

◆ *Las yeguas finas*, de Guadalupe Loaeza ◆ *So Many Books: Reading and Publishing in an Age of Abundance*, de Gabriel Zaid ◆ *El corazón aventurero/Figuras y caprichos*, de Ernst Jünger ◆ *El Papa de Iván el Terrible/Entre Rusia y Polonia (1581-1582)*, de Jean Meyer ◆ *Los seres imaginarios/Ficción y verdad en la literatura*, de Rosa Krauze de Kolteniuk ◆ *El Código Da Vinci*, de Dan Brown ◆ *Los príncipes nubios*, de Juan Bonilla ◆

LIBROS

NOVELA HISTÓRICA

Utopía y desencanto



Julieta Campos, *La fuerza del destino*, México, 2004, Alfaguara, 771 pp.

La historia de Cuba, como la de cualquier país latinoamericano, ha sido una sucesión de descabros que interrumpen y trastornan el devenir nacional. Eso que, a riesgo de una abstracción monstruosa, podríamos llamar “tiempo cubano” tradicionalmente se divide en tres edades: la colonial, que va desde la conquista española, en 1492, hasta el fin de la Capitanía General en 1898; la republicana, que se inicia con el cese de la primera intervención de Estados Unidos, en 1902, y culmina con la huida del dictador Fulgencio Batista en diciembre de 1958 y, por último, la revolucionaria, que arranca el 1º de enero de 1959 y que, a fuerza de reproducir simbólicamente su persistencia, llega, exhausta y soberbia, hasta nuestros días.

mente su persistencia, llega, exhausta y soberbia, hasta nuestros días.

Esas tres edades se superponen de un modo violento, sin apenas dejar rastros de una época en otra, bajo el constante zarandeo de guerras civiles e invasiones extranjeras, dictaduras y revueltas, inmigraciones y exilios. Pero aunque nunca haya habido paz en la historia de Cuba, esa alteración del tiempo se ha intensificado con el paso de los siglos. La relativa estabilidad de las dos primeras centurias coloniales fue interrumpida, a mediados del siglo XVIII, por la racha de conflictos que se abrió con las guerras atlánticas y se cerró con las independencias latinoamericanas. Entre 1868 y 1898, Cuba experimentó tres guerras anticoloniales y la última de ellas, organizada por José Martí desde Nueva York, finalizó con una ocupación norteamericana. Si la Colonia duró cuatro siglos, la República, con sus dos dictaduras—la de Machado y la de Batista— y sus dos revoluciones—la de los treinta y la de los cincuenta— duró apenas 56 años. En la que parece ser una regla del encogimiento gradual de los lapsos históricos, la Revolución, esa tercera edad del tiempo cubano, acaba de celebrar patéticamente su 45 aniversario.

¿Cómo narrar un tiempo nacional tan accidentado y quebradizo? La dificultad

tal vez haya condicionado el déficit de narrativa histórica que, hasta hace poco, distinguía a la literatura cubana frente a otras literaturas del continente, como la mexicana, la colombiana, la argentina o la brasileña, tan proclives al diálogo entre historia y ficción. La novela histórica cubana contemporánea, género muy practicado en los últimos años dentro y fuera de la isla, aborda, por lo general, breves momentos del pasado de Cuba, como los años veinte y treinta del siglo XIX en *Mujer en traje de batalla* de Antonio Benítez Rojo, la visita del tenor italiano Enrico Caruso a La Habana de la primera postguerra en *Como un mensajero tuyo* de Mayra Montero, o bien explora ciertas zonas del pasado de otros países, más históricamente narrables, como las peripecias centroamericanas del aventurero William Walter en *El hombre providencial* de Jaime Sarusky o la picaresca española del Siglo de Oro en *Al cielo sometidos* de Reynaldo González.

Sin embargo, antes de la última ola de novela histórica, en la que se inscriben autores tan disímiles como Leonardo Padura, Zoé Valdés, María Elena Cruz Varela o Luis Manuel García, la literatura cubana conoció algunos proyectos de narración integradora del tiempo cubano, no siempre exitosos, como *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera

Infante, *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier o *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández. A esta última tradición clásica pertenece, por su largo aliento y su densidad histórica, el libro *La fuerza del destino* de Julieta Campos: un recuento de los anales de la isla a través de catorce generaciones de una familia criolla. Con esta novela, la autora cubanomexicana de aquellos textos evanescentes y abstractos que forman *Reunión de familia*, desplaza su poética hacia una escritura que, al decir de Arcadio Díaz Quiñones, aspira a la memoria integradora de la nación cubana.

En una réplica inconclusa del devenir de la isla, la novela también está dividida en tres tiempos, sólo que el segundo corresponde al siglo XIX, la época de formación cultural y política de la nacionalidad cubana, mientras que el tercero únicamente abarca la primera mitad del siglo XX, esto es, el periodo republicano postcolonial. La narración histórica de Julieta Campos culmina, pues, en la Habana de los años cincuenta, vísperas de la Revolución y el Exilio, acaso como protesta sutil contra el mesianismo de una nueva era que hizo tabla rasa del pasado y se atribuyó el renacimiento del estado nacional. Por medio de un juego discursivo, que habría sorprendido a Paul Ricoeur, la autora logra que la extensión de los tres tiempos de la novela equivalga a la extensión de los tres tiempos de la historia de Cuba. Misteriosamente, el tiempo de la historia y el tiempo de la ficción eluden aquí sus determinaciones rígidas y excluyentes y alcanzan una duplicidad que nos atrae y nos inquieta.

La clave del misterio de esa duplicación de los tiempos se halla en el sujeto de la narración histórica emprendida por Julieta Campos: la familia De la Torre, un linaje que se forma en la España de los Reyes Católicos, con hidalgos que intervienen en la expulsión de los moros de Andalucía, y que en el siglo XVI se traslada a Cuba, dando lugar a una perdurable descendencia criolla que habitará Puerto Príncipe (Camagüey) en los siglos XVII y XVIII, Santiago de Cuba y Matanzas en el siglo XIX y, finalmente, La Habana, en la

primera mitad del siglo XX. La saga familiar desemboca en la narradora, Julieta Campos, sobrina nieta del eminente naturalista cubano Carlos de la Torre, justo cuando la historia de Cuba está a punto de experimentar su mayor trastorno, la Revolución de Fidel Castro, que bruscamente cortará los hilos que ataban la Colonia y la República, al siglo XIX con el siglo XX.

Dos figuras marcan el principio y el fin de este linaje, María de la Torre, generatriz del clan criollo a fines del siglo XVI, y Carlos de la Torre, el célebre biólogo, geólogo, paleontólogo y político cubano, discípulo de Felipe Poey, a quien se deben algunos de los principales hallazgos de la ciencia insular y quien fuera fundador y presidente de la Sociedad Cubana de Historia Natural y rector de la Universidad de La Habana en los años veinte del pasado siglo. En buena medida, Julieta Campos concibe su novela como un diálogo con María de la Torre, la fundadora del linaje, en el cual la identidad de la escritora se afirma por medio de la misión de transcribir la leyenda familiar. Una leyenda que son muchas leyendas, una historia de historias o, más bien, fragmentos de alguna historia dispersa, inconclusa, que la autora escribe a retazos, como si siguiera el dictado secular que le trasmite María de la Torre desde el Camagüey de Felipe II. En ese relato familiar, que bordea el gran relato de una historia nacional, el sabio Carlos de la Torre aparece como el último eslabón del linaje, como la última rama de una genealogía que, en las primeras décadas republicanas, se ha confundido ya con la propia genealogía de la nación cubana.

A través del memorial de una familia criolla, la novela de Julieta Campos persigue múltiples líneas de parentesco o de vínculos afectivos que van a parar, como afluentes de un mismo río, a personalidades y sucesos emblemáticos de la historia de Cuba. Así, en esta suma de parentescos aparecen, como miembros de una gran familia nacional, Silvestre de Balboa y su *Espejo de paciencia*, la primera obra de la literatura cubana, la toma de La Habana por los ingleses en 1761 y los

más importantes intelectuales y políticos del siglo XIX: el sacerdote republicano Félix Varela, el conspirador anexionista Gaspar Betancourt Cisneros, el pedagogo y filósofo José de la Luz y Caballero, el pensador positivista Enrique José Varona o los caudillos separatistas Carlos Manuel de Céspedes, Ignacio Agramonte, Antonio Maceo y Máximo Gómez. Por medio de una prima del siglo XIX, Carmen Zayas Bazán, Julieta Campos retrata al esposo, el joven poeta y revolucionario José Martí, quien escribe poemas y cartas de amor desde Progreso, Yucatán, y años más tarde, en Nueva York, abandona a su familia de sangre por otra familia mayor, la de la república cubana.

Entre parentescos y noticias, la novela repasa las guerras de independencia, la emigración cubana en Estados Unidos, las intervenciones norteamericanas de 1898 y 1906, las pugnas postcoloniales entre caudillos y caciques, la corrupción de la política republicana, el conflicto racial de 1912, los gobiernos de Estrada Palma, Gómez, García Menocal y Zayas, la dictadura de Gerardo Machado, la revolución de 1933, la Asamblea Constituyente de 1940, los gobiernos auténticos de Grau y Prío y, finalmente, la dictadura de Fulgencio Batista. De manera que el cauce primordial de la historia colonial y republicana de Cuba se recorre a través de las múltiples tramas afectivas que propone esta novela. Pero la narración de los grandes hechos y la semblanza de los grandes personajes son ladeadas, oblicuas, tangenciales, como si el relato familiar convirtiera en rumores o resonancias domésticas la feroz epopeya que se libraba más allá de las paredes de una casa. Algo hay aquí de microhistoria, sólo que el pequeño lugar, la gota océano desde donde se narra no es una aldea, como el Montailou de Emmanuel Le Roy Ladurie o el San José de Gracia de *Pueblo en vilo* de Luis González, sino el linaje De la Torre, atravesando cinco siglos de la historia de Cuba.

Como la ópera de Verdi, que le regala el título, esta novela comienza con una obertura de voces que no logran componer un coro, sino, más bien, una super-

posición de cantos personales. Esas voces, entre las que encontramos lo mismo a políticos como José Martí y Fidel Castro que escritores como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, articulan el lenguaje caótico e incoherente de la tribu cubana. Sin embargo, ese coro disonante, compuesto de múltiples voces afirmativas, siempre en primera persona, tiene un motivo recurrente: el naufragio de la utopía, el desencanto de una comunidad llamada, desde el siglo XIX, a cumplir una misión trascendental en el equilibrio del mundo. La reflexión sobre el fracaso del destino revelado de la nación cubana, esa misión providencial encomendada a la isla, desde las páginas del *Diario* de Colón hasta las de José Martí en tantas cartas y discursos, es uno de los subtextos más apasionantes de esta novela.

La eterna tensión entre utopía y desencanto, tan bien captada por Claudio Magris, se insinúa en esta novela por medio del personaje de Carlos de la Torre, el último heredero del linaje criollo, que ha trocado el patrimonio familiar en sabiduría nacional. A través del hallazgo de los restos de un mamífero del pleistoceno, el gigante perezoso de la prehistoria insular, De la Torre confirma la tesis de que, en sus orígenes, la isla estuvo adherida a la masa de tierra del continente americano. Esta ausencia de una insularidad originaria, según uno de los personajes de la novela, es un dato que presagia el desencanto de la utopía, ya que alude a la imposibilidad de encontrar una comunidad radicalmente distinta en el mundo occidental. Siempre hay algo “angustioso”, dice, “asfixiante en esa insularidad paradigmática, en ese querer fijarnos como sino el encierro entre muros de agua”. A la manera de Virgilio Piñera, en *La isla en peso*, Julieta Campos vuelve a plantearnos el dilema del límite en la cultura cubana, aquella “maldita circunstancia del agua por todas partes”.

Los De la Torre, a diferencia de otros célebres linajes de la literatura moderna, como los Karamazov o los Buendía, carecen de maldición, de tara o de legado mítico. De hecho, la historia filial que nos cuenta Julieta Campos es tan discontinua

y zigzagueante como la propia historia de la isla. Lo único permanente y continuo entre tanta fuga y desvío es esa tenue línea de sangre que se extiende desde María de la Torre, en el siglo XVI, hasta Carlos de la Torre, en el siglo XX. El lento avance de esa línea de sangre se confunde con el tiempo mismo de la familia y de la isla y se erige en el único tópico inteligible de tantas evocaciones, personajes y escenas. El tiempo que transcurre con la lentitud de un espeso río y la memoria que testimonia un acervo filial son los dos grandes temas de esta novela. Ambos, el tiempo y la memoria, levantan el puente intelectual que comunica aquellos relatos ensimismados y contemplativos de *Reunión de familia* con la prosa serena y elocuente de *La fuerza del destino*. —

— RAFAEL ROJAS

NOVELA

PRIMERO LAS DAMAS



Guadalupe Loaeza, *Las yeguas finas*, Planeta, México, 2003, 214 pp.

¿Para qué escribir sobre Guadalupe Loaeza? Es un blanco demasiado fácil. Leerla es ya acribillarla: sus líneas se refutan a sí mismas y van cayendo una a una. No es necesario dispararle, a menos que se quiera rematar un cadáver. La crítica literaria, en su caso, sobra. Mejor sería ignorarla, pero no siempre es posible: publica, opina, es tomada en serio por otros escritores. Más aún: es el síntoma más visible de una enfermedad literaria que ocupa nuestras mesas de novedades. Escribe, como tantas otras, una literatu-

ra falsamente penetrante, falsamente frívola, falsamente femenina. No es, en rigor, una escritora y, sin embargo, es ya apremiante escribir sobre ella. O, mejor, contra esa literatura que ella representa. No hay remedio: la crítica literaria, aplicada a su obra, se vuelve un irremediable tiro al blanco.

Primer dardo: la literatura que escribe y representa no es literatura. Es producto comercial, excedente de la escritura. Tiene los mismos elementos que la literatura y ninguna de sus virtudes. Seamos minuciosos. Hay lenguaje, pero no una actitud literaria frente a las palabras. La literatura nace de una incomodidad original ante el idioma; esta escritura, de una concesión ante él. Allá se problematiza el lenguaje, aquí se le explota sin reflexión. Lo mismo ocurre con la forma: la literatura crea las suyas propias, el resto explota las ya existentes. Un escritor es una forma: dispone el mundo de un modo particular, mientras el aficionado lo acomoda en el molde de moda. La literatura provoca; esta escritura consiente. Un autor es dueño de una sensibilidad minoritaria, a veces única, y por lo mismo perturba. El aficionado presume de compartir la sensibilidad de sus lectores y, en consecuencia, reconforta. Uno satisface sus propias necesidades literarias; el otro, las expectativas del lector. Aquél vende por accidente; éste, por vocación. Aquello es literatura; esto, un producto nacido de otros intereses, ni siquiera (como tantas obras) involuntariamente literario.

No es nueva esta escritura. Tampoco es efímera: existirá mientras exista la literatura. Lo novedoso es su sexo: está escrita por mujeres o, de otro modo, para ellas. Existe el *bestseller* tradicional y ahora éste, ligado a la corrección política más obvia. Una mujer, históricamente despojada de sus derechos, escribe sobre otras mujeres, vindicativamente. No importa el valor literario de su trabajo sino su oportunismo: es femenino y eso basta. Descubre un mundo oculto, privilegia otro punto de vista, revela a los hombres su desdeñada parte femenina. Tantas virtudes y, curiosamente, una sola operación rentable: compran más libros las mujeres

que los hombres. Dardo doble, evidente: el feminismo vuelto mercancía, la literatura al servicio del mercado.

El caso de Guadalupe Loaeza es, por demás, emblemático. Periodista desde 1982, ha ascendido casi tan trepidante, artificiosamente como la literatura que simboliza. Escribe copiosamente, aparece en televisión y radio, mima a sus lectores. No es *longseller*, pero vende: *Las niñas bien* ha tirado más de cien mil ejemplares, y algunos menos sus otros libros. Son todos escritos mestizos, a caballo entre la crónica de sociales, el periodismo y la narrativa. En todos, una única oferta: una mujer de clase alta que ofrece su visión femenina, arribista, de las cosas. Cada uno repite, con necedad, los mismos vectores: la calidez femenina, la culpa aristocrática, la ventajosa confusión de ligereza y pobreza. Ninguno de ellos sorprende, entre otras cosas porque ninguno de ellos arriesga. Son reflejos de otros libros, ecos a su vez de ciertas demandas comerciales. Todo nace del mismo abismo, imperio de la mercadotecnia.

Allí mismo se gesta *Las yeguas finas*, su primera incursión en la novela. Loaeza transita de un género a otro y apenas nada se modifica. Prevalecen el impulso adquirido, las atmósferas conocidas, el flujo de conciencia ya malogrado en algunos relatos de *Primero las damas* o *Las reinas de Polanco*. Los elementos son mínimos: una niña, un suntuoso colegio de monjas, la ciudad de México de los años cincuenta. El libro apenas si tiene pretensiones. Es, casi exclusivamente, un tímido ejercicio autobiográfico. Loaeza recuerda su infancia y la describe en cinco o seis estampas. No es un estudio introspectivo sino viceversa: se describe a una niña para ilustrar el contexto que la rodea. Lo importante es la vida de los vecinos, no la propia, menos interesante. Tampoco importa demasiado aquello que los escritores llaman, incomprensiblemente, la forma. Se escribe para extender un chisme, no para cuidar la escritura misma. Es necesario recrear una voz infantil, pero no hay razón para asumir riesgos formales. Existe un atajo: olvidar la voz infantil, escribir infantilmente. Para eso están, por

último, los diminutivos, los giros coloquiales, el desaliño de la prosa. No importa si al narrar se tropieza: también los niños se bambolean cuando caminan. Sólo interesa escribir, antes de que en la casa de al lado corran las persianas.

Quien espía por esa ventana no es, aunque lo parezca, una señora rica. Loaeza se resiste a solidarizarse literariamente con su clase social, y de ese modo lastra su obra. Mira desde fuera cuando sería mejor abrir la puerta y entrar a la alcoba de los vecinos. O a la suya propia. Echa mano de su memoria, pero renuncia al punto de vista que ella le dicta. Escribe plantada en el vacío, ajena a su clase, a toda tradición literaria, a cualquier visión del mundo. Nada la sostiene, ni siquiera ese origen que comparte con sus personajes. Es, deliberadamente, un vacío. Y lo mismo es su libro, que transcurre sin sujetarse a nada. No es católico, aunque en él se reza, ni recrea un universo infantil, aunque está escrito por una niña. No es una novela de aprendizaje: nadie crece, nada cambia. Ninguna formación se consume, y no por pesimismo sino por desidia: avanzar supondría construir, rasgar el vacío.

Previsiblemente el hueco se extiende a todas partes. La novela pretende ser un cuadro costumbrista y el cuadro es, también, un hueco. Registra superficies, colores, texturas, pero es incapaz de atrapar el contexto. Observa un mundo y no encuentra fisuras para penetrarlo. Nada dice, salvo el atroz descubrimiento: los ricos también lloran. Tragedia nacional: nuestra cronista de sociales no se lleva del todo bien con la crónica. Apunta y no revela, detalla y no comprende. En *Los de arriba*, su último tomo de ensayos, repite el descalabro: revisa a la burguesía mexicana del siglo XX sin atisbar un poco de su fondo. La clase alta, uno supone, está más allá del mal gusto y de las fiestas: es, también, una visión del mundo. Aquella marca sugiere algo; éste detalle, un precepto. En el mundo de Loaeza, sin embargo, nada tiene fondo: un detalle es un detalle; una marca, una marca. Un rico es un rico es un rico.

Decir que permanece en la superficie

no es reconocerle las virtudes del frívolo. La frivolidad es cosa seria: significa, enjuicia, divierte. Es una actitud ante el mundo, aliada del bostezo, y no un involuntario déficit de profundidad. El frívolo acaricia la superficie porque la superficie, así acariciada, lo significa todo: es el mundo, no su velo. Loaeza hace lo contrario: toca superficies chatas, vuelve el mundo velos. Además: el frívolo consiente sus propias superficies. Adversario de la densidad, crea formas livianas, prosas transparentes, estructuras exactas. No desconoce la complejidad formal, simplemente la sublima. Escribe bajo una certeza: la densidad, en literatura, supone un fracaso del estilo. Es sencillo por depuración, no por error. Es, en una frase, un maestro de las formas —y la forma es el fondo.

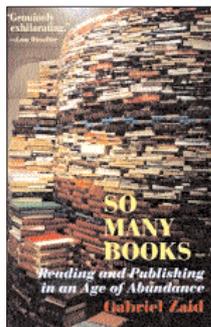
Tomada en serio, esta literatura sólo atiza nuestra misoginia. No es obra de sucesivas mujeres sino, pretendidamente, de cierto eterno femenino. No habla la voz de una mujer irrepentible sino, al revés de las autoras verdaderas, un acento rústicamente mujeril. Se exagera la femineidad, como si se escribiera con los ovarios. La mujer, de creerle a estos libros, es la infinita sucesión de lugares comunes: más corazón que cerebro, menos elegancia que cursilería, un ser sencillo y entrañable. Eso y, en el caso de Guadalupe Loaeza, otras cosas: la explosión de los diminutivos, el fracaso de la ligereza, el dominio de lo anodino. Mujer, suma de obviedades.

Más grave es otra cosa: la mujer, de creerles todavía, es ajena a la literatura. No sólo escribe mal: también desconoce todo pasado literario. No hay en estas obras un intento de plantarse en una tradición narrativa; se le ignora, como si la literatura fuera masculina. Cervantes, se sugiere, es el olvidado marido golpeador, mientras Joyce, tan alto y tan delgado, el amante nunca conocido. Lo que triunfa es la charla vana, a media tarde, de algunas mujeres jugando a ser mujeres. Guadalupe Loaeza, que está entre ellas, levanta la voz para ser escuchada. Gesticula, algo dice. Un cubierto tintinea dentro de una taza. Nuestra atención se pierde en las nubes. Revienta la nube. Tan bonita. —

— RAFAEL LEMUS

ENSAYO

TRASCENDER LA GRAFOMANÍA



Gabriel Zaid, *So Many Books: Reading and Publishing in an Age of Abundance* (trad. de Natasha Wimmer), Paul Dry Books, 2004, 160 pp.

Se puede seguir acusando a la televisión y a nuestra cultura visual de la poca afición que hay por la lectura? En su trabajo *Los demasiados libros*, Gabriel Zaid señala que desde 1950, cuando llegó la televisión, la población ha crecido 1.8% anual y la publicación de libros ha crecido 2.8% al año.

“Nuestra grafomanía universal produce millones de títulos al año, en ediciones de varios miles de ejemplares”, escribe Zaid, poeta mexicano, crítico y autor de temas empresariales. Añade que hoy en día la tecnología nos permite obtener cualquier libro que se nos antoje, a pesar de que los grupos editoriales y los vendedores de libros tienden a lograr que, igual que los ricos, los *bestsellers* gocen de beneficios fuera del alcance de los demás, los que no son un éxito comercial. Pero Zaid no pierde su tiempo con gatzmoñerías sobre un pasado más noble. Lo que más le importa (también a nosotros) es cómo la tecnología y la empresa pueden prestar al lector un mejor servicio, y cómo éste puede contribuir a definir una cultura más creativa.

“Así como los escritores —que producen con palabras que no son suyas—, los editores, los libreros, los bibliotecarios, los autores de antologías y los críticos, cuando son creativos, reúnen textos que

no son suyos para producir interesantes recopilaciones”, dice. (Zaid el poeta describe una verdadera compilación como aquella en la que “el ruido se convierte en música; unas estrellas dispersas adquieren un perfil, nombres y aun leyendas, y se convierten en constelaciones reconocibles que orientan la navegación”.)

Esta perspectiva me gusta más que nuestras previsibles pedanterías. ¿Cada cuándo revisamos las listas de los *bestsellers*, lamentando el gusto degradado de las masas? Pero según Zaid “el mayor obstáculo para la libre circulación de los libros es la masa de ciudadanos privilegiados que tienen estudios universitarios pero que nunca han aprendido a leer bien”. Con demasiada frecuencia, las universidades enseñan a los estudiantes a trabajar con los libros, en vez de a devorarlos y regocijarse con ellos, y “los graduados de las universidades se interesan más en publicar libros que en leerlos”.

Uno de los placeres de *Los demasiados libros* es que su contenido y su forma tienen una sincronización perfecta. Zaid argumenta en forma animada y concisa; el texto tiene 144 páginas, cada capítulo podría ser un ensayo, pero hay un claro panorama general. *Los demasiados libros* es un todo con aire de improvisación.

Dice Zaid: “Lo que importa es cómo nos sentimos, nuestra mirada, lo que hacemos después de leer; si la calle y las nubes y la existencia de los demás significan algo para nosotros; si leer nos reanima, físicamente.” Es cierto, y como la mente es un músculo, lo que importa es también cómo un libro nos lleva a otro.

Los libros sobre Nueva York a veces me producen desconfianza. Se han escrito tantos sobre los sucesos del 11 de septiembre. Pero después de leer *Los demasiados libros* me quedé con ganas de lecturas que me dejen satisfecha: un mundo con ímpetu y extravagancia, con una realidad delimitada y una imaginación ilimitada.

Escogí *Gangsters and Gold Diggers: Old New York, the Jazz Age and the Birth of Broadway* de Jerome Charyn (*Four Walls Eight Windows*). Es un libro de historia y de leyendas a la vez. La prosa de Charyn

me hace pensar en cierto estilo jazzístico de piano: un ritmo constante de la narrativa con irrupción de imágenes y asociaciones. El autor intercala las palabras de otros: académicos, novelistas, autores de diarios.

Crea un bestiario de figuras mayores y menores: cantantes y bailarinas de variedad, payasos, pequeñas coristas y contrabandistas. Explora la simpatía de Fanny Brice y Al Jolson. El creador de mitos de Broadway, Damon Runyo, resulta ser un solitario de Manhattan, Kansas, cuyo ídolo de la juventud, Bat Masterson, comenzó de pareja empistolada de Wyatt Earp y terminó de reportero alcohólico de deportes en Nueva York.

Vemos la vida de estas personas y las fantasías extraídas de sus vidas. Con su cara negra, Bert Williams era el “doble malo” de Jolson. Llevó su personaje bobo y triste a Broadway, donde los artistas negros gustaban siempre que presentaran pocos espectáculos y su talento valiera la pena.

Charyn relaciona a los famosos con acierto y frescura. Aparecen las estrellas de los años veinte Louise Brooks y Zelda Fitzgerald, con sus conflictos internos: talento e inteligencia con belleza, disciplina y autodestrucción. Con su atractivo vestuario y su perpetua melancolía, el gángster Owney Madden tiene cierto aire de Jay Gatsby.

Todos los capítulos son independientes, se pueden leer en cualquier orden. Pero el autor tiende un arco. Charyn comienza con los pequeños cuentos de Broadway del olvidado Runyon, que alguna vez fuera famoso, y termina con la leyenda desproporcionada de William Randolph Hearst y Marion Davies. También esa historia tuvo un inicio común y corriente, y la repitieron teatros y tugurios de toda la ciudad. “Una vez, en 1915, sus ojitos de ballena se fijaron en Marion Davies mientras bailaba, y nunca, nunca más se quisieron despegar de ella.”

Luego leí *The Colossus of New York: A City in Thirteen Parts*, de Colson Whitehead (Doubleday). Los elementos de Whitehead no son la narración ni los personajes, sino que agrupa escenas

breves bajo títulos como “La mañana”, “La autoridad del puerto” y “La hora pico”, los principios de orientación son los lugares y las sensaciones. Whitehead es el autor-director que atrapa algunos detalles visuales, aporta una voz narrativa, y da instrucciones y diálogos a personajes secundarios sin nombre.

“Detengámonos un instante para dejarnos intimidar por este espléndido horizonte urbano. Tantos edificios imponentes, es como ir a un festival de música y platillos del Caribe.” Eso dice una de sus voces. Otra, más romántica, reflexiona: “Broadway sabe que cada paso es su corazón que palpita, que nosotros mantenemos los latidos de su corazón, que necesita crédulos y ciudadanos para que le fluya la sangre.”

En esta Nueva York no hay mito que nos asombre, ya los conocemos todos. “Hablar de Nueva York es una forma de hablar del mundo”, dice Whitehead. Me pareció ingeniosa y un poco incorpórea esa conversación. Pero, como el apesadumbrado y efervescente *Gangster and Gold Diggers*, este libro pertenece a lo que Zaid llama “la verdadera cultura universal”, no nuestra vieja y utópica Aldea Mundial, sino “la multitud de aldeas tipo Babel, donde cada una es el centro del mundo”, y donde “la universalidad asequible es la universalidad finita, limitada y concreta de las conversaciones diversas y distintas”. —

— MARGO JEFFERSON

Traducción de Rosamaría Núñez
©The New York Times Book Review

MEMORIAS

LA MIRADA DEL ESCULTOR

Ernst Jünger, *El corazón aventurero / Figuras y caprichos*, trad. Enrique Ocaña, Tusquets, Barcelona, 2003, 213 pp.

El 17 de octubre de 1929, Joseph Goebbels le confió a su diario personal un curioso apunte de crítica literaria: “Leo *El corazón aventurero* de Jünger. Esto ya es sólo literatura. Lástima por Jünger, de

quien releí justo ahora *Tempestades de acero*. Ése sí que es un libro realmente grandioso y heroico. Porque tiene detrás una experiencia vivida en la sangre. Hoy, en cambio, Jünger se aísla de la vida, y por eso lo que escribe se vuelve tinta, literatura.”

La observación del futuro ministro de Propaganda del Tercer Reich traslucen un rencor antiguo: excluido del servicio militar por enfermizo, autor de una novela mediocre (*Michael: ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, 1926 —“Miguel: un afortunado alemán en las páginas de un diario”), Goebbels prefiere separar tajantemente al literato que flirtea con el expresionismo del novelista que había exaltado la experiencia de las trincheras hasta elevarla al grado de una mística. La división entre una experiencia auténtica, “de la sangre,” y otra superflua, “de la tinta”, acabaría justificando las téticas hogueras de mayo de 1933, a la luz de las cuales el reproche se transforma en el mejor elogio que Jünger hubiera podido recibir.

Si bien el comentario de Goebbels alude a la primera edición de *El corazón aventurero*, y no a la versión que nos presenta Tusquets (traducción de la de 1938, publicada por Klostermann), toda la obra de Jünger podría colocarse bajo el signo de esta doble metáfora, cuajada en una metafísica de la guerra. Larga sería la lista de sus alusiones al “géiser llameante” que flota voluptuosamente sobre la guerra “como la vela roja de las tempestades en el mástil de la galera negra”. En sus artículos nacionalistas de los años veinte, la sangre mana como “el combustible que alimenta la llama metafísica del destino”; en sus primeras novelas es un atributo del joven guerrero consciente de su vulnerabilidad. El estilo de Jünger funciona, precisamente, como el órgano encargado de combinar sangre y tinta, experiencia y literatura, en una mezcla indisoluble, donde ambos términos resultan, en definitiva, complementarios.

“El diario —razonaba Bruce Chatwin después de leer *Radiaciones*— es la forma perfecta para un hombre que combina un gran poder de observación con una

sensibilidad anestesiada.” Los de Jünger, se ha dicho, parecen la narración de la historia contemporánea en un lenguaje cercano al de la botánica o la entomología. *El corazón aventurero* inaugura este género: fragmentos localizados, como trozos de un mapa, en medio de peripecias biográficas. Se trata también de un libro lleno de claves para sus seguidores, donde la narración de sueños convive con los apuntes del naturalista, comentarios de lectura y pequeños relatos de corte expresionista. El encanto de semejante mezcla radica, tal vez, en revelarnos la posibilidad de un sistema para una serie de pensamientos del todo asistemáticos. Porque la inteligencia de Jünger funciona muchas veces en un vacío demostrativo, aunque casi siempre atravesase sin dificultad los dominios de la alegoría gracias a alguna metáfora insustituible. Así, cuando nos asegura, con ímpetu romántico, que “lo inefable se degrada al expresarse y hacerse comunicable; se parece al oro que es preciso mezclar con cobre, si deseamos transformarlo en moneda de cambio”. O al concluir que “las grandes novelas que permanecieron inacabadas, no fue posible acabarlas porque se ahogaban bajo el peso de su propia concepción. Se parece a la construcción de catedrales”. O cuando asocia el tipo humano del peluquero, el cosmetólogo y el masajista a los regímenes despóticos: “En los comercios más exquisitos de esa clase nos dejamos seducir con facilidad por atmósferas de épocas remotas y civilizaciones antiguas, por un bienestar asiático o una euforia sátrapa.”

Este libro está lleno de esas “frases mánticas” que conducen a conclusiones tan arbitrarias como fascinantes. Desde este punto de vista, cada uno de los apuntes es un ejemplo de esa facultad combinatoria que “se diferencia de la razón estrictamente lógica en que siempre opera en contacto con el todo y jamás se pierde en los detalles aislados. Cuando se detiene en lo particular, se asemeja a un compás de dos clases de metal, cuya punta dorada se apoya justo en el centro”. Llevado al terreno de la moral, el áureo compás de la estética de Jünger se apoya

en el poder trascendente de ciertas experiencias extremas, asociadas con la muerte. Cuando comenta, por ejemplo, el saludo luctuoso de una madre ante el féretro de sus dos hijos (“Por fin os tengo, mis queridos niños”), en el que detecta tanto “la diferencia entre el mundo trágico y el mundo moral” como “una superioridad manifiesta sobre el mundo de la organización estatal”. O cuando ensalza ciertas facultades que harían más llevadera la relación con la muerte, “órganos cuya formación y fortalecimiento competen a los ejercicios espirituales”. Leyendo estas páginas es inevitable deducir que el resto de los mortales que preferimos tomar distancia de riesgos mortales estamos condenados a una suerte de idiotez sin remedio.

Tanto en la edición de 1929 como en la que preparó diez años después, Jünger ha escogido colocar sus fantasías narrativas al mismo nivel de las experiencias autobiográficas. Las “notas diurnas y nocturnas” (*Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*) del primer subtítulo se han convertido ahora en “figuras y caprichos” (*Figuren und Capriccios*), lo que acentúa, como advierte el traductor en una de sus notas, el lado grotesco de las revelaciones. Esta curiosa connivencia, y la fascinación estilística que provoca se justifican en un contexto de iniciación: todos los apuntes son ritos de pasaje para un antagonista del filisteísmo burgués, que descubre el aspecto aventurero de la existencia no sólo en las grandes hazañas sino también en manifestaciones como el dolor, el riesgo y la pesadilla. Ya en *El Trabajador* Jünger le regateaba al burgués cualquier aspiración metafísica y lo acusaba de razonar de manera plenamente *utilitaria*. Esa egoísta criatura sólo pretende recibir lo más posible de la vida y devolver lo menos que pueda. Por encima de todos los valores sitúa su propia *seguridad*. Durante siglos, se ha encerrado en los castillos y los grandes burgos. Movido por el temor y la envidia, buscando el provecho y el reposo, se atrinchera, en realidad, contra la vida. Es incapaz, como consecuencia de su empaque vital, de concebir una acción *histórica*, de realizar gestos resueltamente enérgicos. “El burgués —leemos

en *Juegos africanos*— casi había logrado vencer al corazón aventurero de que no existe el peligro, que una ley económica rige el mundo y la historia.”

Con un título que evoca las famosas páginas de Georg Simmel sobre la aventura, Jünger alude a un estilo de vida, ligado tanto al claroscuro de una naturaleza primordial como a cierta manera de experimentar el futuro: decreto de libertad pronunciado ante la perspectiva extrema de la muerte. “La aventura —dirá Jankélévitch leyendo a Simmel— tienta al hombre porque el pathos aventurero es un complejo de fuerzas contradictorias; la tentación es precisamente esa mezcla de ganas y horror, donde el horror acrecienta las ganas actuando como ingrediente paradójico, mientras el deseo, positividad sin negatividad, implica la atracción simple y unívoca.”

Varios fragmentos de Jünger, sobre todos los de mayor acento onírico (“Visita extraña”, “El canto de las máquinas”, “En el barrio de los ciegos”, “El hipopótamo”) traslucen esta mezcla de horror y deseo en un clima de pesadilla que recuerda el cine expresionista de los años veinte. Otros tienen la rara virtud de iluminar un episodio biográfico con la seductora nitidez de lo amoral. Porque aquí la estética no es más que otra aventura, donde la muerte interviene para revelar esencias definitivas. Y así como al moribundo “la vida se le manifiesta bajo un nuevo sentido, más lejana y límpida que nunca”, una profunda relación con la muerte favorece un nuevo tipo de visión, donde “lo que aflora de nuevo no son tanto las imágenes como la esencia de su contenido. Es como si, tras finalizar una ópera, con el telón ya caído, en un espacio sin público, una orquesta invisible volviera a representar, por última vez, el motivo principal de la pieza: solitario, trágico, altivo y con una trascendencia letal”.

En el fragmento titulado “El diorama”, Jünger alude a una particular mirada sobre el pasado capaz de captar el encanto de aquellos “panoramas” que se exponían en las ferias, imágenes minúsculas y repentinas de situaciones “en las que participamos de un modo letárgico y onírico”.

En otro, “Suplemento a la zinnia”, al recordar la primera vez que vio esa curiosa planta ornamental, comprueba cómo ciertas imágenes le iluminan, como candelas en el pasado, las ideas que lo ocupaban en cierto momento, ideas que, de otra manera, sería casi imposible recuperar. En sus mejores momentos, y este libro está lleno de ellos, la prosa de Jünger (y la fluida traducción de Enrique Ocaña) nos convierte en cómplices de ese juego de miradas e imágenes, y admiradores de la rara perfección de este libro tratado como escultura de la propia memoria: “Nos disgusta tanto releer los libros que hemos escrito justo porque frente a ellos parecemos falsificadores de moneda. Nos hemos adentrado en la cueva de Alí Babá y sólo hemos sacado a la luz un miserable puñado de plata. [...] Sin embargo, el hecho de recomenzar a escribir precisamente aquello que ya dábamos por terminado tiene un valor extraordinario para el autor. Le ofrece la rara oportunidad de contemplar el lenguaje como si fuera una sola pieza, con la mirada del escultor, por así decirlo, y trabajarla como si fuera materia corpórea.” —

— ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

HISTORIA

LA ENCRUCIJADA ENTRE RUSIA Y OCCIDENTE

Jean Meyer, *El Papa de Iván el Terrible / Entre Rusia y Polonia (1581-1582)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 137 pp.

Durante la conversación teológica sostenida con el zar Iván el Terrible el 21 de febrero de 1582, el padre jesuita Antonio Possevino, representante del papa Gregorio XIII en una misión diplomática solicitada por el Zar, estuvo a punto de perder la vida de haber perdido la cabeza. Cuando el Zar le reclamó que los papas no habían sido siempre dignos de su posición como príncipes de los Apóstoles, el jesuita le sugirió que no diera crédito a todos los rumores sobre los papas y que, además, los papas (como los grandes

príncipes de Moscovia) eran buenos y malos. A su vez, Iván opinó que el Papa no era un cordero sino un lobo, y el padre jesuita le preguntó entonces al Zar por qué había aceptado la mediación de un lobo. Encolerizado, el príncipe levantó su cetro (con el cual había matado a su propio hijo) contra Possevino. Como el jesuita permaneció inmutable, poco a poco Iván se tranquilizó y Possevino salvó la vida.

La entrevista del jesuita con el príncipe ruso recuerda episodios similares en la historia de la Compañía de Jesús. El encuentro del sabio Matteo Ricci, rodeado de astrolabios, telescopios y relojes, con el emperador chino a principios del siglo XVII es quizá uno de los más memorables. Como otros hombres legendarios de su orden, el padre Antonio Possevino (1533-1611), erudito, conocedor de la naturaleza humana, flexible, incansable, dueño de su propia verdad y de una gran presencia de ánimo, se adentra en territorios misteriosos y ajenos, se enfrenta al poder local, se salva de sus arbitrariedades y lleva a cabo, al mismo tiempo, misiones delicadas, en este caso el acuerdo de paz entre Rusia y Polonia firmado en 1582 en Zham Zapolski.

Los pormenores de esta paz y la intervención del padre Possevino son precisamente el tema de un nuevo libro del historiador Jean Meyer, *El Papa de Iván el Terrible*. Compuesto por un estudio introductorio y tres documentos jesuitas sobre la misión (traducidos del latín y del italiano), el libro versa sobre mucho más que un simple acuerdo de paz. *El Papa de Iván el Terrible* es parte de un proyecto más amplio (que ha dado frutos tan sólidos como *Rusia y sus imperios, 1894-1991* del mismo autor), y es una faceta del esfuerzo de Meyer por entender y exponer la accidentada relación entre Rusia y el Occidente, donde la religión juega un papel de suma importancia. Al mismo tiempo, Meyer desmitifica el cliché de una Europa del Este —o por lo menos de una Europa eslava— más o menos homogénea, al presentar un rompecabezas de intereses e identidades políticos, militares, culturales y religiosos que se confrontan en este supuesto bloque. Pero, sobre todo, el his-

toriador demuestra que tales identidades se han venido construyendo mucho antes de la Revolución de 1917. Así, Meyer indaga los archivos de la historia más remota para comprender el sentido de ciertos “malentendidos” recientes entre Rusia y el Occidente, en especial el Occidente católico: la cancelación de visas a sacerdotes católicos, la suspensión de obras para construir un templo católico en Moscú y el hecho de que el Patriarca de Todas las Rusias, Alexéi II, se negara a entrevistarse con el papa Juan Pablo II —todos ellos acontecimientos del año 2002.

El estudio introductorio a *El Papa de Iván el Terrible* nos presenta uno de los orígenes de la relación de Rusia con el Occidente: en el siglo X, en un momento cismático entre las iglesias cristianas de Roma y de Constantinopla, Vladímir, príncipe de Kiev, se convierte al cristianismo bizantino. Las diferencias —no sólo de orden religioso— con el catolicismo romano serán un *leitmotiv* a lo largo de la historia de Rusia, y un factor determinante en la formación de una identidad cultural y política rusa separada y contraria al Occidente romano. Así, en 204, la ofensiva contra Constantinopla por los turcos, pero al mismo tiempo por los suecos y los alemanes, llevó al príncipe Alejandro Nevski (vencedor de los suecos y de los alemanes) a proclamar que prefería ser vasallo del Gran Khan que de los latinos (católicos). Con la caída de Constantinopla en 1453, Moscú llegó a identificarse como la promesa de la iglesia bizantina, la tercera “Roma.”

Sería erróneo pensar que durante este tiempo los contactos con Occidente eran exclusivamente conflictivos. Jean Meyer cuenta cómo, a partir del siglo XV, con los mercaderes y algunos viajeros italianos, entró a Rusia también el humanismo italiano, y fue acogido con entusiasmo por algunos príncipes y nobles (que tuvieron que pagar sus afanes renacentistas con el exilio). Pero tal entusiasmo coexistía con recelos apabullantes, según lo muestran los rezos que invocaban “libéranos de los latinos y de los musulmanes” y la costumbre de desear a un enemigo que “se fuera al diablo,” o sea, al mundo latino, *Latinst-*

vo. Éste es el contexto cultural de la mediación del padre Possevino en Rusia.

En cuanto al contexto político, estaba marcado por el anhelo de expansión del zar Iván IV hacia el Báltico, para lograr el comercio directo con los ingleses. Después de una ola de victorias, Iván encontró su adversario en el nuevo rey de Polonia-Lituania, el húngaro Esteban Bathory. El cosmopolitismo, la educación humanista y el catolicismo del rey Bathory, así como el refinamiento, la tolerancia y el pluralismo religioso cultivados en sus dominios (que albergaban comunidades católicas, protestantes y judías) hicieron que el conflicto entre Rusia y Polonia-Lituania rebasara su dimensión militar e influyera en las mutuas percepciones entre los polacos y los rusos, algunas de las cuales persisten hoy en día: mientras los polacos veían a los rusos como tribus bárbaras e incultas, “fuera del mundo”, los rusos consideraban a los polacos católicos como traidores de su raíz eslava y como cómplices del imperialismo romano. Pero, para resumir la situación militar de este conflicto, entre 1578 y 1582 la contraofensiva del enérgico rey Bathory empujó al zar Iván a buscar la ayuda del pontífice Gregorio XIII, a fin de negociar la paz con Polonia. Iván despertó el interés del Papa con el anzuelo de una alianza contra el Turco; la obsesión más grande de los papas hasta el siglo XVII era la formación de una Santa Liga, compuesta por todos los príncipes cristianos, para alejar la amenaza musulmana.

El Papa mandó al padre Antonio Possevino, hombre de confianza y negociador experimentado (unos años antes había manejado una misión diplomática en Suecia). Possevino partió hacia Moscú el 27 de marzo de 1581, no sin haber estudiado todos los documentos del archivo pontificio escritos sobre Moscovia, así como otros informes. Iba acompañado, entre otros, por dos intérpretes, ya que el políglota jesuita no hablaba ruso ni polaco. Possevino dio testimonios detallados de su viaje y de su misión, tanto en su informe *Moscovia*, publicado en Amberes en 1587, como en un gran número de cartas enviadas al Papa, al superior general de la Compañía, el padre Claudio Acqua-

viva, y a otros jesuitas. Cabe abrir un paréntesis aquí para observar que los jesuitas, maestros sin rival en el arte de escribir, lograron un primer imperio de la comunicación. Sus misiones estaban conectadas por una fina red epistolar, que abarcaba desde la sede en Roma hasta los rincones más remotos. Los padres de cada provincia estaban en contacto a través de cartas y visitas y, a su vez, los superiores provinciales tenían la obligación de mandar un informe anual al superior general en Roma. La labor evangélica de los jesuitas dependía de los testimonios de primera mano y de la información de toda índole (historia natural, etnografía, ciencia) contenidos en estos escritos; en este sentido, los jesuitas crearon también un imperio global del saber.

Las tres cartas que conforman el *dossier* documental de *El Papa de Iván el Terrible* son, como escribe Meyer, prácticamente inéditas. Publicadas por la primera vez en 1584, estaban destinadas exclusivamente a los jesuitas y no circulaban en público. En 1882, el jesuita Paul Pierling volvió a publicar estos documentos en latín bajo el título *Antonii Possevini Missio Moscovita*. En la primera carta, del 28 de abril de 1582, dirigida al general Acquaviva, Possevino detalla el camino de su misión, tan accidentado desde todos los puntos de vista: los largos trechos por bosques inexpugnables, el miedo a los cosacos —que imitaban el alarido de las fieras—, el frío, la necesidad de dormir a la intemperie, la comida escasa, las explosivas personalidades de algunos de los negociadores —que amenazaban la misión con el fracaso—, la difícil comprensión y necesaria adaptación a costumbres locales —siempre con el ánimo de no ofender...

Las costumbres locales son propiamente el tema del segundo documento, una carta escrita por el padre Jean Paul Campan, compañero de Possevino en esta misión. Este pequeño informe etnográfico sobre los moscovitas es una meditación sobre la distancia —cultural, religiosa e ideológica— entre los rusos y el Occidente católico. Al poner de relieve diferencias e idiosincrasias, el escrito del padre Campan es a la vez un barómetro de las definicio-

nes y expectativas occidentales, respecto a cuales tales diferencias e idiosincrasias son los ingredientes básicos que separan la civilización de la barbarie. Campan se admira ante la falta de cubiertos y de higiene en la mesa (no usaban tenedores ni cuchillos, ni se lavaban las manos antes de comer); la ausencia total de farmacéuticos, médicos (los únicos dos médicos de Rusia se hallaban en la casa del Zar y eran de origen belga e italiano), de doctores en teología, de escuelas y de imprentas; la práctica superficial y supersticiosa de la religión por la gran mayoría del pueblo. Pero, ante todo, a Campan le asombra el despotismo del Zar y el servilismo absoluto de todos los nobles, quienes, considerados esclavos del príncipe, no cuestionan su comportamiento y le permiten cualquier arrebato.

Finalmente, el último documento de este libro es una carta escrita por el cardenal Di Como al superior de la Compañía en Roma, sobre las encomiendas que el papa Gregorio XIII dio al padre Antonio Possevino. En el caso de la misión ante Iván el Terrible, Possevino logró solamente los objetivos más inmediatos: la paz con Polonia, la libertad de culto para los católicos en territorios rusos y la apertura de las fronteras a mercaderes venecianos. En cuanto al propósito mayor, la unión de los príncipes cristianos contra los turcos, el Zar se olvidó de su promesa una vez firmada la paz. Para entonces, el padre Possevino ya no abrigaba grandes ilusiones, aunque su celo misionero no disminuyó en absoluto. En varios informes, Possevino enfatizó más bien lo que sí se podía hacer por el momento: mantener un contacto estrecho y constante con Rusia, fundar colegios en Polonia, Transilvania y Praga, para educar a misioneros rusos y a conocedores de la cultura rusa, lo mismo que abrir imprentas con tipografía cirílica para publicar libros católicos en ruso. Para este visionario jesuita, la clave de la diplomacia consiste, no en negar las diferencias abismales entre culturas tan diferentes en lo ideológico y lo religioso, sino en buscar acercamientos a través del conocimiento mutuo. —

— MIRUNA ACHIM

FILOSOFÍA

SENTIDOS Y NAVEGACIONES

Rosa Krauze de Kolteniuk, *Los seres imaginarios / Ficción y verdad en la literatura*, Universidad de la Ciudad de México, México, 2003, 144 pp.

Reconocida sobre todo por su estudio de la vida y la obra de Antonio Caso, y a la vez activa y brillante maestra universitaria durante décadas, Rosa Krauze dedicó el último tramo de su vida (concluida el año pasado) a investigar acerca de la naturaleza de los seres nacidos en y por la literatura de imaginación. *Los seres imaginarios* es fruto parcial de aquellas indagaciones o, más precisamente, el embrión de futuros encuentros, establecimiento seguro y completo de los puntos de arranque de toda búsqueda en la materia.

En principio, el lector queda atrapado por el brío con que ha sido emprendido este quehacer, que no oculta nunca su trabazón académica pero que la enaltece por la pasión del estilo y el entusiasmo que suscitan sus hallazgos. El asunto es de veras primordial: Krauze parece lanzarse a una navegación siempre bien pertrechada, con rumbo preciso y asumiendo los riesgos de los caminos verdaderos, no siempre abiertos pero siempre esclarecidos. ¿Cuáles son estos caminos? Los que están en la médula misma del ejercicio literario: en las palabras y en las frases. La autora parte del hecho de que las palabras denotan algo pero no queda claro qué. ¿Una realidad imaginaria? ¿Una no-realidad? ¿Una realidad posible? Las palabras son la zona común del autor y los lectores, pero no necesariamente su punto de encuentro: cada lector complementa lo que el autor ha escrito, según sus propias miradas. Se trata, no será difícil verlo, de caminos infinitos: vale pensar que hay un código más o menos general, compartido tanto por los lectores como por los autores, pero en la propia obra tal código se rompe necesariamente. La palabra quizás deba ser “se abre”: por más que el mundo de Emma Bovary, por decir, sea reconocible de modos parejos por un buen

número de lectores, es claro que no hay un solo lector que mire aquel mundo de una manera similar a la de otro lector. Cada lector realiza una lectura única e intransferible, e inclusive puede decirse que cada lector efectúa una lectura distinta a las otras de la misma obra cada que vez que la lee. La literatura es zona movедiza. Como bien apunta Krauze, sin la lectura la obra literaria queda trunca. Al desciframiento del código—que uno debe suponer siempre posible, en tanto que autores y lectores comparten un mundo, más allá de los planos que habiten en él—acompaña sin falta la producción de imágenes y el acceso a una nueva experiencia virtual. En tal sentido, Rosa Krauze propone que la lectura puede ser entendida, pienso, como un acto de navegación: la obra literaria pone en movimiento el código primero, sustantivo, y abre los caminos imprevisibles e imprecisables de modos de percibir la realidad, de habitarla, de fabricarla. No debe pensarse que el lector complementa lo que lee al concebir posibles desembocaduras, desenlaces, derroteros nuevos que el autor pudo sugerir o bosquejar. No debe pensarse sólo eso, sino que es necesario ir mucho más allá, es decir hacia las experiencias nuevas. La literatura, bien se sabe, es fuente de la literatura; si esto es así, se debe a la riqueza de aquellas experiencias virtuales. El autor, antes que nada, es un lector de otras obras, de creaciones que le pertenecen sólo en el plano de la complicidad.

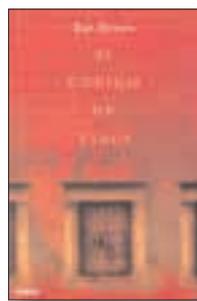
Rosa Krauze ha de andar por un continuo cruce de caminos: el de la lógica modal (donde recurre centralmente a *Quine*), el de la filosofía analítica (Russell, Frege, en un mundo de constantes desencuentros), el del psicoanálisis (campo que continúa iluminando la obra de Freud, y que aquí es sometido a crítica sobre todo a partir de la obra de Gaston Bachelard) y el de la literatura (donde aparecen los conceptos cardinales en la materia expresados por Jean-Paul Sartre, Octavio Paz, Alfonso Reyes). Consigue de esta suerte un libro extraño, tramado con erudición y profundidad, precisión y sensibilidad, una sensibilidad que sirve para presentar a la propia Rosa Krauze, si no como la autora

de un libro de textos imaginarios, sí como lectora decidida a imaginar significados y replantearlos ordenadamente. Hay desde luego una autoría, en este caso, infrecuente: la autora sólo parece dejar su lugar a los autores que ha leído y que interpreta, pero en realidad hace mucho más. No deja lugar vacío, no abre un hueco, sino que se trepa en la nave que irá por los espacios abiertos, tampoco despoblados pero sí intocados por la propia imaginación. Como suscribe ella misma al citar a Octavio Paz, Rosa Krauze cree en la inspiración como motor de un nuevo lenguaje, esencialmente el poético, desde luego. Y no está dispuesta a truncar sus travesías cognoscitivas si por ellas tiene que suspender sus búsquedas imaginarias. Si la autora dedicó mucho de lo mejor de su tarea al estudio de Antonio Caso, un amigo del filósofo vendrá a decirle, años después, que está en plena coincidencia con ella. Es Alfonso Reyes, que dice: “Cada ente literario está condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad.” —

— JUAN JOSÉ REYES

NOVELA

TURISMO POLICIACO



Dan Brown, *El Código Da Vinci*, Umbriel, Buenos Aires, 2003, 560 pp.

El Código Da Vinci promete mucho. Parece un *thriller* a la manera de *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco. Desde el inicio, sin embargo, hay indicaciones de que esto no será así. Los capítulos cambian de escenario y de personajes cada cinco o siete páginas. Más que emplear

como estilo una versión —o parodia— de la estética fragmentaria modernista, Dan Brown, abusando de un rasgo propio del *thriller*, nos deja al final de cada capítulo en un momento de suspenso o plena crisis, de manera que uno sigue leyendo, con cierta desesperación al comienzo, para saber qué ocurre a continuación en cada una de las historias. En vez de capítulos completos —que se entrelazan con todo y sus escenarios y personajes diversos, y cuya continuación busca el lector por querer adivinar, adelantarse a lo que vendrá después—, ocurre lo mismo que con mucho del cine contemporáneo, en el que, con tal de no perder la atención del espectador, no mayor a diez o quince segundos, se prefiere evitar detenerse en paisajes, personajes o diálogos ricos y extensos. El efecto muy pronto es de fastidio.

La segunda debilidad, inseparable de la anterior, reside en el lenguaje. La prosa de Brown no ofrece dificultad alguna, ni una recreación lo suficientemente compleja para ser verosímil. La descripción en esta novela es explicativa, no interpretativa, y la exposición se da casi a modo de guía turística. No busco personajes redondos ni una novela decimonónica: lo que busco, cuando se me invita a leer una novela sobre un asesinato, un misterio o el enigma que deja atrás un asesinato, o ciertas sociedades secretas, o Santa María Magdalena, el Santo Grial y los templarios, o los textos de Qumrán y Nag Hammadi, o el Vaticano, el Opus Dei y todo lo que guarde relación con la simbología, es dejarme llevar por un tejido cuyo envés no se vea casi desde el inicio, y entusiasmarme con mundos, lenguajes, inteligencias que no sean de mi vida cotidiana, y creer venidero o ya en curso el Apocalipsis... y tomar partido. Posiblemente estas expectativas responden en parte a que la historia se ubica, de modo sutil —lo cual es un acierto—, en un futuro cercano, donde el nuevo Papa es liberal y crítico del Opus Dei. Al igual que Eco ubica sus obras en el pasado, volviéndolas así más romances que novela, Brown ubica su novela en el futuro, lo cual implica profecía y adivinación, y promete el rango imaginativo y la lucha personal del romance.

La tercera indicación, y última, es que la trama, aun para este tipo de novela, no es creíble. Y al arrastrar la trama a los personajes, éstos también pierden nuestra empatía, nuestro interés, ya no son ni atractivos ni repulsivos. El autor parece a cada paso querer salvar las incongruencias, parece estar forcejeando con el mismo rumbo que toma la novela, pero no lo hace de modo irónico o paradójico. Al inicio la lucha parece ser entre el Opus Dei y la sociedad secreta del Priorato de Sión y su Gran Maestre, quien es el principal curador del Louvre y es asesinado dentro del mismo museo (Leonardo Da Vinci también fue Gran Maestre, y en la simbología de su obra está inscrita esta tradición subterránea, de ahí el título de la novela). La pregunta central es si se ha traicionado el primer cristianismo. La respuesta está en el dominio de ciertos textos que han estado en manos del Priorato de Sión desde los templarios. Ahora el peligro, por diversas circunstancias, es que el Priorato de Sión pierda estos textos a manos del Opus Dei. La sobrina del Gran Maestre, Sophie, quien es experta en simbología y trabaja para la policía judicial francesa, se vuelve prófuga junto al estadounidense Robert Langdon, doctor en simbología y profesor de Harvard. Él ha llegado a París para ofrecer una conferencia, y desde el inicio de la novela es considerado por el capitán Bezu Fache, director de la policía judicial francesa, como el principal sospechoso del homicidio. Sophie lo protege, ya que se ha dado cuenta de que los mensajes que deja su abuelo, a quien ella

no ha visto en muchos años debido a una ruptura en su relación —de nuevo, poco creíble en cuanto a sus razones—, van dirigidos a ella. Son perseguidos por el asesino del Gran Maestre, el albino Silas, converso numerario y sicario del Opus Dei, mientras que el obispo Manuel Aringarosa, prelado del mismo Opus Dei —hombre piadoso que defiende el tradicionalismo, rigorismo y espiritualidad de esta congregación católica como el último reducto de la fe— le da órdenes y busca estos mismos documentos para adquirir poder frente al Vaticano.

Sin embargo, lo inverosímil es que todos ellos pasan a ser fuerzas, inteligencias, manipulables por el poco creíble y bastante acartonado historiador británico, noble y por supuesto excéntrico Sir Leigh Teabing —que, aparte, aparece a la mitad de la novela. Resulta la figura en torno a la cual gira todo. Impresionante, ¿cierto?, lo que puede lograr un título nobiliario, el dinero equivalente a un pequeño país rico, un *chateau* normando conocido como *le Petite Versailles*, el pertenecer a la Real Sociedad de Historiadores, tener astucia y *wit* (más bien chocante), contar con tecnología *state of the art* en el desván de su casa —al cual no sube Sir Leigh, debido a la polio que lo dejó parcialmente inválido de niño, sino su mayordomo, Rémy Legaludec— y tener una misión por la cual estar dispuesto a morir. Todo lo anterior basta para opacar al Vaticano, la Interpol, el Opus Dei y demás, y para dejar a estas respetables instituciones, y las personas que les dan voz, en el papel de ingenuas, anacrónicas, posiblemente vetustas, aunque finalmente bien intencionadas *todas*.

En vez de distintas tramas e historias entrelazadas —teológica, policiaca, erótica— que se amalgaman o son vasos comunicantes, la historia se vuelve una sola, de persecución. Desaparece, al igual, el conflicto. No hay conflicto —según la poética novelística de M.M. Bajtín, Ernesto Sábato o Milan Kundera, entre otros— ni lucha, confrontación entre voces, visiones, lenguajes, sociedades. No hay riesgo ni juego real. En lugar de una lectura crítica, *El código Da Vinci* prefiere

decir que el mundo es un buen lugar excepto por uno que otro fanático. El terrorismo, parecería, es el mal que debe interesarnos a inicios del tercer milenio. ¿Suena conocido?

El valor de la novela de Brown reside en su temática, en ser una obra que recoge lo mejor de la contracultura del último casi medio siglo, en su insistencia de que Occidente vive un desequilibrio profundo, sobre todo en relación con el opacamiento de lo femenino por parte de lo masculino. El argumento central de esta novela, que no es nuevo, es el de María Magdalena como mujer de origen noble y esposa de Jesús. La descendencia de ambos, que parte de una sola hija, Sarah, debe ser protegida por el Priorato de Sión a través de los siglos, junto con los textos cristianos, originarios pero luego descartados por la Iglesia ya romana como heréticos o, cuando menos, heterodoxos, hasta que los tiempos indiquen que esta verdad debe ser revelada. Se requiere de un cambio de corazón, una *metanoia*, contra el exceso de testosterona y el desprecio a la mujer (y, de paso, al matrimonio) en la Iglesia Católica y, por ende, en la civilización occidental. De nuevo, el problema atrae, y hay verdades parciales en su planteamiento, pero, metido a jugar —a novelar— con eso, no aprovecha la presencia femenina en la misma tradición católica y cristiana (incluyendo a los millones que en la actualidad quieren que María, la madre de Jesús, no sea solamente la principal *mediatrix* y Reina de los Cielos, sino también corredentora junto con su hijo), ni echa mano de la compleja mariología contemporánea, ni de las implicaciones que entrañaría el afirmar que Jesús sólo fuera profeta, cayendo así en una de las dos posibles herejías que han existido desde el inicio del cristianismo: negar la divinidad de Jesucristo o negar su humanidad.

Un excelente profesor de literatura británica y estadounidense que tuve en la preparatoria ofrecía un curso que se titulaba *Bestsellers versus Quality*. Formado por los *New Critics*, no dudo que fuera poco tolerante en sus conclusiones, pero reconozco, a estas alturas, que los fenómenos



de gran venta y gran calidad literaria en contadas ocasiones forman pareja. —

— ROBERTO RANSOM

NOVELA

LOS CAZADORES DEL CLUB OLIMPO

Juan Bonilla, *Los príncipes nubios*, Seix Barral, Barcelona-Bogotá, 2003, 290 pp., Premio "Biblioteca Breve".

A caso porque la película comienza con una frase simple y contundente ("Me dedicaba a salvar vidas"), ya sea porque la respuesta era igual de simple y dura ("Yo me dedicaba a buscar la belleza, a introducir las manos en el fango y sacar algunas joyas a las que limpiaba, adentaba y preparaba para que cobrasen el valor que merecían ... A eso llamo salvar vidas"), lo cierto es que *Los príncipes nubios*, del español Juan Bonilla, rebasa desde las primeras páginas cualquier asomo de desdén en la lectura.

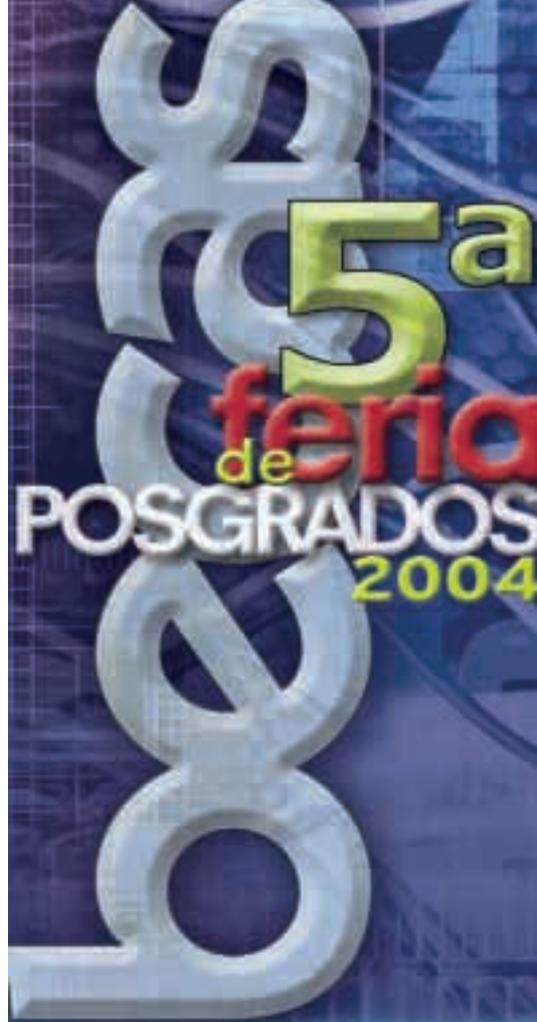
Tardé cuatro horas en desplazarme por las casi trescientas páginas, con la misma soltura con que el personaje ("Moisés Froissard Calderón, 29 años, La Florida 15, tercero B, superhombre y comedor de pipas de girasol, canalla") brincaba de país en país, de puerto en puerto, en busca de sobrevivientes del infortunio (inmigrantes africanos o desplazados albaneses en busca de salvación), para rescatarlos, ofrecerles una nueva vida a través de su ingreso y sometimiento al Club Olimpo, una empresa multinacional con relaciones y contactos en todo el mundo, dedicada a cazar belleza en aquellos puntos del globo que han caído en desgracia o nunca han salido de ella (África, Albania, el bloque del este, Argentina o Brasil, por mencionar algunos). El Club "se encarga de someterlos a un laborioso proceso de reeducación y lavado de imagen para convertirlos en máquinas sexuales, capaces de satisfacer los deseos de clientes ricos y caprichosos", y por medio de contratos de tres años, permitía a las piezas cazadas liberarse con ahorros suficientes

para montar sus propios negocios, o, si había sucedido en el camino, casarse con algún cliente del cual se hubieran enamorado.

Una prosa ligerísima y vertiginosa, y un uso preciso y austero del idioma, nos permiten "ver" cada escena mientras leemos, como si las imágenes se fueran formando al vuelo con cada frase. Una historia simple, construida a partir de la espléndida factura de este personaje que navega en una atmósfera ambigua y nebulosa. Un logro, quizá lo que hace de la novela un ejemplar de gran calidad, es que este personaje nunca se cae, nunca se desdibuja mientras el resto de las páginas se llenan de ambientación y escenografía. Lo señaló el jurado, al destacar "la creación de un personaje insólito dentro de una profunda ambigüedad moral, y la acritud y lucidez con que describe un aspecto extremadamente conflictivo de la sociedad de nuestros días".

Las dudas morales, éticas y filosóficas de nuestro personaje son la carnada para decidirnos a entrar en las páginas como parte del juego. Nos preguntamos cuántos cazadores como éste han estado o estarán alguna vez en las playas de México, en el norte, en el Istmo, en busca de la desgracia y la miseria que llevan a la desesperación, que conduce a su vez a ver en una explotación sexual de lujo la mejor salida que se pudiera encontrar en tiempos como los que vivimos. No sin ansia recorremos las páginas en busca de un desenlace, pero rápidamente nos percatamos que este final está plasmado en cada página, conforme se dan pequeñas historias que se van cerrando, y nuevas vetas se abren para cerrarse páginas adelante. El clímax se reparte y el final-final es en realidad el final-principio, pues quedaremos atrapados en una realidad que nos rodea y que hemos tratado de olvidar a fuerza de cerrar los ojos y taparnos los oídos. El humor, por si fuera poco, se desparrama libre y sin dificultades, en una mezcla tragicómica que nos permite ver la película y hacernos sentir parte de la misma, y con la conciencia de que somos parte del juego aunque no queramos. —

— ALEJANDRO ORTIZ GONZÁLEZ



Consolida tu futuro
a través del conocimiento

Contacto **marzo**
directo con **México, D.F. 13-14**
universidades **Torreón, Coah. 16**
nacionales y **Tijuana, B.C. 18**
extranjeras **Zacatecas, Zac. 20**
para estudios **Guanajuato, Gto. 22**
de maestría **Morelia, Mich. 24**
y doctorado **Tuxtla Gutiérrez, Chi. 26**
10:00 a 18:00 horas



CONACYT
Ideas con futuro

www.conacyt.mx