

LIBROS



> Orhan Pamuk

• **Estambul. Ciudad y recuerdos**

> ORHAN PAMUK

• **Un escritor en guerra**

> VASIL GROSSMAN

• **Todas las familias felices**

> CARLOS FUENTES

• **Entre el lugar y más allá seguido de un Excurso**

• **Cuaderno de apuntes y esbozos poéticos del destemplado Palinuro Atlántico**

• **El pedregal y el viento. Minutarios de 2002-2004**

> EUGENIO PADORNO

• **Mao, la historia desconocida**

> JUNG CHANG Y JON HALLIDAY

• **Versiones de Teresa**

> ANDRÉS BARBA

• **Carlota en Weimar**

> THOMAS MANN

• **Nobleza de Espíritu. Tres ensayos sobre una idea olvidada.**

> ROB RIEMEN

• **Dios es redondo**

> JUAN VILLORO

MEMORIAS

Corneja en la ciudad de la amargura



Orhan Pamuk
Estambul. Ciudad y recuerdos
Traducción del turco de Rafael Carpintero,
Mondadori,
Barcelona, 2006,
440 pp.

Muchos años antes de que Orhan Pamuk fuera el primer escritor en lengua turca en ganar el Premio Nobel era conocido familiarmente como *Corneja*. Así lo había bautizado el cocinero de su abuela cuando era un niño: porque se pasaba el tiempo contemplando a las cornejas del tejado de al lado y porque era muy delgado. El mote con el que el cocinero conocía al único hermano de Orhan Pamuk, dos años mayor que él, era *La Niñera*, porque nunca se separaba de su osito de peluche. Pero *La Niñera*, hasta poco antes

de los dieciocho años, cuando abandonó Estambul para estudiar en Estados Unidos, se hartaba de darle palizas a su hermano pequeño *Corneja*.

Aunque los hermanos Pamuk se castigaban, se sentían mal cuando se separaban. Así había sucedido cuando, siendo niños, sus padres se marcharon en pareja durante una temporada, dejando a cada uno de sus hijos al cuidado de un familiar diferente. Orhan Pamuk vivió con sus tíos, y allí, de la mano de su tío, poeta y periodista, descubrió, primariamente, la existencia de los escritores, que hacían los libros a los que con tanta pasión se entregaba, y también la existencia del dibujo como disciplina.

Durante muchos años, Orhan Pamuk (Estambul, 1952) se dedicó a la pintura. Sus padres le habían dejado un piso destinado a guardamuebles para que pudiera pintar. Hacía fotografías de Estambul y posteriormente pintaba esas vistas de la ciudad: seguía

a Dufy y a los impresionistas, y su arte tenía algo de naíf. No era raro que el motivo de sus pinturas fuera Estambul, porque desde hacía tiempo se sentía fascinado por sus calles, por el Bósforo, por sus ruinas, por su antiguo esplendor, por sus gentes, por el contraste entre los barrios ricos “occidentales” en los que él vivía, y a los que estaba destinado por la familia y la clase social a las que pertenecía, y los barrios pobres, que conservaban las costumbres “orientales”, una suerte de desgracia añadida.

En *Estambul. Ciudad y recuerdos*, Orhan Pamuk cuenta su vida hasta los veinte años, en que decidió abandonar sus estudios de arquitectura para dedicarse a escribir. Habla de su infancia, vivida sobre todo en interiores. Un doble interior: su vida interior en la casa familiar; aunque también vivida los domingos en la calle, junto al Bósforo, paseando en el Ford Taurus de su padre. Habla de su adolescencia, en la que comienza su vida de *flâneur*, de solitario caminante por las calles entonces vacías de Estambul, y también su vida de fotógrafo, de mirón, de contador de barcos, de culposo inventor de aventuras sexuales, de lector obsesivo.

Como “recuerdos”, este primer tomo de memorias de Orhan Pamuk es estupendo. El retrato de su padre,

un extraño fracasado que abandonaba el hogar familiar permanentemente, es fascinante. El retrato de su madre, que combina la ingenua credulidad con el máximo pragmatismo, es tan sesgado como seductor. El análisis de sus propias obsesiones (la existencia de un gemelo en algún otro lugar de la ciudad; el sexo; la culpa; la soledad, el río, la imaginaria “vida criminal”) completa el cuadro, vibrante.

Tan importante como el “recuerdo” es en el libro la “ciudad”: Estambul. “Al contrario que en las ciudades occidentales que han formado parte de grandes imperios hundidos —escribe Orhan Pamuk—, en Estambul los monumentos históricos no son cosas que se protejan como si estuvieran en un museo, que se expongan, ni de las que se presume con orgullo. Simplemente, se vive entre ellos”. Esta reflexión forma parte de la teoría general sobre Estambul que defiende Orhan Pamuk: en la ciudad gobierna la amargura. La amargura se parece a la melancolía que definió Richard Burton, pero es esencialmente diferente: “Llega un momento en que, mires donde mires, la sensación de amargura se hace tan patente en la gente y en los paisajes como la bruma que comienza a moverse poco a poco en las aguas del Bósforo las frías noches de invierno cuando de repente sale el sol”. Esa amargura de los habitantes de Estambul no resulta difícil relacionarla con la clásica *saudade* portuguesa, en la que a la melancolía se le une la espera de un advenimiento.

Orhan Pamuk intenta racionalizar esa amargura. Analiza cómo fueron los escritores extranjeros, fundamentalmente los franceses, y en especial durante el siglo XIX, quienes forjaron la imagen de Estambul: Flaubert, Gautier, Nerval. La presentaron tópicamente exótica, pero no resultaba difícil que fuera así: había jenizaros, había harén, había palacios, había esclavos, había ruinas... En respuesta a esa interpretación exótica y extranjera respondieron unos cuantos años después algunos escritores de Estambul:

en su nacionalismo, intentaron ofrecer una imagen propia de la ciudad, pero sólo lo consiguieron a medias, porque su propia construcción como escritores se basaba en buena medida en la literatura occidental, aunque tuviera anclajes en la literatura del “Diván”.

El más increíble de estos escritores turcos, y al que Orhan Pamuk dedica un retrato y un análisis muy atractivos, fue Resat Ekrem Koçu, homosexual y solitario, autor de una inacabada y fascinante *Enciclopedia de Estambul*, la primera del mundo dedicada a una sola ciudad.

En el libro no se eluden las cuestiones histórico-políticas, y Orhan Pamuk habla de los golpes militares que acontecían “no por miedo a los ataques de la izquierda (de hecho, en Turquía nunca ha existido un movimiento izquierdista lo bastante fuerte), sino, sobre todo, porque un día las clases inferiores y los ricos provincianos podían hacer bandera de la religión y unirse contra su estilo de vida”. Y habla de la religión, del “islam político, que tiene mucho menos que ver con ella de lo que habitualmente se cree”. Y habla de los conflictos lingüísticos: cómo han desaparecido de Estambul las lenguas que tradicionalmente se hablaban y cómo se impide en Turquía que las minorías puedan expresarse en su lengua. Sin duda su juicio por las declaraciones que había realizado al periódico suizo *Tages Anzeiger* (en las que afirmaba que en Turquía habían sido asesinados un millón de armenios y 35.000 kurdos, y que no eran muy diferentes a las que había plasmado en *El libro negro*) ayudó a situarle en el primer plano de la escena literaria mundial.

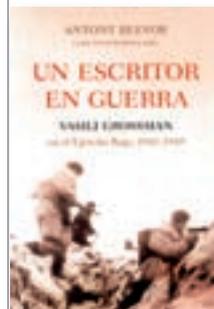
El galardón sueco no premia esa opinión, sino a un poderoso narrador.

Estambul. Ciudad y recuerdos es el mejor libro de Orhan Pamuk. Mejor que *Nieve* y mejor que *Me llamo Rojo*. La existencia cierta de los protagonistas y la presencia tan rotunda de la ciudad le conceden al libro una enorme y emocionante verdad. —

— FÉLIX ROMEO

PERIODISMO

Poeta de la vida en la máquina de guerra



Vasili Grossman
Un escritor en guerra 1941-1945,
Edición de Antony Beevor y Luba Vinogradova,
Crítica, 2006,
478 pp.

Es una extraña mezcla de sensaciones—rabia, emoción y entusiasta admiración por el individuo— lo que generan una y otra vez al leerlos los textos del siglo del totalitarismo que surgen de un pasado —tan reciente él— en el que por lógica deberían haber sido destruidos. Han sobrevivido en un guiño del azar en conspiración contra el silencio, y retornan a la conciencia. Como si se tratara de muchísimos papiros del Mar Negro que surgen del polvo de los archivos en los que se perdieron como bajo la arena del desierto, nos describen horrores que nos dan vértigo por sus dimensiones, por su profundidad y por la cercanía y similitud de los tiempos y las gentes que describen con los nuestros y nosotros.

Ha sido así como el historiador británico Antony Beevor, hoy ya una referencia en todo el mundo y también en España por sus diversas obras sobre Berlín, Stalingrado, Malta, la guerra civil española y otras, ha podido encontrar y nos brinda una joya magnífica que nadie sabía que se hallaba enterrada entre legajos en los archivos de Moscú, y que son los apuntes de Vasili Grossman durante toda la campaña del Ejército Rojo contra la Wehrmacht.

Mijail Suslov, en su día muy temido guardián ideológico en el Kremlin, no fue nunca sino un cobarde *aparatchik* que disfrutaba de su poder casi absoluto infundiendo terror desde el máximo puesto de la inquisición soviética. Hoy

no lo conoce ya nadie salvo especialistas en arqueología kremlinológica o algún irredento comunista en edad avanzada. Pero eran gente como él los que tenían entonces el poder y la determinación de impedir al mundo conocer a escritores como Vasili Grossman y su obra. Que no lo lograran del todo se debe principalmente al simple hecho de que la vida siempre fue más complicada de lo que las gentes como Suslov suponen. Fue este implacable miembro del buró político y secretario del comité central el que comunicó personalmente a Vasili Grossman que su novela *Vida y destino* era más perjudicial y tóxica para los ideales comunistas que el *Doctor Zbivago* de Boris Pasternak y que habían decidido que no fuera leída en los siguientes doscientos cincuenta años. Enfermo y tachado de enemigo del Estado, Grossman murió ignorado en 1964. Cuando le quitaron todas las copias de la novela, también le arrebataron el manuscrito de *Todo fluye*. Pero como queriendo hacer honor al nombre, este último texto apareció ya en los setenta en Alemania, y una década después lo haría *Vida y destino*, una inmensa novela que parte de Stalingrado para hacer una magistral descripción de la tragedia del individuo y las relaciones humanas bajo el totalitarismo, la depravación del régimen comunista y la paralela consumación del Holocausto. Tenía razón Suslov al prever el carácter demoledor de aquella novela, comparable tanto a la de Boris Pasternak, a *El maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgakov y a todas las de Alexandr Soljenitsin aparecidas en Occidente a partir de *Un día en la vida de Iván Denisovich*. Cierto es que una infinidad de obras y testimonios corrieron la misma trágica suerte que sus autores al perderse en la máquina de aniquilación del Estado soviético. Pero también se confirma en estos últimos años que las muy manifiestas imperfecciones de aquel régimen han dejado los inmensos archivos repletos de sorpresas mezcladas con las crónicas del horror, del hambre, de las miserias burocráticas y los controles al ciudadano.

Vasili Grossman era un intelectual judío nacido en la ucraniana Berdichev en 1905, autor ya de un par de libros sobre la guerra civil tras la revolución y sobre los mineros soviéticos que habían sido celebrados nada menos que por Bulgakov, por Maxim Gorki y por Isaac Babel. Fielmente comprometido con la lucha en defensa contra la agresión nacionalsocialista alemana, es enviado como corresponsal de guerra al frente occidental por el general David Ortenberg, director del órgano oficial del ejército rojo, *Krasnaya Zvezda* (*Estrella Roja*).

Llega el escritor al frente en el verano de 1941, con la “operación Barbarrosa” alemana en pleno furor y las fuerzas soviéticas en huida caótica mezcladas con gran parte de la población civil ucraniana. Desde los primeros momentos del desplome soviético ante el avance nazi hasta los paseos de Grossman por el interior de las ruinas del Reichstag en Berlín en la primavera ya avanzada de 1945, el autor asiste prácticamente a toda la campaña y está presente en todos los grandes escenarios, en Briansk y Gomel, Orel, con las primeras escenas monstruosas de los crímenes en masa de judíos por parte de unos alemanes en campaña de conquista territorial pero también liquidación genocida, siempre en retirada hasta Stalingrado —allí el infierno de la guerra total, inacabable, animalizada— y después, con el cambio de la suerte en la contienda, el comienzo de la reconquista del territorio soviético y la cada vez más frenética persecución del enemigo nazi en desbandada.

Las notas de Grossman, excelentemente ordenadas y explicadas en su contexto por un Beever conocedor hoy ya como nadie de las circunstancias generales de la campaña, son diálogos de un intelectual con todo tipo de miembros del ejército rojo, desde soldados asiáticos, mineros, partisanos, suboficiales, oficiales, comisarios políticos y generales. A todos tenía acceso directo como nadie en calidad de corresponsal del diario *Estrella Roja*. Se trata de conversaciones sobre los mie-

dos, las gestas, las miserias, las trampas, los sueños, las chanzas y las añoranzas de aquellos millones de hombres y mujeres de todos los rincones de la URSS que, en condiciones de vida absolutamente infrahumanas, se dedicaron cuatro años a matar y a morir, a considerarse derrotados para siempre por la mañana e imbatibles al minuto, que superaban sufrimientos inimaginables con brutalidad, grandeza y desprecio a la vida propia y ajena.

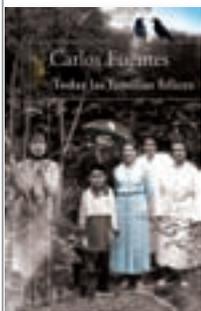
Nadie entre todos los que allí estaban para contar la guerra —los colegas Simonov o Troyanski, temerosos de vulnerar la ortodoxia de la épica exigida por Moscú, ni el propio Ilia Ehrenburg, mucho más calculador a la hora de valorar la oportunidad y el alcance de sus relatos— fue capaz de hacerlo como un Grossman que desde el primer momento hizo sus apuntes con la ambición de llegar a novelar esta tragedia histórica como Leon Tolstoi había hecho con *Guerra y paz*. Donde otros solo veían masas soviéticas muriendo gustosas por Stalin, la URSS y la patria, allí veía él a seres humanos con su mundo en ruinas, a personas con su destino tragadas por la historia insaciable de carne humana. Cuenta Ehrenburg que fue aquella visión global la que hacía de las observaciones del frente del corresponsal Grossman casi siempre una metáfora de valor universal, lo que llevó a Stalin a comenzar a sospechar de él primero y a odiarle después. Estas notas de magistral agudeza y sensibilidad permanente son la base de toda la gran obra de Grossman posterior y que él, muerto en 1964, no vio publicada. Sí tuvo el honor de ser testigo de cómo entraba en la historia —al ser leído durante el juicio de Núremberg a los principales criminales de guerra nazi— uno de sus textos magistrales, quizás igualable pero nunca superable en su poder descriptivo y fuerza conmovedora, que es el reportaje sobre la liberación del campo de exterminio de Treblinka. Lean ese terrible testimonio de lo jamás antes visto, porque nadie con amor a la vida y a la historia de los hombres

debe sustraerse a la inmensa verdad que emana de sus descripciones. Y disfruten por lo demás con el relato de este testigo de excepción, integrado en su día en una gigantesca maquinaria de guerra cruel e implacable en la que él supo descubrir, estudiar y describir al elemento humano. —

— HERMANN TERTSCH

RELATOS

Todos los Fuentes



Carlos Fuentes
Todas las familias felices
México,
Alfaguara, 2006,
422 pp.

Notaba Adorno una rara metamorfosis. Al despertar una mañana, tras un sueño intranquilo, algunos autores se encontraban convertidos en monstruos. Alguna vez apacibles, la vejez los había vuelto furiosos, amargos. Sus obras, antes más o menos serenas, se encendían de nuevo sólo con el fin de apagar el mundo. Pensaba Adorno en Beethoven. Podemos sumar otros nombres a la lista pero no, definitivamente, el de Carlos Fuentes. Atravesados los setenta años, Fuentes no se transforma ni adquiere un vigor otro. Por el contrario: es el mismo aunque cascado. No es un secreto que su obra marcha, de unos años para acá, en picada. Tampoco es una sorpresa su cansancio. Todo él luce exhausto: su prosa atestada de frases hechas, sus descosidas metáforas, su acartonada imagen del México contemporáneo. Sobre todo eso: México parece ya fatigarle y sin embargo se obstina en continuar retratándolo. México y Fuentes: no los une el amor sino el cansancio.

Todas las familias felices es el testamento literario de Carlos Fuentes. Lo mismo puede decirse de sus últimas obras: parodia y reciclaje. A cada oportunidad Fuentes se vuelve sobre sus temas y recursos ya clásicos y, en un afán de resumirlos, los caricaturiza. Aquí, en su obra más reciente, des-punta un Fuentes atrozmente tópico. Son dieciséis los relatos que componen este tomo y dieciséis las decepciones. Nada sorprende y nada abruma. Aunque son cuentos pretendidamente intimistas, es el mismo Fuentes de siempre, un tanto tosco e inexacto. Es, también, el último Fuentes, incapaz de recrear el México presente. Sobra decir que se empeña. Estos relatos, ubicados aquí y hoy, están atravesados por los lugares comunes de la época: el internet, los *reality shows*, los gobiernos no priistas. Se rinden, además, ante la sensibilidad contemporánea al adoptar vanamente una forma fragmentaria. Se esfuerzan y fracasan. Así se disfrazan posmos y miran el presente, tienen algo de anacrónicos. No es un asunto de temas y guiños. Es un problema metodológico. La manera en que Fuentes encara la realidad ya sólo produce cadáveres.

No puede recrear el México contemporáneo porque, acaso, nunca ha recreado a México. Aunque su ambición es novelizar al país, su resultado ha sido otro: una vacilante indagación sobre lo mexicano. Entre la historia y una presunta esencia nacional, su imaginación se ha inclinado, a veces veladamente, por este último fantasma. Su obra toda está atestada de figuras arquetípicas e imágenes congeladas. Incluso cuando acude a la historia es ahistórico: no mira los hechos como hechos sino como síntomas de una realidad otra, soterrada, mítica. Un político priista es autoritario porque bajo Palacio Nacional persiste la pirámide, y Zapata es Zapata no por ser un hombre sino la eterna, fija voz de la tierra. No digamos nada sobre el aliento fascista de las esencias. Digamos que, en las letras mexicanas, la imposible búsqueda de una esencia

nacional provocó una notable tradición ensayística. Piénsese en Samuel Ramos, en Octavio Paz, en Jorge Portilla. Piénsese, bamboleantemente, en Carlos Fuentes. Allá, sólidas e improbables conjeturas; aquí, novelas disparejas. En aquéllos, suposiciones sobre una materia dudosa; en éste, el fallido afán de retratar algo que, en realidad, no existe. Ocurre, además, otra cosa: mientras más *pasa* la historia, más envejecen los arquetipos de Fuentes. Incluso en Paz la imaginería prehispánica es ya puro folclor. La diferencia: vencidas esas imágenes, descuella el Paz liberal, histórico y lúcido, mientras que ningún Fuentes parece sobrevivir a las ruinas. ¿Qué queda de Fuentes? Para algunos, sus obras fantásticas. Para mí, la necedad, esta certeza: *porque sólo puedo retratar a México de una manera, insisto en que México es siempre el mismo.*

Incluso las virtudes de Fuentes se oponen a la comprensión del México más reciente. Su poderío narrativo, por ejemplo. Una y otra vez se ha encomiado, no sin razón, su rara intensidad literaria. Para justificar su desaliño y la pesadez de sus personajes se ha dicho: Fuentes es pura fuerza, su brío justifica toda pifia. Se dice esto como si Flaubert dijera de Balzac: los maestros no son estilistas, erigen montañas de las que ya brotarán después, esculpidas por otros autores, pulcras figuritas. Fuentes no es Balzac. De su montón narrativo no se desprenderá la literatura mexicana del futuro. Es verdad que muchas de sus páginas poseen una intensidad poco frecuente en nuestras letras, pero también es cierto que tanto ardor es, con frecuencia, un estorbo. Porque es profundo e intenso, Fuentes no es capaz de recrear la superficie ni todos aquellos eventos que ocupan “las mil y mil minúsculas e insaciables celdillas del tiempo” (José de la Colina). Porque todo es impetuoso, sus personajes son, casi por fuerza, figuras públicas y, obligadamente, estereotipos. Porque él es Carlos Fuentes, ni siquiera la vida cotidiana es sólo eso en sus libros: es la manifestación de algo mayor, otra más-

cara de su ya masiva puesta en escena. Entre tanta intensidad todo adquiere, previsiblemente, un tono grotesco. Aquí, en este tomo, no hay nada que no esté sobrado: los diálogos son pretenciosos; los gestos, desmesurados; los hechos, melodramáticos. Aun los escenarios son histriónicos: para referir el despertar sexual de una adolescente se ubica la historia al pie de un volcán. Tanta tinta pudo haber servido para describir una revolución o la implosión del sistema político mexicano. No funciona para relatar cierta normalidad democrática ni los bostezos del infame México que vivimos. Es el suyo un México épico y, por lo mismo, doblemente inhabitable.

Que Fuentes no es Balzac es ya cosa clara. Tampoco es, como se ha insistido, un alumno aventajado de Diego Rivera. Antes que en la pintura, Fuentes hace pensar en la fotografía, ese arte menor. Su desbordado cauce lingüístico apenas si oculta que, debajo de la palabrería, yacen múltiples imágenes fijas. Ante todo, una semejanza entre la fotografía y la obra de Fuentes: su naturaleza ahistórica. Ya ha explicado Susan Sontag que la fotografía es un objeto abúlico: no nos ayuda a comprender la realidad pues ésta es histórica y la foto, atemporal. Lo mismo puede decirse de la narrativa de Fuentes: transcurre la prosa pero no las imágenes. Libro a libro, persisten inmóviles sus motivos, como si el país también permaneciera estático en una postal. Desde *La región más transparente* hasta el último de sus artículos, los mismos tipos: el político corrupto, el adolescente enfebrecido, el país idéntico a sí mismo. Eso y otra certeza atemporal: un político es todos los políticos; un adolescente, todos los adolescentes; nada pasa y nada cambia. Al acumular tópicos la obra de Fuentes nos empuja, como la fotografía, a un sinsentido: no a comprender el país sino a coleccionarlo. ¡México para recortar y pegar en un álbum!

Toda fotografía está exenta de experiencia. Es el rastro de un evento, no el evento mismo. Es, como quiere

Sontag, un objeto vacío, sin sentido propio, referido siempre a otra cosa. Experiencia, eso falta a los dieciséis relatos de *Todas las familias felices*. Experiencia, de eso parecería estar desprovista buena parte de la obra de Fuentes, que es un actor consumado y, antes que narrar la experiencia, la representa amaneradamente en el escenario de su improbable México. Los gestos, por ejemplo. La prosa de Fuentes parecería gesticular exageradamente (esos énfasis innecesarios) y se detiene, también sin mesura, en los gestos de sus personajes. Los relatos de este libro sólo moderan su flujo verbal para regodearse con los guiños de un padre de familia, con la sonrisa de un homosexual, con la mano de un ficticio presidente de México. El problema: están los gestos pero no la experiencia que les dio origen. Hay afectación, no una impresión más o menos directa de la vida. Pasa que la obra de Fuentes rara vez nace de una experiencia. No brota, como aquella novela de Faulkner, del atisbo de unas bragas infantiles; surge más premeditadamente: de la intención de expresar una tesis. Por lo mismo, los personajes estereotipados, los diálogos didácticos, el país sin apenas sustancia. Por lo mismo, la experiencia deslavada, casi ausente. Ésta, su mezcla ya característica: una estructura dramática demasiado pensada y una prosa demasiado inconsciente. Un Fuentes contra sí mismo: sistemático aquí, anárquico por el otro lado.

La fotografía es un arte reaccionario. Ninguna otra disciplina sobrevolara tanto el pasado como ella. Para congelar un instante del tiempo es que el fotógrafo dispara su cámara. Pasado, no historia: la fotografía no construye un discurso sobre el ayer ni explica su "funcionamiento". Conserva momentos y llama, por lo mismo, a la nostalgia. Casi lo mismo ocurre con las últimas obras de Fuentes: desde *Los años con Laura Díaz*, están atestadas de lamentos y añoranza. *Todas las familias felices* es un libro resueltamente nostálgico. Son varios los ancianos que atraviesan estos relatos y todos, más

que padecer el presente, extrañan el pasado. Son numerosas, además, las referencias al Hollywood clásico y las evocaciones de la vieja ciudad de México. Si alguno, el ritmo de la obra es el bolero, también melancólico. Podría decirse que la nostalgia es una seña de honestidad: al fin vencido, resignado a no comprender el México de hoy, Fuentes extraña el de ayer. Hay otro motivo, sin embargo: es tanta la nostalgia porque Fuentes desea que comprendamos sentimentalmente la historia. Así lo ha hecho él durante toda su obra. Incapaz de urdir una obra que imite el paso del tiempo, ha extremado el melodrama. En algún momento sus emociones extremas lo arrojaron a la escatología (*Cristóbal Nonato*, por ejemplo). Ahora, extrañando el México que antes criticó, se resguarda en la nostalgia.

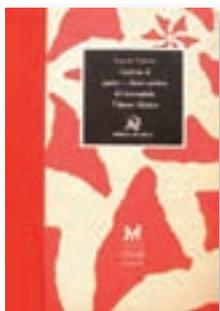
Una foto, cualquiera, gana valor con el tiempo. ¿Pasará lo mismo con el trabajo de Fuentes? Mucho me temo que será de otro modo. Su obra, demasiado atada a sí mismo, difícilmente ganará peso cuando su autor desaparezca. Cuesta creer, por ejemplo, que alguien lo leerá en el futuro como Marx leyó a Balzac: para aprender historia. No será así porque Fuentes, a pesar de su necedad, no fue un historiador fiable ni un luminoso costumbrista. Dotado de un inusitado poder narrativo, careció de recursos para referir lo pequeño y temporal, para escribir la historia. Están ahí, en su obra, los tipos y las instituciones del país, pero no su experiencia. Los cuerpos, pero no aquello que pasa entre un cuerpo y otro. La intención, pero no siempre el soplo de la literatura. Permanecerá, sospecho, a la manera de otros autores: como una muestra, acaso intensa, de dos curiosidades ya en caída: México y la novela. Quisiera equivocarme. No es fácil escribir estas líneas. Como muchos, crecí leyendo a Fuentes. Como unos pocos, encontré en su obra una de esas epifanías que nos atan de por vida a una vocación. Ahora, como cualquiera, sencillamente traiciono.—

— RAFAEL LEMUS

Destino del mar



Eugenio Padorno
*Entre el lugar y más allá
seguido de un Excurso*
Anroart Ediciones, Las
Palmas de Gran Canaria,
2005.



Eugenio Padorno
*Cuaderno de apuntes y esbozos
poéticos del destemplado
Palinuro Atlántico*
Fundación César Manrique,
Lanzarote, 2005.



Eugenio Padorno
El pedregal y el viento.
Minutarios de 2002-2004,
Anroart Ediciones, Las
Palmas de Gran Canaria,
2006.

La poesía padorniana esquiva todo comentario que se le acerque. Si la pregunta al mundo de su decir se abre dubitativa y metafórica, y se cierra con la intensidad de un desconocimiento, que revela el fondo *destemplado* del entendimiento, ¿cómo podría un comentario aproximarse a la fuerza centrífuga de la palabra?

Y, sin embargo, como otras veces al referirme a su aventura poética, he de incurrir en los alrededores para llamar la atención de una escritura que ha ido librando, mediante entregas restringidas, caídas en el analfabetismo de buena parte de la crítica española, incapaz de atender a una empresa distinta. Lo que afirmo lo ilustra la reciente recepción de otro poeta canario, Domingo Rivero (1852-1929), que ha ocupado en numerosas ocasiones la atención esclarecedora de Eugenio Padorno, editor de su *Poesía completa* (1995): tantísimos años después, a lo más que alguno llega es a darle la bienvenida, a Domingo Rivero, en la tradición común peninsular.

Eugenio Padorno, precisamente, ha luchado contra la limosna de la tradición y la atención peninsulares. Ajeno al escenario de las autoridades oraculares, su obra se ha desarrollado en el cerco que él mismo ha trazado para tensar la potencia poética de la que son

ejemplos los tres libros que nos ocupan, y en los que, por lo demás, vuelve a abolir la frontera entre el verso y la prosa; válganos señalar cómo en la moda del estudio del poema en prosa, sus incursiones en ese ámbito, con títulos tan fundamentales como *Diálogo del poeta y su mar* (1992) o *Paseo antes de la tormenta* (1996), han sido ignoradas.

La dificultad de un comentario a la obra de creación de Eugenio Padorno (verso y prosa: un modo y otro de respirar en el texto como lugar del habla, como espacio y hogar del sujeto), viene determinada por el sentido cuestionador de su escritura, que, pese a lo sucesivo de los títulos, es breve, recostada hacia adentro, fulmínea como la lluvia de las Pléyades en las noches de agosto, como las mismas brasas frías “de la coherencia muda que embrujó a Palinuro”, que dice en *Cuaderno de apuntes y esbozos*.

No es un ejercicio, el suyo, que se preste a descripciones. No es una poesía que, al colocarla bajo un imposible marbete, quede cenizada por la definición. Todo lo más que nos podemos permitir es seguirla de cerca y a distancia, intentando trasladar los latidos de sus progresiones y enrocaduras, tal y como el poeta hace cuando se vuelve a contemplar su espacio de nacimiento a la poesía, el lugar ya mítico del paseo

y playa de Las Canteras, segmento de un rebose del Atlántico que duplica el texto.

Aventura de la vida, en la creación verbal de Eugenio Padorno, que se inclina, se refleja, se reflexiona como el objeto hundido en el agua, y es así también aventura de la reflexión que el poeta extrae y extiende sobre el paño de la escritura. Vaivén –sostenido con intensidad e incertidumbre– de la vida hundida en el poema y del poema que hunde sus letras en la vida, esquivando las lucideces de superficie, los asertos de la palabra petrificante.

Este Eugenio Padorno (que en *Entre el lugar y más allá* aspira a las radiantes mañanas primitivas “idénticas para el resto de los días”, mañanas sin otro que hacer que la contemplación “del mar que sobre sí se envuelve y se despliega”), es el mismo que cuestiona de nuevo el profundo sentido vital de la poesía: “¿Obtiene el escribir la vida verdadera o sólo en él se manifiesta el escribir del escribir? ¿No está más bien la vida real y poderosa en cualquier parte, excepto aquí, el delicado espacio de un aquí que no está en parte alguna?”

Porque Eugenio Padorno, cabría desentrañarlo desde el principio, es todo lo contrario al poeta lúdico y ligero e incluso vanguardista. Por el contrario, lo que trata de alcanzar es una escritura que sea entraña de la vida a la par que extrañeza de sí misma. De ahí su convivencia con poetas como Leopardi, Wordsworth o Rilke, con los clásicos grecolatinos que desde siempre lo han acompañado.

Eugenio Padorno, que nació en 1943 en Barcelona y a corta edad se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria, es lo que tópica pero lacerantemente se entiende como poeta isla, poeta escondido, en los márgenes, en las periferias, concentrado en sí, con un trayecto que únicamente ha comenzado a ser reconocido y valorado de unos años a esta parte al menos en la latitud de las Islas Canarias.

Yo mismo, en alguna ocasión, lo he tenido por poeta insularizado, como en buena medida lo fueron sus interlo-

cutores en el tiempo Domingo Rivero, Alonso Quesada, Saulo Torón... La publicación de sus diarios *El pedregal y el viento* viene a matizar mi consideración, por cuanto la figura que emerge ahí de Eugenio Padorno como poeta secreto o escondido no es más que uno de sus valores mayores: la *resistencia*. Resistencia ante la ligereza crítica de los de Allá Arriba, como denomina a los autores peninsulares; y, claro está, ante la indiferencia rutinaria de su medio más próximo. Una diferenciación, con ese modo fácil de concebir la poesía, que no ha hecho sino ahondarse desde el primer libro, *Metamorfosis*, publicado en 1969 en la Colección Adonais.

En su espacio, en ese "Aquí Abajo, más al sur de su sur" que aparece en *El pedregal y el viento*, Eugenio Padorno ha sorbido la médula de las palabras, las ha limpiado de la retórica, como apunta en *Entre el lugar y más allá*, con que han sido cebadas "Allá Arriba". Ejercicio poético inextricablemente unido a una indagación de ese otro modo de respirar de la escritura insular canaria y atlántica, que ha quedado recogido en cuadernos como *Septenario* (1985), *Memoria poética* (1996) o *Palinuro en medio de las olas* (1997). Desde esta indagación, Eugenio Padorno ha trazado con extrema finura el siguiente cuadro: "Aislado y adscrito a un resto de civilización mítica, el poeta canario tiende en redor puentes hacia un más allá del que podría irrumpir la otra voz complementaria del diálogo. Pero, mientras tanto, a este ser sólo le es dado escuchar el eco de su propio lenguaje, de su autosignificar; y adentrarse, adentrarse en el dominio solar del laberinto".

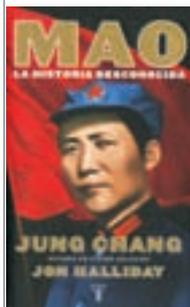
Uncida una labor a otra, Eugenio Padorno ha rescatado la figura del virgiliano Palinuro. Primero en relación a Tomás Morales. Enseguida como símbolo de la poesía canaria y de su periplo individual. Maestro sin trono, a quien los más estériles, y también más jaleados, han arañado imágenes y dicciones, Eugenio Padorno avanza un proyecto poético de excepción. Avanza en el reflejo de la doblez de la marea que rebosa y vacía. Aquí podríamos situar el

lugar en su poesía, su localidad atemporal y fija, en una única textura desde la que late el sentido poético del mundo, de dentro hacia fuera, del espacio del poema al eco que esparce en el lector. Es un movimiento, lunar podríamos decir, que desdeña el "conocimiento" de la cacareada poesía de piel moderna y mística. Acodado en la sucesiva laminación del mar natal y de destino, el poeta escribe en *Cuaderno de apuntes y esbozos*: "Cualquier lugar en que me halle no es otro que el de la atroz cueva que hace la voz de un no saber, para que vague con el hilo que siempre me devuelve al umbral del Secreto".

— JOSÉ CARLOS CATANO

BIOGRAFÍA

Mao tal cual



Jung Chang y Jon Halliday
Mao, la historia desconocida
Taurus, Madrid,
2006, 1040 pp.

La búsqueda de un "rostro humano" para el socialismo real fue uno de los actos de fe más recurrentes del siglo pasado. Por razones oscuras, el encontronazo con la realidad del universo soviético no provocó una desconfianza generalizada en el utopismo leninista, sino una compulsión por identificar en alguna de sus nuevas versiones una moral y una viabilidad imposibles, dada su esencia apocalípticamente violenta y autoritaria. Esta esencia es la que convirtió en una nueva decepción a cada uno de los "rostros humanos" elegidos como emblemas de un socialismo blando. Para empezar, a Pol Pot, a quien sólo recordamos como el genocida que fue, pero en algún momento capaz de despertar alguna pasión en la academia francesa. O a la

cúpula sandinista, con su bolchevismo latino, alivianado y honesto, que acabó por ser sacada a votos de la presidencia, por corrupta e ineficiente. O a Ho Chi Minh, hoy pasado de moda pero en su día muy querido pese a sus despiadadas técnicas guerrilleras. Desilusión a desilusión, gulag a gulag, poco queda de aquella exaltación deificadora. Aparte del Che, apenas sobrevive —y quién sabe— Fidel, cada día menos querido pero siempre sacado de las aguas con el estribillo aquel de que "sin embargo no se pueden negar los logros de la Revolución". Un estribillo que nadie repetirá para Mao Zedong, no luego de leer la devastadora biografía de Chang y Halliday.

Y es que Mao fue, en efecto, un rostro emblemático del bolchevismo *light*, un ejemplo vivo de que "otro socialismo es posible". En términos propagandísticos, su vida es una historia de éxito. Su primer gran biógrafo, Edgar Snow, atinó a construir un personaje que perduraría por décadas: un maestro-campesino justiciero pero sabio y ajeno a cualquier violencia excesiva, un militar abnegado y brillante, un poeta solitario y un líder igualitario duro pero esencialmente positivo para China, lastrada por siglos de injusticia. Enseguida vendría la conocida nómina de aplaudidores: Sartre, Beauvoir, un inverosímil Kissinger, y así hasta sus biógrafos recientes, que han propiciado la supervivencia de la buena imagen de Mao por aquello de que —sorpresa, sorpresa— sin embargo no se pueden negar los logros de la Revolución.

Logros que, según muestran las investigaciones de Chang y Halliday, suman un total de cero, frente a una montaña de carnicerías, hambrunas, trabajos forzados, corrupción. Rara vez una biografía consigue retratar a un personaje tan extremada, sistemáticamente nefasto. Según se ha repetido desde la aparición de este volumen, sólo Hitler y Stalin lograron ser tan dañinos en todos los planos, y aun ellos palidecen ante muchos de los crímenes del Timonel. Esto explica que las reseñas sobre esta obra sean en buena

medida catálogos de atrocidades, acaso el único modo de comunicar en qué medida el mito del Mao humanista queda desmontado en sus mil páginas. Si hasta ahora incluso los historiadores más críticos con su figura coinciden en que sus tareas de exterminio comenzaron tardíamente, los autores demuestran que ya en 1930 organizó una purga que se llevó por delante a decenas de miles de personas. Si su leyenda lo retrata como un talento militar natural, *Mao, la historia desconocida* retrata a un estratega incompetente y, lo que es peor, dispuesto a conducir al ejército rojo a emboscadas mortales siempre que conviniera a su lucha por el poder. ¿La Larga Marcha, el mito fundador del maoísmo, según el cual el futuro líder atravesó seis mil kilómetros a pie, sorteando astutamente a las tropas nacionalistas? Ahora queda claro que fue posible sólo porque la permitió Chiang Kai-shek, y que Mao la hizo llevado por sus porteadores, como un mandarín. ¿La idea de un líder espartano, austeramente revolucionario? Queda sustituida por la de un cínico que eludió siempre ese trabajo corporal que impuso hasta la sobredosis a toda la población, que coleccionaba casas, comía como un cardenal en medio del hambre masiva y dormía como una marmota. Para no hablar de su presunto rechazo a la violencia excesiva, supuesta línea divisoria entre él y, digamos, Stalin. Ahora sabemos que Mao fue, en realidad, un sádico que descubrió ya en sus días primeros en el Partido Comunista los deleites de la tortura (de viejo, se regalaba en sesiones con fotos y películas de los tormentos infligidos a los “traidores”). Por lo demás, todo su mandato fue una sucesión de intrigas terminadas en suplicios y ejecuciones, purgas y actos de humillación contra sus allegados. De esto, nunca tuvo suficiente: setenta millones de muertos, según el cómputo de Chang y Halliday, sirven como prueba. Todo un récord histórico.

Comentario aparte merece la letanía de que su intervención logró salvar

a China de la hambruna. Los episodios más dolorosos de *Mao, la historia desconocida* son justamente los que tienen que ver con el hambre, una plaga que el biografiado desató conscientemente. Incapaz de exportar cualquier cosa que no fuera un producto básico, China financió el delirante programa militar de su líder, decidido a conquistar el mundo con la comida que le arrancó a una población obligada a vivir con una ingesta de calorías per cápita ínfima. Resultado: 38 millones de muertos en los tres años del Gran Salto Adelante.

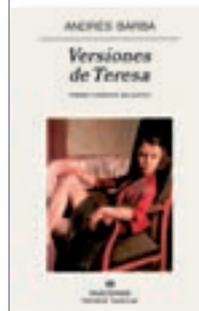
Pocos reproches se pueden hacer al trabajo de Chang y Halliday. El más grave es de índole histórica, y tiene que ver nada menos que con el lugar que se atribuye al maoísmo en la trayectoria del socialismo real. Los autores dedican abundantes y certeras páginas a perfilar las complejas relaciones de Mao con Stalin, su mentor, su rival y en muchos aspectos su modelo. Sin embargo, Halliday señaló en una entrevista publicada por *El País* que la diferencia entre ambas figuras radicaba en que Stalin, a fin de cuentas, creía en alguna medida en el socialismo, mientras que Mao no fue sino un prodigio de ambición sin otro objetivo que el ejercicio indiscutido y universal del poder, una certeza que filtra el libro entero. El inglés tiene razón en lo que respecta a las ambiciones de Mao, pero olvida que la misma tendencia se encuentra en todos los tiranos y tiranuelos del orbe bolchevique, desde el propio Stalin hasta Fidel o Kim Jong-il. No es un accidente. El leninismo, con su vocación de absoluto, es la condición de posibilidad de ese ejercicio universal del poder que se conoce como totalitarismo, el círculo más profundo del infierno dictatorial. Al ignorarlo, Chang y Halliday ignoran nada menos que el mayor mérito de su obra, que es, más allá del retrato puntual de un monstruo, contribuir de manera sustancial a desmontar definitivamente el mito socialista.

Nunca ha sido más cierto aquello de que uno nunca sabe para quién trabaja. —

—JULIO PATÁN

NOVELA

Subyugante y real



Andrés Barba
Versiones de Teresa
Anagrama,
Barcelona,
2006, 203 pp.

En noviembre de 2005, la novela *Versiones de Teresa* obtenía por unanimidad el XVI Premio de Narrativa Torrente Ballester. Sumaba así su autor, Andrés Barba (Madrid, 1975), un nuevo galardón a su trayectoria literaria, inaugurada en 2001 con *La hermana de Katia* (novela finalista del Premio Herralde, que gozó de una excelente acogida crítica), a la que seguían las cuatro *nouvelles* reunidas en *La recta intención* (2002), y una segunda novela no menos deslumbrante que la anterior, *Ahora tocad música de baile* (2004).

En *La hermana de Katia*, Andrés Barba exploraba las relaciones fraternales y, de paso, la conflictiva relación entre la adolescente y su madre; en *Ahora tocad música de baile*, el autor ensanchaba el escenario, abarcando el análisis de las relaciones cruzadas entre los cuatro miembros de una familia; y ahora, en *Versiones de Teresa*, volvemos a una cierta reducción del mundo acotado, en beneficio de la intensidad (no sólo en lo referente a la agudeza de la introspección psicológica sino también en lo que se refiere a la propia escritura, que por momentos roza el poema en prosa), dado que la historia se articula en torno a Teresa —una adolescente casi niña aún, deficiente mental— y las “versiones” que de ella nos ofrecen Manuel —un joven de treinta años que un verano se apunta como voluntario en unos campamentos para disminuidos a los que acudirá Teresa— y Verónica —la hermana mayor de ésta, que por entonces vivirá varios

ritos de paso, entre ellos el inicio de sus estudios universitarios y la ruptura de su férrea amistad con Ana.

Hay en la novela un diseño dual que estructuralmente se resuelve a través de la alternancia entre los capítulos que corresponden a la versión de Manuel o a la de Verónica, cada uno situado en un plano temporal distinto: el relato focalizado en Manuel va del presente al pasado, desde el desenlace de los acontecimientos al momento en que se desencadenaron, en los inicios de aquel verano; el relato de Verónica arranca después y recorre la otra mitad del tiempo de la historia hasta llegar al presente, cerrándose con las últimas horas de Teresa. Ese dualismo no es en absoluto rígido y hasta participa de cierta difuminación especular, dado que de un lado tenemos la doble relación entre Teresa y cada uno de estos dos personajes, y por otro la de Manuel y Verónica, que llegarán a conocerse y entablar a su vez otro tipo de relación, y desde luego la de cada personaje con los respectivos núcleos familiares (madres, hermanas).

El mundo de Teresa es el más silencioso y hermético, y son escasos los momentos en que el narrador —una voz en tercera persona pero que casi siempre narra desde el punto de vista de los distintos personajes— se adentra en la interioridad de esta muchacha, que despierta en Manuel una pasión amorosa —o un *amour fou*, pues nace de un golpe de vista—, que empieza por sorprender y turbar al propio amante, obligándole a un afilado ejercicio de introspección que pasa por meditar sobre la circunstancia en que se hallaba su vida cuando empezó todo —el desapego y la insatisfacción por su trabajo, el imperativo de los treinta años recién cumplidos, la sensación de estar llevando una vida previsible y anodina, la sospecha de que aquella indiferencia llevadera en la que se había instalado era una renuncia encubierta a sentir la realidad—, lo cual le obliga a recordar una reciente experiencia decisiva, la muerte del padre —excelentes tres páginas que narran la agonía—, y, sobre

todo, a analizar la naturaleza del amor en tanto que sentimiento fronterizo, ese modo de llegarle de fuera, nada más ver proyectado el rostro de Teresa en una diapositiva, “como por sorpresa, como un obsequio: no lo había buscado y por tanto era júbilo puro o dolor puro”. Y desde luego, se desvela el amante analizando el objeto de su amor —esa casi niña disminuida, de rasgos “deformados”— y ese deseo “extraño, cómico y doloroso”.

Naturalmente, dadas las características de la historia de esta novela, a priori el autor afrontaría un severo riesgo al tratar un asunto de esta naturaleza: caer en lo escabroso o en cualquier forma de mixtificación. Andrés Barba lo salva y elude de varias formas. La más destacada, quizás, sea esa depuración extrema del lenguaje en las situaciones “amorosas”. Otro modo es trasladando los aspectos más ásperos e incluso turbios del asunto a un círculo ajeno al de los amantes, a un plano social de ritos programados, trátase de la celebración de un cumpleaños o de una “fiesta de otoño” organizada con fines benéficos y en la que la representación y la impostura se ubica en el patio de butacas y no en el escenario donde los chicos discapacitados representan sus números teatrales o musicales:

Y era una representación lenta y medida, cuyos gestos habían sido aprendidos a lo largo de innumerables fiestas de otoño como aquélla, como si en un guión tácito siguieran al milímetro los momentos en los que habían de reír, o aplaudir, o emocionarse... Resultaba evidente y personalísima cada manera precisa en que la enfermedad había golpeado cada rostro y cada cuerpo, pues cada rostro y cada cuerpo era diferente del que se encontraba a su lado, sin embargo a las personas que ocupaban el patio les reunía la pátina pastosa de la normalidad, de lo convencional.

Esta escena —arropada por otras que la preceden o la desarrollan y que

igualmente tratan de la autenticidad, el fingimiento, la impostura o la transparencia— es fundamental en el giro que dará la historia de esta novela que trata toda ella del amor: el amor y la belleza, el amor y el bien, el amor y el miedo, el amor y la vergüenza, el amor y la pureza, o la impureza y otros subterfugios... Porque, como le confesará a Verónica, Manuel utilizó a Teresa “como una caja hueca de resonancia en la que eran mis propios sentimientos, no los suyos, los que resonaban. Ella era sólo el vacío en el que resonaban aquellos sentimientos... De lo que estaba enamorado, más bien, era del sonido de mis sentimientos ampliados en Teresa”. —

— ANA RODRÍGUEZ FISCHER

NOVELA

De guiños y audacias



Thomas Mann
Carlota en Weimar
Traducción de Francisco Ayala,
Edhasa, Barcelona, 2006
503 pp.

La mecha de la revolución vanguardista no la encendió Thomas Mann con vocación de pirómano, arrasando la sintaxis canónica y desfigurando el paisaje tradicional de la prosa realista con contrapuntos, arrebatos líricos o desconcertantes volatines del punto de vista, como hizo Faulkner. Su talento especulativo y distante lo condujo a cometer contra el estilo consolidado sabotajes puntuales, bien distorsiones en la estructura y en el discurso narrativo, bien alteraciones novedosas en los protocolos de la ficción literaria, de modo que, como sucede en la obra de Kafka, mayormente en *La metamorfosis* (1914) y en *El proceso* (1925), quienes transiten con prisa por *La montaña mágica* (1924),

por ejemplo, apenas si advertirán que poco queda del realismo tradicional, y que Mann está llevando a cabo en las páginas de su obra maestra una revolución narrativa silenciosa. En apariencia todo sigue igual. El narrador está ahí y narra en tercera, la omnisciencia cumple con su deber, el héroe Hans Castorp arropado por incontables personajes corales, páginas sin caprichos tipográficos ni devaneos formales; se diría en fin que la revolución narrativa brilla por su ausencia. Llega entonces el lector atento y comprueba que la razón de ser del “Propósito” preliminar es poner al frente del discurso a un narrador consciente de serlo que comenta su propio relato convirtiéndolo en metarrelato (“Nos encontramos ante un hecho inminente acerca del cual el narrador hará bien en expresar su propia sorpresa, a fin de que el lector no se sorprenda. [...] Esto podría causar extrañeza y, sin embargo, está justificado y responde a las leyes de la narración...”; o bien “Creemos poder jactarnos de haber mostrado a nuestros lectores la simpatía de Hans Castorp...”, *La montaña mágica*, trad. de Mario Verdaguer, Edhasa, Barcelona, 1999, pp.253 y 898). Démosle la bienvenida al narrador moderno (que el lector podría situar junto a narradores de John Fowles, de John Barth o de Nooteboom). Los apóstrofes al lector son constantes, la narración misma, el proceso narrativo, se asoma al relato narrado al que, en ocasiones, ¡excitante talento precursor!, sustituye sin más. Se encuentra el lector con que la narración se ralentiza en digresiones inacabables, o fluye de la mano de interrogaciones retóricas que dan pie a pensar que Castorp no es sino el pretexto para escribir un autocomplaciente dictamen sobre el mundo contemporáneo, que acababa de nacer: “¿Qué era, pues, la vida? Era calor [...]. Era el ser de lo que en realidad no puede ser [...]. Era una veleidat secreta [...]. Era la vegetación y la proliferación de algo hinchado, compuesto de agua, albúmina, sal y

grasas...” (*Op.cit.*, p. 379). Ya no le es tan fácil al lector seguir la *historia*, que se aleja en algunos capítulos por obra y gracia de la hipertrofia del *discurso*. Mann le ha hecho un gesto al narrador omnisciente realista para que salga de entre bastidores y salude al público, al lector, que enseguida lo reconoce como un narrador novedoso, heterodoxo por su descarada autoconsciencia, porque ve que justifica a menudo sus decisiones narrativas, y asimismo porque le confiesa lo que omite, esto es, le despliega ante sus ojos la trama del novelista y su mecanismo de elegir y descartar información de una trama finita, avisando así al lector tradicional de que el realismo es una falacia, y que el *discurso* está por definición subordinado a la *historia* (“Como nos esforzamos siempre en no presentarle ni peor ni mejor de lo que es [...]. Tenemos razones para omitirlo y callar ante nuestros lectores, limitándonos a añadir que...” (*Op.cit.*, p. 591). A Mann no le es preciso servirse de estridentes pirotecnias formales para servirnos en bandeja de plata la narrativa contemporánea. Riza el rizo, sin ir más lejos, cuando abre el capítulo séptimo jugando con las propias convenciones narrativas, que se complace en tematizar (“¿puedo preguntarle por los avances del *Krull*? Llegó hasta mí el rumor de que la interrupción del trabajo estaría tematizada en la novela misma, una idea fascinante”, le escribió Adorno, rendido ante su audacia formal, en Theodor W. Adorno y Thomas Mann, *Correspondencia 1943-1955*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 91). Sus innovaciones alcanzan el extremo de hacer que en ese punto de la novela no haya más *historia* que el propio *discurso*: “¿Puede narrarse el tiempo, el tiempo en sí mismo, como tal y en sí? No, eso sería una loca empresa. Una narración en la cual se diría: ‘El tiempo pasaba...’. El tiempo es un elemento de la narración...” (*Op.cit.*, p. 749). Asombroso narrador contemporáneo, metarrelato en estado puro. Más aún: “la ilusión de los sen-

tidos y del espíritu había alcanzado proporciones más amplias” (*Op.cit.*, p. 754). Una afirmación que vale por la mitad de las disquisiciones teóricas de la vanguardia en su afán renovador, nada menos que el advenimiento de la subjetividad y la conciencia en el universo narrativo, al unísono con Proust y Virginia Woolf.

Cumple traer a colación las sutiles pero contundentes conquistas técnicas y poéticas de Mann en *La montaña mágica* —no hay espacio para rastrear las que ya se atisban, por ejemplo, en *Tonio Kröger* (1903)— si se desea comprender que la prosa innovadora de *Carlota en Weimar* (1939) es el fruto maduro de una trayectoria fecunda e innovadora, y una vuelta de tuerca al juego irónico con la tradición que Mann quiso llevar a cabo desde la publicación de *Los Buddenbrook* (1901) que es, anotémoslo *en passant*, el primer movimiento de la partida de ajedrez que disputó a lo largo de toda su obra, en calidad de discípulo aventajado, frente al maestro idealizado, Goethe, cuya obra es la savia que alimenta desde la raíz el frondoso árbol del autor de Lübeck, desde el ensayo *Goethe y Tolstoi* (1922) y su célebre *Fantasia sobre Goethe* (1953) a sus jugosas recreaciones (Castorp reflejado en el espejo de Wilhelm Meister, Kröger en Werther...). El jaque mate de esa partida llega con *Carlota en Weimar*, el homenaje definitivo al autor de *Fausto*, un relato cómplice en el que Mann imagina el encuentro entre Charlotte Kestner, la dama en la que se inspiró el personaje de la Lotte del *Werther* (“la gente se agolpa, quiere ver a la heroína de las *Desventuras de Werther*, p. 413, ahí va un goloso ejemplo de literatura en segundo grado), y el mismísimo Goethe vuelto a la vida literaria por mano ajena, un divertimento literario de altos vuelos concebido en Küsnacht, escrito en el exilio, entre Rhode Island, la costa holandesa y Princeton, lugar en el que la pluma de Mann dejó caer el punto y final, y publicado en Estocolmo, prueba fehaciente de su condición de trasterrado.

Carlota en Weimar efectivamente culmina las audacias formales ensayadas por Mann en relatos anteriores. En el colmo de la ironía, difiere la aparición del propio Goethe hasta el capítulo siete, convirtiendo los seis anteriores en una suerte de preámbulo digresivo y dilatorio –pero apasionante– que constituye toda una lección del manejo del tiempo en la novela, que se contorsiona en el texto como si se le hubiese insuflado vida. En ese mismo capítulo séptimo en el que Goethe se estrena en la novela como criatura de ficción, Mann construye un prodigioso monólogo interior en el que se hacinan delirios de duermevela, instantes de la vida diaria sucediéndose al galope, ideas poéticas que se agolpan en la mente, una frase pidiendo un helado, retales de la historia de Fausto, imágenes verbales de un lienzo de Van Eyck, sentimientos a flor de piel, descripciones microscópicas de un cristal de sal ilustrando la eternidad o vanaglorias del quehacer creativo (“este dictar fluyente y dramático de la voz sonora y querida, este conjurar la palabra y la forma”, p. 80). Así brota entero a la luz del texto el universo interior, contradictorio y claustrofóbico, de Goethe, del artista, del alienado, del creador moderno enfrentado al orden burgués, piedra de toque de la obra de Mann. De una intensidad y una belleza excepcionales, el monólogo interior que ha concebido sólo es comparable al de Molly Bloom con el que concluye el *Ulises* de Joyce o a aquellos con los que Faulkner arma el relato múltiple de *Mientras agonizo*. Texto exquisito, entre la exaltación estética, la sátira más feroz –perdámosle el respeto al amor, al orden establecido o a las costumbres sociales, a todo menos al arte, escribe Mann entre líneas– y la revolución narrativa del xx. Moderna hasta la médula y dotada de una prosa mágica que la maravillosa traducción de Francisco Ayala no hace sino ensalzar, *Carlota en Weimar* es una novela endiablada perfecta. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

ENSAYO

Un bien escaso



Rob Riemen
Nobleza de espíritu. Tres ensayos sobre una idea olvidada.
Prólogo de George Steiner,
Editorial Arcadia,
Barcelona,
2006,
153 pp.

El título no es la menor valentía de este libro. La palabra “espíritu” no está de moda. Mucho menos la palabra “nobleza”. En las sociedades democráticas que idolatran el utilitarismo, “nobleza” y “espíritu” suenan a arrogancia, a grandilocuencia hueca. Riemen se arriesga y retoma una de las ideas favoritas de Thomas Mann (esa “Adel des Geistes”) para alegar su urgencia en tres ensayos seductores e inquietantes.

En “El tiempo medido de Thomas Mann”, Riemen nos recuerda el empeño de este por defender los valores liberales de la sociedad burguesa europea contra las utopías sangrientas del siglo xx. Ante la avalancha vociferante de comunistas y fascistas que prometen el Paraíso –no importa si al precio del Apocalipsis–, Mann se queda valientemente solo asegurando que “la política no está facultada para prometer la felicidad”. El arte y la literatura –cuando merecen su nombre– son impopulares porque recuerdan lo que han olvidado las “ciencias sociales” y los revolucionarios redentoristas de todo pelaje: la tragedia, el aspecto diabólico, de la experiencia humana. En ese tembladeral volcánico de la tragedia la ingeniería social no tiene nada que decir; la propia filosofía debería callar. La actitud honesta es la del arte honesto –que por serlo es tan escaso– mirar de frente a la verdad de la tragedia.

En su prólogo George Steiner practica, entre otras elegancias, la de no ex-

plicitar esa afinidad elemental entre su *La muerte de la tragedia* y esta *Nobleza de espíritu*. Cuando muere la tragedia muere con ella la verdad (en cuanto conciencia cultural de que el mal absoluto –e incluso la propia muerte– existen). Cuando ambas mueren fallece también la libertad, que depende de atreverse a vivir en la verdad.

En “El filósofo-rey” Riemen conjuga varios diálogos. Naphta, el fascinante judío convertido en católico y jesuita le asegura al humanista Settembrini que sólo el terror puede salvar a Europa de la corrupción capitalista y del materialismo. El terror proporciona el mayor placer, que es la obediencia, puesto que la libertad es fuente probada de tanta desdicha. El terror aterra menos que la libertad. Ese diálogo enlaza con otro menos conocido. Aquel en *Doktor Faustus*, cuando varios intelectuales de comienzos del siglo xx reconocen que, dada la irracionalidad de la nueva era de las masas, para manejarlas se hará necesario inventarles cuentos, mitos, quimeras. La manipulación propagandística de la política inventada por el fascismo y perfeccionada en democracia.

A esos diálogos ficticios sigue uno real. Una noche de 1946 Malraux invita a su mansión en el Bois de Boulogne a Koestler, Sartre y Camus. ¿Qué harán después de la guerra? Malraux piensa en términos políticos (en lo que sirva al *gaullismo*). Koestler reclama que se denuncien las tiranías estalinistas impuestas en la Europa del Este. Sartre se niega: las injusticias del capitalismo no son menores y al menos el comunismo ofrece esperanza. Camus calla y al fin pregunta: “¿No creen que todos somos responsables de esta falta de valores? ¿Y si confesáramos públicamente que nos hemos equivocado, que existen valores morales, y que en lo sucesivo haremos lo necesario para fundarlos e ilustrarlos?” La sesión se levantó apresuradamente.

Riemen cita a Baltasar Gracián: “La gravedad material hace precioso al oro; y la moral a la persona”. Si los intelectuales distinguidos han olvidado esta distinción, ¿quién la recordará? La “nobleza de espíritu”, es decir, el amor

a la verdad por sobre los prejuicios e intereses circunstanciales, se prueba, agregaría yo, en la capacidad para quedarnos solos –como Sócrates ante el juicio de Atenas, o Camus en la conversación del Bois de Boulogne.

La presente prosperidad de Occidente, su relativa paz, el imperio de los derechos humanos, no bastan. La libertad –siempre necesitada de defensa– tampoco. Hay algo más allá: la nobleza de espíritu no es sólo requisito sino desafío. La tarea que resta –eterna– cuando se han logrado esos privilegios, es darles sentido.

Un escritor proveniente del tercer mundo, como el que escribe para esta revista que hace de puente entre aquel y el primero, subrayará que para apreciar mejor esas hermosas ideas es conveniente haber desayunado. Es cierto que el alma, el logos, se reduce en todas partes, como confirma melancólicamente Steiner en su prólogo. Pero nada se reduce donde el estómago no alimenta ni las quejas del espíritu. Sin embargo, si la batalla por la prosperidad y por la libertad que permita disfrutarla pudiera ganarse en nuestros países, *Nobleza de espíritu* nos recuerda que restará todavía la del sentido.

Rob Riemen toma partido por los viejos estoicos –como Mann– contra los jóvenes epicúreos –como cualquier intelectual a la page del relativismo contemporáneo. Pero no castiga ese relativismo desde algún dogma, sino desde la incerteza liberal que no deja de buscar la verdad. Civilización no es lo mismo que satisfacción.

Imprescindible apunte de estilo. Estos ensayos honran la mejor tradición del género: su libertad estilística, precisamente. La deliberada ausencia de comillas en muchas de las citas funde a éstas en un *continuum* cultural. Las reflexiones del autor intervienen en los diálogos citados, que continúan al modo de relatos ficticios. Uno de estos cierra el volumen. La *Weltliteratur* de Goethe, esa conversación universal de espíritus selectos, se escucha en estas páginas. Merecen leerse, aunque sólo fuera por esa magnífica ilusión.

El libro fue presentado en Madrid en una pequeña reunión presidida por Mario Vargas Llosa y el embajador de Holanda. El embajador, hombre culto e irónico, se puso de pie para rectificar a Vargas Llosa, que acababa de fustigar a las instituciones holandesas por haber despojado de su nacionalidad a la diputada de origen somalí Ayaan Hirsi Alí. Vargas Llosa contestó, con firme cordialidad, en nombre de la libertad de conciencia. Rob Riemen terció para decir que, no siendo él diplomático, podía aseverar libremente que la conducta del pueblo holandés –partidario mayoritariamente del despojo a Alí de su ciudadanía– había sido una vergüenza. Contra el poder, casi siempre contra las mayorías, escasa y solitaria, así es la nobleza de espíritu. –

– CARLOS FRANZ

FUTBOL

Un juguete para adultos



Juan Villoro
Dios es redondo
Editorial
Anagrama,
Barcelona,
2006,
284 pp.

A la sentencia, a la flecha nietzscheana que encendida anunciaba la muerte de Dios, Lacan respondía con su conocida frase: “Dios no ha muerto, es inconsciente”. Hoy podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el ensayista y escritor mexicano Juan Villoro ha encontrado la fórmula para elaborar la síntesis dialéctica perfecta, ha dado en la tecla adecuada para rasgar el velo de la anciana *Aufhebung* que tantos dolores de cabeza nos ha provocado desde Hegel porque, en efecto, Dios es redondo.

Valiente y decidido –la vanidosa colonia intelectual que nos abraza suele tildar al escritor amante del fútbol de

herético incurable, y por mucho menos que deducir lances del juego desde Benjamin o Agamben, ha pretendido enviar al más pintado a la hoguera de su fatuidad–, empleando un estilo ágil que combina la crónica periodística con reflexiones sociológicas siempre sugerentes, las jugosas anécdotas personales con lo escuchado, lo vivido y lo sentido en su labor cotidiana, Villoro nos regala, en definitiva, un sentimiento que respira pasión por cada poro del papel y que exterioriza en este libro “auto-reparador” con singular alegría: su irrenunciable amor por el fútbol.

Trata Villoro literariamente al fútbol con el mimo que el buen futbolista trata a su preciada herramienta de trabajo, un balón que en la actualidad transpira lágrimas de felicidad pero también de cocodrilo, epicentro de una sinergia colectiva en ocasiones inexplicable –de allí entonces, aunque sólo quizás, su enigmática seducción–, argamasa cosmética que fija los ladrillos apilados, uno *sobre* otro, del lazo social contemporáneo. Convirtiéndolo en unidad de análisis y partiendo de la hipótesis que apunta que el fútbol sucede dos veces, una en la cancha y otra en la mente del público, el autor se infiltra en los intersticios de dicha encrucijada y acomete la tarea de diseccionar sus misterios, de resolver la cuadratura del círculo comenzando por el principio, esa *causa sui* imprescindible, verdadero *noúmeno* para los pseudo-especialistas que en vano han intentado cartografiarlo y que, por eso mismo, lo han desechado como problema sociológico de primer orden: la íntima relación que el fútbol mantiene con la infancia.

“Recuperación semanal de la infancia” significa para Javier Marías el fútbol, pensamiento que retoma Villoro para dotar de consistencia a su cadena conceptual ilustrada como “afán de pertenencia a un equipo”, identidad primigenia con determinados colores o, mejor, “epidermis textil” que oficia de auténtico motor inmovil para que el autor ponga en marcha su poderosa antena parabólica con el objetivo de llevarnos, de la mano de finas estam-

pas y coloridas tarjetas postales, a los sitios y habitantes más esperados (e inesperados) del planeta fútbol, todo regado por supuesto con un elixir de interpretaciones provenientes de las bodegas más selectas de la literatura y las ciencias sociales. Porque, ¿no semeja una encantadora tarjeta postal la visión de todo un Martin Heidegger presenciando, en vivo y en directo, las bellas artes de un jovencísimo Franz Beckenbauer? Y rango de estampita religiosa incunable adquieren sin duda las evocaciones al genio de Juan José Arreola para aquellos que quisiéramos tomar en los brazos a la mujer amada y extenderla con un rodillo sobre la cama, después de amasarla perfectamente con besos y caricias...

Eso sí: tal vez –aunque sólo tal vez– pueda echarse en falta una inmersión algo más profunda a la hora de explicar los complejos mecanismos que definen a la infancia, etapa de la vida que a veces parece aflorar en Villoro como un mundo feliz, olvidando los temores e inocencias criminales que la constituyen como pérdida, suma de

restos inarticulados del “agujero negro” del que hablaba Bernhard al referirse a ella, a Ella.

Sin tiempo siquiera para saborear el bocata de chorizo o para limpiar el asiento de pipas, vuelve el autor a seducirnos con el contenido del capítulo dedicado a la figura de Diego Armando Maradona, cuya vida está atravesada por una extraña capacidad para sobreponearse a varias muertes breves, héroe resucitado por el niño que (nunca) pudo ser y hombre acosado, quién sabe, por esa vana costumbre que lo inclina al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.

Y en un libro tan exhaustivo y minucioso, donde las líneas que delimitan el campo son para Villoro el orbe mismo, no podían faltar las consideraciones acerca de los traspasos millonarios y otros excesos que con su insidiosa fiebre debilitan la razón existencial de ese juego llamado fútbol. Así, un inquietante análisis con nombres y apellidos de la Liga de las Estrellas, de los fichajes prenatales y disparates varios le permiten ofrecer un diagnóstico que no por conocido resulta menos contundente y

estremecedor: el mundo del fútbol se halla en estado de demencia financiera. Crónicas de avezado reportero a pie de campo del último Mundial del siglo xx, el disputado en Francia en 1998, y a pie de tele del primero del siglo XXI, el jugado en Corea y Japón en 2002, sirven de prólogo al punto culminante de *Dios es redondo*, una serie de conversaciones con Jorge Valdano que el fiel amante del deporte rey disfrutará como lo que realmente son: conversaciones con el fútbol en estado puro.

Explorar narrativamente las pasiones que suscita el fútbol era el declarado propósito de Juan Villoro cuando el “silbatazo inicial” inauguraba su personal encuentro de palabras. Damos fe de que lo ha conseguido, de que ha logrado inventariar todas y cada una de las facetas que convierten al fútbol en el juguete para adultos por excelencia de las sociedades que tienen nuestra edad y nuestra geografía. Y que esto así sea es también, a pesar de todo o quizás justamente por ello, gracias a Dios, que es redondo. —

— PABLO NACACH

www.letraslibres.com,



la otra
navegación

LETRAS
LIBRES