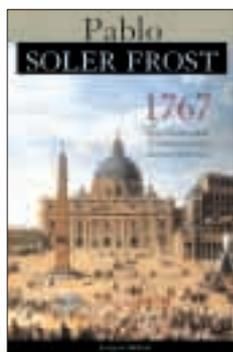


1767, de Pablo Soler Frost ♦ *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, de Antonio Alatorre ♦ *El nuevo embajador y otros cuentos y Mi padre, el general*, de Jorge López Páez ♦ *Cuaderno de Feldafing*, de Rolando Sánchez Mejías ♦ *Salto mortal*, de Kenzaburo Oé ♦ *La piel fría*, de Albert Sánchez Piñol ♦ *Precarious Life / The Powers of Mourning and Violence*, de Judith Butler ♦

LIBROS

NOVELA

Retrato de un moderno



Pablo Soler Frost, *1767*, México, Joaquín Mortiz, 2004, 204 pp.

En 1984, entrando a la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes donde se festejaban los setenta años de Octavio Paz, vi a un ser espiritiflaúutico, apenas más joven que yo, que parecía Rimbaud escapado del célebre cuadro de Fantin-Latour. Era un dandi puro, con afectaciones tan bien puestas que resultaron indelebles, cortés hasta la exasperación y, para acabar de completar el cuadro, católico a machamartillo. A diferencia de tantos raros que pululan en cualquier literatura a la imberbe edad en que todo está permitido, Pablo Soler Frost (ciudad de México, 1965) era desde entonces un verdadero

escritor, llamado a ser el inverosímil padre de cierta nueva literatura mexicana. Novelas como *Legión* (1992) y *La mano derecha* (1993), colecciones de cuentos como *El sitio de Bagdad y otras aventuras del doctor Greene* (1994) y *El misterio de los tigres* (2002), curiosidades como el *Oriente de los insectos mexicanos* (1996) o las sapienciales *Cartas de Tepoztlán* (1997) han ido imponiendo un estilo, en su medida de catálogo de afinidades, que ha permeado a toda nuestra generación. Fue Soler Frost quien, sin aspavientos publicitarios, escribió ficciones sobre Bizancio o la Gran Guerra donde México era apenas una alusión genealógica. No por ello Soler Frost ignoró a San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan, ni al emperador Maximiliano ni otras pasiones, por decirlo de alguna manera, criollas.

La predilección, adolescente y morbosa, que Soler Frost sentía por el nacional-socialismo, y que le acarrea pequeños escándalos mundanos, fue desapareciendo hasta llegar a *Malebolge* (2001), la novela donde el católico reconvertido a la gracia que hoy es Don Pablo, hace un examen de conciencia y denuncia la infección pagana que sufrió. Y de los libros (que ya van siendo demasiados) de aquello llamado, no tan humorísticamente, el

“nazismo mágico” mexicano, *Malebolge* —nombre de un círculo del infierno— me parece el más logrado. Esta novela, de la que como es usual, tratándose de Soler Frost, nadie dijo gran cosa, destaca por su prosa, castiza con estricta elegancia y eficaz sin presunciones. Su germanofilia involucra realidades existenciales que otros exotistas rehúyen: la culpígena atracción homoerótica por los cuerpos combatientes y los símbolos iniciáticos, traducida en el culto, para mí incomprendible, por la camaradería de los excursionistas y por una delectación ante el horror de la historia que nada tiene de profesoral. Dice Soler Frost: “Muchos, Hesse, Mann, Unruh, Jünger, han narrado este cuento de la vida real: dos muchachos, en el trance de niños a jóvenes, se aman; van creciendo juntos, conversan bajo los árboles, recítanse un poema en las calles solitarias, discuten, prueban la cerveza y el cigarro. Serán tópicos, pero son tópicos hermosos. De pronto en uno, no en el otro, aparece el deseo por la mujer.”

La huella de *Elsinore*, de Salvador Elizondo, acaso se note demasiado en *Malebolge*, que a diferencia de los libros de su maestro, está mal construido, pues el dominio de las técnicas narrativas no es precisamente la virtud de Soler Frost.

Pero prefiero sus gazapos, atribuibles a las cenizas del tedio, que los calculados y huecos aciertos comerciales de otros. La diferencia entre el artista de la prosa y el constructor de *bestsellers* cultos puede hallarse, por ejemplo, en *La mano derecha*. En esa “novela con fotografías”, de la que *Malebolge* es desenlace, hay un momento en que los viajeros tocan Adén en Arabia, y a Soler Frost le basta con decir que allí embarcan a alguien llamado A.R. En cambio, el manufacturer de prestigio habría escrito un capítulo de treinta páginas para explicar quién fue Jean-Arthur Rimbaud y si traficó esclavos o armas una vez abandonada la poesía, etc, etc, etc. Lo que en Soler Frost es la piel de la literatura, en otros es tan sólo dominio bibliográfico.

Desde *Cartas de Tepoztlán* resultó notorio que tras el exotismo de Soler Frost había una búsqueda criolla. Más que un retorno a los orígenes, se trata del viaje de quien, ansioso por contarle a sus semejantes cómo le fue, en realidad no se va nunca. *Edén* (2003), la tercera y última parte de la trilogía de los Jansen, transcurre en México, entre el fin del siglo XIX y la Revolución Mexicana. Si *La mano derecha* narra el destino de uno de estos aventureros daneses en los submarinos alemanes del Káiser y *Malebolge* está ambientada bajo el nacionalsocialismo, *Edén* tiene lugar en las monterías de Tabasco. Esta oda tropical está más poblada prosísticamente que los libros anteriores y destaca, como en esa aparición del ateo B. Traven en la Nueva Dinamarca, por una cadencia verbal plena de sentido del humor. Esto último tiene su mérito, dado que *Edén* es una novela católica, llena de santa indignación contra las tropelías anticlericales de los revolucionarios en el sureste de México. Soler Frost debe cuidarse de la ñoñería, la intrusión de los buenos sentimientos religiosos en la obra de arte y la perversión del gusto tan común entre los conversos o en los reconvertidos.

Se ha contado a Soler Frost entre los reaccionarios, en tanto que tradicionalista ajeno a la modernidad. Ésta es una opinión en su día rebatida por Jorge Cuesta: ser tradicionalista es sólo una forma ex-

céntrica de ser moderno. Por ello Soler Frost no debe olvidar (pues a veces lo olvida) que lo que él entiende como tradición católica es una novedad provocada por la Revolución Francesa, que al arrojar a los escritores católicos a la arena de la opinión pública los convirtió, antes que en nostálgicos de los tiempos de Doña Urraca, en críticos imprescindibles (y en cómplices apenas clandestinos) de la aventura moderna.

1767 (2004), novela histórica sobre la expulsión y el exilio de los jesuitas novohispanos, acaba por probar que Soler Frost ha viajado del exotismo al tradicionalismo, de una excentricidad a otra. Diseñada a la manera de los novelones decimonónicos de Riva Palacio o de Manuel Payno, mediante un narrador omnisciente dueño de prerrogativas dogmáticas y doctrinarias, *1767* es un libro devoto dedicado a vindicar los sufrimientos de los padres de la Compañía de Jesús, que extrañados de los reinos borbónicos mediante uno de los primeros episodios plenamente totalitarios del Estado moderno, se llevaron consigo las semillas de una ilustración mexicana que habría de germinar, en Bolonia, en flores tan espléndidas y tardías como la *Storia antica del Messico* de Clavijero, y tantos otros libros notables. Antes que molestarme, me enternece la manera, más coqueta que piadosa, en que Soler Frost se sirve, casi siempre citándolos literalmente, de los cuentos, sucedidos y milagrerías que la tradición jesuítica atribuye a sus doctores y a sus mártires.

Me enfada, en cambio, el modo dispuesto por Soler Frost, que le impidió penetrar, por su cuenta y riesgo, en uno de los misterios políticos y eclesiásticos más endiablados de la historia moderna, una auténtica madeja novelesca que un autor de otro talante habría intentado deshilar y que incluiría, para no ir más lejos, alguna elucubración psicológica en las agonías de conciencia que presidieron el destino de los tres pontífices romanos involucrados en la extinción de la Compañía. Soler Frost repitió la versión jesuita de la expulsión, absteniéndose de someterla a examen, sin excluir los insul-

tos y las caricaturas que presentan como simios y endriagos a Voltaire, a Carlos III y a todos los enemigos, reales e imaginarios, de los padres prietos. Pero no se le puede pedir al autor que sea un novelista católico a la francesa (Mauriac, Bernanos, Montherlant) y hay que conformarse con la realidad tangible de que Soler Frost se convirtió, tras empezar su camino en Jünger y con Elizondo, en un escritor católico a su personalísima manera.

No es reprochable en *1767* la ostentación católica, como no lo son, en principio, el comunismo agónico de Revueltas o la sacralización negativa del erotismo en García Ponce, para citar a un par de escritores mexicanos que eligieron formas, al fin y al cabo retóricas, de religiosidad. Lo polémico sería preguntarse qué tan creíble resulta la elección técnica de un narrador ingenuo que, inspirado en el *Gabrielillo* galdosiano, se decanta adrede por la superficialidad como una manera de extenderse sobre la historia. Quien no conozca la sinceridad de la fe de Soler Frost pensaría que *1767*, por la excentricidad implícita en una novela devota en los tiempos que corren, es una broma posmoderna. Pero no, no lo es, y pasados los primeros capítulos tan digresivos, *1767* acaba por ganarse al lector, a ese lector escéptico, o indiferente en materia de religión, e invariablemente encallecido por lo que hace un siglo la Iglesia anatemizaba como *modernismo*.

Salvados los reparos que le exigen a un novelista ser lo que no le es dado ser, *1767* terminó por convencerme, en su medida de lección de piedad en un mundo canalla y en su calidad de primera parte de una saga que continuará en la Guerra de Independencia. Junto a las frases cojas que ya son proverbiales en la escritura de Soler Frost, aparecen los sutilísimos hiatos que lo defienden contra su reciente y fatal tendencia a simplificar hagiográficamente sus tormentos, aquellas páginas en que reencuentra su amor por la novela de aventuras, como cuando una tormenta desparrama la secreta instrucción de Carlos III que mandaba expulsar a los jesuitas de los reinos de Ultramar y el teniente de navío que la custodia entra

en el alarmante secreto, y otros tantos momentos, más prosísticos que plásticos, en los que en 1767 se paladea el español mexicano.

No me extraña que 1767 sea, como *Edén*, la *Rusticatio mexicana* de Soler Frost, pues el culto a la tierra nativa y a la religiosidad tradicional es una fabulación familiar del paraíso perdido que está en el origen de toda la inspiración romántica de origen germánico. Entre Rafael Landívar y Oswald Spengler (y su discípulo titánico, Jünger) la distancia es corta y transitable a pie, pues atraviesa el terreno. Soler Frost es uno de los pocos escritores de mi generación que ha vivido los rigores de una biografía intelectual: campo de batalla donde aparecen, como en las vidas de nuestros mayores, los fantasmones (y los soldados de plomo) que enarbolan las insignias de la crueldad en la historia, de Eros en conflicto con la filia y con el ágape, banderolas oscilantes entre el esnobismo y la vocación más plena. El camino andado por Soler Frost es ya largo y es uno de los caminos literarios mexicanos que sigo con mayor devoción. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

HISTORIA LITERARIA DE BOSCÁN A SOR JUANA



Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 197 pp.

Todo buen lector, incluso el más anárquico o desordenado, se ha tenido que tropezar en más de una ocasión con esta clase de poemas, especialmente con el muy conocido de Quevedo cuyos dos

versos iniciales dicen así: “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.” Ya Ramón Andrés había seleccionado algunos de esos poemas en la sección “El sueño... y lo soñado” de su bella antología *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española* (1994), y el hispanista Christopher Maurer les había dedicado un artículo muy sugerente (“*Soñé que te... ¿dirélo?* El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, 1990). Faltaba, sin embargo, un estudio amplio sobre el particular, un trabajo que proporcionase no sólo suficientes “términos de comparación” sino también una reflexión crítica capaz de hacernos ver la verdadera importancia histórica de estos textos. He aquí ese estudio. El que venga firmado por Antonio Alatorre es toda una garantía: el filólogo mexicano nos ha dado algunos libros memorables (*Los 1001 años de la lengua española* no más que el mucho más breve *Ensayos sobre crítica literaria*), junto a algunas traducciones ya clásicas (la de *Literatura europea y Edad Media latina*, de E.R. Curtius, realizada con Margit Frenk, no menos que *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Machado de Assis), y un incontable número de artículos y ensayos imprescindibles, sobre todo en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, que dirige.

¿De qué poemase trata? Sencillamente, de aquellos en los que el enamorado sueña poseer a una dama por lo general renuente, poemas que representan —para decirlo con Alatorre— “una manera facilísima y baratísima de tener en los brazos a la más esquiva dama, a la más empingorotada”. Esa clase de poemas constituye por sí sola una pequeña tradición. Pero, ya puesto, Alatorre ha extendido su pesquisa a otros muchos textos relacionados con el sueño erótico: aquellos en que el amante desvelado invoca al sueño, aquellos otros en que imagina a la dama (una *ensoñación*), etcétera, incluyendo el modo en que los santos consiguen superar los sueños eróticos. El tema viene de lejos (está en Homero y en Virgilio, en la *Antología Graeca* y en Estacio, en Anacreonte y en Lucrecio), y de allí pasa a los maestros italianos—desde Dante hasta Torqua-

to Tasso y Giambattista Marino—, que fueron la referencia principal de los españoles. Éstos, en efecto, muchas veces se limitaron a traducir (o “imitar”) a los italianos, introduciendo pequeñas variaciones, no sin que saltara de vez en cuando la chispa de la verdadera inspiración. Al final se cambiarían las tornas, y sería Marino quien imitara a Góngora.

El más antiguo poema de sueño erótico en español se debe al rabino Sem Tob (o Santob) de Carrión, en el siglo XIV. Alatorre examina también ejemplos de Jorge Manrique y Garcisánchez de Badajoz, pero centra su interés en los avatares de este tema en los Siglos de Oro. Los autores de los siglos XVI y XVII sintieron predilección por él, hasta el punto de que es raro el poeta que no llegó a abordarlo de un modo u otro, formando así una rica tradición ininterrumpida. La serie empieza con Garcilaso, Boscán y Cetina, pero ya antes (o al mismo tiempo) hay ejemplos en Castillejo y en la lírica de tipo tradicional. Boscán ofrece ya aciertos indudables (“Dulce soñar y dulce congojarme / cuando estaba soñando que soñaba...”) a pesar de la dependencia de fuentes italianas (Sannazaro y tal vez Bembo), pero aún más hermoso, para mi gusto, es el soneto de Gregorio Silvestre “Habiendo sido ya más combatida”, en el que se lee: “y allí, del mismo amor mío encendida, / con sus hermosos labios bebe y toca / el aire más caliente de mi boca, / haciendo de dos almas una vida // y un alma de dos cuerpos moradora”). La tradición continúa con los manieristas, pero no encontraremos de nuevo poemas de sueño erótico importantes de verdad hasta la época de Góngora y Lope. Con una excepción: el soneto anónimo “Soñaba yo, señora, y fue mi sueño”, cuyos dos tercetos dicen: “Y viéndose así juntas las dos almas / y en prisión puestas de amoroso fuego, / juntaron de sus cuerpos la cadena, // en cada espalda nuestra un par de palmas, / las bocas juntas atizando el fuego, / prisión de gloria más que no de pena.” Todos estos poemas son doblemente significativos por el hecho de que surgen en un contexto en el que la visión del amor está mayoritariamente marcada

por el idealismo petrarquista. Estos poemas constituyen, se diría —con los de *carpe diem* y unos pocos más (son inolvidables algunos de Aldana)—, la otra cara de la concepción o la “filosofía” del amor en nuestros poetas renacentistas y barrocos.

No puede extrañar mucho —conociendo el peculiar sentido autobiográfico de su obra— que no haya en la poesía de Lope muestras importantes de poemas de este tipo, en los que, al fin y al cabo, el amor se “sueña”. En cambio, en el maravilloso soneto “Ya besando unas manos cristalinas”, de un Góngora ya poco idealista a sus veintitrés años, se cruza, me parece —lo cual, si no me equivoco, es una novedad—, la tradición de la albada. Y en el muy famoso de Medrano “No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa” (que es para Alatorre “una de las cumbres —si no la cumbre— de la poesía de sueño erótico”), se cruza otra más: la tradición del “no sé qué”. Importante aportación es sin duda la que aquí se nos hace (y que confirma una práctica muy arraigada en Quevedo) de que los últimos seis versos de su famoso soneto “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo?” no son sino un plagio del soneto del jesuita Pedro de Tablares escrito un siglo antes. El análisis de Alatorre concluye con ejemplos de poemas de sueño erótico escritos por otros poetas barrocos y tardobarrocos (con muy interesantes interpretaciones de Lupercio L. de Argensola y de Sor Juana), así como con el examen de algunas variantes menores del tópico y sus derivaciones obscenas, en las que no falta una mención al muy procaz y divulgado *Sueño de la viuda* de fray Melchor de la Serna.

Un par de observaciones casi al margen. Ya que se examinan algunos poemas en lengua portuguesa (Manuel de Faria e Sousa, Antonio Dinis da Cruz e Silva o Gregorio de Matos), no hubiera estado de más echar un vistazo a las célebres antologías portuguesas del barroco, *Fénix Renascida* y *Postilbão de Apolo*. Yo lo he hecho y, sin rebuscar mucho, he hallado dos textos que creo significativos: “A um sonho”, de Antonio Barbosa Bacelar (1610-1663), y “Sonhando que via a Márcia”, de Jerónimo Baía (1620-1688). Esto no hace

sino corroborar la clara implantación del tema del sueño erótico en la lírica de la época, y la falta que hacía una monografía como ésta. Por otra parte, en el último verso del poema de Lomas Cantoral ha de subsanarse un error grave: el verso “noche, do vivo en cruda guerra” debe leerse “noche, do vivo ciego en cruda guerra”; en el complicado soneto “Sueño traidor, que alguna vez sabroso” recogido en la *Floresta* de Ramírez Pagán, habría tal vez que enmendar el penúltimo verso “este primer gozo, en lo segundo” por “este primero gozo”; y el v. 10 del soneto de Bernardino de Rebolledo “Mariposa a la lumbre de los ojos” ha de decir “traslada” en lugar de “traslado”. Detalles, sin duda, pero no del todo insignificantes. Se podrá, en fin, no estar de acuerdo con Alatorre en tal o cual lectura o interpretación; así y todo, son siempre muy apreciables su minuciosidad y su sensibilidad literaria, como Eugenio de Salazar (¿1530?-1602) sabía apreciar los favores de la dama en un soneto, “Un solo bien me ha hecho el dios de amores”, que Alatorre no recoge (copio sólo los tercetos): “Mas, ay de mí, que los favores sueño, / y el disfabor me toma muy despierto, / y así está mi alegría en triste empeño. // Empero, aunque esto sea así, tan cierto, / vuestros favores deben ser preciados / aunque, señora mía, sean soñados.”

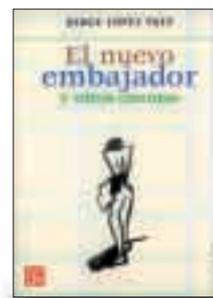
El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro no es un libro dirigido a especialistas o a eruditos, sino al inteligente “lector medio”. Y por eso es importante: no se ahoga en los datos ni se niega a formular juicios estéticos. Se trata de una investigación modélica en muchos aspectos, por dos razones principales: porque nos hace ver la relevancia histórica y estética de un tema preciso en la poesía española de los siglos XVI y XVII y porque realiza un ceñido, coherente recorrido (a ratos comparativo) por la época más brillante de nuestra poesía. Lo hace con una sensatez crítica poco común, una sensatez que contrasta vivamente con una filología cada día más atenta a los métodos que a los objetos de estudio. Alatorre sabe como pocos que la filología es esencialmente una ciencia histórica, como no

se cansó de repetir Américo Castro. Nos hacen falta más libros como éste. —

— ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

NARRATIVA

EL NARRADOR Y SU INSTINTO



Jorge López Páez, *El nuevo embajador y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Jorge López Páez, *Mi padre, el general*, México, Plaza y Janés, 2004.

Después de leer estos nuevos libros del Veracruzano Jorge López Páez, queda claro el carácter a la vez singular y excesivo de este escritor: por un lado es un inspirado narrador, que pasa por encima del desaseo estilístico que se le ha vuelto una marca de fábrica (si un corrector no hace su trabajo y evita las faltas de concordancia, las cacofonías y el enrevesado ritmo de la frase, es porque el autor así lo pide), y también supera cierta monotonía anecdótica, para después proyectarse a relatos de sorprendente intensidad, pasándose por el arco del triunfo cualquier manual del buen cuentista. ¿Cómo entender, por ejemplo, que el título del libro de cuentos salga del peor de los textos incluidos en él? ¿Que no haya visto algo tan obvio como que se trata de al menos dos, tal vez tres, libros de cuentos revueltos y en desorden?

Empecemos por esto último. López Páez es ya un clásico en la narrativa homosexual con su libro *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos*, donde se incluyen piezas maestras de este género, y sobresale no por una histórica reivindicación gritona de la libertad de elección sexual sino por

asumirla en su cotidianidad, sin maquillarla, y dotándola de gran intensidad psicológica y un humor sin transigencia. En este libro incluye varias piezas en este tono que no desmerecen en nada y en muchos casos superan las de *Doña Herlinda*. Llenos de guiños cómplices, de personajes que se construyen por episodios para luego revelarse de una sola pieza, con decursos en la anécdota, casi meros caprichos, que acaban siendo lo esencial, sin preocuparse por dar tramposas vueltas de tuerca y con un contexto, como acostumbra, muy bien plasmado. Creo que de haberse publicado estos textos por separado la unidad de tono habría ayudado al volumen que imaginó, mismo que se habría visto aligerado de al menos la mitad de las páginas.

Mencioné que evita las sorpresas anecdóticas, casi siempre decepcionantes y previsible, pero en cambio también hay que decir que maneja los cambios de tono de manera magistral. Por ejemplo en el primer relato, que aparentemente es una irónica y divertida caricatura de los encuentros culturales en una época tan promovidos por gobiernos estatales y universidades, con el brillante retrato de un escritor de prestigio, Rico Caballero, asediado por jóvenes poetas, siempre en busca de más (y mejor) alcohol, habituado a un cinismo sin esperanza, cuyo desencanto apenas mitigan el humor y la amistad. Pero, de pronto, en las últimas páginas del relato algo se transforma y surge a la letra una intensidad que el lector no se esperaba. La lástima es que el siguiente relato, si bien no del mismo nivel también bastante bueno, sirve en realidad para explicar esa intensidad. Y la diluye.

Una segunda vertiente del libro, menos personal, pero tal vez más inspirada, es la de unos cuentos costumbristas, como prolongación de la narrativa de la Revolución, en que las anécdotas mil y una vez contadas vuelven a tomar interés en la pluma del narrador: desgracias sociales, vínculos familiares, noviazgos adolescentes, incluso la consabida tía solterona, adquieren gracias al talento de López Páez una nueva inflexión, un nuevo matiz. No es ninguna novedad calificar de

costumbrista la prosa de este escritor, pero poco tiene que ver con el folclorismo de los campesinos impolutos en su vestido de blanco después de arduas y épicas jornadas de trabajo. Fundamentalmente basan su intensidad y su funcionamiento en los lazos de cariño, creados ya sea por la sangre, ya sea por la carne o por el simple azar. La adolescencia como edad en que se descubre el dolor de los otros, la paulatina dispersión del núcleo familiar que, sin embargo, nunca acaba por desaparecer y que se extiende del pequeño pueblo a la gran urbe. Relatos como “Solo quesadillas”, “Mi gran amigo Fede” y “Tota y Totita” ocupan un lugar de privilegio en la ya extensa obra de este autor.

Una tercera veta, menos definida, y también menos inspirada, son aquellos relatos que tratan sobre el servicio exterior mexicano, su carácter acomodaticio, trepador y corrupto, en los cuales si bien hay un cierto oficio y una disposición en la construcción de personajes, quedan muy por debajo de los textos similares de su paisano Sergio Pitó o de una novela como *Los felinos del canciller* de R.H. Moreno Durán. Su inclusión en el libro sirve, además de para darle un título al volumen, para volverlo excesivamente largo. Una de las sensaciones que se tiene al leer *El nuevo embajador* es precisamente que más que de relatos se trata de pequeñas noveletas —las *nouvelles* a la francesa— o (si se me permite tomar el concepto de Rosa Chacel), de “novelas antes de tiempo”, de frutos que no alcanzaron a madurar.

En *Mi padre, el general*, extensa novela de más de cuatrocientas páginas, López Páez vuelve a alcanzar los altos niveles literarios de *Los cerros azules* —hasta ahora su obra maestra— y retoma el tono de uno de sus libros primeros más inspirados, *El solitario atlántico*. Contra lo que pareciera sugerir el título —*Mi padre, el general*— (y la solapa del libro), no estamos ante un capítulo más de la narrativa de la Revolución sino que se ciñe al modelo clásico de la novela de aprendizaje, al relatar la historia de un niño, desde la muerte de su tía, cuando tiene siete años (su madre murió siendo casi un bebé), muerte que lo desarraiga del núcleo familiar (que se

reduce, en cierta forma, a su padre, el general del título) hasta su juventud universitaria, una infancia proustiana llena de inspirados momentos atmosféricos, descripciones de la vida de los muchachos en el internado para familias pudientes en un colegio católico, con la voluntad de cobijarse a la sombra del poder del general devenido gobernador de Baja California.

La novela escapa a ese tic reiterativo de la misma anécdota una y otra vez en textos anteriores como *Silenciosa sirena* y *Ana Bermejo*; el general no tiene tiempo casi nunca de tomar o comer con su hijo, y los fines de semana que pasa con sus amigos en sus casas o en ranchos de la familia consiguen diferenciarse entre sí. La visita a los tíos en Durango es notable, casi una pequeña novela dentro de la novela, y termómetro de la progresiva ascensión, llegada a la cima y caída del general, parábola natural y sin sobresalto de la clase política. Esa tía, hermana del padre del protagonista, condenada por su fealdad a la eterna soltería, que —sin embargo— casa con un hombre guapo, bueno para nada y que termina aprovechándose de ella, huyendo con la secretaria, abandonando a los dos hijos, pero volviendo a la casa ya viejo y decrepito, con su locura de oír noticias internacionales por la radio.

Curiosamente, López Páez alcanza sus mejores registros cuando no tiene que contar ninguna anécdota, cuando simplemente hace la crónica del suceder día con día, en los momentos en que parece haber menos misterio y no necesita piruetas de la trama para mantener el interés del lector. Eso da la medida de su genio como narrador: la visita a una laguna, el acariciar los rizos de la hermana de su amigo en un deseo anterior a la sexualidad, la visita al cura prefecto en el hospital o la incursión a un patio abandonado de una casa como las que ya no hay, la siempre latente perversión de la enseñanza religiosa, el incendio accidental de una azotea provocado por los niños: todo lleva al lector embobado por sus más de cuatrocientas páginas. Por eso, el final, porque al fin y al cabo tiene que haber un final, resulta un tanto forzado, apresura-

do en su afán de no dejar cabos sueltos.

Cabría pensar que un escritor con veinte libros en su haber y con cincuenta años de constante producción, incluso manteniendo su alto nivel cualitativo, ya no sorprendería a sus lectores, pero con *Mi padre, el general* sí lo hace. La crónica familiar ensayada en otros libros alcanza aquí su mejor depuración y permite ver la obra en conjunto como un ejercicio casi stendhaliano de comedia humana mexicana. Y sobre todo la mirada infantil no se estorba con la picardía narrativa, conservando ambas su sentido. Al final, a través del ojo del infante, el escritor nos entrega una notable galería de personajes, desde el sargento Torcuato Piedras hasta las atildadas y entrañables tías de sus amigos, el general y su bella y joven segunda esposa, que despierta la libido del adolescente, y los compañeros de grupo, el ambiente escolar del internado, la prima mal casada y con muchos hijos, etc. Cuando hay buena madera de narrador, se nota. Así López Páez consigue imponerse en ambos libros no sólo sobre sus limitaciones, sino también sobre una narrativa aparentemente rebasada por el tiempo. Los dos volúmenes son títulos notables en el marco de una obra ya de por sí importante, y la refrendan y actualizan. Los lectores deberíamos recuperar la presencia de Jorge López Páez entre los libros que frecuentamos. —

— JOSÉ MARÍA ESPINASA

FICCIÓN

ALORS, ADIEU LA METAPHYSIQUE!

Rolando Sánchez Mejías, *Cuaderno de Feldafing*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, 144 pp. (Colección "Nuevos Tiempos")

El escritor cubano Rolando Sánchez Mejías, tras la publicación de su libro *Historias de Olmo* (Ediciones Siruela, 2001), publica ahora lo que podría entenderse, desde un punto de vista teórico y formal, como una secuela de aquél, *Cuaderno de Feldafing*.

Historias de Olmo significó el debut del

autor, que antes había dado a la prensa libros de poemas y ensayos sueltos sobre temas predominantemente cubanos, en el género de la ficción. Escribo "ficción" y no cuento, novela o relato porque ese libro trataba de la invención de un personaje y la transcripción de sus "aventuras" en el número de renglones más escaso posible. Olmo, entre otras cosas, era en efecto una apología de los estilos considerados menores, no sólo por la brevedad que comportan sino por la relación que guardan con la artesanía literaria (la miniatura, el bonsái) y las excentricidades intelectuales. Los dilemas de Olmo, "un acromegálico que mira a la lejanía", eran la esterilidad literaria, las palabras, el lenguaje y la realidad.

Estas mismas obsesiones se repiten a lo largo del *Cuaderno de Feldafing*, pero con un cariz distinto. Aquí ya no se trata de concentrar la fuerza y la plasticidad de la ficción en un solo personaje, sino de dibujar situaciones, pegar estampas, escribir pies de foto, anudar secuencias y alternar la sombra de un impertérito narrador con un elenco de personajes extraños (todos ellos emanaciones, o pulsaciones, de las preocupaciones metafísicas y literarias del narrador mismo). El efecto que esto produce es el de un teatro guiñol dominado por la noción de absurdo.

El *Cuaderno de Feldafing* es un cuaderno de escritor común y corriente, con una única salvedad: a través de sus renglones helados se cuela la ventisca de una historia; una historia que, resumida, se leería más o menos de la siguiente manera: un escritor sale de su casa en España; se instala a orillas de un lago, en el sur de Múnich, para escribir; comienza a tener problemas con lo que escribe, mismos que confía a la intimidad de su cuaderno; mientras tanto, conoce a una serie de personajes y recibe cartas (algunas de esas cartas vienen de Cuba, las envía su madre y en ellas comenta los avances o, a decir verdad, lo que ella considera retrocesos en la escritura de su hijo). El escritor regresa a su casa en España y es detenido por la policía aduanal: "En el aeropuerto, de regreso, me registran y hallan el *Cua-*

dero de Feldafing. Me preguntan: ¿Qué es esto? Les digo: Un libro. Dicen: Pero no tiene forma de libro. Sudo explicando la idea que tengo del libro, sólo mueven la cabeza, me miran con compasión."

Queda claro, luego de haber leído sus 144 páginas, haber visto las dos fotografías que contiene, más un mapa de Feldafing de rústica, casi hilarante manufactura, que el cuaderno es en realidad un libro, el libro que tenemos justo ahora frente a los ojos. Sin embargo, el solo hecho de que el libro se presente bajo la forma sospechosa de un cuaderno ya deja mucho en que pensar.

La tradición del cuaderno como instrumento de avanzada literaria es relativamente nueva. Su nacimiento podría fecharse en mayo de 1930. En aquel mes apareció en las librerías de Francia, con el sello de la NRF, un *Cahier* de Paul Valéry. Es decir: no un libro con el título de *Cuaderno*, sino un cuaderno impreso en forma de libro. El autor era lo suficientemente respetado en aquellos años como para darse el lujo de publicar su cuaderno de notas, tal y como éstas habían sido concebidas originalmente, en un "orden que es también un desorden", sin alterar "las incorrecciones, los defectos, los bosquejos". No obstante, el hecho de que Valéry publicara su cuaderno y lo hiciera así, comportaba cierto atrevimiento, cierta gestualidad deliberada que a la postre habría de revelar su enigma.

En el prefacio, Valéry declara haber escrito esas notas día con día a lo largo de 1910; el texto impreso era idéntico al manuscrito original, cuya edición fotográfica había publicado el editor Édouard Champion. La oración que cierra ese prefacio puede leerse como una temperada rendición de cuentas, o como el parte de un cirujano que acaba de auscultar un cadáver: "*Il faut se prêter quelquefois aux monstrueux désirs des amateurs du spontané et des idées à l'état brut.*" ("En ocasiones, se precisa de los deseos monstruosos de los amadores [amateurs] de la espontaneidad y de las ideas en su estado bruto.")

Con la publicación de su cuaderno de 1910 Valéry se permitía, como se ha insinuado, el descaro de hacer ostentosas sus

ironías más delicadas y aforísticas, como esta joya del pensamiento literario que socava incluso los preceptos en que se funda la publicación de su *cabier*: “Siempre hay, en la literatura, algo de *turbio*: la consideración de un público. Por lo tanto, siempre una reserva del pensamiento, un pensamiento ‘trasero’ que alberga toda charlatanería. Por lo tanto, todo producto literario es un producto impuro.” Más allá de su evidente cinismo, Valéry le rendía un homenaje velado a la figura de Leonardo, quien llevaba notas a manera de diario en cuadernos que tardarían cuatrocientos años en revelar a un joven de la provincia francesa de Sète, a orillas del Mediterráneo, su condición de auténticos acorazados: obras en el sentido absoluto del término. El año de publicación de la *Introducción al método de Leonardo da Vinci* es 1894. Hay 36 años de diferencia entre este ensayo de largo aliento y la osadía de publicar el cuaderno. El primero es un estudio razonado, y hasta cierto punto fantasioso, que giraba en torno del intelectual puro, del artista en cuya persona se equilibran las potencias de la imaginación y de la inteligencia, casi sin mezclarse. El cuaderno de 1910, en cambio, es una astucia que

mira en retrospectiva y enmienda aquel primer ensayo de juventud. Volver público lo privado, exponer lo que se había concebido para uso exclusivo del autor, revelaba el sentido estratégico de todo proyecto de escritura, y convertía la más mínima partícula en gesto significativo.

La lección que Valéry subraya a propósito de los cuadernos y la obra de Leonardo es la calidad del esbozo, de lo que en pintura se conoce como *apunte*, y su supremacía sobre la obra terminada.

A setenta años de distancia, Rolando Sánchez Mejías juega un poco con la misma idea y ofrece a los lectores no aquello que estaba escribiendo en *Feldafing*, sino el cuaderno subsidiario que empleó para remediar sus amaneceres de ocio. En lugar de proponer un libro-libro, lo que propone es su simulacro. El cuaderno se presta para muchas cosas, entre otras el autorretrato: el autor aparece sentado en una banca junto al lago, o reclinado sobre un escritorio garabateando sus apuntes. Es presa de la angustia, puesto que las palabras se resisten a obedecer su mandato y no sólo eso: se inscriben en una zona intermedia que nada tiene que ver con la definición de un género literario específico. Esta ambigüedad convierte al autor en sujeto de una flagrante comedia: “El ruso le ha dicho a Frau Rilke que yo no soy un escritor sino un farsante. *Que* quien toma notas no puede ser un escritor”, leemos en una de las entradas del cuaderno.

Como su antecesor *Historias de Olmo*, *Cuaderno de Feldafing* es una bitácora de exilio. Bitácora de exilio en dos sentidos: uno político, real, que encuentra su consecuente desahogo en el empleo de una jerga vernácula, y otro metafísico: el exilio del autor con respecto a la realidad. Desde 1997, Rolando S. M. vive en Barcelona, y ha dedicado parte de su tiempo a coleccionar los contrastes que separan la isla de Cuba de los climas extremos de Europa. Su lenguaje es un cruce de caminos entre la verbosidad natural de los cubanos enfrentada a “la idea que ha devenido sublime, pálida, nórdica, königsbergiana” de Federico Nietzsche. Este ir y venir ha colocado a Rolando en el cen-

tro imposible de la historia que ha querido contar. Aunque bien mirado, lo suyo no es una historia-historia tanto como una sucesión de preguntas que encuentran en el absurdo la prueba más contundente de su eco: ¿Dónde se localiza el muro que separa ficción de realidad y qué tan blando es ese muro? ¿Qué tan flexible es el trampolín desde donde las palabras se proyectan a la alberca de la realidad sonora del discurso? ¿Y qué tanto se puede estirar la liga que anuda en una elipse la noción de autor? Las ligas, como las donas, tienen el centro hueco. Puede ser que por ahí se haya esfumado el personaje-autor. De las demás preguntas es casi inútil hablar, debido a que las respuestas que podemos ofrecer redundarán en meras conjeturas. Sílabas “*Que* se convierten en palabras. / *Que* se convierten en imágenes. / *Que* se convierten en historias. / *Que* se convierten en realidad. / Y esto no tiene sentido, señor mío”. Si uno pudiera salir del lenguaje para elucidar los problemas del lenguaje, el conflicto estaría resuelto.

Con *Cuaderno de Feldafing* se estira aún más la cuerda que con la invención de Olmo y sus delirios sobre la realidad de las palabras había alcanzado una tensión admirable. Esto no agota una veta imaginativa. Más bien demuestra que la prosa de Rolando Sánchez Mejías ha alcanzado su compartimiento ideal estanco. —

— GABRIEL BERNAL GRANADOS

NOVELA

UN MUNDO VIEJO

Kenzaburo Oé, *Salto mortal*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 817 pp.

Desperación, religiosidad, mito, aislamiento, juventud, enfermedad, muerte son palabras clave en el universo narrativo de Kenzaburo Oé. No hay estratagema ni olvido que ayuden a silenciar sus voces inconfundibles y vehementes. Ahí están, como prueba de que la novela contemporánea —o periférica, como gusta llamarla el propio Kenzaburo Oé— debe plantearse sin tregua cuestiones que tendemos a considerar resuel-



tas... o algo por el estilo. Reconocemos estas presencias, su absoluta libertad de movimientos, en cada novela de Kenzaburo Oé. Se diría que a cada una le ha tocado su parte, que cada una tuvo ya su oportunidad como solista, o acaso en un dúo. Con *Salto mortal*—el primer libro que Kenzaburo Oé ha publicado después de recibir el Premio Nobel en 1994, y cuya traducción al español nos llega cinco años después de la versión original—, las cosas han cambiado: ahora todas esas voces cantan a coro. ¿Qué cantan?: la ausencia, o quizá la derrota, de un orden sagrado.

Estamos en Japón; fecha probable, la década de 1980: una secta religiosa, encabezada por dos individuos que se hacen llamar Guía y Patrón, se ha empeñado en proclamar la necesidad del arrepentimiento frente al hecho inminente de que el planeta camina sin obstáculos hacia su destrucción. Se supone que no hay punto de retorno, y se supone que la destrucción de la humanidad y la naturaleza incluyen a Dios, cuya totalidad se manifiesta en ambas por igual y en cuyo estado se reconocen los síntomas de un enfermo terminal. Y ocurre entonces que el ala radical de ese movimiento decide apresurar el holocausto con la toma de una central nuclear y una serie programada de actos terroristas. Es difícil discutir con los hijos, al menos con los hijos ideológicos. En un acto televisivo lleno de aparente contrición, Guía y Patrón denuncian los planes apocalípticos del ala radical y algo más, algo grande: su teología es una farsa, una payasada que ha llegado demasiado lejos. En eso consiste el salto mortal. La novela comienza justamente diez años después, cuando Guía y Patrón vuelven a la circulación, otra vez en plan de profetas y promotores del fin de los tiempos, aunque ahora representando el papel de viejos anticristos.

Si sólo se tratara del fanatismo religioso y de la tentación del terrorismo, *Salto mortal* ocuparía un lugar privilegiado entre las novelas que “no desoyen los gritos de alarma de la actualidad”. Pero se trata en principio, y sobre todo, de Kenzaburo Oé; es decir, de la desesperación,

el mito, el aislamiento, la juventud, la enfermedad, la muerte. Conviene avanzar con cautela: no es una suma, aunque sí un intento por demostrar la unidad de estas realidades visibles. Poner por escrito el divorcio entre la humanidad y lo sagrado presupone un acto de fidelidad. ¿A qué? A la tarea de comprender lo que significa vivir en sociedad, bajo las normas de un Estado y atento a la marcha del universo.

Lo que vemos, sin embargo, es un vacío. Nada tiene de extraño, pues, que los personajes de *Salto mortal* despierten una enorme desconfianza. Pongamos el caso de Kizu. Maestro de artes plásticas y pintor de fama mundial, Kizu ha vuelto a Japón después de una residencia de casi veinte años en Estados Unidos. Enfermo de cáncer, quiere encontrarse consigo mismo a través del reencuentro con su propio país. Estimulado por el descubrimiento y la culminación erótica de su homosexualidad, y siguiendo los pasos del joven Ikúo, una suerte de Jonás que alienta la rebeldía, Kizu se incorpora de lleno a la secta renovada de Guía y Patrón. Su escepticismo, su distanciamiento parecen a punto de flaquear ante la sospecha de que su cáncer ha cedido a la intervención de un milagro. La figura de Patrón alienta mayores suspicacias. En una entrevista publicada por *Página 12*, de Argentina, Kenzaburo Oé se refiere a él como “el líder cero, el líder inactivo”: un farsante que, encima de todo, oculta con celo una llaga en el costado! Diez años atrás —debemos confiar—, Patrón ha entrado en trance y ha comprendido a Dios en su totalidad. Después del salto mortal sus aptitudes místicas lo han abandonado. Conserva, sin embargo, su poder de atracción; las multitudes que lo siguen en busca de una segunda oportunidad juzgan que su pereza es recogimiento y que su falta de voluntad es una disposición hacia los asuntos divinos. ¿Qué decir de Guiador, intérprete de los mensajes que Patrón recibe en plenos arrebatos, torturado y asesinado por exponentes duros del ala radical y convertido en mártir a la luz de su sufrimiento. Y qué decir de todas esas mujeres que han

cumplido tan bien con el cliché de abandonar y aun ceder sus posesiones, aguardando impacientes el llamado que anuncia la solución final. Suena a novela futurista. No lo es. La realidad, en el caso de Kenzaburo Oé, marca el rumbo de la ficción; en su memoria se mantiene fresco el recuerdo del ataque con gas sarín que la secta milenarista Shinrikyo de Oom perpetró en el metro de Tokio, y por el que murieron más de cuatro mil personas.

La atención de Kenzaburo Oé se proyecta, sin embargo, más allá de los destinos individuales (en este sentido, no debería sorprendernos que *Salto mortal* sea la primera novela en la que Kenzaburo Oé haya renunciado a los claroscuros y a las ambigüedades del tono autobiográfico). Se trata de Japón y, por qué no, de la humanidad; y, de modo más concentrado, de la crisis espiritual que debilita y dobla los cuerpos de Japón y de la humanidad entera. ¿A dónde apuntan entonces los movimientos religiosos que, sin el menor miramiento, ciegos ante la crítica y la inteligencia, lanzan sus energías hacia el suicidio colectivo, el terrorismo y la destrucción; a dónde apuntan si no a subvertir el significado de lo sagrado hasta reducirlo a una gran bufonada? Kenzaburo Oé pudo conformarse con esta visión desconsolada, pero prefirió añadir algunos signos prometedores. Al final de la novela, luego de que el líder de la secta y dos de sus fieles se inmolan frente a una multitud de seguidores en un acto lleno de espectacularidad y fosforescencias teatrales, leemos las palabras serenas y luminosas que el pintor Kizu, ya derrotado por el cáncer, le dirige al joven Ikúo: “¿Qué tiene de malo ... que no puedas oír ... la voz de Dios? ... ¿Para qué necesitas ... la voz de Dios? Es mejor ... que las personas ... sean libres.” Uno se siente tentado a decir que esas palabras son la fuente principal de los trabajos de la imaginación, los empeños del pensamiento y el credo humanista de Kenzaburo Oé. No hay excusa para desoír su advertencia oculta: este mundo invernal tan nuestro necesita ya hombres nuevos. —

— ROBERTO PLIEGO

NOVELA

LOS MATICES DEL MIEDO

Albert Sánchez Piñol, *La piel fría*, Barcelona, Edhasa, 2004, 284 pp.

Hay que coincidir con José María Nebreda cuando señala, en el prólogo de *Mares tenebrosos. Una antología de cuentos de terror en el mar* (Valdemar, 2004), que por desgracia los escritores españoles “han vivido (escrito sus obras) de espaldas al mar, a ese mismo mar que nos rodea por los cuatro puntos cardinales de nuestra geografía [...] ¿Y qué vamos a decir del género sobrenatural o de terror? Durante años las narraciones de fantasmas y las novelas de horror han sido, y siguen siendo, despreciadas, relegadas a un estadio inferior por los ‘brillantes’ autores de ‘literatura seria’. Difícil sería pues que lográsemos aunar ambas ramas de la literatura en nuestras letras”. Las pruebas, para no ir más lejos, están en la excelente compilación realizada, traducida y anotada por el propio Nebreda: de los diecinueve textos seleccionados, catorce son de escritores anglosajones (entre los que destacan clásicos como William Hope Hodgson, Robert E. Howard y H.P. Lovecraft), tres de españoles (Vicente Blasco Ibáñez, Julio F. Guillén y Óscar Sacristán) y dos de franceses (Michel Bernanos y George G. Toudouze). El mismo antólogo admite, sin embargo, que el panorama ibérico parece estar abriéndose poco a poco al empalme de esas dos corrientes literarias dizque subterráneas que la recopilación vuelve a sacar a flote, y como ejemplo de dicha apertura cita *La piel fría*, debut novelístico de Albert Sánchez Piñol.

Nacido en Barcelona en 1965, este antropólogo consagrado de lleno a la escritura no es nuevo en el medio editorial: así lo ratifican *Pallassos i monstres* (2000), ensayo satírico sobre dictadores africanos; *Compagnie difficili* (2000), libro en colaboración con Marcelo Fois, y *Les edats d'or* (2001), volumen de relatos, un géne-

ro que practica con soltura según evidencia “Cuando caían hombres de la Luna”, cuento publicado por *El País Semanal* en agosto pasado. Con todo, no fue sino hasta la aparición de *La piel fría* que Sánchez Piñol empezó a ser reconocido en el ámbito hispanoamericano; la novela fue la revelación de las letras catalanas en 2002, obtuvo el Premio Ojo Crítico de Narrativa en 2003 y debido al éxito de crítica y público está siendo traducida a varios idiomas. No es para menos: nos encontramos frente a uno de esos insólitos especímenes que la actual literatura española suele engendrar de vez en vez, un anfibio –similar a las criaturas que asolan sus páginas– capaz de moverse con elegancia entre la aventura y el terror, un vástago digno no sólo de Conrad, Lovecraft y Stevenson –así se ha subrayado–, sino también de Conan Doyle, Defoe, Melville, Poe, Schwob, el Verne de *El faro del fin del mundo* y *La isla misteriosa*, el Wells de *La isla del Dr. Moreau*, el Golding de *El Señor de las Moscas* e incluso el Tournier de *Viernes o los limbos del Pacífico*.

Pero como ocurre con las buenas novelas, en el momento de la lectura las referencias salen sobrando y hay que apelar ante todo a la suspensión de la incredulidad preconizada por Coleridge en su *Biographia Literaria* de 1817. Increíblemente, efectivamente, se muestra al inicio el narrador sin nombre de *La piel fría*, que avanzada la trama recibirá el mote de Kollege (colega): “El problema no era tanto lo que había como lo que no veíamos.” Huérfano irlandés criado en la Institución Blacktorne, empeñada en convertir a sus alumnos en “proletarios inofensivos y sumisos”, el protagonista adquiere el grado de Técnico Logístico Marítimo sólo para canjearlo por el de Técnico Logístico Subversivo –activista clandestino– al servicio de los republicanos durante la ocupación inglesa: “Querían embarcarnos como marineros, mientras Irlanda entera naufragaba. Querían que miráramos el cielo como hombres del tiempo, mientras nos robaban nuestro tiempo y nuestra tierra.” Harto de las convulsiones y contradicciones de su país, huye al continente hasta recalar en

Amsterdam, donde una corporación naviera lo contrata como oficial atmosférico. Su labor: registrar, por espacio de un año, “la intensidad, dirección y frecuencia de los vientos”. Su destino: una isla en forma de “L” que no rebasa el kilómetro y medio, ubicada en el Atlántico sur en las proximidades antárticas, a la que le vienen como anillo al dedo estas palabras del prólogo de *Mares tenebrosos*: “No es extraño examinar los viejos mapas y ver escrito, con los distintos caracteres de las distintas lenguas, esa frase evocativa que nos advierte: *más allá bay monstruos*.” En ese *más allá* insular definido como “una maceta perdida en el océano menos frecuentado del planeta [que] comparte latitud con los desiertos de la Patagonia”, el narrador de *La piel fría* entra en contacto antes que nada con una naturaleza ominosa, de otro orden –según dice Cormac McCarthy en *Meridiano de sangre*–, que terminará siendo personaje central:

Por fragmentos, el cielo sufría una triste coloración de plata sucia o, aún más oscuro, de armadura oxidada. El sol no era más que una naranja suspendida a media altura, pequeño y cubierto por nubes perpetuas que filtraban la luz con pesadumbre. Un sol que a causa de la latitud nunca llegaría al cenit. Mi descripción no es fiable. Eso es lo que yo podía ver. Pero el paisaje que un hombre ve, ojos afuera, acostumbra a ser el reflejo de lo que esconde, ojos adentro.

Captar la equivalencia entre paisaje físico y paisaje psíquico, rasgo que caracteriza a la literatura de horror, es una de las mayores virtudes de la novela que nos ocupa. Ojos afuera, el protagonista debe convivir con seres bautizados como emblemas: Batís Caffó, el alemán a cargo del faro del fin del mundo que preside el extremo norte de la isla, llamado así por el batiscafo, aparato diseñado para explorar el fondo del mar; Aneris (sirena al revés), la hembra anfibia a la que Caffó adjudica el papel de criada y fetiche erótico y a cuyos encantos bestiales sucumbe aun el narrador (“Uno fornicaba con aquello,

con aquella mascota sin nombre, y se le revelaba una verdad grotesca, trascendente y pueril a la vez: Europa ignora que vive en la castración perpetua. Su sexualidad estaba libre de cualquier lastre. Ni siquiera podía apreciarse en ella ningún refinamiento amatorio especial. Sólo fornicaba, fornicaba con todo su cuerpo"); los carasapo o citauca (acuático al revés), la raza de monstruos carnívoros a la que pertenece Aneris y que surge de las simas oceánicas al cobijo de la noche no sólo para suspender sino para derruir la incredulidad del protagonista. Ojos adentro queda el pánico ancestral a lo desconocido: "Ni yo mismo tenía conciencia del peso que había supuesto el miedo persistente y sistemático. Durante meses enteros, noche y día, día y noche, experimentando miedo, todos los matices del miedo, siempre el miedo por compañía." Al igual que el enclave donde se desarrolla, *La piel fría* se sitúa entonces en un curioso cruce de coordenadas, pero literarias; a diferencia de la isla, la novela no se oculta bajo una intersección de tinta en un mapa sino que sobresale justo donde confluyen latitud (género de terror) y longitud (narrativa de tema marítimo).

Hábil tanto en el manejo de la tensión como en la construcción de escenas cargadas de una belleza mórbida —el descenso submarino que emprende el narrador para rescatar la dinamita de un barco portugués hundido ante la isla mientras en la superficie cae una tormenta de nieve; el encuentro y la posterior compenetración con las crías de los monstruos; el brutal ataque de los citauca que culmina con la detonación de tres cargas de explosivos repartidas en las inmediaciones del faro—, Albert Sánchez Piñol ha logrado elaborar una criatura cuyos hechizos son equiparables a los de Aneris: "Es imposible observarla y mantener las distancias. Cuando la toco, me involucre [...] Uno de nuestros instintos más primarios es aquel que relaciona el contacto humano con el calor; no hay cuerpos fríos. Su temperatura hiere. Recuerda la frialdad de un cadáver."

Una hermosa frialdad que atrapa al

lector desde el principio y lo sumerge despacio en los diversos matices del miedo. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

ENSAYO

LA VIDA PRECARIA

Judith Butler, *Precarious Life / The Powers of Mourning and Violence*, Nueva York, Verso, 2004.

We are undone by each other. And if we're not, we're missing something.

— JUDITH BUTLER

En "Violence, Mourning, Politics", uno de los ensayos que componen *Precarious Life / The Powers of Mourning and Violence*, el libro más reciente de Judith Butler, la autora explora, con la inteligencia que le conocemos, con la preocupación política y rigor filosófico que le son propios, las funciones del duelo en un mundo atravesado por manifestaciones punzantes y masivas de creciente violencia. El evento que desata la preocupación de Butler no es sólo el "9/11", como son conocidos los ataques a las Torres Gemelas en Estados Unidos, sino la manipulación política, especialmente la de corte bushiano, que se ha propuesto transformar la rabia y el dolor, es decir, el duelo público e internacional, en una guerra infinita contra un Otro permanentemente deshumanizado. De ahí que Butler inicie este ensayo, y lo termine también, con una reflexión acerca de lo humano que, en estas páginas pero también fuera de ellas, se transforma en una pregunta que por concreta no deja de ser enigmática: ¿Qué es lo que hace que ciertas vidas puedan ser lloradas y otras no? La respuesta, desde luego, no es sencilla. Aún más: la respuesta invita, de hecho obliga, a entrecruzar y contraponer, lo que ocurra primero, los elementos más íntimos y, por ende, los más políticos de nuestras vidas.

Para entender la dinámica del duelo, Butler propone primero considerar la central dependencia que vincula al Yo y

Voces

de la Democracia



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 Tú. Más que relacionales, un término que, aunque adecuado y usual, parece bastante aséptico en este caso, Butler describe esos vínculos de dependencia, esas relaciones humanas, como relaciones de *des-posesión*, es decir, relaciones que están basadas en un acuerdo más que tácito con el pensador Emmanuel Levinas, “en un ser para otro, en un ser en tanto otro”. De ahí que la vulnerabilidad constituya la más básica y acaso la más radical de las condiciones verdaderamente humanas, y que sea imperioso no sólo reconocer esa vulnerabilidad a cada paso sino también protegerla y, aún más, mantenerla. Perpetuarla. Sólo en la vulnerabilidad, en el reconocimiento de las distintas maneras en que el otro me desposee de mí, invitándome a desconocerme, se puede entender que el Yo nunca fue un principio y ni siquiera una posibilidad. En el inicio estaba el Nosotros, parecería decir Butler, ese nosotros que es la forma más íntima y también la más

política de acceder a mi subjetividad.

El duelo, el proceso psicológico y social a través del cual se reconoce públicamente y privadamente la pérdida del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana. Cuando nos dolemos por la muerte del otro aceptamos por principio de cuentas, ya sea consciente o inconscientemente, que la pérdida nos cambiará, acaso para siempre y de formas definitivas. “Tal vez el duelo tenga que ver con aceptar esta transformación”, dice Judith Butler, “(quizá uno debiera decir *someterse a esa transformación*) cuyos resultados completos son imposibles de conocer con anticipación”. Porque si el Yo y el Tú están vinculados por esas relaciones de des-posesión, la pérdida del otro nos “enfrenta a un enigma: algo se esconde en la pérdida, algo se pierde en los descansos mismos de la pérdida”. La pérdida, acaso tanto como el deseo, “contiene la posibilidad de aprehender un

modo de des-posesión que es fundamental a lo que soy [porque es ahí] que se revela mi desconocimiento de mí, la marca inconsciente de mi socialidad primaria”. Al perder al otro, luego entonces “no sólo sufro por la pérdida, sino que también me torno inescrutable ante mí mismo”. La virtud del duelo consiste, entonces, en posicionar al Yo no como una afirmación y ni siquiera como una posibilidad, sino como una manera de desconocimiento. Un devenir.

Butler mantiene, o quiere creer, que reconocer estas formas básicas de vulnerabilidad y desconocimiento constituye una base, fundamentalmente ética, para repensar una teoría del poder y de la responsabilidad colectiva. Cuando no sólo unas cuantas vidas sean dignas de ser lloradas públicamente, cuando el obituario alcance a los sin nombre y los sin rostro, cuando, como Antígona, seamos capaces de enterrar al Otro, o lo que es lo mismo, de reconocer la vida vivida de ese Otro, aun a pesar y en contra del edicto de Creonte o de cualquier otra autoridad en turno, entonces el duelo público, volviéndonos más vulnerables, nos volverá más humanos. Este tipo de marco teórico, dice ella, podría ayudarnos a no responder de manera violenta al daño que otros nos infligen, limitando, a su vez, la posibilidad, siempre latente, del daño que ocasionamos nosotros.

Mejor conocida por sus reveladores argumentos sobre identidades genéricas como condiciones inestables y performativas, Judith Butler explora en este libro la posibilidad de una ética de la no violencia que no es ni *new-age* ni principista ni rígida. Personal, íntima, apasionada y, al mismo tiempo, rigurosa y austera en sus argumentaciones, Judith Butler ha escrito uno de los libros más compasivos e inteligentes sobre el dolor y la justicia en el mundo contemporáneo.

Y termino ahora como termina Butler uno de sus ensayos, diciendo: “Eres lo que yo gano a través de esta desorientación y esta pérdida. Así es como se hace lo humano, una y otra vez, en tanto aquello que todavía no conocemos.” —

— CRISTINA RIVERA-GARZA

