

LIBROS



• **El secreto del mal**
• **La Universidad Desconocida**
> ROBERTO BOLAÑO

• **Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias.**
• **Cuestión de énfasis**
> SUSAN SONTAG

• **El Museo En Sí**
> GUY DAVENPORT

• **Por dónde vagaré**
> JOHN ASHBERRY

• **Para no sufrir más: el Buda en el mundo**
> PANKAJ MISHRA

• **Los antimodernos**
> ANTOINE COMPAGNON

• **La fiesta vigilada**
> ANTONIO JOSÉ PONTE

• **Borges, una vida**
> EDWIN WILLIAMSON

• **Hilos**
> CHANTAL MAILLARD

RELATOS Y POESÍA

El samurái romántico



Roberto Bolaño
El secreto del mal
Edición de Ignacio Echevarría,
Anagrama,
Barcelona, 2007,
182 pp.



Roberto Bolaño
La Universidad Desconocida
Anagrama,
Barcelona, 2007,
459 pp.

“La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”, definió Roberto Bolaño en una entrevista.

Y, en otra, agregó: “A la literatura nunca se llega por azar. Nunca, nunca. Que te quede bien claro. Es, digamos, el destino, ¿sí? Un destino oscuro, una serie de circunstancias que te hacen escoger. Y tú siempre has sabido que ese es tu camino”.

Y una más: “El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno”.

Y para concluir: “Lo brutal siempre es la muerte. Ahora y hace años y dentro de unos años: lo brutal siempre es la muerte”.

Todas estas opiniones o respuestas o, mejor dicho, todas estas sentencias (reunidas y editadas por Andrés Braithwaite en el revelador y gracioso *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2006) resultan no sólo útiles como introducción a esta reseña sino que, además, creo, ayudan a una más adecuada lectura y mejor comprensión de *El secreto del mal* y de *La Universidad Desconocida*, así como del resto de la obra de Bolaño. Es decir: samurái + destino + viaje + no retorno + muerte remiten al bushido o “camino del guerrero” (el arte de vivir y combatir, como si uno ya estuviese muerto, de los grandes espadachines japoneses; la habilidad de mirar hacia atrás, al presente, como si se lo hiciera ya desde el otro lado) y a una actitud paradójicamente hiper-vital. Al núcleo creativo, el centro del que se

desprende la ficción y la no-ficción de Bolaño alumbrada y oscurecida, siempre, por la sombra de la enfermedad y de la muerte que podía llegar —y llegó, puñal en alto— a vuelta de página.

¿Y qué es lo que a lleva a uno —apenas terminados de leer estos dos últimos libros de Bolaño— a ponerse a enhebrar respuestas de viejas entrevistas y a aventurar teorías más líricas que exactas? La respuesta sólida a tan leve enigma no la tengo clara, pero aventuro una sospecha: Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra. Y un acercamiento a él y a lo que escribió contagia casi instantáneamente una cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable. Unas ganas feroces de que todo sea escritura y que la tinta sea igual de importante que la sangre. En este sentido, la obra de Bolaño ahora, para bien o para mal, inevitablemente acompañada de la leyenda de Bolaño, es una de las que más y mejor obliga —me atrevo a afirmar que es la más poderosa en este sentido dentro de las letras latinoamericanas— a una casi irrefrenable necesidad de leer y de escribir y de entender al oficio como un combate postrero, un viaje definitivo, una aventura de la que no hay regreso porque sólo concluye cuando se exhala el último aliento y se registra la última palabra. Algunos podrán pensar que éste es un sentimiento adolescente e incluso infantil. Allá ellos. Pero, sí, lo cierto es

que tanto los relatos como los poemas de Bolaño (así como las novelas y sus breves ensayos y conferencias y, ya se dijo, sus entrevistas por lo general respondidas por escrito a vuelta de e-mail) acaban en realidad ocupándose de una única e inmensa cosa: la persecución y el alcance—esté simbolizado en alguien llamada Cesárea Tinajero o en alguien que responde al nombre de Beno von Archimboldi— de la literatura como si se tratara de una cuestión de vida o muerte, de la literatura como Génesis y Apocalipsis o Alfa y Omega.

Una cosa está clara: Bolaño escribía desde la última frontera y al borde del abismo. Sólo así se entiende una prosa tan activa y cinética y, al mismo tiempo, tan observadora y reflexiva. Sólo así se comprende su necesidad impostergable de ser persona y personaje. No importa—mal que les pese a los patológicos patólogos siempre a la caza de la no-ficción en la ficción— dónde termina Bolaño y comienza Belano. Lo que importa es que el primero haya creado al segundo para que lo sobreviviera y que no se haya quedado en una mera alucinación de alguien quien, por momentos, jugueteaba románticamente con la posibilidad de que incluso Bolaño fuese un personaje de Bolaño. Alguien que, en alguna conversación, llegaba incluso a fantasear con la posibilidad a la Philip K. Dick de, en verdad, haber fallecido diez años antes de su muerte, durante su primer *shock* hepático, y que la última década de su existencia—conteniendo casi la totalidad de su “vida de escritor” en una acelerada progresión a la que podría definirse como *beatlesca* en términos de tan grande progreso en tan pocos años— no fuera otra cosa que un delirio agónico. Y así fue, creo—pienso aquí más como narrador que otra cosa— como la constante amenaza del final resultó en el alumbramiento de una de las obras más enérgicas de las que se tenga memoria dentro de la literatura en castellano.

La publicación de estos relatos y poemas coincidiendo con el importante lanzamiento en Estados Unidos de *Los detectives salvajes*—*The Savage Detectives*, Farrar, Straus & Giroux—, a la que pu-

blicaciones como *The New Yorker*, *The Virginia Quarterly Review* y *The Believer* han dedicado elogios encendidos y muchas páginas, vuelve a poner de manifiesto no sólo la particular calidad de su escritura sino también su poderosa influencia entre los lectores jóvenes y su vertiginoso ascenso en los rankings para euforia de los que disfrutaban de estas cuestiones canónicas e históricas. (Para todos ellos, vaya un dato atendible y entre paréntesis: una reciente y muy publicitada encuesta colombiana con votantes de todo el *mondo-intelligentzia* en castellano, lo ha colocado tercero y pisándole los talones a Gabriel García Márquez y a Mario Vargas Llosa. Allí Bolaño obtuvo más votos que ambos *boom-popes* pero repartidos en tres obras ubicadas en los tramos más empíreos de la lista. Lo que significa que, si se hubieran concentrado todas las adhesiones en sólo una de las tres novelas mencionadas, ésta se habría impuesto a *El amor en los tiempos del cólera* o a *La fiesta del chivo*. Hasta donde sé, cosa rara o no tanto, ni el escritor colombiano ni el escritor peruano han manifestado haber leído algo del escritor chileno quien superó a ambos como “el escritor más influyente de la actualidad” en otra encuesta de un frecuentado blog del escritor Iván Thays.)

Ahora, dos libros de naturaleza muy distinta vienen a engrosar su obra. Son dos libros póstumos (“Póstumo suena a nombre de gladiador romano. Un gladiador invicto. O al menos eso quiere creer el pobre Póstumo para darse valor”, sonrió muy en serio Bolaño en otra entrevista) pero, en su misma naturaleza fantasmal, de signo muy diferente. Los relatos y conferencias y fragmentos de *El secreto del mal* fueron rescatados y ordenados por el crítico y amigo Ignacio Echevarría a partir de una expedición al disco duro del ordenador de Bolaño. En cambio, *La Universidad Desconocida*—tal como explica su viuda Carolina López en la nota titulada “Breve historia del libro”— se trató y se trata de una obra cuidadosamente pensada y estructurada por Bolaño a lo largo de muchos años y que, tal vez por sentirla como algo final y sin vuelta, nunca quiso publicar en vida.

Así, mientras *El secreto del mal* puede leerse como los mensajes en ocasiones difusos pero claros de un espectro, *La Universidad Desconocida* (más allá de que varias de sus partes fueran publicadas en vida por Bolaño) adquiere, aquí y ahora, el carácter de *summa* testamentaria. Así, *El secreto del mal* abre—aunque interrumpidas— líneas hacia el futuro mientras que *La Universidad Desconocida* se nos presenta como el omnipresente Fantasma de las Navidades Pasadas.

Dice bien Echevarría en la nota preliminar a *El secreto del mal* que “La obra entera de Roberto Bolaño permanece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa, y no sólo *El secreto del mal*, la que aparece regida por una poética de la inconclusión”. Y es verdad y ahí está, por ejemplo, el final más que abierto de *Los detectives salvajes* o las febriles despedidas de novelas como *Amuleto* o *Nocturno de Chile*. De ahí que buena parte del atractivo de *El secreto del mal*—que incorpora páginas ya conocidas como “Playa” y las conferencias “Derivas de la pesada” y “Sevilla me mata”, mientras que “Músculos” parece un calentamiento de motores para lo que acabó siendo *Una novelita lúmpen*— resida en los contundentes comienzos de textos abandonados o postergados que, además, tienen la virtud de ampliar el mito de “Belano, nuestro querido Arturo Belano”. El poeta realista visceral—más una vida y alternativa en otra dimensión que un alter-ego del propio autor a quien, a pesar del anuncio de un suicidio en África, Bolaño decidió *resucitar* en varias ocasiones y hasta proponerlo como la voz futurista que comanda y ordena 2666— aparece aquí inédito y joven y preocupado por una hipotética muerte de William Burroughs (“El viejo de la montaña”), consagrado y de regreso en México D. F. investigando los últimos días de vida de su hermano de sangre y versos Ulises Lima (“Muerte de Ulises”) o lanzándose a la búsqueda de un hijo perdido en Munich en el fragor berlinés de una revolución juvenil y milenarista (“Las Jornadas del Caos”). En todos los casos, Bolaño emociona con el

mismo tipo de alegría melancólica que, digamos, alguna vez nos produjeron los reencuentros con Philip Marlowe o Antoine Doinel o el Corto Maltés: pocas cosas resultan más placenteras y emotivas que el volver a acompañar a un viejo y curtido y aventurero amigo. El resto del material reunido oscila entre la stampa autobiográfica vivida o leída (“La colina Lindavista”, “Sabios de Sodoma”, “No sé leer”) o sintonizado en alguno de los muchos trasnoches televisivos de Bolaño, mutando a pesadilla despierta y zombie en el magnífico relato-movie “El hijo del coronel”. “El secreto del mal”, “Crímenes”, “La habitación de al lado”, el muy perecuiano “Laberinto”, “Daniela” y muy especialmente “La gira” (que en la figura del “desaparecido” rocker John Malone acaso insinúa el perfil de un nuevo fugitivo bolañista a perseguir) pueden leerse como inconclusas pero siempre esclarecedoras —en los pulsos de sus oraciones— llamadas telefónicas que su autor pensaba volver a retomar cualquier noche de estas marcando su número. De este modo, puede entenderse *El secreto del mal* (en mi opinión muy superior a *El gaucho insufrible* y con momentos a la altura de lo mejor de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*: seleccionados y reordenados y reunidos en la antología norteamericana *Last Evenings on Earth*—New Directions—considerada por *The New York Times* como uno de los libros del año 2006) como una colección no de *greatest hits* pero sí de imprescindibles lados B, demos y rarezas de esas que ayudan a escuchar todavía más y aún mejor a aquellos grandes éxitos.

Otra cosa muy distinta es el totémico *La Universidad Desconocida* presentándose como una suerte de *companion* post-infrarrealista hasta ahora escondido o de siamés invisible al real visceralismo de *Los detectives salvajes*. Porque si —como bien apunta Alan Pauls en su conferencia “La solución Bolaño”— “prácticamente ninguno de los poetas que se multiplican en las páginas de *Los detectives salvajes* escribe nada”, “no hay Obra”, y que es precisamente debido a eso que la novela funciona como “un gran tra-

tado de etnografía poética porque hace brillar a la Obra por su ausencia”; entonces *La Universidad Desconocida* es, por fin, la Obra. Mayúscula y arrasadora y aforística y, sí, sentenciosa y sentenciante. *La Universidad Desconocida* no es nada más que el libro más autobiográfico de Bolaño —alguien que se sentía poeta por encima de todo y en el que la línea que separa a los géneros se cruza una y otra vez como se cruzan las fronteras en sus dos novelas más voluminosas unidas por la membrana indestructible de lo epifánico— sino, también, una Divina Tragicomedia. Una suerte de íntimo *Manual Para Ser Bolaño* de uso limitado y de auto-ayuda solo para él mismo, pero sin embargo perfecto para que sus lectores puedan rastrear los muchos y largos viajes de su inspiración. Un *tractat* —de ahí que este libro, además de trascendente, sea *peligroso* por su potencia radiactiva a la hora de tentar con reproducir un estilo inimitable que, de intentárselo, me temo que resultaría en torpe parodia— al que incautos o irresponsables tal vez interpretarán, más que equivocadamente, como un promiscuo y apto para todo público *Manual Para Ser Como Bolaño* rebotante de *slogans* y mandamientos y pasos a seguir y calcar por fans adictos compulsivos. Después de todo, Bolaño trabaja aquí con los lugares comunes y los *clichés* de la bohemia pero —en esto reside el valor y el genio del libro— convirtiéndolos en algo indivisible y suyo. Quienes se limiten a disfrutarlo sin intenciones epigonales encontrarán aquí algo mejor que el mapa del tesoro: el tesoro mismo. Casi quinientas páginas monologantes, veloces, *tan* subrayables y, sí, descarada y noblemente románticas que se leen y se viajan hasta experimentar esa rara forma del desfallecimiento que sólo se experimenta luego de la más plena y satisfecha de las felicidades. Páginas ya conocidas de *Los perros románticos*, *Tres*, *Amberes* —y otras más oscuras publicadas en antologías y revistas— encuentran aquí su sitio exacto y su posición precisa como piezas de un puzzle que ahora, por completo, no sacrifica nada de su misterio sino que lo potencia. Los

poemas de *La Universidad Desconocida* —épicos y domésticos— aparecen surcados por nombres de países y calles, de libros y de películas, de escritores y de seres queridos que resultarán familiares para los ya *habitués* cartógrafos de la cosmogonía del autor. Pero por encima de todos ellos, resuena, una y otra vez, el país privado y la calle propia y la película protagonizada por el nombre Roberto Bolaño. Contemplándose desde adentro y desde afuera, parado frente a un espejo crepuscular o analizando su figura desde la distancia abstracta y casi *sci-fi* de la luz de los años transcurridos, leyendo desde la sala de lecturas del infierno o recitando mientras va poblando, amorosamente, los estantes con los libros que algún día leerá su hijo. *La Universidad Desconocida* —tal vez este sea el mejor elogio posible a este libro *alma-mater*— se lee con el mismo asombro extático y pasmo eufórico con que alguna vez se leyó *Moby Dick*: otro libro raro y polimorfo y leviatánico, que no se sabe exactamente a qué especie pertenece, y que se las arregla para confundir y fundir al plan de su autor con el plano del universo.

La Universidad Desconocida arranca con un artista que está poniendo todo de su parte para que desaparezca la angustia y concluye más que feliz —y con un guiño a Dante— agradeciendo los dones recibidos a una “Musa/ Más hermosa que el sol/ y más hermosa/ que las estrellas”.

El secreto del mal abre con Roberto Bolaño arribando a México en 1968 y cierra con Arturo Belano, quien “creía que todas las aventuras se habían acabado”, aterrizando en Berlín en el 2005. Bolaño —que murió en el 2003— escribía entonces sobre el futuro de su creación que ahora, en el 2007, leemos ya como parte de un pasado irrecuperable, de un tiempo perdido pero no por eso menos valioso.

“Mi poesía y mi prosa son dos primas hermanas que se llevan bien. Mi poesía es platónica, mi prosa es aristotélica. Ambas abominan de lo dionisiaco, ambas saben que lo dionisiaco ha triunfado”, delimitó Bolaño en otra

entrevista. Ahora, en estos dos libros, el samurái romántico que se cree invicto para darse valor vuelve a desenvainar su espada y, póstumo, presentar combate. Y, aunque Bolaño asegurase que la guerra contra “el monstruo” está perdida de antemano, nada nos impide festejar —una vez más, mientras nos queden vida y viaje— el destino triunfal de estas románticas batallas. —

— RODRIGO FRESÁN

ENSAYO

Los tiempos cambian



Susan Sontag
Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias
Traducción de Aurelio Major,
Mondadori,
Barcelona, 2007,
288 pp.



Susan Sontag
Cuestión de énfasis
Traducción de Aurelio Major,
Alfaguara,
Madrid, 2007,
440 pp.

En una de esas divertidas explosiones de hiel que distinguen el espíritu populista de sus conferencias, Camille Paglia le reprochaba a Susan Sontag haber cambiado el papel de la Madame de Staël norteamericana por “Miss Mandarin in her New York apartment”. Aunque uno tiene la impresión de que la envidia contribuye demasiado a esa lista de los pendientes de Sontag—según Paglia (le reprocha no ser “lazo mediático entre la academia y la cultura popular”, ni “una talentosa escritora de ficción”, ni la escritora de un ensayo sobre The Supremes—que ella, entonces,

tuvo que escribir—, ni “alguien capaz de hablar con franqueza sobre sus preferencias sexuales”, uff...), es innegable que en algún punto de su carrera Sontag murió de éxito, se convirtió en una parte ineludible del *mainstream*. Y ello trajo consigo un cambio en su manera de entender y escribir ensayos.

Valga el preludio sensacionalista para decir que uno lee estos dos últimos libros suyos como un compendio de opiniones del último gran intelectual norteamericano que podía hablar sobre casi cualquier cosa con un alto grado de solvencia retórica y pareja autoridad mediática. Pero hay un hecho evidente que no alegrará a los editores de estas traducciones recientes: los mejores ensayos de Sontag, libros como *On Photography*, *Illness as Metaphor* y, sobre todo, *Under the Sign of Saturn*, quedaron atrás. Y lo mejor de la última Sontag es precisamente *Regarding the Pain of Others*, un diálogo crítico con *On Photography*.

En cambio, en estos últimos volúmenes uno encuentra simplemente fogonazos de inteligencia que premian un largo recorrido por prólogos, artículos, conferencias y textos de ocasión. Viniendo de Sontag, los fogonazos pueden llegar a ser deslumbrantes, pero uno echa de menos las maneras rotundas con las que antaño ejercía una incuestionable originalidad en casi todo lo que tocaba con su prosa. Aquella Sontag que nos enseñó a diferenciar las preocupaciones morales del moralismo sólo regresa a ratos en un ensayo como “Un argumento sobre la belleza”, donde la autora somete a una severa crítica el uso estético del adjetivo “interesante”, o el que da título a uno de los volúmenes, “Al mismo tiempo”, donde clarifica el rol ético del novelista.

Hay varias versiones de esa mutación: algunos piensan que en los últimos tiempos Sontag ejercía con demasiado celo su papel de árbitro moral o de investigadora de las intersecciones entre acto público y responsabilidad personal. Otra gente, incluido su hijo David Rieff, insinúa que la “avidez” de la ensayista, su amplia gama de preocupaciones, acabó por atribuirle a sus

ensayos un rol demasiado periodístico. Otros creen que Sontag simplemente empezó a hacer amigos, amigos artistas que le pedían que escribiera de ellos. Y está, por supuesto, esa célebre *boutade* de Gore Vidal cuando decía que “la inteligencia de Sontag es aún mayor que su talento”, algo que, sin duda, no podría afirmarse del propio Vidal. Pese a la porción de razón que llevan todas esas objeciones, también sería justo decir que Sontag fue víctima de “ese resentimiento terrible y mezquino que hay en Estados Unidos hacia el escritor que trata de hacer muchas cosas”, asunto que ella misma detalló en su ensayo “Sobre Paul Goodman”. Por otro lado, como decía el bardo, *times are a-changin’*.

Incluso para el lector en español, la mayoría de los textos de *Al mismo tiempo* no son novedades. En *Cuestión de énfasis* sí hay bastantes cosas inéditas, aunque el tomo se resiente demasiado del espíritu de la miscelánea: Sontag habla no sólo de literatura universal y de política, sino de cine, pintura, fotografía, danza... Lo peor: muchas veces nos dice cosas que ya sabíamos sobre Borges, Machado de Assis, Danilo Kis o *Pedro Páramo*. Otras, nos descubre nombres y hace relecturas de clásicos olvidados. En general, aquellas grandes ideas, realmente originales, con las que Sontag nos deslumbraba hace un par de décadas brillan por su ausencia. Es posible que estén en esos diarios que se anuncian como su próxima contribución editorial al mito de la posteridad. Pero, por lo pronto, ¿quién quiere oír la decir que “A nosotros los escritores nos inquietan las palabras. Las palabras significan, las palabras apuntan. Son flechas”, o que “La traducción literaria es una rama de la literatura, y es todo menos una tarea mecánica”, o que “Un escritor es en primer lugar un lector”? Frases asombrosas por su banalidad, sobre todo firmadas por alguien que dijo alguna vez que una tarea del escritor es combatir los lugares comunes.

El estilo sigue siendo llano (Sontag es una especialista en que creamos que tiene muchas dudas y, al mismo tiempo, convertimos en cómplices de sus

opiniones), y hay siempre en sus razonamientos un *pathos* característico, elegíaco, casi “ruso” a pesar de que Sontag no leía esa lengua en la que escribieron sus escritores más admirados. La tónica general de su visión del mundo, lo que Sontag siempre carga consigo, ya sea que hable de Beckett o del *bunraku*, es cierta actitud nihilista hacia el mundo —“como ese gran sombrero negro, un poco demodé”, en palabras de Paglia.

En *Al mismo tiempo* se incluye también un artículo sobre el atentado terrorista del 11 de septiembre, que tanta polémica trajo aparejada y que, a mi juicio, no dice otra cosa que un par de lugares comunes. Asediada por las banalidades vociferantes de un país con vocación imperial, donde la mayoría de los políticos leen la Biblia de manera literal, la combativa Sontag tampoco se salvó de la banalidad. Su ejemplo político (el destino del pensamiento de aquellos que dejaron de creer en el Estado americano, o que cuando lo evocaban preferían rememorar el Watergate al New Deal y que al final tal vez hayan allanado el camino al conservadurismo actual) nos habla de los curiosos destinos del intelectual moderno y del indiscutible final de una era. —

— ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

ENSAYO

El gato de Davenport



Guy Davenport
El Museo En Sí
Selección,
traducción
y prólogo de
Gabriel Bernal
Granados, Pre-
textos, Valencia,
2006, 374 pp.

La obra de Guy Davenport es una sonriente expedición en la búsqueda de lo moderno, un paseo sensato y misterioso como aquellos que emprendía Montaigne, esa men-

te sana y ese espíritu liberal, al que el virtuoso escritor norteamericano fallecido en 2005 recurre con frecuencia y seguridad. De un centenar de ensayos más o menos breves, reunidos originalmente en *The Geography of the Imagination: Twenty Essays* (1981) y *Every Force Evolves a Form: Forty Essays* (1987), Gabriel Bernal Granados ha compuesto *El Museo En Sí*, que ya había aparecido en español en una versión previa en 1999, a la que siguieron otras traducciones de Davenport, todas ellas emprendidas con autoridad y cariño, como *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura* (FCE/Turner, 2002) y el *Cuaderno de Balthus* (Libros del Umbral, 2005).

Es difícil dar con el elogio adecuado para Davenport, nacido en Carolina del Sur en 1927, quien, además de cuentista notabilísimo, fue poeta, dibujante, pintor y excelso traductor del griego clásico. Yo lo definiría como un crítico que al conocerse perfectamente a sí mismo, no tuvo inconveniente en enseñarnos cómo aprendió a pensar, en el camino, otra vez sea dicho, de Montaigne. Todo empezó, nos dice en “Hallazgo”, el ensayo más iluminador de *El Museo En Sí*, cuando Davenport era un niño que buscaba puntas de lanza, piedras indias o tomahawks por los senderos del valle de Savannah, Georgia.

“Mi descubrimiento más notable fue una piedra redonda de una cuarta de largo y tres de ancho, con depresiones brancusianas en cada una de sus caras, como la huella involuntaria de los dedos índice y pulgar...” Que aquella punta de lanza o herramienta de los cherokees le haya parecido a Davenport, en el recuerdo, un Brancusi y que, mostrada tiempo después a un especialista del Museo Peabody, éste la haya descartado reconociendo no saber para qué la utilizaban los indios norteamericanos, lo dice casi todo sobre Davenport. Una obra como la de Constantin Brancusi (1876–1957), uno de los grandes escultores modernos, puede encontrarse (como cualquier

otra de su estilo) en el principio de las cosas y en su retorno en el tiempo. El arte moderno es tan banal y tan geológicamente imperativo y humano, demasiado humano, como lo es esa flecha de indio. En las pinturas rupestres, Davenport, creyente en el Renacimiento de lo arcaico, ha visto un futuro, y en el modernismo, un primitivismo.

Davenport se nos aparece visitando ruinas como acompañante del conde de Volney en Palmira, de Gibbon en el Coliseo, de Champollion en Tebas o de Schliemann en Troya. A lo largo del siglo XX, Davenport se detiene ante la evocación de Petra en *La tierra baldía* o relee, con Charles Olson, “Alturas de Machu Pichu”. De “El bosque de los símbolos de Joyce”, título de otro de sus ensayos, Davenport ha visto salir una troupe goliardesca y lee *Finnegans Wake* como un canto primordial que debe leerse en grupo. Davenport ha visto en la tumba de granito de V.I. Lenin, construida en 1930 d.c., el único vestigio arquitectónico del constructivismo soviético y en la caminata de Neil Armstrong en la luna, otra ruina, esta vez inmortalizada por la inverosímil fotografía de un astronauta junto a una nave parecida a un insecto y a una bandera de los Estados Unidos almidonada para que pareciese ondear con el viento.

Pero la historia de las ruinas, tal cual la dispone Davenport, es ajena al estremecimiento romántico. Nada hay menos afiebrado que una página de Davenport y él mismo, que ha defendido a la imaginación de Poe de su difundido contubernio con los interiores sombríos y claustrofóbicos, es el constructor de una casa bañada por el color y la claridad. Lo digo porque he leído, gracias al prólogo de Bernal Granados que la cita, la descripción que hace Erick Anderson Reece de la casa de Davenport. Lo digo porque a las casas metafóricas de Joyce y de Yeats se les dedica una larga reflexión en *El Museo En Sí*. Las ruinas, para Davenport, son aquello que el niño va encontrando en su cotidiana averiguación solitaria

y lo arabesco, lo gótico y lo exótico, la trinidad estilística que Davenport encuentra en Poe y en Oswald Spengler, es lo que salía de los bolsillos de Huckleberry Finn.

Discípulo de Ezra Pound, a quien visitó en el hospital psiquiátrico de Santa Isabel y a quien frecuentó en el retiro italiano, cabe imaginar que Davenport, en Harvard, en Haverford y en Kentucky fue, también, un profesor excelente. Como crítico de arte y literatura, Davenport le sostiene la mirada al lector en el mejor de los tonos profesoriales, aquel que examina, antes que a un estilo, a los creadores de estilos, como Picasso, como Stravinsky y como Pound. Las vegetaciones más espesas, como lo son esos estilos, no permiten que se echen raíces en ellas sino que se florezca en torno suyo. Pero Davenport, a su manera un botánico, es lo suficientemente moderno para creer que la naturaleza es inmutable y recuerda que Olson, otro de sus maestros, murió meditando en la rotación de los continentes.

La lección principal, en *El Museo En Sí*, consiste en desentrañar la dificultad de lo moderno. Las épocas históricas, en su detallismo y en su cronología, le dicen poco al ensayista; él pertenece a esa familia de críticos que prefieren creer que desde los bardos prehoméricos hasta la vanguardia sólo unos pocos temperamentos esenciales han dominado el reino de la estética. Si Stendhal dividió al arte entre lo romántico y lo clásico; si Eugenio D'Ors declaró que la única guerra que valía era la de los barrocos contra los anti-barrocos, y si George Steiner, más recientemente, discriminó entre lo épico y lo trágico, Davenport nos explica (como a él se lo explicaron los sabios canadienses Northrop Frye y Hugh Kenner) por qué se puede leer a Walter Scott sin ayuda de nadie y por qué en cambio es conveniente pedir auxilio ante Joyce pero, también, frente a la *Iliada* y la *Odissea*. Exégeta de Homero o de Pound, Davenport cree que lo moderno no distingue a una época sino

a un grado de dificultad.

Davenport, como tantos entre los modernos tardíos, fue un anti-moderno que se quejaba de los automóviles, llevaba una retirada vida provinciana y censuró, según Reece, “la mayor parte de las formas de entretenimiento que van más allá de la íntima conversación entre dos.” Pero quien se inspira en Thoreau se transforma irremediamente en devoto de Charles Ives, el músico, otro de los “difíciles” que Davenport ama y entonces lo moderno y lo antimoderno se encuentran en una armonía que no sé si sería ofensivo calificar como bucólica.

A Davenport le gustan los niños (o la literatura moderna sobre los niños) y aventura que tras Balthus (que le gusta mucho más que los niños) un libro sobre la infancia como *Otra vuelta de tuerca* no puede sino verse balthusianamente. Davenport encuentra en Balthus (y en el aduanero Rousseau que le gusta todavía más) a esos modernos extremos que agotan, por el anacronismo de sus convicciones, la modernidad. En mi modesta opinión de coleccionista de cromos y postales, creo que Davenport resuelve muchos problemas cuando acota que los pintores, a diferencia de los escritores, no suelen ser acusados de escapismo. En esa grieta del tiempo podemos encontrarnos con la obra de Davenport, cuya privanza como intérprete de los modernos proviene de una forma particularmente inteligente (e inteligible) de la capacidad de observación, como lo muestra el siguiente apunte: “Mi gato no me reconoce cuando nos encontramos a una manzana de casa, y deduzco de su expresión que yo tampoco debo de conocerlo.”

La aparición de su gato, en *El Museo En Sí*, viene a cuento de otro tópico, el desasosiego que produce estar lejos de casa descuidando fatalmente a los dioses del hogar. Pero la observación vale como ejemplo de lo que se puede aprender paseando con Guy Davenport. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ

MICHAEL

POESÍA

Un magma



John Ashbery
Por dónde vagaré
Traducción de
Daniel Aguirre
Barcelona,
Lumen, 2006
195 pp.

En el momento presente, toda la poesía que se puede leer recuerda a otra cosa ya conocida o, a lo sumo, al cruce de haces de cosas ya conocidas. La excepción más evidente a esa tendencia es John Ashbery (Rochester, Nueva York, 1927). Lleva cincuenta años y veintidós libros escribiendo una poesía que no se parece a nada, que no se puede reducir a nada distinto de ella, que apenas traza una línea propia pues a cada libro vuelve a inventarse sorprendente y original. Esto supone una dificultad para el trabajo crítico, pero también un estímulo. Veamos, pues, si existe una manera de describir la operación Ashbery.

En primer lugar está el magma: una masa creciente de palabras —esa ola (*Una ola*, 2003; *A Wave*, 1984), como se titulaba el libro anterior aparecido en la misma colección del que ahora comentamos—, una lava que con frecuencia prefiere la prosa para amasar las cosas y los pensamientos. Pero no se trata exactamente de una imparable corriente de consciencia, como en Joyce, a quien recuerda a ratos, sino de una suerte de observación de los pensamientos desde afuera. Desde ese lugar donde pueden dialogar lo decible y lo inefable, y —como señaló Robert McCrum— “romper y reinventar la sintaxis, la cadencia y hasta nuestro sentido de la belleza”.

Lo que se le ocurre al poeta, en su propio divagar, son ya objetos que pueden ser observados como cosas en

el mundo: “Dulce comida, a lengüetazos te tomo/ como de un vaso de amabilidad. ‘Desarrollamos’ paradigmas de/ líos sin estructuración. Déjenos en paz hoy.// Yo quisiera escribirte a este respecto./ Asimismo, quisiera no tener que escribir/ respecto a todas las cosas que somos/ y no podríamos ser nunca: las cosas en lo sucesivo.// O eso nos parecía...”. Ashbery dijo una vez, en una entrevista, que compone sus poemas como una “gran ensalada”: cuando le parece que corren el riesgo de resultar sentimentales, los enfría agregándoles sesgos de reflexiones o rastros de ideas metapoéticas. Y viceversa. Con eso se defendía de una acusación que la crítica le lanzó en diversas ocasiones: que su poesía tenía una influencia muy visible de la teoría literaria y del ensayismo sobre el fenómeno poético. “Un pájaro, para cantar, no tiene necesidad de ser especialista en ornitología”, decía entonces. Por operaciones como esa, Harold Bloom dijo de él que era el primer clásico de la era posmoderna y que ocupaba en la poesía estadounidense de la segunda mitad del siglo xx un lugar tan prominente como el que Wallace Stevens había tenido en la primera (Frank O’Hara había comparado ya el primer libro de Ashbery, *Some Trees*, de 1956, con *Harmonium*, el primero de Stevens). La diferencia es que lo sublime de Ashbery actúa por saturación y centrifugación discursiva: “Sigue una cosa a otro tolo en el horizonte de acontecimientos. Al marchar cambia una vida de tema. Tenían sentido unas cosas, otras no. No esperaban morir tan pronto. En fin, supongo que tendré que haberme tabulado de algún modo. Había hablado de escribir en tu pierna...” (“Casa opresiva”). Como si la lengua misma estuviera ebria o mareada de tanta información, de tanto bombardeo de discursos. Ashbery es el poeta de la casi insoportable intensidad de materia verbal en circulación que caracteriza a nuestra era. En lugar de buscar en ese océano la palabra justa, que se salve de la oleada masiva, se abre al exceso y hace cantar a esa misma sobreabundancia.

En 1990, Javier Marías publicó, en Visor, la primera traducción de un libro de Ashbery en España: el extraordinario *Autorretrato en espejo convexo*, escrito en 1975 (en 2006, Julián Jiménez Heffernan sacó una nueva versión en la editorial DVD). En el prólogo, Marías citaba una entrevista en que el poeta decía imitar los procedimientos de la pintura abstracta (Ashbery ejerció durante años la crítica de arte): “Intento utilizar las palabras de manera abstracta, como un pintor...”. Y también de la música contemporánea: “Lo que queda [de la música] es su estructura, la arquitectura del argumento, escena o historia. Me gustaría lograr eso en poesía”. En todo caso, lo cierto es que Ashbery trabaja la palabra como materia, casi con los cinco sentidos, como si utilizara todo el cuerpo para componer cada página. No se resiste a la musicalidad que parece implícita en el periodo, dejando que se imponga incluso a los automatismos de la lógica y de la gramática. Casi no hay frase en sus poemas que no muestre el punto en que el sentido recto se fuga: “Disfruto con las biografías y las bibliografías, también con los estudios culturales. Con respecto a la música, mis gustos/ se extienden hasta las *Consolaciones* de Liszt, sobre todo las de tono menor/ aunque jamás he sido consolado/ por ellas. Bueno, puede que una vez” (“Apuntes a un amor novedoso”). Por eso Ashbery, y cada vez más, es tan difícil de traducir: casi no hay un eje denotativo al que ceñir la línea, que parece cambiar de rumbo con cada palabra. De ahí el mérito de Daniel Aguirre, que, sin renunciar a la literalidad, intenta seguir el movimiento del poema, de manera semejante a como un director de orquesta interpreta una pieza sinfónica. Porque traducir a Ashbery es hacer malabares con varias voces al mismo tiempo, a riesgo de aplanar el poema y reducirlo a una sola de sus dimensiones cambiantes.

Quienes crean que la poesía debe ser una aventura estética, un ejercicio exigente y divertido, grave al borde de la risa, deben leer a Ashbery, sumergir-

se en su magma, nadar en él aunque sea contra corriente –si es que descubre tal corriente. Por cierto, hace poco se publicó también el libro anterior a *Por dónde vagaré: Secretos chinos* (traducción de Dámaso López, Visor, 2006; publicado originalmente en 2002). –

– EDGARDO DOBRY

NOVELA

Formas de la resistencia



Pankaj Mishra
Para no sufrir más: el Buda en el mundo
Traducción de Damián Alou,
Anagrama, Barcelona, 2007,
413 pp.

En la página 206 de *Para no sufrir más*, Pankaj Mishra escribe refiriéndose al Buda: “Su tarea era amplificar la sensación, latente en todo el mundo, de que no somos lo que deberíamos.” Unas líneas más atrás hemos leído: “Fue un logro del Buda, al igual que de Sócrates, arrancar la sabiduría de una base sustentada en formas fijas y a menudo esotéricas de conocimiento y opinión, y presentarla como un proyecto moral y espiritual para los individuos.” La frase condensa o cifra buena parte de los grandes temas de este libro: la idea del individuo como eje de una filosofía, la idea de la sabiduría como proyecto y no como don divino de una elite, son (famosamente) esos puntos en los que Siddharta Gautama, alias el Buda, se apartó de las religiones más extendidas. Pero hay en la frase otras palabras que me interesan más: “al igual que de Sócrates”. Pues *Para no sufrir más* intenta muchas cosas al mismo tiempo, pero quizás su objetivo más terco y a la vez menos directo es éste: desenterrar los túneles que corren entre el Buda y eso que llamamos Occidente. Atención: no

demostrar por enésima y aburridísima vez que Occidente aprecia y practica el budismo (ese cliché New-Age), sino revelar los vasos comunicantes que siempre han corrido paralelos en aquellos dos mundos filosóficos. En otras palabras: lo que Mishra quiere es glosar la forma en que, por caminos muy distintos, la gran filosofía occidental y ese hombre del siglo VI a.C. llegaron a las mismas conclusiones.

Para no sufrir más es un libro hecho de muchos libros. Por un lado está la crónica vital de Pankaj Mishra, un joven estudiante que a sus veintitrés años se va a vivir —vale decir: se retira— a un pueblo minúsculo del Himalaya; por otro lado está la vida y milagros de Siddharta Gautama, otro joven de otro lugar de la India del norte, que, tras nacer en medio de una casta dirigente, renuncia a su acomodada vida y se dedica a buscar la sabiduría, practicando primero un ascetismo extremo y luego encontrando la célebre “Vía Media” que se convertirá en uno de los ejes de su enseñanza. Y hay un tercer libro: el examen —extraordinariamente informado pero extraordinariamente amable, tan cortés como erudito— que el primer joven indio, el que escribe desde el siglo XXI, hace sobre el pensamiento del segundo joven indio, el que pensó 27 siglos atrás. Y ésta es una de las grandes sorpresas de *Para no sufrir más*: en manos de Mishra, el pensamiento del Buda no es menos sugerente que su biografía. Mishra, que como todos los novelistas de su lengua es concreto y vívido y obstinadamente sensorial (Calvino habría dicho: icástico), tiene sin embargo algo que lo separa de tantos de esos mismos novelistas: es capaz de hablar de ideas —filosóficas, religiosas— sin ponerse a boquear desesperadamente como un pez fuera del agua.

Así es: en manos de Mishra, el pensamiento del Buda se transforma en materia viva, tan relacionada con el emperador hindú Ashoka como con Osama Bin Laden, tan pertinente para la comprensión de las castas hindúes como del asesinato de Mohandas Gandhi en 1948. De hecho, el libro se enfrenta a todos

los fundamentalismos que hoy chocan en la India: el fundamentalismo hindú del BJP, partido de extrema derecha que propone una nación de la cual sean eliminados los musulmanes, y también el fundamentalismo musulmán, esa especie de multinacional terrorista que propone un mundo entero del cual sean eliminadas todas las demás religiones. *Para no sufrir más* se remonta a varios siglos antes de Cristo, pero su mira está claramente clavada en el 11 de septiembre de 2001. Y todo el libro —desde sus disquisiciones más o menos teóricas a sus escenas de amor y desencanto intercultural— se pregunta: ¿en qué nos equivocamos?

Mishra ha llegado a un diagnóstico esencial, un diagnóstico que pasa por una palabra infrecuente: impotencia. Hacia el final del libro, el joven escritor, que ha dedicado varios años de su vida a leer sobre el Buda y a tratar de entenderlo sin llegar nunca a considerarse budista, se enfrenta todavía a lo inmanejable de ese pensamiento. Acerca de ese personaje, escribe:

Jamás concibió la radical planificación social a gran escala que propugnaban casi todas las ideologías modernas de derechas o de izquierdas: el socialismo, la democracia de libre mercado, el islamismo radical, el nacionalismo hindú y el imperialismo liberal. Su indiferencia hacia los proyectos políticos ambiciosos formaba parte de su fe en una redención alcanzada a título individual, no colectivamente organizada. El Dalai Lama, de joven, dijo que el meditador que se topa con un mundo ingobernable comienza reparando sus propios zapatos en lugar de exigir que todo el planeta quede inmediatamente cubierto de cuero. Pero ¿cómo mitigaba eso la impotencia política que experimentaba hoy día mucha gente en el mundo?

Y quizás en eso radique la riqueza de este libro que crece después de su lectura: en la voluntad de hacer preguntas,

no de dar respuestas; la voluntad de devolver al centro de nuestra conciencia la fe en el individuo y la desconfianza en los grupos. Ahora que los partidos y las religiones parecen exigir de sus seguidores una total abdicación de la inteligencia, libros como *Para no sufrir más* se convierten —delicadamente, sin escándalos ni arrogancias— en bienvenidas formas de resistencia. —

— JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

ENSAYO

Los antimodernos a examen



Antoine Compagnon
Los antimodernos
Traducción de
Manuel Arranz,
El Acanalado,
Barcelona, 2007,
252 pp.

Antoine Compagnon ha llevado a cabo en *Los antimodernos* un estudio —centrado en la literatura francesa fundamentalmente— sobre los escritores que reaccionaron contra la modernidad, pero no por conservadurismo sino como una respuesta, plena de matices, surgida desde el seno de la misma modernidad. Intempestivos y anacrónicos, para Compagnon los antimodernos fueron los auténticos fundadores de la modernidad y sus representantes más señalados. La figura inspiradora, que vivió en plena Revolución y a la que hostigó con virulencia y especial lucidez, fue Joseph De Maistre, el autor de *Consideraciones sobre Francia* y *Las veladas de San Petersburgo* (1821). El caso paradigmático lo encarna sin duda Charles Baudelaire: por un lado, fue un reaccionario, negador del sufragio universal, y por otro lado fue el definidor de lo mismo que denostaba. No estuvo solo: una lista amplia lo flanquea desde su siglo al XX: Balzac, Beyle, Taine,

Renan, Sainte-Beuve, Bloy, Barrès, y en el siglo XX, Bernanos, Breton, Bataille e, incluso, Barthes. ¿Pero qué es lo antimoderno para Compagnon? Es —nos dice— el “moderno arrastrado por la corriente de la historia, pero incapaz de guardar luto por el pasado”, y más adelante: “Lo antimoderno en lo moderno es la exigencia de libertad”.

Otra característica más clara es la desconfianza hacia el siglo XVIII en cuanto representante de la Ilustración y la aversión hacia la idea central del siglo XIX, el progreso, esa bestia negra de Baudelaire. A veces Compagnon, que va definiendo los conceptos demasiado cerca de los casos, confunde la noción de historia como progreso y la posibilidad del progreso en arte, denostada con acierto por Proust. Se puede dudar o negar el progreso en arte y creer en el progreso de la ciencia o de las leyes sociales sin contradicción. Además, Compagnon es un expositor confuso, enredador, y no parece, después de haber escrito el libro, haberse tomado la molestia de reescribirlo a la luz de lo ordenado y descubierto en su investigación. Por otro lado, la lectura de *Los hijos del limo*, de Octavio Paz, le hubiera venido muy bien, pero lo ignora por completo, y es una ignorancia que le afecta: le hubiera ahorrado algunas confusiones y, además, ampliado la visión, pero...

Sigamos: el antimodernismo es pesimista, y lo es sociológica e históricamente más que un sentimiento individual, y aunque reñido con la modernidad “los antimodernos no son los adversarios de lo moderno, sino los pensadores de lo moderno, sus teóricos”. Supongo que lo que Compagnon quiere decir es que la modernidad es contradictoria y participa de, al menos, dos ideas de la historia y del tiempo, difícilmente reconciliables. Románticos y modernos son Hugo y Baudelaire, pero el primero es un ferviente republicano (a partir de cierta época) y el segundo un creyente en el pecado original (la fatal culpa) y un denostador de la democracia, como Flaubert y los Goncourt, y como antes lo había sido Balzac, cuya

Comedia humana, que sin duda va más allá de las ideas políticas del autor, puede ser leída como crítica de la herencia de la revolución de 1789: al fin y al cabo escribía según su propia confesión a la luz de dos verdades eternas, la religión y la monarquía. Lo que ocurre, volviendo al meollo de nuestro tema, es que la modernidad no se caracteriza meramente por las ideas políticas sino por la percepción del tiempo (aceleración y pluralidad), la acentuación del ahora, la exaltación de la analogía, etcétera. Desconfiados, pensaban que las sociedades no se inventan, son el producto del lento tiempo de la naturaleza y de la historia (Lamennais, Taine, siguiendo a De Maistre). El hombre es igual a sí mismo en el mal (Baudelaire), y por lo tanto no cambia, lo que supone ilusoria toda idea política basada en una voluntad social que quiera disponer los medios para un desarrollo de la justicia, la equidad y la fraternidad. No podían creer en el progreso porque si éste forma parte del determinismo histórico sólo favorecerá a los vagos, al igual que el cristianismo debilita la moral (Nietzsche leyendo a Baudelaire, según explica con acierto Compagnon). Para Baudelaire, las ilusiones modernas son productos del olvido del pecado original, de la exaltación de la naturaleza como base de todo bien. La belleza está en la conciencia del pecado, no en su negación. Por otro lado, modernos progresistas y modernos reaccionarios compartieron su desprecio cuando no odio por la burguesía, unos por aristocratismo y otros por liberales. El antimoderno no fue un mero conservador (o no lo fue de ningún modo), sino un antiburgués, pesimista respecto a la naturaleza humana y negador del progreso.

De vez en cuando Compagnon incursiona en nuestro siglo y nos muestra cómo algunos autores franceses, como Bataille y Caillois, fueron herederos de De Maistre. En el caso concreto de Caillois, concebía el poder como “dato inmediato de la conciencia inseparable de lo sagrado”, cercano, en este sentido, a los partidarios de la mística política, como Sorel y Péguy. No está mal repen-

sar lo que nos recuerda Compagnon: entre 1937 y 1939, Bataille y Caillois (en el grupo del Colegio de Sociología) afirmaban el fundamento místico de la autoridad. Estaban obsesionados por el tiempo profano en que vivían y la necesidad de lo sagrado, inexcusable sustento de lo social. Hoy sólo hay que pensar en la exaltación, por entonces, del Partido Único y la imposición hiperbólica de lo histórico y, por otro lado, en la mística del poder del nazismo, para horrorizarnos un poco más de lo que en su poema “Esthétique du Mal” (1945) Wallace Stevens puso en boca de Victor Serge: “La revolución es labor de enajenados razonadores”.

“El antimoderno es el reverso, la otra cara de lo moderno”, afirma Compagnon, y tiene razón en la medida de que es una reacción desde su interior, desde el romanticismo que es, a su vez, tanto una respuesta al Siglo de las Luces como su heredero. Creo que todo habría quedado más claro si Compagnon hubiera estudiado la modernidad desde el romanticismo. El romanticismo, movimiento que funda la modernidad, es contradictorio, porque también es su negación. Después de leer, con alguna paciencia, el libro de Compagnon, lean o releen *Los hijos del limo*. —

— JUAN MALPARTIDA

NOVELA

La fina resistencia



Antonio José Ponte
La fiesta vigilada
Anagrama,
Barcelona, 2007,
239 pp.

“En cuanto al ‘comandante Fidel’, el señor don Castro, élève-se simplemente a la décima potencia a Machado, el ‘burro con garras’ que

dijo Mella, y ahí lo tienen, ahí tienen al tirano de los tiranos en este continente: un cho de tiranos, al máximo criminal, el energúmeno, el granuja, el carcelero, el cancerbero”, escribió alguna vez Fernando Vallejo.

De esta furia tiranocida está desprovista la obra del cubano Antonio José Ponte. Aunque disidente, el hombre no desespera ni compone rabiosos panfletos contra el déspota. Pese a haber vivido hasta hace apenas unos meses en La Habana, no delira ni asesta golpes distraídamente. Por el contrario: quienes lo han leído suelen destacar, casi sin falta, su contención y elegancia. Lo mismo en la novela que el ensayo, la poesía o el relato, Ponte (Matanzas, 1964) es un mesurado: escribe una prosa templadísima, como si su celda no fuera un infierno sin aire acondicionado.

Lo contrario es mentira: aunque reservado, Ponte no claudica. Sin recurrir a la estridencia de un Reinaldo Arenas, se opone con firmeza al régimen. Es un disidente atípico: sin escándalo y, hasta hace unos meses, también sin visa. Dentro de la isla Ponte resistía: no a gritos ni construyendo, con su obra, una realidad otra. Escribiendo, sencillamente. Finos poemas y relatos y ensayos. Todos atados a la desventajada situación cubana. Casi todos fijos en un puñado de temas: los cubanos que se exilian y los que se quedan, las ruinas habaneras, la diaria desgracia de soportar al tirano. Aunque ajena al emblemático barroquismo de la tradición cubana, su obra sólo puede ser leída en relación con la isla: está en tensión con toda ella.

La fina resistencia. Si un libro de Ponte ilustra impecablemente este oxímoron, ése es *La fiesta vigilada*. A caballo entre la narrativa, el ensayo y la confesión, esta obra es, acaso, su temprana *summa*. No supone un viraje sino una vuelta, refinada, a sus temas habituales. Cuatro apartados y cuatro asuntos: la incómoda existencia de los escritores en Cuba, ya revisada en *El libro perdido de los origenistas*; la extinción de la fiesta en la isla; las ruinas

de La Habana, presentes también en sus relatos de *Cuentos de todas partes del imperio* y *Corazón de Skitalietz*; y la policía comunista. Todo, sobra decirlo, referido grácilmente.

Afirmaba Severo Sarduy que su obra no era otra cosa que una “inscripción de su paso por la Era Lezama”. Si uno atiende la prosa de Ponte, esa era ha expirado. Nada queda del delirio verbal de José Lezama Lima en su estilo ni, para ser estrictos, en el de otros autores cubanos contemporáneos (José Manuel Prieto, Rolando Sánchez Mejías, Pedro Juan Gutiérrez). La celebrada voluptuosidad de la cultura cubana —que llenó de penes la obra de Arenas y de risas la de Guillermo Cabrera Infante— ha devenido, en Ponte, una desencantada lucidez. El hombre no canta ni, cosa rara, despotrica. Antes que denunciar, documenta la lenta, desesperante erosión del régimen. Más que un sedicioso, es un agonista. Por ello, para atisbar las ruinas, es tal vez que permaneció en la isla cuando sus colegas huían. También por ello es que ordena y conserva celosamente, en *El libro perdido de los origenistas*, los despojos de la propia Era Lezama.

Hablar de un estilo es hablar de un temperamento. El de Ponte sorprende porque, aun expuesto al candente sol del malecón, no es típicamente caribeño. Al menos mientras escribe, Ponte no baila sonos ni factura páginas atestadas de luz. Algunos críticos han querido ver en él, erráticamente, a un autor casi centroeuropeo (como si fuera imposible encontrar un temperamento templado de este lado del océano). Lo cierto es que Ponte, su prosa, no resiste el abuso de sol y ruido y juerga. Ante el escándalo tropical opta, regularmente, por el encierro y la contemplación, casi pasiva, de los espacios. Sus cuentos, que reflexionan repetidamente sobre la arquitectura de La Habana, suelen ocurrir a la sombra, en una barbería, el vagón de un tren o el baño de un aeropuerto.

(La templanza de Ponte se ha apuntado recientemente otro tanto. Mientras el mundo besa solícitamente

te el trasero de García Márquez, Ponte resiste con tesón. Alguna vez, en una entrevista, señaló lo obvio: basta leer en paralelo *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo* para ver de qué lado descansa la literatura. No extraña: García Márquez ofende a aquellos que procuran la sombra.)

Debemos al temperamento de Ponte un retrato impasible, casi mecánico, de Cuba. Como no participa del carnaval, tampoco registra aquellos gestos y risas que otros utilizan para justificar la dictadura. Imposible decir después de leerlo: viven oprimidos, sí, pero cuánto se divierten. Demasiado lúcido como para distraerse con la falsa fiesta, Ponte retrata a la dictadura como lo que es: una dictadura. Lo mismo en sus cuentos que en *La fiesta vigilada*, el régimen aparece reducido a su esencia tiránica, sin su rebaba tropical. Una dictadura —insinúa Ponte, también resistente a la metáfora— es una dictadura es una dictadura. Al proceder de este modo se desmarca de aquella tradición cubana que Rafael Rojas estudió en *Un banquete canónico*, afanada en descubrir lo específicamente cubano. Ponte marcha en sentido contrario: revela lo que hay de universalmente atroz en la experiencia cubana.

Construir tópicos, imágenes, eso sugería Baudelaire. Ponte parece obedecer esta sentencia. Para criticar al régimen no se vale de la jerga de las ciencias sociales ni extrema, como los barrocos, el lenguaje con el fin de saturar y superar la lengua oficiosa. Persigue más bien imágenes, construye alegorías capaces de decir la realidad cubana. Una de ellas es común a toda su generación: los viajes estudiantiles a Rusia y demás países comunistas. Otra imagen es ya sólo suya y es acaso el elemento distintivo de su obra: las ruinas. Los cascados restos de La Habana vieja. Los escombros de la utopía socialista. Los despojos, aún con vida, del exhausto tirano. Todo esto coincide en la obra de Antonio José Ponte. Todo advierte: este régimen, como las ruinas, fue ya vencido y sin embargo persiste. Apenas. —

— RAFAEL LEMUS

BIOGRAFÍA

Borges como una civilización



Edwin Williamson
Borges, una vida
Seix Barral,
Barcelona, 2007,
638 pp.

En su *Borges, una vida*, el historiador Edwin Williamson proyecta una luz inteligente sobre la vida y la obra del gran escritor cosmopolita. Nace esa luz de la chispa que produce la fricción de los documentos y testimonios en torno a la persona de Jorge Luis Borges, aunada a un conocimiento acucioso de la historia moderna de Argentina en la que se inscribe la vida del escritor, y a un saber no menos detallado y escrupuloso de su obra tanto como de la vida de los actores que rodearon su vida, tales como sus propios familiares (su padre, su madre y su abuela), o sus amistades —esa otra familia electiva— Norah Lange, Oliverio Girondo, Rafael Cansinos Assens, Adolfo Bioy Casares, María Kodama, entre otros.

El biógrafo historiador es como una infatigable abeja; la riqueza de su libro proviene de ese constante ir y venir entre las fuentes históricas, las personales, las literarias y las políticas del sujeto estudiado, que es, cabe insistir, así un sujeto complejo como un ente colectivo cifrado en ese alguien a la vez secreto y público llamado Jorge Luis Borges.

La historia de amor (por ejemplo con Norah Lange o María Kodama), la historia de las ideas políticas en Argentina (por ejemplo, el criollismo o el peronismo), la historia de las vanguardias (por ejemplo, el ultraísmo), la cronología biográfica de Jorge Luis Borges y la historia y el análisis de sus propios textos confluyen acrisolando un

documento de segundo grado, fraguado, por así decir, con el polvo y las cenizas provenientes de todos esos acervos caudales. Autor de la *Historia de América Latina* preparada por la editorial británica Penguin, Edwin Williamson ha sabido armar con talento de ingeniero, geólogo, botánico y zoólogo el hábitat íntimo pero también público y político del tigre azul llamado Borges.

Borges, una vida hace pensar en esos grandes libros de historia y geografía humana escritos en Francia en el siglo XIX —como los de Gustave Le Bon o Elisée Réclus, François Maspero o Louis Massignou—, que buscaban recrear cabalmente desde dentro una civilización. Edwin Williamson enfoca a Borges como si fuera una civilización —como un conjunto no sólo literario e histórico, familiar, personal, sentimental, psicológico, sino también, y más allá, como una cifra histórica y política, como un *simurg* o una suerte de cuerpo místico y mítico donde todos los hilos de la red ayudan a explicar la telaraña y, desde luego, la araña misma. Las páginas del libro hierven de vida y de noticias curiosas que van tejiendo e iluminando emotivamente la vida en obra de Jorge Luis Borges. La biografía —iba a escribir: la novela— se deja leer como un fresco teatral donde la vida en obra y la escritura de Borges se van compaginando con ritmo musical y donde, como en una partitura, los motivos sembrados en el inicio —la espada, el cuchillo, los ancestros, los padres, el amor, el fracaso, la voluntad, el proceso multiforme de la mujer redentora— atraviesan la sugerente tapicería.

Un reparo que se le ha hecho a este libro es el de que usa y abusa del instrumental psicoanalítico. No comparto esa opinión, pero sí convengo en que la matriz psicológica le permite al autor tender puentes entre historia e intrahistoria, geografía política y geografía sentimental. El historiador se da la mano con el investigador, el biógrafo se configura como detective y criptógrafo, como arqueólogo de Borges, quien viene a emerger aquí como una Atlántida inconstante y periódica, ciudad sumer-

gida que cada luna vuelve a salir a luz para proclamar su muerte y su triunfo, su agonía y transfiguración; lugar-persona que ha sido fundado y refundado, construido y reconstruido en lo privado y en lo público, en lo amoroso y en lo épico. A través de las páginas penetrantes y muchas veces conmovedoras de Edwin Williamson, el lector aprende a apreciar y admirar más profundamente a ese encantador de serpientes lectoras llamado Jorge Luis Borges.

“Esta voluntad de libertad hizo a Borges tan combativo como polémico, asimismo tan ambicioso, pues nada le gustaba más con la excepción de escribir y de leer, como ser el líder de una facción literaria comprometida en alguna causa combativa o en otra”. Desfilan revistas, manifiestos, ediciones colectivas, traducciones, antologías, a lo largo de las páginas de esta vida múltiple de Jorge Luis Borges, y se despliegan paralelamente las jornadas vividas, leídas, escritas, traducidas y editadas por el propio autor. La cultura del libro, de la prensa y de la revista ocupa en estas páginas un lugar central. El lector asiste como espectador a una aventura a la par individual y colectiva, a una infatigable apuesta por la creación literaria y crítica elevada a una segunda potencia por Jorge Luis Borges, quien resulta ser aquí como una suerte de judío errante que atraviesa con esperanza y deseo, con resignación pero también con vitalidad, con ironía y humor, pero en última instancia con saludable buena fe y buen humor sus propias edades e infiernos interiores: los tiempos que le son propios y personales tanto como aquellos otros años y siglos heredados que lleva enredados en la sangre y por así decir en “la patria”.

La vida de Jorge Luis Borges escrita por Edwin Williamson puede ser leída como una historia literaria y como una historia civil, como una saga heroica y como una novela de aventuras cuyo eje y motor es el combate por la libertad intelectual y personal, y cuyo desenlace final deletrea sin desentonar las voces de la felicidad. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

Tramar una urdimbre



Chantal Maillard
Hilos
Tusquets,
Barcelona, 2007,
194 pp.

Dos son los poemarios —*Hilos* y *Cual*— que coinciden en este libro, aunque, en puridad, ambos conforman una unidad de voz y decir. Si en *Husos* (Pre-Textos, 2006), mediante una acendrada prosa poética, Chantal Maillard acotaba las zonas de la mente donde se generan/ubican emociones y sentimientos específicos, ahora, en *Hilos* trata de elucidar —tramar una urdimbre— la lógica de su propio pensar y la tensión entre sentir (sensaciones e imágenes que provienen del exterior) y sentirse (conciencia intestinal y atenta a los sentimientos que emanan de uno mismo). Difícil inteligencia ésta que precisa un desdoblamiento de la percepción y un ecuánime distanciamiento para autojuzgarse. Y mientras se cavila en ese encarnado adentro (“donde/ lo irremediable paraliza”), el yo sustantivo (lo que se creía una unidad y no es más que “el color/ que el hilo adopta por momentos”) se va desvaneciendo en un proceso de extrañamiento y estupor en el que pierde atributos e identidades para acabar finalmente, “asomado a los otros”, confundido con ellos, deviniendo un anónimo *Cual*—quiera: menguante y residual, innominado y proteico; que atribulado espera, delega, contempla, ofusca y hastía.

En *Hilos/Cual* Maillard prosigue su excelente y particular indagación poética sobre los complejos vínculos entre experiencia y mente, mundo y ser, sentir y entender, vigilia y ensueño, cuerpo y espíritu. Poesía pura e introspectiva donde canto y reflexión filosófica se aúnan. El

sujeto —discreto, casi evanescente— que habla en los poemas (“un centro que pronuncia y escribe”), enclaustrado en su casa-caja vacía-huesos, aislándose del entorno, se interroga tratando de discernir las consecuencias de sus acciones y gestos, mide el calado de sus estados anímicos (angustia, impotencia, pánico, culpa, tristeza, desamor, tedio, desesperanza...), busca renovadas razones para seguir viviendo (“salvar el hálito y prolongarlo”) o, como Maillard dijera en *Husos*, encontrar argumentos para aceptar que está “condenada a querer vivir”. Ciertamente este es un poemario de afirmaciones amargas, desencantadas y severas, sin concesiones a la retórica vana y que tampoco pretende ser una afectada épica (bálsamo y autoengaño) del sufrimiento, pues, como bien se dice en el último verso de este libro, se cumplió el tiempo de las gestas y “La orina del héroe se ha secado”. En *Hilos* las palabras se esparcen como hilos de una telar virtual: entramadas y fluyendo aledañas al silencio, fructíferas y significantes, diáfanas y precisas, ajenas a tópicos o naderías; refractarias a los falsos *idoli*, las quimeras salvíficas o el consuelo.

A través de *Hilos*, se evidencia una constante preocupación por el progresivo deterioro del cuerpo (todo “cicatriz”, inclusive la mente): los labios como “afeites rancios” y afilados, las manos implorantes con las palmas hacia arriba, “la carne incandescente”, la boca “sellada”, las heces “como una tercera pierna”... Los inapelables signos de la muerte, junto al desfallecimiento emocional, preforman un agónico tránsito hacia el punto final donde todo se convierte, como Maillard alude en varios de sus versos, en un “cero en la nada”. Sin embargo, a pesar de la extenuación y el horror contenido (“cerrando esfínteres/ por miedo a que se escape/ la vida...”), resistiendo el acecho de la disolvente Nada (“la angustia es esa nada/ que de pronto florece/ en la oquedad”), sobrellevando el pertinaz agotamiento, venciendo a la tentación de “irse” y claudicar; pese a todo ello, en los poemas se opta (“De pie./Para no enredarse con la sombra”) inequívocamente por la vida (“la luz, el aire, el pájaro”) y el

deseo de encontrar, como recompensa a la porfía empleada en su búsqueda, una hospitalaria calma, un estado de sosiego donde nazcan y confluyan todos los sentimientos, emociones y pensamientos lúcidos.

Para Maillard, la escritura le sirve, a la vez, como testimonio y método de inquisición sobre sí misma. De ahí que en *Hilos* abundan las referencias a la necesidad de escribir, al igual que hizo en *Matar a Platón* (poemario por el que obtuvo en 2004 el Premio Nacional de Poesía) donde incluía un apartado que relacionaba numerosas justificaciones al respecto. En esta ocasión, Maillard escribe, sobre todo, para “orear los sedimentos” que como mugre se adhieren a la mente, escribe para desprenderse (vaciar de sí y del mundo) de un saber adquirido que ella misma pone en entredicho y quedarse tan solo con “lo indispensable acompañando”; escribe para que los hilos dispersos de su experiencia se ovillen en una memoria a la que aferrarse (fe de una existencia); escribe para sanar la herida (jaques inferidos por la vida) mal cerrada y supurante de su alma; escribe, sin caer en una voluptuosa victimización, para desentrañar y expulsar el dolor (liberar el “llanto detenido”) que emana de un cuerpo que se marchita y descompone; escribe para seguir confiando en la humanidad del lenguaje y así poder “volver a las palabras. Creer en ellas. Poco. Sólo/ un poco...” Lo esencial para sobrevivir (vivir sobre) por arduo que esto resulte.

Tras *Hilos* y *Cual*, acaso a modo de plano orientativo, se anexa una suerte de caligrama o red cuyos hilos son los conceptos nucleares de sus poemas: describir, vivir (dos veces: ¿lapsus o reiteración para que así sea?), tentar, conducir, caer, decir, detenerse, trazar, entender, conmovir, sobrevivir y llorar. Esas pocas palabras-concepto son la base de la urdimbre de los poemarios; telar cuyos hilos se extienden, ligán y entran con la perseverante y armónica maestría de un gobelino. Aunque al cabo: “¡Qué rígidos los hilos, y qué lento/ mi grito en el ahogo!” —

— ALBERTO HERNANDO