

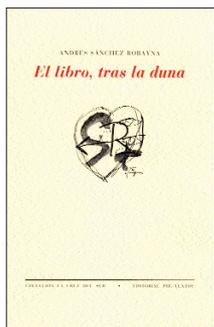
◆ *Entre la poesía y el conocimiento*, de Ramón Xirau ◆ *El guardián de los sueños*, de Margaret A. Salinger ◆

La verdadera historia del laberinto, de Gabriela Vallejo Cervantes ◆ *La geometría del amor*, de John Cheever

LIBROS

POESÍA

Dos lecturas de Sánchez Robayna



TIERRA INCÓGNITA

Andrés Sánchez Robayna, *El libro, tras la duna*, Pre-Textos, Valencia, 2002, 116 pp.

Quien haya seguido paso a paso la obra poética de Andrés Sánchez Robayna de los últimos años—de *La roca* (1984) y *Fuego blanco* (1992) a *Sobre una piedra extrema* (1995)—y haya admirado su firme designio de crearse y acendrar un ámbito propio, insular como el paisaje del que se nutre, el logro del autor canario no deja lugar a dudas. Asistir al nacimiento de un poeta—una *rara avis* siempre y en todas las latitudes—es una dádiva preciosa para el lector de poesía capaz de distinguir ésta de la prosa retórica que de ordinario se vende con su etiqueta. La decantación del lenguaje, el lento proceso de depurar el verbo y de ceñirse a lo que José Ángel Valente llama-

ba “palabras substanciales” son los elementos más notables del quehacer poético de Sánchez Robayna y *Sobre una piedra extrema* parecía conducirnos a un finisterre sin luz, más allá del cual se extiende el océano negro e inabarcable que remata toda aventura humana.

Seis años después, *El libro, tras la duna* significa hasta cierto punto una ruptura de ese proceso de acendramiento, ruptura que no veda con todo una soterrada continuidad y subraya al revés la coherencia total de la empresa. El poeta abandona el territorio conquistado y se embarca para una *terra incógnita*, como esos navegantes o mareantes del siglo XV en su desafío a los escollos y abismos que acechaban su periplo, pero sabedor de que “y la línea inicial es un comienzo/ y la línea final será un comienzo”.

El libro, tras la duna es un poema único, compuesto de 77 apartados. Esa propuesta no suele ser frecuente en razón de los riesgos que conlleva. Los poetas ingleses nos brindan algunos ejemplos espléndidos de su consecución, desde Wordsworth y Coleridge a Eliot. Pero en España, las composiciones de ese orden no abundan y concluyen de ordinario en naufragio: detectamos fácilmente en ellas la presión retórica, la respiración entrecortada, el jadeo y hasta la sofocación. El hálito poético se agota a lo largo del trayecto y escuchamos no el verso sino el resuello de quien, sin detenerse a recobrar

el aliento, pone a prueba su mediocre capacidad pulmonar.

El poema se desenvuelve felizmente, sin esfuerzo aparente alguno. Desde el inicio de “Ahora” y en la composición que le sigue el autor nos advierte:

Todo comienzo es ilusorio.

Todo comienzo es sólo un enlazarse del principio y del fin en la cadena del tiempo, es el instante en que creíamos ver el nacimiento y el nacimiento es sólo un acto de lo incesantemente renacido.

Sánchez Robayna plasma en el libro el paisaje insular de la infancia y su aprendizaje del mundo, la iniciación en el amor y la epifanía del verbo, la “Historia que, rota, se renueva en cada ser humano y su aventura”. La doble imantación de la belleza y de la palabra exacta exige un rigor exento de todo patetismo, de ese “engaño sentimental” contra el que nos prevenía Cernuda y en el que tan a menudo incurren los bardos aficionados a recitales de gran público y los imitadores de *Canto general* carentes del genio y fuerza pulmonar de su autor. *El libro, tras la duna* se sitúa en los antípodas de esa tradición casi siempre desafortunada. El lector, conforme cala en él, recorre de la mano del poeta el libro de la vida, camino que lleva de la inocencia a la lucidez sin caer en la facilidad del desengaño. La palabra

alumbra como un faro, en cercos reiterados y concéntricos, la oscuridad ciega. Cuanto acaece —la suma de saberes, intuiciones y experiencias— se condensa y parece expresar su zumo en las páginas de un poema cuyo inicio y final son meras convenciones, pues puede leerse en un sentido y en otro sin perder por ello un ápice de su intelección: el orden “normal” y el inverso se complementan, el nacimiento es muerte y viceversa.

“El rumor de los árboles/ y su texto infinito se escribían/ con negros caracteres/ en el ojo del sol...” dice el poeta, y ese texto se articula sin caídas ni quiebras a lo largo de la composición. Mudan los años, cambian los paisajes, la vida se dilata y se contrae mas perdura el enigma al que se enfrenta el ser humano, “el claro secreto escrito en el fulgor supremo,/ en la curva estelar del cielo tembloroso”.

Los lectores de poesía podrán demostrarse en todas y cada una de las páginas del libro y apreciar la sobriedad y fuerza inmanentes a sus versos. El poeta inyecta vida a las palabras, las acopla e infunde en ellas su hálito. El desafío del salto, sin red protectora y con riesgo de romperse la crisma, se salda en vencimiento. En el brete de escoger entre la floresta que nos ofrece el libro —tras la lectura y relectura de composiciones de la enjundia y belleza de “Y cada noche se formaba lenta”, “En el curso mudable de los días”, “El cielo de la noche no me daba” o “Nube del no saber”— me resolveré a citar los versos del apartado LXII:

Había llovido.

Un pájaro cantó en las cercanías.
¿Dónde? ¿Dónde el sentido, dónde el ala
y el canto? ¿Cómo pudo, en lo invisible,
penetrar lo visible? ¿Dónde el pájaro?

Dolor del mundo, sólo se escuchaba tu murmullo incesante. Lluvia oscura sobre la tierra, y tras la lluvia un canto ahogado junto al borde del tormento.

Miré un charco, y no supe.

Sánchez Robayna confirma así con nitidez lo que algunos presentamos desde la época en que dirigía la, desdichadamente desaparecida, revista *Syntaxis*: el hallarnos ante un autor cuya obra marcará el renacer de la poesía en nuestra lengua en este incierto y cruel comienzo de siglo. —

— JUAN GOYTISOLO

LOS SIGNOS Y LOS ASTROS

En la escritura de Andrés Sánchez Robayna hay una simbiosis de poesía, conocimiento y pensamiento. En sus libros de ensayos *La luz negra* o *La sombra del mundo*, o en el volumen de diarios *La inminencia*, encontramos una reflexión sobre la poesía pero también una exaltación, una penetración en la materia, una vivencia. Sus escritos en prosa explican la visión y la percepción de su poesía, pero surgen de un mismo origen y participan de la misma búsqueda.

Hasta *La roca*, la poesía de Sánchez Robayna era un espacio estático, una contemplación del mundo visible y del mundo invisible. Una vibración de la luz y de la piedra. En esta poesía no había expresión de sentimientos sino celebración. En *La inminencia* escribe: “El poema fue para mí, durante años, un modo de penetración en la materia.” Y añade más adelante: “La evolución de mi escritura poética —mi ‘devenir’, en el sentido de Klee— ha sido un tránsito del estar al ser. Y también (¿o es lo mismo?) del espacio al tiempo.”

En la poesía más reciente de Sánchez Robayna se puede advertir una creciente presencia de los sentimientos, de la relación, y no siempre comunión, entre el individuo y el mundo, y un enfrentamiento entre el ansia de eternidad y el tiempo destructor, entre la unidad esencial y la fragmentación. El conocimiento se ha hecho más dramático y la presencia humana más conflictiva y emotiva. Toca al lector juzgar si *El libro, tras la duna* intensifica esta evolución o representa una ruptura radical. Creo que no hay tal rup-

tura: el universo de Sánchez Robayna está ya precozmente configurado en el poema con que se abre *Poemas (1970-1999)*, escrito cuando tenía dieciocho años. A lo largo de su escritura se ha ido consolidando y ampliando este tejido estético y poético. Basta escarbar en sus ensayos para reencontrarnos con lo que constituye la sustancia de su poesía: “la experiencia de los límites”, “la aniquilación del sentido”, “la fijación del vértigo”, “el paso del tono discursivo al tono lírico”, “el diálogo de poesía y pensamiento”, el fragmento “capaz de iluminar la realidad y el lenguaje todo”, “el poema a un mismo tiempo objeto de meditación y de celebración”, “el silencio esencial”, la “necesidad de manifestación de lo ígneo, lo interior”, “la sacralidad”. Una concepción del mundo y de la poesía que reaparece íntegramente en *El libro, tras la duna*, para mostrar no una voluntad de ruptura (que equivaldría a la traición a un universo tan tenazmente construido), sino la capacidad de desarrollo (que no de evolución) que ofrece una poesía como la de Sánchez Robayna, en apariencia anclada en el estar.

El resultado es desconcertante, precisamente porque revela las posibilidades ilimitadas de esta concepción de la poesía. Aquí no sólo contemplamos la relación entre el ojo y la vida de la materia, sino la dramatización del contemplador, su vida ante la realidad invisible y ante la realidad que le rodea, no sólo la esencial sino la enemiga de lo esencial.

Nos encontramos ante un libro autobiográfico que exige, en lo que tiene de lineal, un tono narrativo y discursivo. Biografía esencial, libro de iniciación a los secretos del mundo, lo que invita no sólo a la expresión de una estética sino también de una ética. Las etapas fundamentales son la infancia, la adolescencia, la juventud, todo inscrito en la cadena del tiempo para trazar un círculo en el que el niño es el padre que vuelve a contemplar al niño. Entre la nube del no saber y las figuras del tiempo se va elaborando un complejísimo tejido de múltiples voces, de la intensamente lírica (los fragmentos II, IV, XXIV, XLII o el LV, en-

tre tantos otros) y de extrema delicadeza (el LXXV) a los poemas sobre el mal y la violencia, en un libro de un acentuado contraste entre la celebración (el amor, el deseo, la paternidad, el abrazo místico, la quietud, el alumbramiento) y el pesimismo, tanto ante la conciencia del mal (fragmentos LXVI y LXVII) como ante la destrucción, la caducidad y la muerte (los fragmentos XXXV, XLV, LXIII, entre otros).

A este visible tejido lírico, depurado aun en sus momentos más abiertamente narrativos, se añade la lectura de la vida, del mundo y de la propia escritura: de las palabras y de los signos. Y es así como leemos el paisaje insular, las calles y los días de Barcelona, una visita a Florencia, un convento abatido por la catástrofe en Puebla, unas cuevas prehistóricas, unos *talaiots*, unas pinturas de Goya o un cuadro de Tàpies o de Rothko, colores y signos y palabras que encontramos también en San Juan, en Fray Luis de León, en San Agustín, en Eliot o en Paz: unos dados y el “ajedrez diamantino / de palabras pensantes” que nos elevan a “una fiesta en el cielo / de la pintura” y, finalmente, al firmamento (las estrellas y el sol, la luz y la oscuridad, el conocimiento y la ignorancia) poblado también de signos.

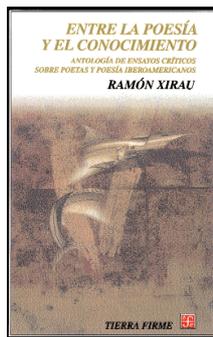
Nos encontramos ante un libro verdaderamente extraordinario, único en nues-

tra poesía contemporánea. Extraordinaria la dramatización narrativa, la multiplicidad de sugerencias, la intensidad emotiva y mental. Y, más allá de la unidad, está cada uno de los fragmentos, su variedad y su íntima coherencia. Fragmentos que son, a su vez, pequeñas, unidades que expresan “el dolor y el enigma y, en lo oscuro, / la noche matinal, la claridad”: el universo poético de Andrés Sánchez Robayna, juego de dados que aspira a abolir la certeza del azar. —

— JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

ENSAYO

COSECHA DEL VERBO ESTAR



Ramón Xirau, *Entre la poesía y el conocimiento*, FCE, 2002, 570 pp.

Durante años, la obra de Xirau se publicó como en tono menor: un libro por acá, otro por allá, sueltos, sin bombo ni platillo porque él nunca ha sido afecto a los ruidos, micrófonos y reflectores de la cultura mediática. Y, si bien sus libros de ensayos podían discretamente hallarse, sus poemas eran una verdadera rareza editorial. Con el paso del tiempo y los cambios del mercado (como si lo hubiera), sus libros desaparecieron de las estanterías y resultaba imposible dar con cualquiera de sus obras. Ahora, el Fondo de Cultura Económica acaba de publicar una antología de los ensayos sobre poesía de Ramón Xirau. Supongo que habrá de seguirse con un tomo de sus ensayos filosóficos, ¿o no?

La edición de *Entre la poesía y el cono-*

cimiento estuvo a cargo de Adolfo Castañón y Josué Ramírez, quienes hicieron un estupendo trabajo de selección y recopilación de los ensayos, que van desde San Juan de la Cruz hasta casi nuestros días (y en secreto celebro que Castañón y Ramírez hayan cedido a la tentación de abrir el libro con L'Anyell, un gran poema: “bestioles, bestioles en les herbes...”). Eligieron buena parte de la crítica literaria, cosa nada fácil porque en realidad no existe una frontera entre su obra literaria y sus ensayos filosóficos. Máxime cuando uno de sus temas centrales entre una y otra disciplinas ha sido, por décadas, esa rara afirmación de la poesía y del conocimiento.

No es fácil decir qué es lo que atisba Xirau cuando se refiere a esa juntura que le pone los pelos de punta a la ralea de Minerva y a la caterva de Apolo. Lo cierto es que se trata mucho más de una declaración de principios, o un modo de estar en el mundo, que de un mero tópico de interés o un asunto discursivo. De hecho, la relación de poesía y conocimiento que propone Xirau no resulta comprensible sin una contraparte filosófica igual de presente y añeja en su obra: esa versión mediterránea —y castellana: añadamos Machado y Guillén a los filósofos— del existencialismo que se anuda en torno a un verbo: estar —o como también la llama: el “sentido de la presencia”.

En efecto, la poesía es conocimiento, dice Xirau, y para ello bien se ha valido de Machado y de Baumgarten, de Paz y Coleridge y Hegel y... pero nada de eso se resuelve bien a menos que tengamos muy presente que cambiar un sustantivo por un verbo puede meter de golpe el tiempo en la vida y lo vivido. No está proponiendo una teoría del conocimiento sino una teoría del conocer. Mucho más un acto —y de ahí su cierto fausticismo— que una aséptica descripción abstracta o cualquier idea de acumulación.

Muchos literatos juzgan que referirse a la literatura con herramientas filosóficas es insultante. El origen de esta postura tiene que ver, supongo, con un dato empírico: los filósofos escriben muy feo, muy aburrido; suelen dejarse asaltar por

muletillas, pobres sintaxis y resultan sor-dos al ritmo y musicalidad de las palabras, por un lado y, por el otro, también suele ser verdad que muchos poetas –desde luego menores– parecen inmunes al pensamiento, incapaces de atender al sentido común o a la lógica más elemental: acumulan metáforas como si el poema fuera una bolsa de canicas. El desprecio mutuo entre filósofos y poetas es dos veces tonto. Querrela de tullidos. La obra de Xirau es muestra más que suficiente de que ni el rigor racional achata la prosa ni los vuelos de la imaginación carecen de valor intelectual.

Pese a conocer desde antes la obra de Xirau, así, reunidos los ensayos, resulta sorprendente su... iba a decir erudición –y, sí, es eso, pero sin ese dejo de yerto que tiene la acumulación de datos; lo suyo es sabiduría. Sabe cosas porque las goza o porque lo impactan y porque nada le es ajeno. Basta leerlo glosar a Rudolf Otto o extenderse sobre Kierkegaard para percibir la diferencia, real, palpable, entre el temor y el miedo, entre la revelación de lo sagrado y el abismo que nos impide lo sagrado. Hay que leerlo abismarse en cada estrofa del *Cántico espiritual* o rescatar la llana brillantez de Lope de Vega. Por igual lo entusiasman las cimas, los abismos, las tierras llanas; las almas salvadas, los locos furiosos. Solamente dos cosas no hallo entre sus elecciones ensayísticas: el mar, tan suyo en sus poemas, y la crueldad.

Otro de los rasgos característicos que emergen con esta reunión tiene que ver con su diferencia respecto de muchos críticos. Digamos que escribe sobre el modernismo, y sobre Jiménez y Vallejo, sobre Octavio Paz y hasta la poesía concreta brasileña, y parecieran interesarle poco y nada las declaraciones histórico literarias: que si vanguardia, que si fue este el primero que... ¡qué importa! Xirau quiere otra cosa; algo que se relaciona de nuevo con el verbo estar; es el acto de estar leyendo y ahí no cuenta –o, si cuenta, estorba– la fruición clasificatoria o taxativa que busca colocar los libros en el mapa del biblioma. Le son ajenos esos afanes que comienzan por una intención científicoide

pero parecen copiar la lógica de la competencia deportiva (y eso a pesar de que Xirau es aficionado al fútbol y jugaba como extremo derecho).

Al lector primerizo, si perspicaz, probablemente le llame la atención la capacidad de vital mimetismo de Xirau. Cuando se dilata con Hegel, es un hegeliano; cuando con Platón, platónico, y resulta semejante con los poetas: en Paz halla enormes virtudes radicalmente distintas de las de Juan Ramón Jiménez. Con Cernuda está en casa, y lo mismo con Gorostiza; en cada gran poeta halla un mundo suficiente y completo. ¿Se contradice? No: de veras es capaz de habitar en el universo de una obra u otra y no hay necesidad de incurrir en los ámbitos literarios con las ínfulas del conquistador, a imponer criterios propios, cuando se puede habitar en mil formas del tiempo, cada una coherente y también irreductible. Envidiable lector que no necesita confirmarse a sí mismo en su particularidad sino, precisamente, en esa forma universal que nos faculta a ser cualquiera. *Humani nihil a me...*

Entre las páginas de sus ensayos se lee esto: “Conocer es, al mismo tiempo, percibir, sentir, nacer con el mundo, con los otros, con el otro. ¿No decía Claudel que el conocimiento es *co-naissance*?” Y este es el nodo: nacer con el mundo, en el instante de las cosas, con la doble sorpresa de la propia percepción y de la puntualidad del mundo. Y de aquí su afinidad con ciertos poetas de la presencia: Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz...

Nacer con el mundo implica no sólo la percepción monstruosa del objeto sino también la extrañeza de estar en el mundo. Una intuición que convierte al sujeto de la percepción en un prójimo de sí mismo, en el otro que decimos cuando decimos nosotros. Principio de la deriva pero, también, principio de la participación entre los mortales que, si no fuéramos semejantes, seríamos un puro desperdicio, una lástima irredimible.

Y esta constatación de ser un prójimo y la sorpresa de estar en el mundo nos permiten romper con la vectorialidad del

tiempo y percibir un infinito, una eternidad que no se despeña en su recuento vertical. La eternidad es una forma de *estar*, no un futuro.

Aquellos sus discípulos recordaremos siempre, y siempre con la misma admiración y el mismo cariño, aquel ya mítico seminario sobre San Juan de la Cruz. Algunos acudíamos por haber leído antes algunos de sus ensayos y nos habíamos atrevido a otear algo nuevo, distinto. Por lo común, el trayecto del entendimiento pretende ir de la sombra hacia la luz (la analogía de la caverna es uno de sus temas recurrentes), de la confusión al trazo claro y distinto, pero tanto en aquellos ensayos como en su seminario, Xirau recorrería otro camino: la idea, a fuerza de aclararse –la aclaraba él mismo–, desembocaba en la paradoja o en un misterio. En esa escuela aprendimos la diferencia entre el mero acertijo y el real misterio. Aquí comienza y termina el entuerto del filósofo y el poeta. Así nos volvimos adictos al estrambótico gozo de hallar juntos el asombro y la evidencia. –

– JULIO HUBARD

AUTOBIOGRAFÍA

EL RUIDO Y LA FURIA

Margaret A. Salinger, *El guardián de los sueños*, Debate, Madrid, 2002, 442 pp.

Un fantasma recorre la literatura estadounidense: el fantasma de J. D. Salinger. Ningún otro autor despierta tanto entusiasmo y un culto tan extendido: Salinger es el gurú de una amplia tribu de lectores. Los adolescentes devoran sus libros, los adultos releen complacidos sus páginas, los críticos literarios reconocen el valor de una obra pequeña e intachable. Pero casi nadie conoce al autor y apenas nada se sabe de su vida. El caso Salinger está inmerso en un espeso misterio: la oscuridad y el silencio son los únicos elementos que acompañan inequívocamente su figura. Apenas esto se sabe: el autor de *El guardián entre el centeno* vive recluido en Cornish, Nueva York, y des-

de hace décadas rehúye la publicación de sus textos y las demandas de la vida pública. No concede entrevistas ni aparece en fotografías. Tampoco recibe en su casa a más de unas pocas personas ni permite la violación de su cuidada privacidad. Más que un hombre es una leyenda: tiene la esquivada aura de los mitos y está hecho con la materia de los fantasmas.

Ahora el cerco se rompe y el mito se desvanece. La terca reclusión de Salinger termina y lo mismo el misterio que rodeaba a su vida. La leyenda queda expuesta a la luz pública y en términos seculares: se lo ve en la intimidad y ajeno a toda aura mítica. En *El guardián de los sueños*, iconoclasta autobiografía de su hija, Salinger no es ya un fantasma sino un tangible montón de huesos. El espectro adquiere peso y el mito pierde encanto. Al revés de otras visiones, la mirada de su hija no enaltece la leyenda desde fuera, sino que la dinamita desde dentro. La tarea demandaba cierta malevolencia y a Margaret A. Salinger le sobran rencor y furia. El libro desborda resentimiento a cada página: es el vengativo retrato de un padre distante y autoritario. No es casual que la idea de la obra haya nacido inmediatamente después de una llamada telefónica en que Salinger sugiere a su hija embarazada se practique un aborto. El libro no está escrito con tinta sino con bilis.

El guardián de los sueños no es una biografía de Salinger ni un estudio inteligente de su obra. Nada en el libro goza de rigor biográfico y nada echa luz sobre la factura de sus libros. Al contrario: el retrato de Salinger es deshilvanado y los comentarios literarios de su hija son siempre infantiles. Más de la mitad del libro es, además, abiertamente desechable: trata sobre Margaret, no sobre J. D., y se demora en episodios sin importancia. Nadie se acerca a esta obra por otra cosa que no sea el morbo, y éste se satisface sólo a ratos. En medio de páginas sin sentido destellan de pronto datos y anécdotas sobre Salinger que justifican la lectura y sacian nuestro culposo voyeurismo. Algunas imágenes robadas a la vida privada de Salinger son a un tiempo patéticas

y reveladoras: Salinger llorando ante el funeral de Kennedy, comiendo ante un televisor escandaloso, provocándose náuseas después de haber ingerido algunos dulces, bebiendo su propia orina en una crédula ceremonia de curación.

Más al fondo, el retrato de Salinger es igualmente desagradable. No hay en él el carisma de Holden Caulfield ni la inteligencia de los hermanos Glass, inolvidables personajes de sus obras. Apenas si hay en su temperamento mezquindad y un poco de pobreza intelectual. Margaret se empeña en desmentir la pretendida sabiduría de su padre: no es un asceta budista, sino un individuo dispuesto a unirse a toda nueva creencia y a someterse ante cualquier gurú enfático. Tampoco es dueño de la bondad que sus personajes tanto promocionan: es cruel y ferozmente misántropo. El libro es pródigo en ejemplos al respecto: Salinger aparece lo mismo tiranizando a sus mujeres que sujetando a sus hijos a reglas estúpidas y excéntricas. No tiene piedad con sus sucesivas esposas como tampoco tiene tolerancia ante una multitud de individuos. La lista de sus aversiones es tan larga como corto es su índice de entusiasmos: le apasionan sólo sus ideas y le repugnan todas las del resto. El autor aparece como el reverso exacto de sus nobles creaciones.

El libro también ofrece un retrato adverso de su retiro literario. En la versión de J. D. Salinger, la reclusión y el silencio editorial son dos gestos de un mismo arrebatado místico: se retira y se calla porque sólo así la literatura se convierte en un camino hacia la iluminación interior. En la versión de su hija, sin embargo, las causas del retiro son más terrenales y menos metafísicas: J. D. se sume en el silencio porque no le satisface ya su obra y se recluye porque su misantropía lo orilla inexorablemente al ostracismo. Tal vez la verdad resida en medio de ambos extremos y el silencio de Salinger tenga tanto de misticismo como de rancia amargura. Lo cierto y significativo es otra cosa: en medio de su retiro Salinger continúa escribiendo. En todos estos años no ha interrumpido su rutina: escribe cada

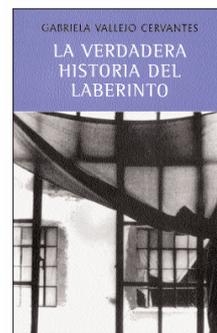
mañana y lo hace desde el viejo asiento de un automóvil y en la misma añosa máquina de escribir en la que realizó sus demás obras. Además, cosa importante, pretende que todo su trabajo se publique y se lea después de su muerte. Ningún otro dato es más elocuente en este libro.

El asedio a Salinger se extiende por más de cuatrocientas páginas. El lector que resista hasta el final el resentimiento de la hija, tendrá una colección de datos inútiles y un esbozo apenas elemental del escritor estadounidense. Hay quejas y confesiones pero falta un elemento más importante: la dimensión literaria del autor. Ocurre con Salinger lo que con otros escritores: no tiene más rostro que el que perfilan sus novelas y relatos. Leerlo es conocerlo: el Salinger que importa está en sus obras, no en sus hábitos privados. Los rasgos de su rostro son el fino humor de *El guardián entre el centeno*, la lenta prosa de *Franny y Zooey*, la elegante filosofía de *Seymour*, la rara perfección de sus relatos. El resto es sólo ruido. —

— RAFAEL LEMUS

NOVELA

LIBRO DE FANTASMAS



Gabriela Vallejo Cervantes, *La verdadera historia del laberinto*, Era-INBA, México, 2002, 137 pp.

La primera novela, ese subgénero inevitable, suele ser o una confesión o un recetario. Cuando un escritor decide novelar suele tener ante sí ese sendero que se bifurca. Mientras la confesión descansa sobre los humores, el recetario pre-

supone suficiente narrativa. En *La verdadera historia del laberinto*, como suele suceder con las buenas novelas, Gabriela Vallejo Cervantes (ciudad de México, 1964) apostó por mantener la tensión entre el mundo y el yo. Estamos ante una novela de fantasmas que, para nuestra ventura, no se anuncia como tal; una obra donde el narrador borró cuidadosamente sus huellas, logrando que privase la intimidad entre el lector y la escritura.

Gabriela Vallejo sabe que el laberinto, metáfora en sí mismo, sólo requiere de ser poblado por una imaginaria. *La verdadera historia del laberinto* ocurre, esencialmente, en un hotel del centro de la ciudad de México, edificio cuya historia, y la de sus inaprensibles moradores, va recorriendo varias décadas del siglo pasado. Una joven mujer china se ve involucrada en la muerte accidental de su marido, quien la habría comprado a su familia. Tras esa imagen primera, la puerta del laberinto queda clausurada a nuestras espaldas. Sin frenesí, ajena a cualquier jugueteo con el suspenso, Vallejo propone tres o cuatro historias que circundan el hotel, regentado por un enano y objeto de las fantasías o de las vivencias de un detective existencial que busca en ese laberinto su propia individualidad.

El texto es moroso y a veces da la impresión de que la autora está a punto de perder los hilos de la narración, que de tan sutiles se le escapan. A manera de epígrafes, aparecen citas de un libro primordial, *La verdadera historia del laberinto*, de Jeremías Barth, y de otras obsolescencias bibliográficas. El juego de cajas chinas, o si se prefiere, la servidumbre voluntaria ante la llamada metaficción, acaso sobre en un libro que parece no necesitar de esas muletillas. Pero llegó la hora de preguntarse —o al menos yo me lo pregunté— si la interpelación a Borges dejó de ser una influencia para convertirse en una convención. Aceptar o rechazar esta o aquella convención artística es un derecho del lector, mientras que exigir una literatura sin convenciones es una tontería. Y es muy probable que los lectores contemporáneos no alcancemos a

ver muertas, o ridiculizadas, las convenciones literarias que gozaron de buena prensa durante el siglo XX.

No creo que *La verdadera historia del laberinto* tenga mucha significación como estructura dramática; la novela vale por la densidad de sus atmósferas, que funcionan a la manera de una sucesión de fotografías a punto de velarse. La mujer china es un fantasma que, a diferencia del mandarín de Eça de Queiroz, carece de picardía decadentista. Es un despojo que va a reunirse con las magistrales prostitutas que pueblan el Hotel Suecia, cuya ubicación en el Distrito Federal es una arbitrariedad que confirma lo visto en *La penumbra inconveniente* (2001) de Mauricio Montiel Figueras: para esa generación de narradores la ciudad ya perdió todo prestigio paisajístico. Es un escenario de teatro pobre o, si se prefiere, una instalación posmodernista, cuyo *atrezzo* puede modificarse en un abrir y cerrar de ojos.

Al laberinto, el universo ectoplasmático construido por Vallejo, deberá enfrentársele un demiurgo, que al final sólo resulta otro doble romántico, cuyos monólogos, más que sus aventuras, hacen del libro un relato fantástico que apele a la caja de Pandora como solución. Los tópicos y las convenciones de Gabriela Vallejo se sostienen gracias al poder equilibrado y sugestivo de un lenguaje que, no en pocas ocasiones, vacila entre las libertades de la prosa poética y la economía de la narración. Ignoro si esta oscilación maltrate el libro, aunque parece evidente que Vallejo comprendió que indicarle al lector la salida del laberinto habría sido una vulgaridad.

Acaso consciente del predominio de la atmósfera sobre la forma en su novela, Gabriela Vallejo decidió, acercándose al final de *La verdadera historia del laberinto*, poner sus cartas retóricas sobre la mesa:

Este relato está hecho de factores falsos. De rumores. De historias de diarios dentro de una caja. Me lo he dicho muchas veces: no se puede hacer verdadero lo inexistente, lo que no se sabe a ciencia cierta, y menos aún

OTROS LIBROS DEL MES

VÍCTOR ROURA,

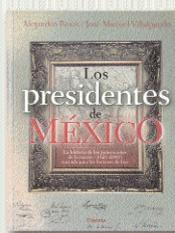
Cultura, ética y prensa, Paidós, México, 2001.

En pocos ámbitos como en el periodístico, la definición de ética suele moldearse a favor de intereses particulares. Las sutiles diferencias entre denuncia, hallazgo o mero sensacionalismo, a la larga, impulsan u obstaculizan la configuración de una prensa libre y al servicio de la sociedad democrática. A partir de estas premisas, y con la autoridad que concede la experiencia, el editor y periodista Víctor Roura integra en *Cultura, ética y prensa* una rigurosa doctrina con anécdotas elocuentes en las que el amiguismo, la corrupción o la vanidad se revelan, entre muchos otros, como vicios arraigados del periodismo cultural mexicano. —



ALEJANDRO ROSAS / JOSÉ MANUEL VILLALPANDO,

Los presidentes de México, Planeta, México, 2001.



Todo historiador tiene ante sí una disyuntiva clara: la investigación original o la glosa viciada. Lástima que los dos jóvenes

historiadores autores de este libro desperdiciaran su talento en la segunda opción. Con todo, el presente libro no deja de ser un excelente apoyo a la hora de ayudar a los niños con sus tareas. —

— FGR

deformar los personajes esperando que se vuelvan otros. Intercambiables. El riesgo es la monstruosidad, y aun allí no hay más que dos salidas. A pesar de mis invenciones, de mis muchos engaños, incluyendo los que me hago a mí mismo, sólo existen dos puertas transitables para salir del laberinto: el principio y el fin. Un hilo muy delgado, casi imperceptible, permanece tenso entre los dos extremos. Esa mínima línea hace que la referencia básica no se pierda, que sigamos reconociéndonos las caras aunque olvidemos los nombres. Es la constante.

Este párrafo es, al mismo tiempo, un gesto de impotencia y una declaración de inteligencia. En esa ambigüedad, *La verdadera historia del laberinto* puede leerse como un reloj de arena que el lector podrá manipular a placer, aceptando esa caída en el tiempo que Gabriela Vallejo Cervantes le propone. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

CUENTO

SALVAR AL PLANETA

John Cheever, *La geometría del amor*, selección, prólogo y notas de Rodrigo Fresán, traducción de Aníbal Leal, Emecé editores, Barcelona, 2002, 389 pp.

“No hay que temerle a la felicidad: pues no existe”, es la frase que encabeza la página Web de la Asociación de Amigos de Michel Houellebecq. Frase del polémico escritor francés que podríamos aplicar a muchos personajes del norteamericano John Cheever (1912-1982), cuya compleja personalidad, actitudes sociales y planteamientos artísticos propiciaron en su momento juicios tan extremos, o bien llenos de fervor, o bien enconadamente detractores, como los que recibe el controvertido Houellebecq, estrella mediática en Francia. Ambos indagan en las heridas más íntimas de la sociedad de la que forman parte, la levedad de la “vida social” y la derrota de una libertad libe-

ral sustentada en una moral de plástico. Pero también son autores cirujanos de su propia vida al acompañarse fielmente de un minucioso diario en el que registran durante toda su vida las experiencias personales, las contradicciones y autoflagelaciones que motivarán posteriormente la problemática existencial de sus personajes.

Rodrigo Fresán se refiere a la “leyenda Cheever” para acercarnos a la controvertida personalidad que se esconde tras las páginas de la “galaxia Cheever”, universo literario del que *La geometría del amor* es un planeta diseñado para el lector hispanoparlante. Fresán precisa en el prólogo que Cheever es su escritor favorito y desde esa perspectiva afronta la selección de relatos que conforman el volumen. Esta premisa condiciona favorablemente la sugerente estructura del texto presentado como prólogo y concebido al hilo de su propia experiencia lectora, de la biografía escrita por Scott Donaldson y del ensayo que Robert A. Morace dedica a la obra de Cheever en el *Dictionary of Literary Biography*. Fresán engarza los elementos biográficos con pasajes literarios e ilustres valoraciones de editores e ilustres colegas de Cheever como Bellow, Updike, Nabokov o el propio Truman Capote. Biografía y literatura, vida y obra, se complementan sin fisuras en las anotaciones que Fresán selecciona de los *Diarios* de Cheever a la hora de introducirnos cada uno de los relatos y valorar el alcance de una escritura que se abstrae de los problemas de su autor con el alcohol y se sustenta en una confianza en la literatura como fuerza redentora: “La literatura es el único sitio donde podemos refrescar nuestro sentido de posibilidad y nobleza. [...] es el único registro continuo de nuestra lucha por ser ilustres, un monumento de aspiraciones, un vasto peregrinaje [...] Una página de buena prosa me parece la forma más seria de diálogo que hombres y mujeres bien informados pueden llegar a tener en su intento de hacer que los fuegos de este planeta continúen ardiendo en paz [...]. La literatura, tal vez, pueda salvar al planeta.”

John Cheever, escritor norteamericano de novelas y relatos cortos nacido en Quincy, Massachusetts, recibe el National Book Award con su primera novela, *Crónica de los Wapsbot* (1957), continuada posteriormente en una serie de novelas semejante a la iniciada por *Corre, Conejo*, de su amigo John Updike. También, entre otros galardones, el premio Pulitzer al volumen *Cuentos y relatos* (1978), reunión de su obra completa en el género y referencia de la presente antología seleccionada por Rodrigo Fresán y traducida, a expensas de mínimos elementos retóricos que a veces envejecen el texto, por Aníbal Leal con especial atención a la musicalidad que impregna el estilo narrativo de Cheever.

El relato corto se manifiesta cada vez más como el género literario típicamente norteamericano. La reciente edición en España de *La Antología del cuento norteamericano*, seleccionada y prologada por Richard Ford, y de *Habrà una vez. Antología del cuento joven norteamericano*, seleccionada y traducida por Juan Francisco Merino, nos acerca al modo en que esta literatura ha sido testimonio de la historia y sociedad de su país a lo largo del siglo XX, la entusiasta germinación de un sueño colectivo de estilo de vida y su corrosión actual. Sin duda, los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, más que los consecuentes bombardeos en Afganistán con su cuota de fracaso, ha hecho que, casi por primera vez, prestemos atención a una sociedad que se manifiesta tan débil y desamparada como pueda serlo cualquier otra. Los vemos como nuestros semejantes y nos damos cuenta de que apenas habíamos reparado en ellos como tales más allá de la pantalla cinematográfica. Las antologías citadas, así como el aluvión de volúmenes que recopilan relatos cortos de autores individuales, nos muestran precisamente eso, un mosaico de la vida cotidiana norteamericana a lo largo de su reciente historia. Y lo harán desde una perspectiva crítica con tendencia a la expresión concreta y a la simplicidad observadora. Señas de identidad de una literatura norteamericana recibida como “aire fresco”

Un programa

radiofónico-televisivo

del

Instituto Federal Electoral

Radio

Escúchelo en vivo

los miércoles de

10:30 a 11:30 hrs.

por Radio UNAM, en

860 de AM

Televisión

◆ Véalo diferido en

Canal del Congreso los lunes y

viernes de 10:00 a 11:00 am.

(sujeto a cambios)

◆ Canal 13 de Edusat

los lunes de 17:00 a 18:00 hrs.

Consulte la programación en

www.ife.org.mx

Comentarios y sugerencias en

Vocesdelademocracia@ife.org.mx

al que no estaba acostumbrado el lector extranjero. Los escritores norteamericanos, a diferencia de los europeos, no están presionados por su papel de intelectuales ante la sociedad, no han de mostrarse *reflexivos* porque, en palabras de Richard Ford, se preocupan más de la vida concreta que de la vida en general. Por otro lado, han contado, a diferencia también de los europeos, con el apoyo de prestigiosos semanarios (y no sólo literarios) que publican relatos cortos en sus páginas. Los dieciocho relatos incluidos en *La geometría del amor* han sido publicados entre los años 1947 y 1972 en *The New Yorker*, fundamentalmente, auténtica cuna literaria y sostén económico de la mayoría de los narradores norteamericanos de la época de Cheever que han sido rápidamente traducidos a otras lenguas, como Salinger, Erwin Shaw, Updike o Philip Roth, entre otros.

Pero el criterio de presentación de los relatos en *La geometría del amor* no se basa en el orden cronológico de su factura y publicación. Lo que pretende Rodrigo Fresán en la recopilación que conforma *La geometría del amor* es hilvanar, a través de unos relatos que funcionen como capítulos, una especie de novela atomizada que ofrezca testimonio del "territorio Cheever". Un territorio que se extiende en sus novelas por Nueva Inglaterra y en sus relatos por los barrios residenciales de clase media en torno a Nueva York. Casas con jardín y barbacoa, piscina y coctel. Urbanizaciones construidas alrededor del Club Social como las ciudades medievales europeas se construían en torno a la iglesia. Es el contexto de la *silent majority*, la mayoría moral encubridora de la aparente unanimidad del país. Y es ahí donde Cheever introduce su fino bisturí para dejar al descubierto la expansiva prosperidad del "hombre de traje gris", prosperidad que se eleva con una pretensión de trascendencia, fruto del ahondamiento religioso de los años cincuenta. Contextualización, por otro lado, en la que se vislumbra cierto cambio de clima mental en favor de una heterogeneidad tan incurable como encubierta. Barrios residenciales en cuya atmósfera

de consumo y apariencia, Cheever, como luego haría Sam Mendes en la aclamada película *American Beauty*, inyecta una crítica implacable al *American way of life* para plasmar tanto su fracaso colectivo como la redención individual a modo de epifanía del protagonista. Relatos como "El ladrón de Shady Hill", "El marido rural" o "El nadador" están protagonizados por individuos atrapados por su entorno que se ponen en movimiento, en disposición disidente de iniciar una fuga que les otorga, en el transcurso del relato, una transformación revelada como cierta forma de santidad. Redención que adquiere ciertos destellos mitológicos en relatos como "Adiós, hermano mío" y "El ángel del puente", en los que se hace presente el "subtexto religioso" tantas veces verificado en la obra de Cheever, que dejó escrito en su *Diario*: "La forma más sencilla de comprender nuestro tiempo es a través de la mitología."

Cheever es también un escritor que expone su trabajo a profundas exigencias estéticas. Sus *Diarios* revelan tanto los quiebros de una personalidad autodestructiva como la insatisfacción que le produce el resultado de su propio trabajo. Su ambición técnica le conduce por un lado a la minuciosidad correctora, a ella se refiere respecto a "Las joyas de los Abbot", y por otro a la autoparodia estilística desarrollada en relatos como "Miscelánea de personajes que no figurarán". Exigencias propias de quien, como citábamos al principio, asume el trabajo artístico con vocación redentora: "La novelística es arte y el arte es el triunfo sobre el caos (nada menos) y podemos alcanzar este propósito sólo gracias al más atento ejercicio de la selección, pero en un mundo que cambia más velozmente de lo que podemos percibir siempre existe el peligro de que se confunda nuestra capacidad de selección y que la visión que proponemos acabe en nada." No es el caso de John Cheever al retratarnos una sociedad que disimula sus refugios anti-nucleares con las figuritas de los gnomos en el jardín y hace una escapada a Roma, el esplendor de las ruinas. —

— JAIME PRIEDE