?)—conduce a la pelirroja cantante mexicana Inés Rosenzweig, luego Inez Prada, hacia ese espacio sin edad de la música donde ella termina desapareciendo misteriosamente.

*Instinto de Inez* es una novela fantástica donde muertos y vivos celebran un comercio cuyo espacio de posibilidad es el mito del arte. Es también una fábula jeroglífica sobre el amor entre un ser real (Inés/Inez) y dos seres irreales.

La novela se desarrolla en diversos escenarios: en Salzburgo, en 1999, en Londres y en las playas inglesas en 1940, “en

México en 1949, otra vez en Londres en 1967”, y en ese territorio prehistórico o ahistórico donde se desarrollan la historia primitiva y su contrapunto. Si Salzburgo es como el limbo desde donde se cuenta la historia y Londres el paraíso del amor, la Ciudad de México —“la Jerusalén mexicana”, como atinadamente dice Fuentes— es, sí, el espacio de la realidad cruda e irreductible. (Y habrá que decir entre paréntesis que uno de los atractivos de esta noveleta es el condimento intermitente de las alusiones mexicanas, como por ejemplo la presencia fugaz y cíclica del organillero o la del burócrata ladino disfrazado de compositor.) En la geografía de este itinerario iniciático-sentimental, el infierno estará representado por el hirviente océano acústico de la obra fáustica de Berlioz, que es como un heraldo de ese otro averno que es el holocausto de los campos de concentración con cuyas imágenes Gabriel Atlan Ferrara tiene la tentación fallida de ilustrar su interpretación mexicana del *Fausto*. Hay otro elemento clave en la narración: el sello de cristal que Inés le regala a Gabriel y que es un objeto mágico que anuncia y concentra la unión, a la vez imposible e inevitable, del conductor de la música y de la voz de la cantante, portadora del canto. Ese sello de cristal es como el ojo sin párpados de Mefistófeles, la retina donde se coagula el oscuro sentido de esta historia —la del director de orquesta y la cantante— solicitada por otra: la idílica, la paleolítica historia mítica de amor, poder y sacrificio donde se nos narra el nacimiento del canto.

En *Instinto de Inez* alienta el pánico jadeo de lo real, algunas de sus páginas alcanzan momentos de elevación lírica (véase el inicio del capítulo 2 en las páginas 27-30). El contrapunto narrativo de los capítulos 3, 5, 7 y 9 agrava la novela con una alegoría telúrica o paleolítica. *Instinto de Inez* es un texto dueño de una gravedad propia y de un oscuro vuelo nocturno, ávido de encarnar y de contagiar al lector su sed de amor por lo que no está aquí (fantasía o muerte). Es, además, uno de los pocos textos hispano-

MAURICIO MOLINA

# Frente al mito

americanos contemporáneos donde se asume abiertamente el tema de Fausto, el asunto del alma y del amor perdido por el dinero o el poder. *Instinto de Inez* presenta una meditación sobre la música y el canto que extrae su fuerza de la forma en que se sigue el compás de la doble narración. *Instinto de Inez* novela un homenaje literario a Hector Berlioz a través de la historia de amor entre un director de orquesta y una cantante. Pero más particularmente es un tributo de la imaginación *fuentástica* —si se nos permite el neologismo— al mito de Fausto y su condenación tan vigorosamente recreado por el atormentado y genial compositor. Y es precisamente el alma desgarrada y tormentosa de Fausto la que alienta y transpira a través del velo verbal de la tirada vocativa, del vibrante exordio arriba citado (págs. 27-30)—reminiscente de Espronceda y su *Diablo mundo*— como una muestra del lírico pulso galopante de esta breve y a la par amorosa y gótica novela. Tramo, por cierto, que, durante la presentación de la obra, en el Palacio de Bellas Artes, el autor supo leer con arrebatada pero exacta dicción en el mismo lugar “real” donde sus personajes “imaginarios” dan unánime aliento a esa condena a la vez real e imaginaria que es la del *Fausto* de Berlioz.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau habla de la pasión y la emoción como razón originaria del lenguaje. De ahí que el lenguaje denuncie el eco del deseo y del origen, sobre todo cuando es fiel a la vía húmeda de la poesía y se distancia de la vía seca del razonamiento. Ese eco deseante recorre el cuerpo de esta novela y quizá explica la presencia ubicua y descriptiva del tábano de la poesía y de la música en el curso narrado. El origen mitológico de la música y del canto es un tema noble y que desde Jules Combarieu (*La musique et la magie*) hasta Gilles Deleuze (*Milles Plateaux*) ha seguido al pensamiento moderno. No es el de *Instinto de Inez* un ejercicio de estilo o un pasatiempo sino un *exorcismo* poético, es decir: *un acto real*. De ahí que su lectura produzca un inexplicable, bienvenido *alivio*. —

Saul Bellow, *Ravelstein*, Alfaguara, Madrid, 2000.

**L**a aparición de la novela *Ravelstein*, del escritor norteamericano Saul Bellow (autor de *Herzog*, *Las aventuras de Augie March*, *El planeta de Mr. Sammler* y de *El legado de Humboldt*, entre muchas otras novelas, y Premio Nobel en 1976), provocó una ardua polémica en los círculos literarios y académicos de los Estados Unidos. Más allá de las discusiones provincianas, es preciso decir que *Ravelstein* es sin lugar a dudas un acontecimiento mayor en el panorama de la narrativa contemporánea.

*Ravelstein* puede leerse al menos de dos formas: como una novela de ficción o como el retrato de una de las figuras más influyentes del pensamiento norteamericano reciente. Nos referimos a Allan Bloom, el intelectual conservador que enfrenta los valores absolutos de Platón al relativismo liberal de las sociedades modernas, y que fuera maestro y consejero de generaciones enteras de personalidades de la política norteamericana. En la novela de Bellow, *Ravelstein* es un afamado profesor de filosofía política en una universidad que no puede ser otra que la de Chicago, y es autor de penetrantes ensayos sobre Platón y Maquiavelo. Un buen día, aconsejado por Chic, el narrador de la novela, *alter ego* de Bellow, decide publicar un libro acerca de sus opiniones y consigue con ello volverse rico y famoso y gracias a esto dedicarse a vivir con exquisitez y buen gusto en compañía de su amante, un chico oriental de modales y gustos principescos. Trajes de cuatro mil dólares, plumas Mont Blanc de oro, estancias en los hoteles más exclusivos de París, conforman el universo encantado de *Ravelstein*, hasta que un buen día aparece el diagnóstico de sida y el principio del fin. Este detalle fue el que provocó la ira de los círculos cercanos a Bloom

en los Estados Unidos, ya que fue tomado como una suerte de traición de Bellow a su modelo. La mojigatería y la estupidez, disfrazadas de corrección política y buenas intenciones, suelen esconder sus máscaras de formas grotescas.

En unos cuantos trazos plenos de precisión, Bellow, maestro en la composición de personajes, nos entrega el retrato de *Ravelstein*, un hombre al mismo tiempo entrañable y esnob, chocante a menudo, pero siempre rigurosamente genial. En el Café de Flore de París, *Ravelstein* se encuentra de nuevo con Chic y le sugiere que escriba un libro sobre él. Pero no le pide una biografía, ni un estudio. El resultado es el libro que el lector tiene entre sus manos. Chic-Bellow reflexiona acerca de esta petición de la siguiente forma: “Al escogerme para escribir su memoria, me obligó a considerar también mi propia muerte — y muchas otras muertes. Era tiempo de recolección para una generación entera”. Como en una novela en clave, el lector puede demorarse en descubrir quién se encuentra oculto detrás de cada uno de los personajes. Baste mencionar al historiador de las religiones Mircea Eliade tras la figura del profesor Grilescu, oscuro erudito rumano de la Universidad de Chicago, especialista en el mito, siempre obsesionado con pagar en efectivo y cuyo pasado antisemita trata de ocultar a toda costa.

Las reflexiones en torno al mito de *Ravelstein* sirven para identificar perfectamente la perspectiva de Bellow como novelista. *Ravelstein* afirma que el mito se encuentra en la base del antisemitismo. Ser judío es formar parte del mito de la conspiración (esa encarnación vigesímica de un esoterismo invertido, profundamente reaccionario, que se cumple en los *Protocolos de los sabios de Zión* y que recientemente ha explorado Umberto Eco en un espléndido ensayo titulado “La fuerza de la false-

dad”). Es por ello que Ravelstein-Bloom trata con reservas la perspectiva de Griles-cu-Eliade. En el fondo Bellow, que en la novela afirma que él, como escritor, está aquí para registrar los fenómenos, nos está ofreciendo, con esta perspectiva, una suerte de estética propia: la novela (es decir, el registro de los fenómenos) enfrentada siempre al mito (la petrificación de los fenómenos y su conversión en arquetipos). Sin embargo, estas reflexiones no se acercan al tesoro que Bellow nos propone. Porque si bien es cierto que *Ravelstein* es una novela en clave, también se puede afirmar lo mismo de obras como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Lo que importa aquí es la prosa de Bellow, que oscila entre la velocidad y la reflexión, entre el cuidadoso encadenamiento de las escenas y las meditaciones en torno a la vida, la muerte, el amor, el ser judío, el matrimonio o la enfermedad que el autor va desovillando a lo largo de su novela. Cito casi al azar: “A la pregunta de Ravelstein ‘¿Cómo te imaginas que será la muerte?’ siempre respondí: ‘Las imágenes se van a detener’. Lo que quería decir era que en la superficie de las cosas podías atisbar el corazón mismo de las cosas”. *Ravelstein* es una novela sobre la amistad de la misma forma en que *En busca del tiempo perdido* es una novela sobre los celos. El elemento clave en el libro de Bellow es la compasión. El retrato de Ravelstein lentamente se convierte en gran literatura gracias a una sabia mezcla de inteligencia y sensibilidad. Los giros narrativos, sabiamente marcados por el autor con ironía, transforman el aparente retrato de un personaje en una gran novela.

*Ravelstein* está dividida en tres partes perfectamente discernibles. En las dos primeras Bellow se dedica a inventariar las últimas imágenes en la vida de su personaje, mientras que en la tercera nos ofrece una vuelta de tuerca, un giro insospechado que hace que *Ravelstein* deje de ser novela en clave y se convierta en la más alta literatura. Pocos autores llegan a escribir páginas memorables a los 85 años. Pienso en Tolstoi, Borges, Jünger o Thomas Mann. A esos nombres clave de la literatura del siglo XX hay que añadir el de Saul Bellow. —

MIGUEL GOMES

## En defensa de lo feo sublime

Alberto Barrera Tyszka, *También el corazón es un descuido*, Plaza & Janés, México, 2001.

“La muerte de una mujer hermosa es el tema más poético del mundo”: la sentencia, que proviene de *The Philosophy of Composition* de E. A. Poe, puede situarnos en el espacio problemático que traza la primera novela de Alberto Barrera Tyszka. Me refiero al del bárbaro asesinato (“le sacó el páncreas, el hígado, el riñón izquierdo y la vesícula”) de una mujer fea cometido por un inmigrante venezolano en Stonehill, comunidad apacible de Ohio. Eso y las aventuras rocambolescas de un reportero enviado desde Caracas para escribir acerca del juicio constituyen los puntos de partida de *También el corazón es un descuido*, narración impredecible cuyos mayores placeres surgen, paradójicamente, de lo que podemos sentir como abyecto.

La imagen de la “bella muerta” ilustra con todas las morbosas bondades del caso el lugar que una sociedad patriarcal asigna a los sujetos que subordina; ese orbe de lo rechazado o dominado equivale, no siempre metafóricamente, a la muerte, el silencio, la incapacidad de acción en el mundo material. La ironía inicial de Barrera, hacer que un psicópata se obsesione hasta el crimen por “mujeres feas (espantosas)”, se fundamenta, por supuesto, en la inversión de un cliché al que estamos muy acostumbrados: Ofelias ahogadas, descompuestas damas prerafaelistas dadoras de poemas, tenues Marías que la epilepsia disuelve. Pero dicha inversión constituye sólo una de las muchas que organizan el discurso del novelista. No olvidemos que el amante y

asesino de feas viene de Venezuela o, mejor dicho, de la ahora “República Bolivariana”, como el narrador periodista se encarga de recordárnoslo (p. 119), y que este es “un país de misses”, como también lo destaca (p. 126): si el estilo esperpéntico de la demagogia chavista actual puede adornarse con un vocabulario que remite a lo de veras heroico, la apolíneamente codificada adoración de lo bello asimismo degenera en el deseo vehemente de fealdad, incluso llevado a lo corporal, tangible y dionisiacamente orgiástico; con un desmembramiento, después de todo, se manifiesta la plenitud extática a la que llega el “Carnicero de Stonehill”.

Los dobleces lúdicos del libro de Barrera no se agotan en el horizonte político. Piénsese en la curiosa relación especular que se establece entre asesino y periodista. Para obtener detalles del suceso, éste acepta hacerse pasar por hermano de aquél. El vínculo de sangre, al principio mero simulacro creado por el abogado defensor en su intento de suscitar una telenovela judicial del mismo calibre que la de O. J. Simpson, no tarda en arraigar en el ánimo del narrador, que hasta se las arregla para pasar una noche en el lecho donde se cometió el crimen. Lo cierto es que el periodista acaba en cierta forma convertido en el criminal que debería ser objeto de sus repulsiones. Héroe y antihéroe, así, intercambian o confunden sus papeles; de hecho, la regresión psicológica del segundo, aprisionado en un ámbito mental amniótico que literalmente lo arrastra a sumergirse y revolcarse en vísceras maternas, se reproduce en el primero cuando abandona la

condición de espectador de un proceso judicial para adoptar la de prófugo de la justicia, a la que lógicamente lo empuja la patraña mediante la cual logra entrevistar al “Carnicero de Stonehill”. Esa especie de involución hacia lo abominable y fuera de la ley explica por qué finalmente el periodista, pese a todos los contratiempos, podrá llevar a cabo su misión de escribir: Julia Kristeva, en *Pouvoirs de l'horreur*, asevera que la abyección no dista demasiado de los impulsos creadores; en sus palabras, “únicamente sentimos lo abyecto si el Otro se instala en el espacio que debería ocupar nuestro ‘Yo’; pero ese Otro ha de darme ser”. El “poder del horror”, la invasión de lo que creemos que es nuestra identidad por algo ajeno y no dominable, el asedio al que la conciencia y su racionalismo son sometidos por el inconsciente y su temida oscuridad, propicia el ansia de purificación tanto en los ritos religiosos como en los “actos catárticos por excelencia que llamamos arte”. En efecto, sólo después de convertirse en forajido y aceptar que amar y asesinar no son acciones tan distintas, conseguirá el narrador de Barrera expresarse (p. 200).

*También el corazón es un descuido*, con todo, nos reserva algo más que una trama que delata buenos conocimientos de lo humano. Creo que un atractivo adicional de la obra radica en su sorprendente manejo de aquello que el gremio de los profesores de literatura suele denominar “metanarración”. Entre otras historias, esta novela nos cuenta la de cómo ella misma acata su destino lingüístico, cómo la escritura comprende su naturaleza de artificio. Además de lo que ya he comentado acerca de los orígenes del impulso expresivo del narrador protagonista, conviene que reparemos en que incluso el lector virtual, a la larga, será absorbido por el mundo novelesco; ello sucede cuando quienes leen se dan cuenta de que su acercamiento al texto se ha desarrollado paralelo al de Cecilia, la anhelada mujer del periodista, que se había quedado en Venezuela y a quien obsesivamente, temiendo que le fuese infiel, él ha recordado en su narración. A su lado, luego de regre-

sar a Caracas como fugitivo, esperando la extradición y el juicio, el protagonista se encierra a concluir su relato: “cuando termino una página, la imprimo, se la doy y ella lee [...]. Ahora estoy en la última página. Cecilia también lo intuye. Ella espera ver el punto final. No sé qué piensa. No sé qué siente. No sé cómo va a reaccionar” (p. 199). Lo anterior podría interpretarse de dos maneras: o la novela que hemos leído es una celebración amorosa de la comunión literaria, en la que escritura y lectura se vinculan eróticamente en una alegoría; o la literatura misma ha de equipararse con una irreversible inmersión en lo abyecto, sin esperanzas de una catarsis que nos devuelva la pureza: el narrador, para obtener el don de la palabra, ha de “asesinar” a su mujer, despojarla de su ser y entregar al lector un cuerpo ficticio, vacío de identidad, donde logre introducirse. La monstruosidad del “Carnicero de Stonehill” se duplicaría en

la del escritor, que aniquila la supuesta verosimilitud de sus personajes para que podamos incorporarlos como ficciones en nuestra realidad. Esa alternativa en la que arte y horror se dan la mano está sustentada por el sarcasmo violento del título *También el corazón es un descuido*, aparente cursilería muy a tono con los celos, el mal de amores y el bohemismo que afectan a casi todos los personajes, pero que encierra, en el fondo, una alusión aterradora, muy concreta, a un olvido del “Carnicero” en medio de sus prácticas de anatomía (p. 138). Dudo que cualquiera de esas opciones interpretativas sea descartable; luego de una historia tan contradictoria, desaforada, sardónicamente kitsch, puesta a gran distancia de toda solemnidad, sólo la aceptación de lecturas “abiertas” (¿anatómicamente?) parece factible. Y semejante indeterminación, a mi modo de ver, prueba la destreza novelística de Alberto Barrera. —

