

# LIBROS



> George Orwell

• **Matar a un elefante y otros escritos**  
• **El león y el unicornio y otros ensayos**  
> GEORGE ORWELL

• **Poesía completa (edición y traducción de Fabio Morábito)**  
> EUGENIO MONTALE

• **Borges**  
> ADOLFO BIOY CASARES

• **El último territorio**  
> YURI ANDRUJOVICH

• **Kafka en la orilla**  
> HARUKI MURAKAMI

• **Todos han muerto (poesía completa)**  
> JOSÉ BARROETA

• **La noche del lobo**  
> JAVIER TOMELO

• **Retrato de un desconocido**  
> NATHALIE SARRAUTE

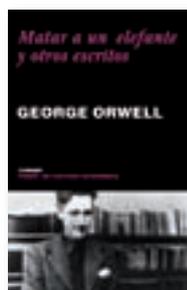
• **Educación a los topos**  
> GUILLERMO FADANELLI

• **Los minutos negros**  
> MARTÍN SOLARES

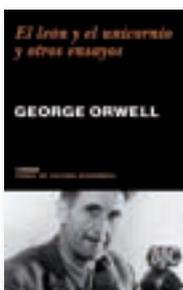
• **Domme o el ensayo de Ocupación**  
> FRANCOIS AUGIÉRAS

## ENSAYO

# Orwell y los sobornos de la simpatía



**George Orwell**  
**Matar a un elefante y otros escritos**  
Turner, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006, 276 pp.



**George Orwell**  
**El león y el unicornio y otros ensayos**  
Turner, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006, 390 pp.

También se comentan aquí los siguientes libros de George Orwell:

- *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*, Madrid, Tusquets, 2004
- *Ensayos escogidos*, México, Editorial Sexto Piso, 2006
- *Diarios de guerra 1940-1942*, México, Editorial Sexto Piso, 2006
- *Orwell periodista. Artículos y reseñas en el Observer. 1942-1949*, Barcelona, Global Rhythm, 2006

Al comentar la publicación de las obras completas de Orwell—veinte tomos y más de ocho mil páginas—Timothy Garton Ash se preguntaba si el autor de *1984* debía ser tratado como Shakespeare. ¿Cuál podría ser el valor de los miles de notas y reseñas que sembró rutinariamente en periódicos y revistas? ¿Qué sentido tendría desenterrar sus poemas adolescentes como si fueran sonetos de Milton? ¿De qué manera podrían justificarse tres gordos

volúmenes de sus programas de radio en la BBC? Extraño, porque nadie diría que Orwell fue el Shakespeare del siglo xx. Ni siquiera el más ferviente orwelliano se atrevería a hacer la comparación. Puede decirse abiertamente que buena parte de su producción literaria es francamente mala. Sus primeras novelas son desastrosas. Él mismo lo reconoció y ordenó que NUNCA (uso sus mayúsculas) se reimprimieran. Siguiendo el juicio de Garton Ash, hasta

su celebradísima novela sobre la vida bajo el totalitarismo está salpicada de melodrama y torpe escritura. Sólo *Rebelión en la granja* es una composición perfecta. Lionel Trilling, uno de sus primeros admiradores, decía que el principal atractivo de Orwell era que no era un genio. Era un hombre de inteligencia simple, directa y honesta que tuvo el poder de nombrar lo que tenía frente a la nariz. No era ni un genio ni un héroe. ¡Qué alivio!

En lengua española no hay nadie, por supuesto, que pretenda repetir la empresa de las obras completas. Pero en los últimos años, una fiebre orwelliana ha contagiado las casas editoriales. El trabajo periodístico, el ensayo político, la reflexión autobiográfica y la crítica literaria han encontrado alojamiento en libros recientes. Hace cuatro años, para celebrar el centenario de Orwell, Tusquets empaquetó todo lo que el inglés escribió sobre España y su guerra. Alrededor del *Homenaje a Cataluña* se reúnen cartas, notas, reseñas y entradas de su diario personal en donde aparece la patria de su bautizo político. La editorial mexicana Sexto Piso ha entregado dos piezas orwellianas: sus diarios de guerra y una bien alineada selección de ensayos. Global Rhythm Press, la editora barcelonesa de discos de jazz, ha recogido los (olvidables) artículos que Orwell publicó en *Observer* entre 1942 y 1949. Finalmente, en coedición de Tur-

ner y el Fondo de Cultura Económica se editan dos estupendas colecciones de ensayos y crónicas: *Matar a un elefante y otros escritos* y *El león y el unicornio y otros ensayos*. En conjunto, estos dos volúmenes constituyen lo mejor del repertorio ensayístico de Orwell.<sup>1</sup>

Es atinado destacar el ensayo “Matar a un elefante” como título de una amplia compilación. El ensayo se ha leído siempre como una pieza de denuncia antiimperialista. Lo es, pero sobre todo, se trata de una confesión de la que arraiga una toma de conciencia. Publicado inicialmente en otoño de 1936, la crónica describe un episodio que vivió como policía en Birmania. La única vez, dice él, en que fue tan importante como para ser odiado por muchos. Orwell narra las circunstancias en que se sintió obligado a matar a un elefante que había escapado de su encierro. El oficial actuó bajo la presión de los birmanos que gritaban exigiendo una decisión enérgica de quien representaba la autoridad del Imperio. Un mar de rostros aceitunados esperando el tiro. Eric Blair, el policía, más que una imponente torre imperial, resultaba instrumento de una muchedumbre rabiosa. El guardia no encuentra razones para asesinar al inmenso animal, pero dispara.

Orwell interpreta el evento como exhibición del vacío imperial. El hombre blanco, el uniformado gendarme británico que carga un rifle alemán no es nada frente a un “ejército de nativos inermes.” Yo no era más que un títere de los morenos sin armas. El episodio no sólo revela ese hueco político; es, sobre todo, una alegoría moral, una metáfora de los sobornos de la simpatía. El oficial temeroso dispara porque no quiere quedar como un idiota. Temiendo el desprecio de muchos, actúa en contra de su convicción. Los birmanos pedían sangre y el oficial responde entregándoles un enorme cadáver. Más que desnudar al imperialismo, Orwell retrata

la mecánica corruptora que después habría de combatir: la intimidación del halago, las trampas de la adhesión. Todo lo que escribió tras ese episodio es un intento de escapar de las trampas del aplauso.

Registrar el paso de las impresiones es, en sí mismo, un compromiso de verdad, un riesgo. Quien quiera sentirse infalible, que no lleve nunca un diario, decía. *Matar a un elefante y otros escritos* contiene también las anotaciones de guerra de Orwell que ya había vertido al español la casa mexicana Sexto Piso. El autor se equivocó en sus registros de lo inmediato y en sus vaticinios. La libreta vale más como anticipo biográfico que como testimonio. Más allá de estampas elocuentes sobre el gas que escapa de los conductos, de los temores que se contagian y las bombas que estallan, los cuadernos de Orwell muestran en semilla sus preocupaciones centrales. El carácter antiheroico de la guerra, por ejemplo. Es bien sabido que el inglés no era un pacifista: la guerra era perversa, pero en ocasiones tiene que asumirse como el mal menor. Oponerse a la ligereza del pacifismo no implicaba, desde luego, glorificar la guerra. Desde su aventura catalana, lo decía con toda claridad: la guerra es tediosa. La Gran Causa no se asoma ni en minúsculas. De ahí que lo verdaderamente insufrible de la guerra no sean los miedos de muerte sino la pesadilla de sus rutinas. Ya no me fastidian ni me atemorizan los bombardeos. Lo que no resisto es la desorganización del tráfico, la ruptura de los servicios elementales, el bloqueo de las tiendas, la escasez habitual.

Los cuadernos registran otras fibras de su trabajo narrativo y ensayístico: el reparo frente a las desigualdades, un patriotismo antinacionalista y, sobre todo, la obsesiva preocupación por la verdad y las posibilidades del entendimiento en tiempos dramáticos. La guerra es el dominio de la mentira y la propaganda, la hacienda del rumor. A Orwell le intriga su ecología. ¿Cómo nace, quién inventa el chisme, ese sustitutivo callejero de la verdad? El cronista hace un experimento para detectar su nacimiento

pero fracasa. Vio con gran claridad el futuro que le esperaba a la verdad. Las plagas se extienden y son acogidas como frutos benéficos. La basura publicitaria se acepta como decorado de la vida moderna; la deshonestidad periodística se enmascara como compromiso; la pereza intelectual se esconde en halagos de cortesía o en epítetos. Epidemia de lugares comunes, ortodoxias, ideologías, frases hechas, eufemismos. La escritura ha de ser una ventana, no un cuadro. “La buena prosa es como el cristal de una ventana.” Su ensayo sobre la política y la palabra (recogido en *Matar a un elefante*) es quizá la pieza más penetrante, el ensayo más incisivo y perdurable de Orwell. La degeneración del lenguaje es el compañero indispensable del abuso político. No hay explotación que no se levante en una batería de eufemismos, frases hechas e hipocresías verbales. No se trata de un problema de los regímenes totalitarios, sino de un padecimiento que ataca toda forma política y, quizá, con mayor facilidad al régimen democrático que ha entronizado el profiláctico vocabulario de lo políticamente correcto.

Al poner en palabras las razones de su escritura, Orwell detectó el origen de su talento: desde niño, dice, “supe que tenía facilidad con las palabras y un poder de encarar hechos desagradables.” Miguel Martínez Lage, el traductor, escoge palabras más tibias y hace decir a Orwell que tenía la “capacidad de afrontar hechos *menos agradables*.” Destinada elección de palabras: Orwell no habla de una habilidad sino de un *poder*, esto es, de una responsabilidad. Es que el poder de encarar que ha subrayado Christopher Hitchens, su apologista contemporáneo más entusiasta, supone una fuerza para vencer obstáculos. Para ver lo que tiene uno frente a la nariz hay que emprender una lucha. Al hablar del poder de encarar, Orwell asumía una responsabilidad, condenaba la evasión, la indecencia de cerrar los ojos ante el atropello “de los nuestros.”

Christopher Hitchens, un hombre no muy inclinado al retrato encomiástico, celebró a Orwell en un libro reciente

<sup>1</sup> Algunos ensayos importantes de Orwell no están en la pareja de volúmenes de Turner-FCE. Pienso en “Lear, Tolstoi y el bufón,” “Reflexiones sobre Gandhi” y las “Notas sobre el nacionalismo” publicados en los *Ensayos escogidos* de Sexto Piso.

como el hombre que estuvo en el lugar correcto en las tres batallas cruciales del siglo XX: acertó en su denuncia del imperialismo, del fascismo y del estalinismo. En efecto, tuvo razón Orwell en oponerse a estos despotismos. Pero no es ése su “triunfo.” La presencia del autor de *Rebelión en la granja* está, sobre todo, en su integridad. En su defensa de la palabra y de la verdad. De su poder de plantarse frente a lo desagradable proviene su gran lección: una ética de encarar y de nombrar. —

—JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

## POESÍA

### Valiente Montale nuevo



**Eugenio Montale**  
**Poesía completa**  
**(edición y traducción de Fabio Morábito).**  
Galaxia Gutenberg/  
Círculo de Lectores,  
Barcelona,  
2006,  
1.120 pp.

Quiénes sabíamos que Fabio Morábito trabajaba desde hace años en una traducción por encargo de “toda la poesía” de Montale, teníamos pocas razones para no cruzar el estrecho vado que separa el escepticismo de la maledicencia. Se trataba, más bien, de comentarios prudentes —como los que precedían aquellas leyendas de caballeros medievales en pos de honor y gloria—, justificados por un reguero de cadáveres previos: a los traductores al español de Montale les acomoda la metáfora del osario. Incluso los más afortunados no regresan con mucho más que un puñado de versos; o, en el mejor de los casos, tres o cuatro poemas a la altura del original.

En muchas antologías hechas según el criterio del traductor, las pifias quedan amortiguadas gracias a la posibilidad de escoger los poemas que ofrecen menor dificultad. Pero ante la poesía completa

de alguien como Montale la posibilidad del fracaso se multiplica de manera casi exponencial, no sólo por la cantidad de poemas famosos con un grado máximo de complejidad para cualquier traductor eminente, sino por la amplitud del registro poético montaliano y la necesidad de mostrar en lengua ajena su amplio *percorso*, ese trayecto —a veces visible y otras subterráneo— que une su primera y más citada etapa con los irónicos y lacónicos giros de sus últimos libros, donde el lenguaje muestra un tipo de dificultad muy diferente y no menos ardua que el socorrido *bermetismo* de los primeros.

Que una emblemática editorial española haya decidido encargar la misión a un escritor mexicano dice mucho del estado actual de la poesía en España. No se tome este comentario como un apunte localista (en un mercado editorial, por cierto, donde el localismo ha sido norma asfixiante para la mayoría de las traducciones), sino como lógico corolario ante el hecho incontestable de que la traducción íntegra de la poesía de Montale sólo podía ser afrontada con garantías por un escritor que arriesgara de manera sustancial en esa empresa los fundamentos de su propia poética de la traducción —o de una poética sin más. Un escritor que resultaría muy difícil de encontrar en el actual panorama español, plagado de “traductores profesionales”, por una parte, y de “poetas profesionales”, por otra. Poquísimos son hoy los poetas del patio que se atreven a traducir, de manera sistemática y lograda, a un poeta de esta altura. En el caso de Montale, la dispersión y la desidia han alcanzado unos niveles que Morábito resume, sin muchas ceremonias, afirmando “la sensación de que es un poeta todavía inédito en castellano”.

De alguna manera, entonces, la sola aparición de este hermoso volumen bilingüe, con escasísimas erratas y una sabia composición tipográfica, sería ya un motivo de alegría. Y más aún cuando se comprueba que Morábito, además de romper una inercia casi histórica, ha hecho un magnífico trabajo al aunar su profundo conocimiento de la poética montaliana y sus sobradas

dotes como traductor y poeta.

Debo decir, sin embargo, que no estoy de acuerdo con todas las soluciones poéticas de Morábito. Como editor, primero: después de haber hecho un esfuerzo mayúsculo, valía la pena otro, mínimo: incluir los *Poemas dispersos* para clausurar el *corpus*. No es cierto que entre esos poemas no haya alguno descollante: ahí están “Elegia” (*Non muoverti./ Se ti muovi lo infrangi./ È come una gran bolla di cristallo/ sottile/ stasera il mondo*), “Suonatina di pianoforte” (que amplifica el famoso “Corno inglese”), o la “Lettera levantina”, mucho mejores que tantos del *Diario póstumo*.

En cuanto al Morábito traductor, en muchos casos su apuesta por una sonoridad no mimética produce momentos brillantes (la “Visita a Fadin”, o ese final de “Casa en la playa” donde lidia con dos endecasílabos imposibles, “*forse solo chi vuole s’infinita./ e questo tu potri, chissà, non io*” para regalarnos otros dos que no desmerecen los originales: “tal vez sólo quien quiere se eterniza/ y ése es tu caso, a lo mejor, no el mío”.) Pero también hay otros versos cuestionables (“e il calcolo dei dadi più non torna” como “y la respuesta de los dados nos confunde” o casos muy opinables, como la a mi juicio desacertada traducción de “Piccolo testamento”).

Tampoco entiendo que en nombre de una libertad considerada un tanto *a priori* (ya se sabe que en las teorías de la traducción casi todo suena bien, aunque en prosa) se justifique la dilatación, en ocasiones francamente arbitraria, de la métrica de los versos originales. ¿Exceso de fidelidad o economía fónica? Cada cual lo verá según convenga. ¿Por qué oscura razón musical allí donde dice “*e se la terra non trema/è perche Arcetri a lei/ non l’ba ordinato*” Morábito traduce “y si la tierra no tiembla/es porque Arcetri/no le dijo que lo hiciera” en vez del a todas luces evidente “y si la tierra no tiembla/es porque Arcetri/no se lo ha ordenado”? ¿Y por qué *pubblica opinione es pubblica opinión* (p. 479), mientras que los *vetri luccicanti* de la primera estrofa del “Arsenio” se convierten en “relumbrantes vidrios”? En la frágil prosodia castellana

no es lo mismo “un desconchado muro” que “un muro desconchado”. Montale solía evitar muchas veces el uso gratuito del hipérbaton, con su carga de “poeticidad” asociada (aunque en italiano pese menos que en castellano) en pos de una musicalidad más compleja, que el traductor describe inmejorablemente. Por ello, ver reaparecer ese recurso, no siempre justificado por razones de oído o de contexto, en una traducción que es todo lo contrario de culterana, produce cierta incomodidad.

Tengo la impresión de que Morábito siente a veces el miedo de no ser lo bastante original, con resultados poco felices. El caso de “La anguila”, por ejemplo, que en la famosa traducción de Jorge Guillén, hace de “fossi che declina/ dai balzi d’Apennino alla Romagna” las “zanjas que descienden/ por las pendientes de los Apeninos/a la Romaña”, mientras que Morábito las traduce como “zanjas que descienden desde/las cuevas apenínicas hasta Romaña”.

Sería mezquino, sin embargo, que darse en este puñado de peros puntuales y no reconocer tras este tomo magnífico la proeza de un traductor que ha visto cada poema como una pieza única de ensamblaje complejo y cuya avalancha de aciertos nos devuelve, finalmente, la obra de un clásico a un nivel muy poco usual en estos predios. Tras varios años de trabajo, Morábito ha consumado con Montale su vocación de traductor de poesía italiana (de la que ya había dado pruebas magníficas) en una edición admirable, donde un trabajo poético de gran calado se acompaña de un prólogo inteligentísimo, un criterio editorial que rehuye la pedantería académica y una explícita declaración de intenciones: el toro de la poesía agarrado por los cuernos de la sonoridad.

Quizá quienes lean a Montale en el original podrán rezongar todavía ante algún que otro verso, pero el lector que hasta ahora se manejaba con ediciones y traducciones impropias tiene sobradas razones para correr ahora mismo a leer todo lo de un gran poeta casi por primera vez. —

— ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

DIARIOS

## La cercanía del monstruo



**Adolfo Bioy Casares**  
**Borges**  
Ediciones Destino,  
Barcelona,  
2006, 1663 pp.

Construida a partir de su vida y su obra, hay, ante todo, una imagen de Bioy Casares: el amigo íntimo y colaborador de Borges; el autor de *La invención de Morel* y otras obras maestras de la literatura fantástica; el miembro de la mítica *Sur*; el Casanova porteño y esposo de Silvina Ocampo; el caballero de la cortesía impecable; el refinado *bon vivant*; el que alternaba la lectura de los clásicos y la escritura de libros que no se olvidan con los viajes, las conquistas amorosas y los juegos de tenis.

A lo largo de buena parte de su vida, además de los cuentos y novelas que publicaba periódicamente, Bioy escribió voluminosos diarios y cuadernos de notas, costumbre rara en nuestras letras, aunque habitual en las literaturas que frecuentaba, particularmente la inglesa (piénsese en Pepys, Butler, Bennett o James). Algunos de esos apuntes fueron a parar a libros que publicó en vida, pero la mayoría permaneció rigurosamente inédita hasta su muerte en 1999. Un par de años después apareció *Descanso de caminantes*, una selección de entradas al cuidado de Daniel Martino.

Los últimos libros de Bioy no habían sido muy afortunados y la publicación de los diarios fue una grata sorpresa para sus lectores. Ahí se encontraban sus temas predilectos, su capacidad de observación, su sentido del humor, su sensibilidad verbal —especialmente aguda para señalar extravagancias y despropósitos. Mostraban, además, aspectos íntimos de su vida y su personalidad:

su donjuanismo, por ejemplo, era de sobra conocido, pero el libro abunda en anécdotas, reflexiones y bromas acerca de su trato con las mujeres; su hartazgo conyugal, y una deliciosa malevolencia hacia varios de sus contemporáneos. Como era de esperarse, la aparición de estos diarios dejó un poco maltrecha la imagen del caballero perfecto, pero a cambio reveló un Bioy más íntimo y entrañable.

De los diarios publicados hasta la fecha estaba notablemente ausente la figura de Borges. Habiendo acumulado material durante más de cuatro décadas, Bioy había planeado reunirlo todo en un solo volumen dedicado a su amigo y mentor. El resultado es este tan esperado *Borges*, un minucioso retrato que abarca más de mil quinientas páginas. Apenas hace falta decir que aun en la descomunal bibliografía borgeana no hay ningún libro comparable. Nadie se encontraba en mejor posición que la de Bioy para llevar a cabo una obra de esta naturaleza.

Al hojear el libro, uno piensa de inmediato en la *Vida de Johnson* de James Boswell. Se trata, desde luego, del modelo obvio —el *Borges*, como la *Vida*, es ante todo el retrato de un hombre a través de su conversación—, pero no habría que llevar la comparación demasiado lejos, a riesgo de confundir aún más la de por sí con frecuencia malentendida relación Bioy-Borges: todavía se insiste, al parecer, en subordinar la obra del primero a la del segundo, para lo cual hace falta: a) No haber sabido leer a Bioy, b) No haber sabido leer a Borges, o, generalmente, c) No haber sabido leer a ninguno de los dos.

Los diarios comienzan en 1947 y terminan en 1989. Los primeros años de su amistad —que comenzó hacia 1932, cuando Bioy tenía diecisiete años y Borges treinta y dos— aparecen resumidos al principio en un texto que había sido publicado con anterioridad. En él Bioy narra sus primeros encuentros; entre ellos, el muy célebre que tuvo lugar en su estancia para escribir su primera colaboración: un folleto propagandístico sobre una especie de yogurt. En aque-

llos días habrían tenido una conversación que significó la conversión de Bioy, entonces un joven entusiasmado con las vanguardias y lo moderno, al clasicismo favorecido por Borges: “En aquella discusión Borges me dejó la última palabra y yo atribuí la circunstancia al valor de mis razones, pero al día siguiente, a lo mejor esa noche, me mudé de bando y empecé a descubrir que muchos autores eran menos admirables en sus obras que en las páginas de críticos y de cronistas, y me esforcé por inventar y componer juiciosamente mis relatos”.

En la primera etapa de su amistad, es claro que Borges asumió el papel de maestro y Bioy el de discípulo. Aún en las primeras entradas del diario, tras leer un ensayo de Borges sobre Pascal, Bioy apunta: “Leyéndolo sentí lo lejos que estoy de saber pensar bien, amplia y justamente; de saber construir las frases; de tener una inventiva enérgica y feliz”. La relación, sin embargo, se fue modificando con el paso del tiempo. Naturalmente que Bioy siempre vio en Borges a un maestro literario, pero su amistad se transformó pronto en una relación de iguales y en algunos aspectos llegó casi a invertirse, como en alguna ocasión hizo ver a Bioy la madre de Borges: “La señora me cuenta que ante cualquier dificultad Borges dice: ‘Tengo que consultar con Adolfo’. Esto le hace gracia a la señora, por la diferencia de edad entre nosotros. ‘Parece que fueras el mayor’, observa.” La anécdota no es inverosímil, sobre todo si tomamos en cuenta el carácter de los protagonistas, la timidez borgeana y la mayor desenvoltura de Bioy. Acaso pocos aspectos de sus vidas los reflejen tan bien como sus respectivas experiencias amorosas: Borges, por un lado, con frecuencia perdida y desdichadamente enamorado. A raíz de uno de estos desengaños, confiesa a su amigo: “Estoy triste con todo el cuerpo. Lo siento en las rodillas, en la espalda... Parece un destino circular al que estoy condenado. Esta situación se repite, cada tantos años. Para consolarme me digo que las otras mujeres, que olvidé, fueron tan importantes como ésta”; Bioy, por otro, coleccionando

amantes a diestra y siniestra.

La figura de Borges ha dado origen a una vasta literatura testimonial. Amigos, amantes, admiradores, colaboradores, críticos, personas que se cruzaron una vez en la vida con el Maestro no han resistido la tentación de dejar prueba escrita de su encuentro —mi favorita, la nota del urólogo que le operó la próstata: “Borges inesperado”. En medio de esta selva de testimonios, el libro de Bioy Casares está destinado a convertirse en uno de los evangelios canónicos. Ahí está Borges de cuerpo entero: lo que decía y lo que hacía, sus simpatías y diferencias, sus amores y sus odios, sus hábitos, sus bromas, sus debilidades, sus prejuicios, sus excéntricas manías —porque el evangelista, claro está, era demasiado cercano como para limitarse a hacer un retrato en blanco y negro.

Borges está lleno de anécdotas y frases brillantes sobre los más diversos temas, de opiniones curiosas, de ocurrencias y de chismes, pero, ante todo, de literatura. La amistad entre Bioy y Borges fue desde el principio una prolongada conversación sobre autores y libros, y ésta es la que con justicia ocupa la mayor parte del diario. El índice de los escritores y obras discutidos abarcaría varias páginas —y, por cierto, se echa de menos. Están, desde luego, los nombres más previsibles: Conrad, Chesterton, James, Johnson, Kipling, Stevenson, etc., pero también, por decir algo, Góngora y Quevedo, Verlaine y Mallarmé, Unamuno y Baroja, Rubén Darío y Lugones, Reyes y Groussac, el *Martín Fierro* y la “Suave patria”, la literatura anglosajona y la literatura china. En esta discusión, el criterio literario de Bioy y Borges se distingue por una fiera independencia, ajena tanto al prestigio de la fama como a las modas —Borges, por ejemplo, se burla igual de Goethe que del *Nouveau roman*. La ironía y la crítica se regodean en el comentario de textos y autores: quizá el juicio más repetido a lo largo del volumen sea el lapidario “Qué animal”, aplicado a medio mundo, desde, digamos, Thomas Mann hasta el último miembro de la

Sociedad Argentina de Escritores. El comentario —hay que decirlo— con frecuencia deja ver también las limitaciones e incomprendimientos del autor de la *Historia universal de la infamia*: Rabelais, Gracián, Tolstoi, por mencionar tres víctimas ilustres.

Borges no es una hagiografía ni un panegírico, aunque sea, esencialmente, un homenaje: es el retrato de un hombre compuesto, desde la amistad y la simpatía, por una de las personas que lo conoció mejor, quizá la que lo conoció mejor. No faltarán quienes se escandalicen por algunas de sus revelaciones o de sus supuestas infidencias. Para ellos está dedicada una de las anécdotas del libro: un joven escritor le muestra a Borges fragmentos de su diario al tiempo que gravemente le asegura que nunca es indiscreto; Borges, con cierta impaciencia, le revira: un diario *tiene* que ser indiscreto.

A Bioy, como él mismo sugiere, podrían aplicársele las palabras que ambos escribieron sobre De Quincey: “Fue amigo personal de Wordsworth, de Coleridge, de Charles Lamb y de Southey, hombres de letras cuya fama contemporánea excedía en mucho a la suya. Al describirlos, no vaciló en registrar sus pequeñas vanidades, sus flaquezas y aun el rasgo íntimo que puede parecer indiscreto o irrespetuoso, pero que nos permite conocerlos con vividez. Las reminiscencias de De Quincey son parte integral de la imagen que tenemos de ellos ahora. Si no fuera por él los veríamos con menos precisión y menos encanto.”

Pocos lectores, sospecho, recorrerán ordenada y pacientemente las más de mil quinientas páginas del volumen; al que lo haga, se lo aseguro, le espera un verdadero *tour de force* borgeano. Como los diarios y los cuadernos de notas, el *Borges* será más bien un libro para abrirse en cualquier parte y encontrarse con una anécdota o una sentencia memorable.

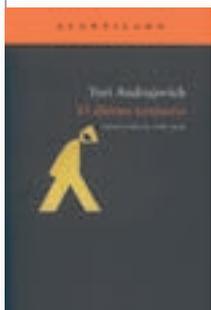
En alguna ocasión, Cabrera Infante se refirió a Bioy como el “maestro secreto”. Fiel a su carácter discreto y a su imagen de caballero, lo fue de muchas

formas que la crítica no siempre ha sabido reconocer. Colaborador ideal de Borges y autor de una obra única, con sus diarios nos tenía reservada una sorpresa. Respecto a este *Borges*, lo imagino perfectamente concibiendo la idea de la obra, recreando las conversaciones con su amigo, transformándolas en literatura y trazando así un retrato único —confirmando la opinión de Boswell: “*The conversation of a celebrated man, if his talents have been exerted in conversation, will best display his character...*”—, acaso sonriendo maliciosamente mientras saboreaba el revuelo que su publicación iba a levantar: la lección final del maestro secreto. —

PABLO SOL MORA

## ENSAYO

### Fragmentos del Este



**Yuri Andrujovich**  
**El último territorio**  
Traducción de  
Yuri Lech  
Acatilado,  
Barcelona,  
2006,  
211 pp.

Después de *Mi Europa*, escrito en colaboración con Andrzej Stasiuk, ésta es la segunda entrega de la obra del polígrafo Yuri Andrujovich (Ivano-frankivska, Ucrania, 1960) que se publica en español, a la que seguirán en breve dos de sus novelas, ya en curso de traducción. Se trata de un conjunto de ensayos de diversa índole, escritos a lo largo de los últimos diez o doce años; esta naturaleza de aluvión o de cajón de sastre no resta interés al libro, salvo para el lector con manía estructuralista o completista. Algunos de los textos estaban destinados, como es evidente, a ser leídos en alguno de esos simposios o *tour literarios* que de vez en cuando reúnen, en ciudades de la Europa occidental, y muy mayormente de Alemania, a unos

cuantos “representantes” destacados de la intelectualidad de la antigua Europa comunista —un cuentista rumano, un poeta esloveno, un poeta polaco... y un ucranio— que merecerían por sí mismos un tratamiento literario.

Peor es que algunos de los ensayos vengan fechados al pie, como si el autor hubiera tenido la necesidad de advertir que lo que acaba de contar fue pensado así en tal o cual fecha, pero los acontecimientos posteriores hubiesen matizado o desmentido el análisis expuesto o las previsiones que se derivan de éste, o quizá el tono. Esto es más grave: la fecha misma relativiza las palabras a las que pone colofón; invita a la incredulidad, incluso a la desconfianza: ¿Así que eso pensabas en 1990? ¿Si sigues pensando lo mismo por qué lo fechas? ¿Y si has cambiado de opinión, por qué lo publicas?

Hecha esta salvedad, la competencia literaria de Andrujovich es obvia para todos los que hayan siquiera hojeado *Mi Europa* y apreciado, por ejemplo, las páginas vigorosas del “catálogo de las ruinas”: ruinas de toda clase, único legado de la Historia a la Ucrania actual, la Ucrania post-Chernobil, post-comunista y post-soviética: enumeración exhaustiva como una letanía de marcas geológicas, esqueletos de animales prehistóricos, bastiones militares demolidos, búnqueres abandonados y pestilentes a orina, miríadas de fósiles tapizando el lecho de mares desecados, etcétera, en las que Andrujovich propone, con un humor delirante y amargo, basar la construcción de una nueva identidad para el país atormentado que se extiende al otro lado de los Cárpatos. Andrujovich escribe muy bien, está en el pleno dominio de las herramientas retóricas, sabe buscar objetos y anécdotas de notable potencia alegórica, capaces de anclar en los hechos una tesis.

También cuando conviene, cuando se adelanta por terrenos resbaladizos, sabe velar esas ideas con expresiones ambiguas o con oportunos puntos y aparte. Esas ambigüedades, medias palabras y silencios oportunos se presentan en *El último territorio*, por ejem-

plo, allí donde uno espera que el autor manifieste su pensamiento sobre temas que en su contexto son especialmente espinosos y delicados; como el idioma ruso y su influencia perniciosa sobre la construcción del espíritu nacional ucraniano, o las olas de inmigrantes del este, emigrantes, al parecer, rústicos y poco educados, hacia las ciudades del oeste del país, ciudades en el gozne entre Oriente y la Europa comunitaria. Ciertos pasajes exasperados o despectivos acusan lo que piensa Andrujovich sobre estos asuntos, pero él es inteligente y se lo calla a tiempo, nadie podrá acusarle de xenófobo.

Entre lo elegiaco, lo divertido y lo furioso, el tono, muy personal, perfila al autor como un personaje —un carácter simpático, un hombre ilustrado pero en absoluto académico, más bien bohemio y extravagante, y decidido a divertir al lector y a divertirse él mismo a la que se presente la ocasión— que se asoma a lo contado y propone sus propias anécdotas y a veces sus desventuras como motor movilizador del discurso sobre episodios aciagos de la historia, la vigencia y los problemas del poeta “nacional” ucraniano, o el estado de postración de aquella región del mundo, lo que se le ha hecho, lo que le ha pasado, y cuán lejos está, en términos de ética, de estética y de civilización, de alcanzar los parámetros occidentales.

Yo agradecí mientras leía el libro que no se demore demasiado, no se entretenga en las usuales lamentaciones por la precaria salud de la lengua ucraniana, que corre peligro de desaparecer, sometida a la influencia contaminante del idioma ruso; ya he tenido que pasar demasiado tiempo en hospitales de idiomas, visitando la habitación donde agonizan esas pobrecitas lenguas minoritarias eternamente enfermas pero que ni se restablecen del todo ni se mueren de una maldita vez.

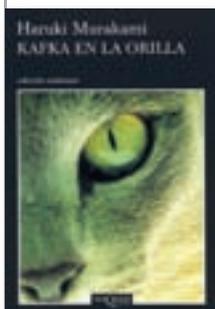
*El último territorio* es una excelente aunque aleatoria, subjetiva, fragmentaria y, probablemente, inventiva aproximación a los asuntos, la historia, el paisaje físico y moral de un país del Este europeo, con una historia recién-

te atroz, una transición prácticamente imposible y una casta intelectual que se encuentra entre las manos un país “nuevo” y tiene que dotarlo de faramalla patriótica; faramalla en la que —tanto por su misma formación cosmopolita como por las enseñanzas de la Historia, en la que Ucrania ha sido sucesivamente la cuna de Rusia, luego parte de Polonia, del imperio Habsburgo y de Polonia, y cuyos grandes escritores lo han sido en lengua alemana, rusa o polaca—, esa casta o elite no puede creer. Y esto hace más interesante todavía el trabajo de Andrujovich. —

— IGNACIO VIDAL-FOLCH

## NOVELA

### El asesinato de la incredulidad



**Haruki Murakami**  
**Kafka en la orilla**  
Traducción de  
Lourdes Porta  
Tusquets,  
Barcelona,  
2006,  
584 pp.

Al llegar a la página 429, los lectores de *Kafka en la orilla* hemos pasado ya por un mundo donde llueven caballas y sanguijuelas, donde un hombre de sesenta años puede hablar con los gatos y donde un logotipo de whisky y otro de pollo frito cobran vida y comparten con nosotros el mundo que, a falta de mejor palabra, llamaremos real. Y entonces nos topamos con los pensamientos del señor Hoshino, un camionero de coleta y gorra de béisbol que en el curso de la novela pasará de la ignorancia más absoluta a la apreciación inteligente del *Trío del archiduque* de Beethoven. “Es una pérdida de tiempo intentar encontrarle un sentido a las cosas que no lo tienen”, monologa Hoshino. Y nos resulta inevitable preguntarnos si esa frase, soltada como al descuido, no

tendrá en este gigantesco aparato de la inverosimilitud que es *Kafka en la orilla* una posición de importancia: el lugar de una declaración de intenciones, digamos, o de una poética (llena de ironía, sí, pero poética al fin y al cabo). Las novelas de Murakami suelen entrar con cierta comodidad en uno de dos grupos: de un lado, los relatos de pretensión realista como *Tokio blues*; del otro, las fantasías exacerbadas como *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. *Tokio blues* era un relato de iniciación adolescente; la *Crónica* partía de una búsqueda y se convertía en la travesía de un mundo onírico. Pues bien, *Kafka en la orilla* es ambas cosas a la vez.

Todo lo que el argumento de la novela tiene de desfachatado, su estructura lo tiene de riguroso. En capítulos alternados con la terquedad de un metrónomo, la novela cuenta dos historias que nunca se cruzan, y que sin embargo —y éste es uno de los grandes temas del libro— se comunican de maneras inconscientes. Los capítulos impares cuentan la historia de Kafka Tamura, un adolescente que, el día de su decimoquinto cumpleaños, decide fugarse de casa sin otra carga que un morral y sin otra compañía que la voz de un chico llamado Cuervo, especie de alter ego entre filosófico y déspota; el adolescente se ha dado a sí mismo el nombre que lleva, y ese bautizo tiene que ver con la convicción de que Kafka quiere decir “cuervo” en checo; y entendemos de alguna manera que las razones de la huida tienen que ver con una maldición que le ha lanzado su padre, según la cual Kafka repetirá el destino de Edipo, dando muerte a ese mismo padre y acostándose con su madre. Los capítulos pares, por su parte, se ocupan de Satoru Nakata, un sesentón que, durante una excursión infantil a recoger setas, fue víctima de un coma colectivo que en la novela permanece inexplicado; al despertar, Nakata es el único de los afectados que ha perdido la capacidad de leer y la inteligencia en general, pero a cambio ha recibido el misterioso don de hablar con los gatos; y cierto día, mientras busca un gato perdido, Nakata

se topa con Johnny Walker, personaje cruel que ha abandonado las etiquetas del whisky para dedicarse a matar gatos, comerse sus corazones y coleccionar sus almas. Nakata, que se ha encariñado con los gatos después de tantos años de conversar con ellos, no soporta semejante espectáculo, asesina a Johnny Walker de varias puñaladas en el pecho y se ve obligado por lo tanto a huir de la ciudad. No voy a preguntar cómo hace uno para coleccionar almas; ni siquiera voy a preguntar por qué Walker, en esta traducción, ha sido cambiado por Walken. Me limitaré a señalar que el hombre asesinado por Nakata resulta ser el padre de Kafka Tamura, y que esa circunstancia se convierte pronto en el motor de ambas huidas y en el vínculo de ambas historias.

Pero el vínculo es —aquí viene una palabra que es importante en *Kafka en la orilla*— metafórico. “El mundo es una metáfora”, dice un personaje; y la aclaración, en esta novela, es casi una redundancia o una perogrullada. Una noche, Kafka pierde el sentido, y al despertarse está empapado en sangre; después de matar a Johnny Walker, en cambio, Nakata nota con sorpresa que no hay rastros de sangre en su ropa. Mientras asistimos al lento cumplimiento de la profecía sobre Kafka Tamura, la novela no deja de recordarnos que ese cumplimiento es metafórico. Kafka no asesinará a su padre, pero es como si lo hiciera; Kafka no se acostará con su madre, pero es como si lo hiciera. Pues debo anotar, ya que estamos, que en *Kafka en la orilla* los lectores de Murakami asistimos a ese paisaje que poco a poco se vuelve una tradición de sus novelas: el sexo de un adolescente con una mujer madura. El narrador de *Tokio blues* se acostaba con Reiko, la guitarrista que se ha escondido en un sanatorio huyendo de su propia vida; Kafka Tamura se acuesta con la señorita Saeki, cuya vida también se ha roto en el pasado pero que ha escogido, como escondite, una biblioteca. Tanto el uno como el otro encuentran, en brazos de mujer madura, una revelación esencial sobre la vida, sobre sí mismos y, en par-

ticular, sobre la adultez o el paso hacia ella. En Murakami, la adultez es algo indeseable, casi una aberración. “El sufrimiento de madurar”, se le llama en *Tokio blues*; y los personajes principales de *Kafka en la orilla* suelen sentirlo de maneras muy insistentes. Kafka es un adolescente literal, por supuesto; pero Nakata es un viejo que se ha quedado de algún modo estancado en una vida infantil, y la señorita Saeki tiene la curiosa costumbre de aparecerse, con el cuerpo de su adolescencia, en la habitación donde duerme Kafka.

Sea como sea, la nueva novela es un producto típico de la factoría Murakami: en ella hay gatos, largas conversaciones sobre música y literatura —cátedras grandilocuentes que caminan en la cuerda floja de la pedantería o de la ingenuidad o de ambas cosas a la vez—, y personajes víctimas de perturbaciones pasadas y de masturbaciones presentes. (Sí, así es: sólo una novela como *El llanto de Portnoy* contiene más masturbaciones por capítulo que una de Murakami.) Al final, resulta que esta mezcla de *El guardián entre el centeno* y *Terciopelo azul* exige al lector una entrega total: más que la suspensión de la incredulidad, se trata de su asesinato. Quien lo cometa entrará en esta novela osada, esquizofrénica y a veces conmovedora; quien no lo logre se quedará por fuera, repitiendo como la señorita Saeki: “El hecho de escribir ha sido importante. Aunque lo que haya escrito, como resultado, no tenga ningún sentido.” —

— JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

## POESÍA

### Camino de palabras



**José Barroeta**  
**Todos han muerto. Poesía completa (1971-2006)**  
Canet de Mar, 2006, 444 pp.

En un acto de indeseada coherencia, José Barroeta (1942-2006) murió cuatro días antes de que apareciera *Todos han muerto*, el volumen que recoge su poesía completa. Su título corresponde al de su primer libro, publicado en 1971, que es, a su vez, el de uno de los poemas que contiene. Igual que en *Pedro Páramo*, el protagonista visita un pueblo en el que todos han fallecido. Los espectros no acuden a su encuentro, como en la novela de Rulfo, pero la ausencia dibuja en torno a él un espacio de estupor: “Todos han muerto./ La última vez que visité el pueblo/ Eglé me consolaba/ y estaba segura, como yo,/ de que habían muerto todos./ Me acostumbré a la idea de saberlos callados/ bajo la tierra”. En este deambular por entre lápidas y ausencias, “Todos han muerto” recuerda a otro clásico de la literatura mortuoria, *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, cuyos epitafios constituyen un cáustico coro de ultratumba. Estremece la frialdad anatomopatológica con que Barroeta describe el cáncer que lo ha de abatir en el último poema de su último libro, *Elegías y olvidos*, cuyo título no puede ser más notarial: “Enero-4 y 30 a. m.”: “En mi pared bronquial/ con arquitectura parcialmente alterada/ por neoplasia maligna epitelial/ las células se disponen en nidos y cestos/ fragmentando el sonoro tejido de la noche”. Con la gélida poesía de la ciencia, Barroeta enuncia la fatal

convergencia de sus obsesiones y de su vida.

La muerte es, en efecto, el gran asunto de Barroeta. Preñado de senequismo, el poeta la advierte clavada en la carne, ínsita en la vida, y afirma: “Mi vida es un cadáver”. Enroscados en los versos aparecen cráneos, sangre, fantasmas; abundan los plantas y las invocaciones a lo roto: espejos rajados, quebraduras, descalabramientos. La muerte ha barrido a las figuras familiares, y su poesía se abandona a una añoranza rabiosa: canta a los padres, a los hermanos, a los abuelos y bisabuelos, como si todos, abrazados por la nada, dibujaran un espacio invulnerable, una heredad a la que no tuviera acceso la destrucción. Barroeta, poeta lárlico —así lo define Eugenio Montejo en su elegante presentación, recurriendo al término inventado por Jorge Teillier—, evoca también la casa, otro lugar inmune, y cartografía una comarca en cuyas colinas y bueyes, en cuyos bosques y caballos, ha arraigado el bien. Como ha señalado Joaquín Marta Sosa, la *terredad* es un rasgo característico de la poesía venezolana, aunque en el caso de Barroeta tenga mucho de ideal: de recreación mítica.

Sin embargo, la poesía de Barroeta, invadida de perecimiento, no es tenebrosa, sino, por el contrario, celebratoria y regocijada. En primer lugar, porque el amor se conjuga con la muerte, en una reedición óptima del antiquísimo binomio de *eros* y *tánatos*. En “Amapola”, canta a la flor —fresca, roja: símbolo de vida— como si fuese una amante acostada en un camposanto: “Cuando estés tú desnuda sobre los cráneos que amarón/ y los fervientes estemos muertos,/ y las hojas sean más sobre esta colina. Oh, amapola...”. En “Montes de leche”, acredita su pasión pectoral —reflejada también en el poema “Senos”, de aires ultraístas— y escribe: “En los senos de mi hermana/ hay bosques presentes./ En sus senos viven los conejos,/ [...] y la/ melancolía de morir”.

Pero la alegría de la poesía barroetiana se debe, sobre todo, a su tono, siempre grácil y cordial, sin concesiones a lo gárrulo ni a lo estu-



pendo. En *Todos han muerto*, lo poético se define como una ruptura tranquila de las expectativas, como una amable subversión. A menudo no sabemos de qué nos está hablando, pero nuestra ignorancia no nos incomoda: su dicción no es nunca atiplada; parece brotar de un convencimiento absoluto en lo que dice. Además, no rehúye lo concreto: es poesía de lo minucioso, incluso de lo doméstico, donde se despliega “la cotidiana vivencia de lo irreal”. Barroeta menciona fechas, nombres, hechos, lugares. A veces, mezcla el mito con lo consuetudinario, como en varios poemas inspirados en la literatura homérica: el resultado es chispeante y vagamente burlón. En otras ocasiones, practica una poesía histórica, como en “Yo, el almirante”, donde consigna posibles elucubraciones de Colón. Pero su aproximación a la realidad es siempre indirecta: así accede más derechamente a su esencia. Y, sin incurrir en lo descoyuntado, parece siempre a punto de hacerlo, en el delicioso límite del caos, como un helado que llevara tiempo fuera del congelador y, parcialmente derretido ya, supiese todavía mejor. La dimensión irracional, empero, es acusada: “vivo del desvarío”, afirma en un poema; en otros alega ser un iluminado, un delirante o un loco. Quizá por eso abundan las alusiones al alcohol, metáfora elemental de la ebriedad: una ebriedad órfica que permite una comunión más raigal con el mundo, aunque sin renunciar a la matemática inherente al oficio poético. Barroeta es, como quería Supervielle, exacto en la alucinación, o, como él mismo afirma, “riguroso y oscuro”. El espíritu vanguardista y, en particular, el influjo del surrealismo se echa de ver a cada paso en *Todos han muerto*: no es casual la alusión a su Nadja en el último poema de *Cartas a la extraña* (1972), ni la mención de una “tierra soluble”, que recuerda irremisiblemente al pez soluble bretoniano. La presencia de lo onírico en la poesía de Barroeta es otra evidencia de la influencia surreal: “la palabra toca las puertas desoladas,/ los restos del sueño,/ la tierra hermosa de

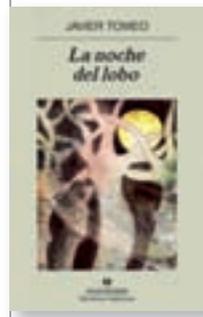
la nada tendida en su primer/ vacío”, escribe en “Signos”. Aunque no hay que investigar demasiado para persuadirnos de lo que resulta evidente desde los primeros versos: Barroeta comparte la tradición de la ruptura –tal como la bautizó Octavio Paz– que nace con los románticos y que se prolonga hasta los ismos europeos. Los poetas a los que cita u homenajea, y cuya influencia no es difícil de rastrear en *Todos han muerto*, acreditan su filiación analógica y barroca: Lautréamont, Baudelaire, Bécquer, Lorca, Valéry, Vallejo o Whitman, cuyo “Canto a mí mismo” le inspira un poema homónimo en *Culpas de juglar* (1996). De todos, quizá quepa destacar a Isidore Ducasse, que dio nombre al grupo en el que se formó Barroeta, *La Pandilla de Lautréamont* (1962), como recuerda Víctor Bravo en su estudio introductorio. Las imágenes del venezolano, como las de sus maestros, fluyen, se entretajan, se contradicen, ácueas y abrasadas. *Todos han muerto* es un géiser imaginativo y una fiesta de las palabras, y, por ello, también una fiesta de la existencia. “Mi corazón llega a la vida por la carne muerta”, escribe Barroeta en el poema “Padre nuestro”, de *Arte de anochecer* (1975). Las palabras, bullentes, videntes, arrancan a la muerte, la compañera infalible, de su trono de oprobio y la transforman en pretexto para la ironía y para la música, en justificación de la vida, en semen negro.

*Todos han muerto*, en fin, documenta un viaje: un viaje a la memoria, al pasado de la infancia y al futuro de la muerte, al tuétano de las palabras, al yo y a su indecible desvalimiento. Acaso por eso aparecen tan a menudo en sus poemas marinos, navíos, naufragos, puertos, caminos y trenes; y también Ulises y Cristóbal Colón, entre otros personajes peripatéticos. Pero este viaje es existencial: va del asombro alborozado de existir a la angustia ineludible de la nada. El gran mérito de José Barroeta es haber hecho de ese tránsito hiriente un luminoso camino de palabras. —

— EDUARDO MOGA

NOVELA

## Licántropos a solas



**Javier Tomeo**  
**La noche del lobo**  
Anagrama,  
Barcelona,  
2006,  
146 pp.

En 1979, el escritor aragonés Javier Tomeo publica *El castillo de la carta cifrada*. En esa novela se fraguan dos cuestiones: un orden temático y una escritura. El método es una parábola sobre la conducta humana. Nada más lejos de un realismo comprometido ni ningún costumbrismo, de viejo o nuevo cuño. El programa narrativo de Tomeo es enormemente personal. Dañino, si se puede decir así, en esos años para los nuevos presupuestos de una incipiente narratividad, que iría con el tiempo imponiéndose hasta llegar a eso que Eduardo Mendoza llamaría, más tarde, novela de sofá. Y ello lo logra paradójicamente con un mundo que parece aspirar a una suprema impersonalidad: sin señas de identidad, una especie de meta kálfiana donde lo único que importa es desnudar (que no denunciar, como sucedía con el realismo social) la intemperie en la que se halla casi antológicamente la conciencia contemporánea. Por algo suele afirmar Javier Tomeo que nunca sabe cómo van a terminar sus novelas. Nunca sabe el derrotero de sus criaturas, huérfanas como las conduce hacia la incertidumbre, un atajo probablemente más real que el que profesaban los jefes de la novela comprometida. Novela tras novela (curiosamente su prolífica tarea no merma en absoluto su jerarquía estética) Tomeo va afianzando su lugar en la literatura escrita en castellano con todas las prerrogativas de un clásico contemporáneo. Hay otras cuestiones

que caracterizan las novelas de Tomeo. Sus diálogos, por ejemplo. Sin apoyos ideológicos precisos, sus personajes suelen anclarse en un intercambio de palabras cuyo único objetivo parece ser la radiografía de la estupidez humana. Pocos novelistas españoles logran tanta eficacia filosófica, tanta enjundia reflexiva con apenas balbuceos. Incluso, si me apuran, pocos logran tanta orografía psicológica con tan pocos personajes. Esos paisajes humanos tan exigüos corresponden a paisajes físicos igualmente económicos.

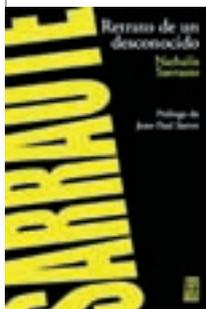
En *La noche del lobo* vuelven a aparecer los dispositivos de representación tan paradigmáticos de la obra de Javier Tomeo. Algunos críticos han valorado del escritor su singularidad, incluso su porfía en defender un estilo y una voz. Pero a la que se porfía demasiado, esos mismos colegas lo acusan de repetirse. Yo creo que una de las características sobresaliente de Tomeo es precisamente ese desafío en insistir en la misma herida contemporánea: algo como descubrir que el discurso (todos, desde el religioso hasta el político, pasando por el mismo literario, como no podía ser de otra manera) que enarbola cierto imaginario institucional pretende disimular su vacuidad, eso cuando muy sutilmente no alienta los más sofisticados mecanismos de alienación colectiva. Por eso a veces, y en esta novela más que en ninguna otra, desde la sintaxis hasta los argumentos ideológicos que la alimentan nos recuerdan tanto a Samuel Beckett, un Beckett con unos gramos de la imaginaria y humor de los surrealistas. El escenario (término teatral que tanto se acomoda a la novelística tomeana) de *La noche del lobo* es reducido. Un trozo de asfalto en las afueras de una ciudad anónima. Dos personajes se lesionan un tobillo cada uno, uno el izquierdo y el otro el derecho. Los separan unos metros en una oscuridad que sólo por momentos ilumina una luna intermitente. Por encima de ellos, un cuervo grazna como si discrepara o asintiera con sus palabras. El tema esencial es la incomunicación y la soledad (una soledad incurable que parece a veces

también irrenunciable). A este soporte argumental Tomeo le suma algunas enfermedades de nuestro tiempo más inmediato y reconocible; una de ellas es internet: el espejismo de una información de tal calibre que es muy difícil que alguien tenga tiempo de digerirla para su formación (cultural y humana). Javier Tomeo roza a veces la insustancialidad, que no es otra que la que quiere que entendamos que nos rodea. Macario e Ismael, que son los dos personajes, en el fondo buscan un paraíso. Sólo que éste no se parece en nada a los que se nos ofrecen a cambio de nuestra conciencia. Macario e Ismael hablan durante su cautiverio en la intemperie: la luna acecha para convertir a uno de los dos en un lobo. Porque de lo que nos habla en esencia Tomeo es de la licantropía contemporánea. Esa enfermedad del alma que necesitamos para evitar el abismo de la superficialidad. —

J. ERNESTO AYALA-DIP

## NOVELA

### Del tedio como divertimento



**Nathalie Sarraute**  
**Retrato de un desconocido**  
Prólogo de Jean Paul Sartre  
Traducción de Roberto Bixio  
Adriana Hidalgo,  
Buenos Aires, 2006,  
204 pp.

Del tedio considerado como una de las bellas artes. Del tedio como divertimento (o de la cuadratura del círculo). De la intriga considerada como un engorro. Del narrador omnisciente considerado como una falacia y del personaje considerado como una rémora para la escritura desatada, para la única ficción verdadera de acuerdo con los presupuestos neovanguardistas del *nouveau roman* pergeñado por Robbe-Grillet contra la tradición narrati-

va, cuya puesta de largo tuvo lugar en 1955, con la publicación de la novela de referencia, *El mirón*, y más tarde, en 1961, con la primera edición de *Por una nueva novela*, su controvertido manifiesto. Sin trama, muerto el héroe, sin configuración de personajes, ni psicología ni narrador omnisciente ni referencias históricas o sociales, ni sentido figurado —ni metáforas, ni símbolos, ni alegorías— ni nada que no pueda ser aprehendido por los sentidos, el *nouveau roman* —o la novela objetivista o *l'école du regard* o la novela behaviorista o conductista, que muchos son los nombres del monstruo— proclama a voz en grito, sabido es, la naturaleza lingüística de la creación literaria, desmitificando géneros de postín como la novela negra o rosa y obsesionándose hasta lo enfermizo por el punto de vista, la perspectiva y un culto al objeto y sus geometrías que, a los ojos del prosélito, trasciende la narrativa hasta cierta pureza poética, o la mengua, a juicio del detractor (¡y que Dios nos ampare a todos!) hasta lo trivial y lo anodino.

No existe ya motivación literaria alguna al margen de la escritura misma, de suerte que el texto resultante es autorreferencial y, por encima de todo, intransitivo. *La modificación* (1953) de Michel Butor, *Martereau* (1953) de Nathalie Sarraute, la trilogía de Beckett *Molloy* (1951), *Malone muere* (1952) y *Lo innominable* (1953), *La celosía* (1957) de Robbe-Grillet, seguramente las novelas más significativas del *nouveau roman*, se visten con ropajes experimentales, se deshacen de la dimensión temporal en el desarrollo del relato, abogan en cambio por una hipertrofia de la dimensión espacial, que dota al objeto percibido de una inusitada importancia, abusan de técnicas como el *mise en abyme*, la forma espacial o la construcción intertextual para advertirle al lector de la condición verbal de la ficción que tiene entre manos, alejándolo de una intriga que jamás encontrará en el texto y llevándolo de la mano hacia la sintaxis, hacia el ritmo y la óptica de la mirada.

En el principio del *nouveau roman*, en su prehistoria, se encuentra *Retrato de un desconocido* (1948) de Nathalie Sarraute, el precedente más inequívoco de la estética rompedora del *nouveau roman*, que en realidad duró apenas una década como movimiento ordenado, pero cuya influencia alcanzó a Julio Cortázar —de forma incontestable en su modélico relato “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1956), publicado al año siguiente de *El mirón*, de Robbe-Grillet—, a Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio* (1962), a Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario* (1966), a Juan Goytisolo, *Señas de identidad* (1966), a Marguerite Duras, *El amor* (1971), a Claude Simon, claro está, o a Thomas Bernhard, al margen de contribuir para siempre jamás a la técnica de escritura del guión cinematográfico.

*Retrato de un desconocido*, la primera novela publicada por la autora de *La era de la sospecha* (1956), retrata en efecto a un desconocido que en apariencia es el mezuquino progenitor de la protagonista y que en realidad es el lenguaje mismo, y no es más, si así se quiere, que un ejercicio de estilo solipsista, algo semejante al antojo de un narrador aporístico que se prueba a sí mismo jugando a construir un mundo ficcional sin los materiales que le son propios, esto es, jugando con fuego. Hasta es posible que la subyugante novela de Sarraute legitime las palabras que Marguerite Duras, que tan pronto suscribió la moda del *nouveau roman*, escribió en *Écrire* (Gallimard, París, 1993, pp. 52-53), “l’écriture c’est l’inconnu. Avant d’écrire on ne sait rien de ce qu’on va écrire. Et en toute lucidité. Si on savait quelque chose de ce qu’on va écrire, avant de le faire, avant d’écrire, on n’écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine”. Sarraute construye su texto conforme su texto va siendo escrito. No hay más que el ejercicio supremo de escribir, oficiar el rito de la escritura hasta convertirla no en la obligación de la intriga sino en la aventura del lenguaje. Tal vez por eso la autora de *Tropismos* (1938) dice estar reescribiendo *Eugenia Grandet* de Balzac, esto es, gui-

ñándole un ojo al padre del realismo y guiñándole el otro al lector perspicaz, que entiende que no hay mejor manera de desafiar al realismo que escoger sus intrigas sociales para reducirlas a un fenómeno lingüístico o, dicho de otro modo, que la mejor forma de ironizar acerca del imaginario que construyó el realismo es, robémosle el título por un momento a Paul Auster, jugar a los experimentos con la verdad. La ficción de Sarraute presagia la del *nouveau roman* pero es hija de la de Virginia Woolf, cuyas constantes epifanías y descripciones líricas de instantes de la vida cotidiana alimentan *avant la lettre* la poética milimétrica, aséptica y deshumanizada del *nouveau roman* (que también vocea, aunque a destiempo y porque le repugna el sentimentalismo, la consigna futurista “¡matemos el claro de luna!”) cerrando un círculo en cuyo punto central se sitúa *Retrato de un desconocido*. El lector leerá también, entre líneas y con razón, páginas de Proust hechas suyas por Sarraute en las vacilaciones del narrador respecto a sus impresiones (“Sé de sobra que no debo confiar en la impresión que me producen las calles de mi barrio”), y reconocerá a una escritora inmensa en frases como “el porvenir se extendía ante mí deliciosamente impreciso, acolchado como un horizonte brumoso en la mañana de un hermoso día”, pero el caso es que, bautizada como “antinovela” por Sartre en el prólogo que le escribe con la algarabía del científico que acaba de descubrirle al mundo una *rara avis*, *Retrato de un desconocido* trata de “refutar la novela mediante la propia novela, de escribir la novela de una novela que no se desarrolla, que no puede desarrollarse, de crear una ficción que sea, a las grandes obras compuestas por Dostoyevski, lo que es a los cuadros de Rembrandt y Rubens aquella tela de Miró titulada *Asesinato de la pintura*. Estas obras extrañas —añade Sartre— no atestiguan la debilidad del género, sólo señalan que vivimos en una época de reflexión y que la novela está en vías de reflexionar sobre sí misma”. Acierta el ideólogo del existencialismo al advertir

una reescritura crítica de las convenciones de la novela realista en la novela que nos ocupa, que Adriana Hidalgo recupera felizmente, pues no siempre se tienen a mano las obras que le dan a la ficción una nueva vuelta de tuerca. *Retrato de un desconocido* actúa como un espejo deformante que distorsiona la poética realista, y en manos de Sarraute el nonato *nouveau roman* ya es literatura con mayúsculas. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

## NOVELA

### Dominio



**Guillermo Fadanelli**  
**Educar a los topos**  
Barcelona,  
Anagrama,  
2006,  
162 pp.

Desde los inicios de su carrera, Guillermo Fadanelli se ha nutrido de la contracultura estadounidense, en particular del “viejo indecente”. Durante muchos años, la abyección ha sido su tema más socorrido, la provocación su principal motor y el *underground* su ambiente privilegiado. No me refiero únicamente a sus relatos y novelas, sino también a esa personalidad que lo ha convertido en una figura emblemática de la ciudad de México contemporánea.

Después de varias novelas y relatos como *Lodo* o *La otra cara de Rock Hudson*, donde abundan el sexo, la delincuencia y la euforia etílica, Fadanelli publica una novela intimista, y de corte aún más autobiográfico, en la que el narrador vive el paso de la infancia a la adolescencia en un colegio militarizado.

Lo más interesante de *Educar a los topos* no son las frecuentes descripciones del opresivo ambiente militar que recuerdan a *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Musil o *La ciudad y los perros* de

Vargas Llosa, sino la forma tan acertada en que insinúa la violencia. La violencia más terrible es aquella que se disfraza de acto amoroso: el violador de menores ofrece regalos y prodiga sonrisas a sus víctimas. De la misma manera, en esta novela, a pesar de la firme oposición del resto de la familia, el padre del narrador dice poner a su hijo en el infierno porque desea su felicidad.

Fadanelli describe magistralmente las inagotables facetas de la humillación y el abuso de poder entre los soldados. Sin embargo, más que los usos y costumbres de los militares, lo que mantiene en vilo al lector es la tensión familiar que subyace en esta historia, una violencia psicológica cuyos estragos son más profundos que los causados por los insultos o los golpes de los compañeros de cuartel. En esta última novela, el autor de *Compraré un rifle* es mucho más discreto y al mismo tiempo mucho más efectivo que nunca. Es como si hubiera dejado de lado la obvia provocación de sus primeros libros para ejercitarse en el difícil arte del sobrentendido y de la insinuación.

Con un estilo cruel y preciso, Fadanelli pasa revista a su vida y reflexiona sobre lo absurdo cotidiano como hiciera Bukowski en sus últimos libros, en los que el escenario doméstico se impone cada vez más a los antros y a la vida callejera. Pienso sobre todo en su diario tardío, *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*, donde el escritor anuncia: “He estado leyendo a los filósofos. Son realmente tipos extraños, divertidos y alocados, jugadores. Adoro a estos tipos. Sacuden al mundo. ¿No les entrarían dolores de cabeza, pensando así? ¿No les rugía una avalancha negra entre los dientes?”

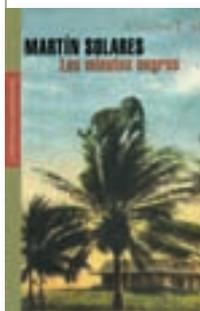
De la misma manera en que ocurrió con la narrativa de “Hank”, al madurar, también la literatura de Fadanelli se está volviendo filosófica y, puesto que el sinsentido de la vida es la tela de fondo de esta novela, podríamos decir que es nihilista. Sin embargo, no se trata tanto de una apología de la nada como de quien se ha impuesto la tarea de describir lo absurdo y lo risible de

la existencia. En *Educación a los topos* —y algo me lleva a pensar que así serán sus próximos libros— se adivina la sombra de autores como Ciorán o Schopenhauer y de su escritura violenta, pero nunca desprovista de elegancia. El primero se vislumbra en temas como el peso del tiempo o los rencores que duran toda la vida; el segundo, por el pesimismo ontológico y porque, como él, el narrador de esta novela está convencido de que la vida no sólo es dolorosa sino radicalmente absurda, y de que nuestros actos están dominados por la irrefrenable voluntad de la especie por perpetuarse: “¿Acaso no somos la concreción de un chorro de leche que lanza un pene enloquecido? Como si nuestra sangre no contuviera desde un principio todos los vicios de sus padres y sus ancestros.” ¿Desencarnado? Quizás. Pero es gracias a esa ironía y a ese cinismo empedernido que *Educación a los topos* logra exponer a la humanidad en sus facetas más frágiles, más ridículas y por lo tanto más entrañables, una proeza que sólo llevan a cabo los autores que han conseguido dominar el oficio. —

— GUADALUPE NETTEL

## NOVELA

### En la rueda de fuego



**Martín Solares**  
**Los minutos negros**  
Mondadori,  
2006,  
378 pp.

Impera un tirano, corrupto, avieso. Un joven príncipe, limpio, bien intencionado, trata de derrocarlo. En el áspero camino para lograrlo, el joven se va convirtiendo él mismo en tirano corrupto y avieso; de suerte que, cuando llega a rey, se hace preciso derrocarlo y abre la situación para que

surja otro adversario joven e impoluto que reinicie el camino del anterior y, camino al poder, se corrompa. A este mecanismo llamó Shakespeare “la rueda de fuego”, y lo postuló para dar cuenta de la historia inglesa.

Pero es obvio que opera también fuera de la isla. Los sucesos de Oaxaca, por ejemplo, prueban que Vicente Fox fue estrujado por la rueda de fuego: el presidente que llegó al poder con bandera de sacar al PRI de los Pinos deja el gobierno imponiendo por la fuerza a un aborrecido e inepto gobernador justamente del PRI, y pasándole por alto que secuaces suyos hayan detonado la intervención policial matando a tiros en un acto de provocación. Esto, según manda la rueda de fuego, por necesidad política, a cuyo imperio se subordina todo: verdad, rectitud y aun la mera decencia.

Me he extendido en lo anterior por trazar el telón de fondo perfecto para *Los minutos negros* (Mondadori, 2006), el notable *thriller* en el que asoma al mundo de las letras Martín Solares.

La de Martín Solares, sí, una novela policiaca (género de nuestro tiempo), siempre y cuando tengamos presente que, como explicó Chandler en conceptos memorables, Hammett sacó la novela policiaca de la urna de porcelana de la sala burguesa (donde guardaban los ingleses) y la arrojó en medio del callejón inmundo. Más específicamente, Solares la arroja sobre otro callejón inmundo, el sistema político y social mexicano, no porque sea una novela directamente sobre política —no lo es, por fortuna—, sino porque su tema es la corrupción del aparato judicial del país.

Claro que eso importa menos que el humor y buena mano para encarnar su asunto en el gran e inolvidable Macetón Cabrera, y otros esforzados caballeros, y los atinados pormenores que van desenvolviendo el drama en Tampico y sus pintorescos alrededores, con algo de enciclopedia criminal de la región. Así como el pulular de personajes secundarios, trazados a pinceladas nerviosas y certeras.

La nota roja es la sección de los periódicos que mejor informa sobre la vida

social —es en realidad el único lugar de encuentro de los diarios con el destino real de la gente. Así, no extraña que *Los minutos negros* ilumine sin esfuerzo, en verdad sin proponérselo, la condición plutocrática que aflige al país. No es lo mismo creer que en México manda el dinero, todo mundo lo sabe, que ver desggranarse el detalle del indignante y obstinado abuso.

La novela subleva tanto como la lectura de los periódicos en estos tan mediocres apogeos del PAN. Y la capacidad de indignación, ¿tengo que recordarlo?, es, según Aristóteles, indispensable a la virtud.

Por último, esta novela, la primera de Solares, está dotada, por supuesto, de ese “encanto único que tiene en tierra todo lo que es primero”, escribe por ahí un arzobispo mexicano, “en el cielo todo es primero, porque es eterno...” Pero ¿de qué estoy hablando?, ¿por dónde divago?, ¿a dónde se me fue el seso? Si esta novela de mi amigo Solares nada tiene de celeste y sí mucha, abundante dotación, a paletadas, de horrenda y muy recomendable materia infernal, sobre todo del peligroso círculo de los violentos. Cosa que, claro, hace muy recomendable su lectura. —

— HUGO HIRIART

## NOVELA

### El chamán misántropo



**François Augiéras**  
**Domme**  
**o el ensayo**  
**de Ocupación**  
Trad. **Rodrigo**  
**Rey Rosa,**  
**México, Sexto**  
**Piso, 2006,**  
**162 pp.**

1

Una mañana, toda tedio, en la campiña francesa. Un festín inútil de moscas y animales. El sol y sus molestias.

Entre la luz, un hombre que camina y no para. Ni los bichos ni aquellas cosas verdes lo detienen. Ya en su cueva, despotrica. Contra Occidente. Contra el cristianismo. Contra el mundo yermo. Si pudiéramos admirarlo (esto no es una foto), diríamos: uno de los nuestros, un misántropo. Más o menos. Porque dejamos de escuchar, no advertimos: de nuevo afuera, sobre el pasto, ya ora. En vez de despotricar, alecciona, alegremente. Sobre la naturaleza. Sobre el amor. Sobre Dios. Responde a un nombre —François Augiéras—, aunque allí, en la Dordoña, nadie lo llama de ese modo. El diablo ermitaño, dicen. El diablo escribe, no tratados, novelitas. Hay mejores, hay peores. Morirá pronto, apenas nos volvamos, porque no ha sido una vida fácil. Tiene, ya, 46 años. Miremos hacia arriba, apenas un instante, para dejarlo morir a solas. Cielo macilento.

2

Son inexpresivos los datos. François Augiéras nace en Rochester, Estados Unidos, en 1925. De padres galos, gasta casi todos sus días en Francia. A los catorce años abandona la casa materna, hastiado de una tiranía casi imperceptible. Del padre, apenas nada, muerto desde hace años. Viaja por África y Grecia y se instala, casi definitivamente, en la Dordoña. Antes, con su tío, dos descubrimientos simultáneos: la homosexualidad y el incesto. Fatigado de Occidente, recurre a otras supersticiones: el budismo, el pitagorismo, las cíclicas creencias de la Nueva Era. Para publicitar su fe, escribe narrativa. Algo dice André Gide sobre su primera novela y casi nada se afirma de las seis posteriores. Para la última, publicada póstumamente, un ritual: vivir lo que ha de escribir. Así, se interna en un asilo, habita una cueva y se entrega, al fin solo, a un extraño experimento: ensayar una nueva civilización, un nuevo estado espiritual, un humano otro. Muere, acaso propiciamente, antes de concebir su fracaso.

Augiéras es, ante todo, un problema. ¿Cómo leerlo? Su obra no es enfática: vacila entre la literatura y la charlatanería. Cabe lo mismo en nuestro librero que en los estantes de una innumerable librería esotérica. Libros finos y, al mismo tiempo, aleccionadores, atestados de niños, mentores y, desde luego, aprendizaje. *Domme o el ensayo de Ocupación* (escrita a finales de los sesenta, publicada en 1982), su lección última, es un caso ejemplar, tan fascinante como repelente. Es una lectura incómoda: su forma nos satisface pero su sensibilidad, un tanto etérea, nos lastima. Parte de la anécdota nos deleita: un hombre, al borde de la locura, se oculta en una cueva para ensayar desde allí la ocupación del mundo. Apenas visto por los pueblerinos, practica esos hábitos que más tarde repetirán los nuevos seres: la soledad, la oración, la comunión con los elementos. Mientras ensaya, despotrica contra la vistosa idiotez de los hombres y escribe, morosamente, las líneas que nosotros leemos. Hay una joven y el sexo es ascensión. Hay un niño y su presencia es divina. Hay locura y furia y encendidas digresiones misántropas.

¿Qué nos lastima? No, en definitiva, su misantropía. Por el contrario: es fácil compartirla. Porque estamos anegados de novelas, sabemos que éstas, cuando valen, son objetos negativos. También sabemos: son legión los misántropos en la literatura francesa. De Flaubert a Houellebecq, una misma estrategia: la queja, no de aquel hombre sino, a través de él, de todos los hombres. De un modo u otro, el Augiéras más acerbo es predecible: su negación del mundo moderno no nos incomoda. No hay nada nuevo ni abismal en ella. Es, casi paródicamente, una crítica romántica. Se denuncia el mundo porque es árido y laico, y se abjura de la humanidad porque es apóstata y burguesa. Al revés de Baudelaire, deseo de oscuridad, Augiéras se consume en espera de una luz más intensa. Un mundo iluminado, ajeno

al medio tono moderno, eso quisiera. Mientras espera, despótica, previsiblemente. Previsible, no tedioso. No le exigimos al misántropo revelaciones inéditas: el mundo es náuseas, y lo sabemos. Demandamos lo posible: un gesto enfático, una manera particular de pronunciar tantas heces. Allí, en el fraseo de la podredumbre, entre los estilistas de la suciedad, Augiéras brilla con una claridad propia, al fin inspirado.

Tampoco nos hiere la prosa. ¿Cómo podría hacerlo? Es una prosa cálida, exacta, intachable. Tantas frases y ninguna que nos haga pensar en la demente misantropía de Céline o en la arrebatada lengua mística de Xul Solar. Tantas sentencias y todas tan ordenadas. El estilo de Augiéras es, a primera vista, paradójico: nace de un temperamento extremado, se resuelve clásicamente. Se inscribe, de hecho y sin reservas, en el clasicismo francés. Su virtud capital es aquella de la que Barthes ya se mofaba: la precisión. No es de extrañar que tanta templanza haya ganado la atención de Gide. El asunto: ¿por qué el clasicismo y no una prosa más expresiva? ¿Por qué la calma? Acaso para convencer. Porque sus temas son poco ordinarios y rayan a veces en el embuste, Augiéras compone una prosa eminentemente francesa, irrefutablemente literaria. Porque la belleza clásica persuade, escribe en un estilo ya canónico. No arriesga para no tropezar y atizar las sospechas. Esto, afirma su prosa, es literatura. Esto, sugiere su temperamento, podría ser otra cosa.

Nos lastima, entonces, tanta luz. Podríamos decir, como Debussy, que nuestras almas mueren por exceso de sol. Así: descansamos cómodos bajo la sombra y, de pronto, la demasiada luz. Creíamos conocer la oscura naturaleza de la novela —un envejecido divertimento crítico, inútil para proponer— y, de golpe, ésta propone. No una vez ni casualmente: un chorro de luz tras otro. Augiéras se pretende un iluminado y, sin apenas pena, ya alecciona. Entre un vituperio

y otro, un sermón sobre la Claridad, la Energía Divina, el Ser Primordial. Entre la conocida narrativa negativa, una porción positiva. Aquí, nuestra incomodidad. ¿Qué hacer con sus revelaciones? ¿Cómo leer, hoy, a un santo? Para empezar, hemos sido embaucados: se ha denunciado la deficiencia del mundo sólo para proponer, enseguida, una sabiduría. ¿Cuál? Cualquiera. Una que, fiel a su década, flota en la Nueva Era. Una que, como las otras, necesita del auxilio de las mayúsculas. Una tan falaz como todas. Súbitamente aleccionados, nos negamos a escuchar siquiera el mensaje. Hubiéramos deseado otra cosa, un Augiéras todo lobreguez, atado a aquella certeza de Nietzsche: ciertas cosas no deben decirse porque los lectores no están preparados para oírlos. Nosotros, inútil presumir, no lo estamos.

El asunto es cosa grave. Notaba Borges: la experiencia estética se define, en esencia, por la inminencia, no el acontecimiento, de una revelación. Afirmamos lo mismo sobre la literatura: incluso cuando es epifánica, está siempre *a punto* de pronunciar. No es tanto una revelación como la promesa de que podría haber alguna. ¿Qué ocurre, entonces, cuando un autor revela neciamente su luz? Ocurre algo, cualquier cosa, que no es literatura. Augiéras, al hacer las veces del chamán, rebasa las fronteras de la narrativa. Al descubrirnos lo arcano, nos prohíbe la experiencia literaria. Imposible la distancia estética entre tanto soplo místico. Imposible, también, la crítica. Su obra no nos exige una contemplación reflexiva sino un acto de fe: credulidad, no admiración formal. En vez de una novela, un develamiento. La literatura, en otra parte, donde la luz menguante.

Entonces: ¿qué hacer con Augiéras? ¿Es o no literatura? Su prosa y su misantropía dicen que sí. Su pretendida santidad sugiere, crasamente, lo contrario. De un modo o del otro, un problema. Un problema ya conocido. La comezón que nos produce es la

misma que nos han provocado, a lo largo de la Edad Moderna, los místicos: fascinación y aversión. No pocos espíritus lúcidos —Flaubert, Schwob, Coetzee— han sido seducidos por la imagen del asceta. Incluso un alma tan poco iluminada como la de Cioran fue absorbida por los martirios de las santas. ¿Por qué la fascinación? Para decirlo con el rumano, porque contemplar a los místicos satisface “un gusto por las enfermedades y una avidez de depravaciones”. Por eso y porque debajo de todo asceta se oculta un misántropo más o menos declarado. El místico, como nosotros, detesta este mundo pero él, al revés de uno, renuncia a sus escasas recompensas. Allí la fascinación: disfrutamos viendo cómo padece el destino que nosotros, sabiamente, celebramos para no vivirlo. ¿Por qué la aversión? Por la demasiada, inclemente luz. El místico es tolerable hasta antes de ser iluminado. Cuando sufre vanamente, su ejemplo es de una belleza morbosa. Favorecido por una revelación, es innoble. Augiéras, por ejemplo: hermoso mientras despótica en una cueva, repelente cuando sus cabellos ya se erizan y su dedo, seráfico, señala un camino.—

—RAFAEL LEMUS

