

LIBROS



Natsume Sôseki

• **Botchan**

> NATSUME SÔSEKI

• **Ondulaciones. Poesía Reunida (1968-2007)**

> JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

• **Acción de Gracias**

> RICHARD FORD

• **Motivos de Anteo**

> RAFAEL ROJAS

• **Nocilla Dream**

• **Nocilla Experience**

> AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

• **El esposo divino**

> FRANCISCO GOLDMAN

• **Naturaleza infiel**

> CRISTINA GRANDE

• **La Librería de los Escritores**

> MIJAÍL OSORGUÍN

• **De tu boca a los cielos**

> JOSÉ CARLOS CATAÑO

NOVELA

Cómo pintar con las palabras



Natsume Sôseki
Botchan,
Traducción de
José Pazó,
Impedimenta,
2008, 240 pp.

No conozco historiador de la literatura que no vea en Natsume Sôseki (1867-1916) al padre de la novela japonesa moderna, y he hablado con pocos lectores de sus libros que no los recuerden con gratitud y afecto. Es fácil compartir esa simpatía, que pronto se extiende de los libros al autor, y difícil no admirar las minuciosas virtudes y la vasta influencia de una obra que, en una carrera literaria de doce años, se construyó contra las convenciones del gusto de su época, para cambiarlas definitivamente, y a la que cabe ver no sólo como una empresa personal sino como el proyecto de una entera literatura. Quiero decir que Natsume Sôseki fue más que un novelista.

Fue en primer término un poeta, regular en japonés y –dicen– excepcional en chino, y un crítico, autor de una *Teoría literaria* revolucionaria, la primera en Japón en preguntarse por la naturaleza de la literatura. Fue un prosista portentoso, capaz de la elegancia clásica como del coloquialismo dialectal y que mudó de estilo en cada libro. Fue un narrador atento a la forma del relato más que a su trama, pero que creía en la naturaleza moral de la literatura y en su misión civilizadora. Fue un intelectual público y una figura moral, que combatió tanto el patriotismo estatal y popular como la fascinación de su época ante Occidente y promulgó lo que podríamos llamar un individualismo liberal. Fue, pues, un escritor múltiple y un hombre con un destino cabal. Pero lo fue con distancia y escepticismo. Al final de sus días le escribió a un amigo:

Me sorprende pensarlo. Entré en el Departamento de Literatura de la Universidad por incitación de un amigo. Me hice profesor porque alguien me dijo que lo hiciera. Viajé al

extranjero; di clases, cuando volví, en la Universidad; me sumé a la planta del *Asabi* y escribí novelas: todo por razones similares. En cierto sentido, soy lo que la gente ha hecho de mí.

Lo que la gente ha hecho de él es algo que tal vez no le habría gustado a quien rechazó con acrimonia el doctorado *honoris causa* que quiso otorgarle la Universidad de Tokio, a la que había renunciado apenas se cumplió el plazo a que lo obligaba el contrato, para unirse a la planta del *Asabi*: un escritor cuya efígie publicaron los billetes de mil yenes durante veinte años (como se empeñan en repetir) y un novelista cuyo libro más popular es el menos complejo de los suyos: *Botchan*.

Veinte títulos forman la bibliografía japonesa de Natsume Sôseki. Cinco se han traducido al español: *Yo, el gato*, *Botchan*, *Almohada de hierba*, *Mon* y *Kokoro*. Los dos últimos son propiamente novelas; el tercero, un hermoso relato sin argumento, a la vez ensayo y poema en prosa, lo es de un modo ambiguo; las dos primeras son otra cosa. *Yo, el gato*, delicioso y agudo pero informe, es una sucesión de episodios acumulados por entregas en la prensa para complacer al público que había recibido con entusiasmo lo que ahora es el primer capítulo del libro, y que entonces era un relato suelto. En cuanto a *Botchan*, era para el propio Sôseki un ejemplo de *shaseibun*. El término, acuñado por su amigo Ma-

saoka Shiki, designaba al equivalente en prosa del *sbasei*, un nuevo tipo de *baiku*; literalmente “pintura con palabras”, cabría tal vez traducirlo como “esbozo del natural”, pero advirtiéndole que no se trata de una forma de naturalismo y que el acento está puesto, en cambio, en la economía de los trazos.

Relato veloz, escrito en un estilo directo y en una lengua en que se alternan, en tonos y registros muy diversos, el habla coloquial de Tokio y el dialecto de la isla de Shikoku, *Botchan* deriva su gracia –y, sin duda, su popularidad– del carácter esquemático de sus personajes y de la sencillez de su trama. Un joven, huérfano de padres desahucados y al que sólo aprecia la vieja sirvienta de la casa, se procura con la mínima herencia que le dispensan al primogénito unos estudios y un título que, obtenido sin pena pero sobre todo sin gloria, le depara ser enviado como maestro de matemáticas a una escuela secundaria en una pequeña ciudad en la remota provincia, naturalmente tediosa y donde pronto se ve víctima de la ruda rusticidad de los alumnos, que corre pareja con la hipocresía del director del plantel y sus colegas, en cuyas intrigas se ve inevitablemente envuelto hasta que, para solidarizarse con el único amigo que ha hecho, y al que han obligado a marcharse, renuncia y vuelve a Tokio, donde consigue un empleo subalterno.

Los incidentes en que se centran los episodios de esa trama escueta muestran, una y otra vez, a un alma ingenua y sin malicia enfrentada a la revelación de un mundo de dobles intenciones, dobles palabras, dobles caras ante las que reacciona con irritación y torpeza. Esa incapacidad del personaje narrador para adaptarse a una sociedad en que del dicho al hecho hay mucho trecho ha sido descrita con frecuencia como rebeldía y espíritu crítico; no hay tanto: se trata sencillamente de alguien “demasiado inmaduro para vivir en este mundo” –Sôseki *dixit*– y que, más que el Holden Caulfield de Salinger o el Huck Finn de Twain, evoca al Candide de Voltaire –sólo que sin filosofía, y con la remota provincia por ancho mundo.

Los lectores japoneses suelen admirar en *Botchan* la franqueza, la honestidad, la inocencia, la falta de pretensiones. No lo encuentro tan atractivo: es impulsivo, irreflexivo, imprudente, ignorante, susceptible en extremo, inmaduro en suma; sus actos no están determinados por la conciencia sino por la personalidad, y el mundo, en su perspectiva, es una caricatura: las personas son inmediatamente buenas o malas y los define de inmediato, sobre su nombre, un apodo. Esos apodos, sin embargo, no son ingeniosos ni surgen del sentido del humor ni de la ironía, sino de la irritación y el ánimo literal: les dan a las cosas su verdadero nombre, no se andan con rodeos. Los lectores nos reímos, y hasta las lágrimas, pero no con el protagonista, sino de él.

Son muchos quienes ven en *Botchan* a un *alter ego* del autor, que fue maestro en una secundaria de Matsuyama, en Shikoku, dos años después de graduarse. El mismo Sôseki, que en cambio fue feliz ahí como nunca en su vida, se burló alguna vez de esa atribución, y es evidente que los rasgos de carácter del personaje no son los de la sutil inteligencia y el espíritu refinado que eran los suyos.

Dijo Eliot, a propósito de las versiones chinas de Pound, que cada generación debe traducir de nuevo para sí misma, pues una traducción no puede hacerse sino al lenguaje literario contemporáneo, siempre convencional y siempre cambiante, del traductor. La de José Pazó que ahora publica la editorial Impedimenta es la tercera traducción al español de *Botchan* (y la cuarta hecha en España, pues hay una catalana). La primera fue la del dominico José González Vallés, autor de una *Historia de la filosofía japonesa* y de una versión de *Yo, el Gato*, primera novela de Sôseki. La segunda, la de Fernando Rodríguez Izquierdo, autor de un estudio imprescindible sobre *El baiku japonés* y traductor de una decena de poetas y narradores japoneses antiguos y modernos. Cuarenta años cortos median entre la primera y la tercera. Sospecho, sin embargo, que esta relativa abundancia, en una lengua que traduce todavía poco del japonés,

no se debe al interés de responder a una nueva sensibilidad sino a la poca fortuna editorial de las versiones anteriores, las dos publicadas en Tokio y nunca reimpresas.

Las tres versiones se apartan en distinta medida del original. Veamos por ejemplo el incipit (親譲りの無鉄砲で小共の時から損ばかりしている), que tan literal como discutiblemente podría traducirse así: “Me viene de familia el carácter imprudente por el que desde niño no he hecho sino salir perdiendo”.

“Por haber heredado de mis padres la temeridad, desde la niñez no he tenido más que contratiempos”, escribe González Vallés, con un levísimo deslizamiento del sentido cuando el personaje atribuye los contratiempos a *haber heredado la temeridad* (los diccionarios incluyen esa acepción) y no, más precisamente, a esa *temeridad heredada*, de familia. González Izquierdo, en cambio, dice: “Este afán temerario que me marca como herencia paterna viene dándome problemas desde mi niñez.” Hace énfasis en un lado (*que me marca*, añade) y suaviza en otro (*viene dándome problemas*, en lugar de *no me ha dado más que problemas*). Pazó Espinosa va más lejos: cambia la temeridad (o la imprudencia, diría yo) por impulsividad (el personaje es ambas cosas, pero aquí se refiere a la primera) e introduce un adjetivo, *innata*, que parece pleonasmos; además, hace decir al personaje que ha sido impulsivo desde niño, cuando el original dice que desde niño ha tenido problemas: “Desde niño, he tenido una impulsividad innata que me viene de familia y que no ha hecho más que crearme problemas.”

Otro ejemplo. El capítulo 10 comienza con la frase: “祝勝会で学校はお休みだ”, que podría rendirse así: “Por la celebración de la victoria, en la escuela era día de asueto.” González Vallés explica, añadiendo lo que pongo en cursivas: “Aquel día tenía lugar un *desfile* para celebrar una victoria *nacional* y se nos concedía vacación en la escuela”. A cambio de amplificar menos, Rodríguez Izquierdo introduce unas comillas: “En la escuela estábamos de

vacaciones por celebrarse un ‘día de la victoria en el país’”. Pazó Espinosa, otra vez, va más lejos: “*El día en que acabó la guerra con Rusia, se suspendieron todas las clases para celebrar la victoria japonesa*”. Que la victoria que se celebraba era la japonesa parece innecesario aclararlo; que la guerra era con Rusia es cuestión opinable. En la novela no se dan fechas, y más de un crítico japonés (por ejemplo Doi Takeo) da por sentado que se trata de la guerra con China. Yo creo, como muchos, que se trata de Rusia. Pero en cualquier caso el narrador no dice sino que se celebraba la victoria.

He comparado otra decena de pasajes. Entiendo que la versión más escrupulosa es la de González Vallés. Recuerdo como de más grata lectura la de Pazó Espinosa. Espero que las próximas generaciones vuelvan a traducir el relato, y que por lo pronto esta última versión tenga la buena acogida que las anteriores no encontraron. —

— AURELIO ASIAIN

POESÍA

Júbilo para Ullán



José-Miguel Ullán
Ondulaciones.
Poesía Reunida
(1968-2007),
prólogo de
Miguel Casado,
Galaxia
Gutenberg-
Círculo de
Lectores,
Barcelona,
2008, 1364 pp.

La poética es la única justicia fiable, por el momento. Esta clase de cumplimiento, justicia de gracia, es la que se prueba al contacto con la poesía reunida de José-Miguel Ullán. El que escribe debe hacerlo, no obstante, consciente de la no-justicia de la paradójica justicia poética. En un prólogo que más parece un tratado de ciencia poética e “intelecto de amor”, el poeta

y crítico Miguel Casado no deja duda: “Lo indeterminado e interior de la reflexión elude cualquier límite y el texto atraviesa la vida o la poética, la ética o la condición existencial, la política y las manifestaciones de la crítica social, reconociéndolos como un solo espacio, cuerpo de las palabras”. Esto es exacto. En la poesía de José-Miguel Ullán todo cabe en un gran ámbito de coexistencia, de contradicción y coexistencia. No huir a la contradicción: una de las claves poéticas de Ullán.

Otras estrategias de escritura por él empleadas:

1) *Recorte*. El terreno poético es el terreno del habla variable. Todo habla se puede trabajar poéticamente. Estamos en el fin de una concepción poética de lenguajes exclusivos: todo lenguaje es bueno —o malo— para la poesía. Pero lo importante es la superación de ese campo acotado por un prestigio semántico-formal que busca un ajuste con las formas que le son idóneas. Ullán juega al revés: desde el habla tradicionalmente inapropiada para dar el poema surge la forma sólo tentativamente apropiada. Nada es definitivo en el poema, es un tránsito que puede o no encontrar su forma. Y lo decisivo es esto: un poema tiene muchas formas. El ejemplo del libro *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1973) es elocuente: no es una reescritura, es una regeneración, una re-concepción. Si se alisara la tradición poética desde una noción de formas transitorias, otro gallo cantaría. Y si la forma no es definitiva, aun esa momentaneidad formal auspicia formas, es generadora. Se trata de un punto de tregua de la materia. A partir de ahí la forma dispara sus otros haces.

2) *Actitud*. Significativo saber esto: si un poeta toca en algún momento la noción de poesía como arte experimental es muy difícil que pueda olvidar ese momento en su obra posterior. Es el caso de Ullán. Esa actitud es la del riesgo y de la disponibilidad hacia lo infrecuente, una salud y una designación. Un ejemplo: el culto de Ullán por el “arte menor” de la música popular es el reconocimiento en el “arte menor”

del arte real, el que contraataca la razón meramente bibliográfica que es capaz de volver archivo urgente —y por lo tanto sacarlo de la experiencia— a todo lo que se duele, palpita y vive todavía. La cantante popular mexicana Paquita la del Barrio está más viva que un amontonamiento de poetas que duran en el mundo por gracia bibliotecaria. Lo mismo ocurre en la tradición venerada de nuestra lengua. Ullán sabe lo que sabía también Pound: las tradiciones sólo pueden ser consideradas vivas si pasan la prueba de su necesidad presente.

3) *Organicidad formal*. La tradición occidental neutralizó las formas desde el punto de vista de la mirada. Las fachadas fueron iguales por los siglos de los siglos. Para Ullán, no: heredero de aquel Mallarmé de 1897, Ullán convoca a la organicidad, lo que quiere decir: el cuerpo poético intenta elaborar, desde lo siempre inapropiado, su propia forma. Lo que se muestra de una manera también se puede mostrar de otra. Y una sola variación cambia todo el ciclo. La poesía también se ve.

Desde que empecé a leer a Ullán en *Mortaja* (1970) y luego en *Manchas nombradas* (1984) me di cuenta de algo que para mí era crucial: cómo un poeta de mitad del siglo xx revelaba esa aparente despreocupación por el sentido, proyectada en el lector. Sé que el desdén de la figura lector para la dura vanguardia es tan neurálgico como la sublimación —en el sentido de otorgarle una categoría por encima de la que tiene en la realidad— del mismo para un “transparente” como Borges, “Ludwig von Borges”, como dice Ullán. Pero fue precisamente eso, quitarse al lector como a ese cetrino superyó y ave de cetro de encima del hombro, el acto fundamental para conquistar una libertad de decir llevada a un límite. Dejar caer los vaticanos de la cabeza al suelo. Ullán pasa de la poesía a la no-poesía —suponiendo que esos límites están ahora dibujados, cuando no lo estén. Pasa del lenguaje verbal al no-verbal, introduce signos, garabatos en sus textos, dibuja escritura, es capaz de dar pistas a los pintores para que busquen por ese camino sin que se

pierdan. Si el lenguaje poético puesto en relación suelta plasticidad, se vuelve icono de sí mismo, no puede seguir sorprendiendo que de la escritura salga caminando la imagen —y no al revés. Cuando el lenguaje se vuelve coloquial —y esto es un aporte de una radicalidad no medida todavía, por lo que sé— lo que de él sale sólo puede ser una canción popular, un rap.

Es que de Villamediana sólo puede salir Rolando Laserie y no una serie de rolandos minimalistas en busca de cantar. Ésta es la operación que realiza Ullán que para mí es un aporte fundamental que sólo es posible cuando uno rompe con la sombra del cuervo: Ullán quiebra la lógica del lenguaje coloquial, que es comunicar, y lo vuelve incommunicable. Lo desmantela, le revela su esencia que es pura expresión. Por eso, precisamente, comunica. La fragmentación del lenguaje coloquial, recortado como imagen pero siempre con el oído atento, produce una nueva área de significación. La poesía ha trabajado, desde Laforgue a Parra, desde Parra a Ullán, con la coloquialidad a más no poder. Pero Parra trabajaba con la coloquialidad. Ullán trabaja la coloquialidad como si fuera otro código más, no un uso de lenguaje común entre los hombres, poniendo de relieve que quizás, en el fondo superficial de todo esto, no hay ningún lenguaje para hablar que nos sea propio. Nada grave: un sorpresivo eco de Hölderlin por si se trata de re-claimar. Parra no abandona la zona comunicable, a la que destina, zona lectora, su poema. Ullán, guiado por una señal mística profana, traslada el balbuceo, lo que en ese *lenguaje-con-dios* tartamudea, a quien sea, espere algo o no, rota para siempre toda expectativa de reciprocidad. Liberados los lectores —en poesía, la mayoría trabaja a lector cautivo—, que descubran ahora, sueltos de sentido, lo que quieren descubrir en lo que leen. Pasó en *Razón de nadie* (1994), uno de los mejores libros de poesía escritos en lengua castellana en la segunda parte del siglo xx. Apoyado en una base clásica, medieval, Ullán cambia la sustancia de la estrofa, de la estructura, del método: en lugar de Amor hay Nadie,

porque nuestra época cambió al dios griego por el personaje heroico, la flecha por el viento, descendiendo en la escala de la gradación: donde había un ciego que tocaba a todos hay una máscara, la impavidez que no roza, una visión encerrada en sí misma. Todo para nada. Al dios griego antiguo le clausuraron la cara. Pasó en *Amo de llaves* (2004), el gran no-homenaje: el posibilitador del haikú entre nosotros hoy. Cuando lo común de esta época de mezcla entre pasado y novedad es reverenciar cualquier rincón añejo donde se sospecha el aura —todavía el aura—, el ojo y el corazón incisivos de Ullán tenían que dismantelar la cruzada salvífica hacia ese origen en busca de aliento. Si la vanguardia hacía estallar el sentido por la forma, lo ético de aquel eco hace saltar ahora la forma por el sentido, sobre todo cuando se trata de una forma casi sacralizada por las pinceladas actuales de un Oriente *light*. Y va a seguir pasando. Porque está en Ullán. Si “ni por tierra ni por mar encontrarás el camino que lleva a los Hiperbóreos”, como preveía Nietzsche, por aire y fuego se puede encontrar la poesía de José-Miguel Ullán, que alienta y prende. —

— EDUARDO MILÁN

NOVELA

Una novela real



Richard Ford
Acción de Gracias,
traducción
de Benito
Gómez Ibáñez,
Anagrama,
Barcelona,
2008, 733 pp.

Acción de Gracias es una novela más real que realista. Me explico: a mi entender hay pocas cosas más irreales que la novela realista. Ese perfecto orden en capítulos, ese fluir de constante ocurrencia, ese perfecto

ritmo y administración del tempo dramático que caracteriza a la producción novelística del siglo XIX y a buena parte de la del siglo XX en realidad —valga la redundancia— no hace otra cosa que destilar el perfume más concentrado y medular de la no-ficción que nos rodea para así convertirlo en una buena ficción.

En cambio, las aspiraciones de la novela real —no hay muchas, no son fáciles de leer y de escribir— son muy diferentes.

La novela real no manipula ni potencia ni recorta. La novela real —que conoce muchos modales y variantes y que incluye tanto al *Ulyses* de James Joyce como al *Frog* de Stephen Dixon— hace de la realidad su tema y la deshace entregándosela a un personaje para que haga con ella lo que mejor le plazca. (La aplicación de todo esto a la nueva edad de oro que parece vivir y sintonizar la televisión de nuestros días y noches descubriría que *Los Soprano* es realista mientras que *The Wire* es real. *House* y *24*, en cambio, transcurren en otro planeta muy parecido al nuestro pero...) En resumen: lo real es lo verdadero. Lo realista es, apenas, verosímil.

Y aquí viene otra vez Frank Bascombe: el extraño y muy personal y tan real héroe de Richard Ford quien, seamos sinceros, jamás imaginamos, a partir de sus primeros libros y de aquella equívoca foto junto a Raymond Carver y Tobias Wolf, que acabaría escribiendo *así* a un personaje *así*. Frank Bascombe como alguien que, en principio, parece derivar de los supuestamente “hombres felices” y *wasp* de John Cheever y Richard Yates pero que no por eso se priva de sintonizar con el solipsismo decididamente *jewish* de los “héroes” de Saul Herzog. Así, Frank Bascombe y sus circunstancias están presentadas combinando magistralmente la percepción histórica y pop del externo Harry “Conejo” Angstrom de John Updike y el sinuoso y libre flujo de inconsciencia del interno Moses Herzog. Y también —se me ocurre ahora, para reconocer y añadir a la mezcla la cualidad y condición sureña de

Ford— el fluctuante Binx Bolling en la perfecta y parsimoniosa *El cinéfilo* de Walker Percy (escribo esto y leo una entrevista en la que Ford reconoce su deuda con Percy & Bollinx).

Así, lo que le preocupa a Ford en su Trilogía Bascombe —y lo que ha conseguido como muy pocos lo lograron en la historia de las letras norteamericanas— es una determinada voz, una particular manera de pensar y una peculiar forma de moverse a lo largo y ancho del paisaje mínimo de un mundo real durante un puñado de días con el peso y la intensidad de eternidades. Una manera de contar que nos va envolviendo hasta que, de pronto y casi sin que nos hayamos dado cuenta (no es raro que John Banville —maestro de la singular primera persona posesiva— sea un admirador confeso de las novelas de este personaje), el lector se ha convertido en Bascombe.

Releídas desde el aquí y ahora, las dos primeras novelas/feriados protagonizadas por Frank Bascombe (la pascual *El periodista deportivo* de 1986 y *El día de la Independencia* de 1995) junto a esta *Acción de Gracias*, ofrecen al lector la rara oportunidad de contemplar en otro y percibir en carne propia no sólo el paso del tiempo histórico y físico sino el modo en que un personaje va creciendo hasta ser persona y, con la voracidad creciente de quien sabe que el crepúsculo está cada vez más cerca, va masticando con gozo entrópico a todo lo que le rodea.

“Lo que a mí me interesa es escribir claramente sobre cosas difíciles de comprender”, dijo Ford en una entrevista. Y no es una afirmación casual. De hecho, es algo que suena a advertencia. Porque —digámoslo— *Acción de Gracias* seguramente no ha sido una novela fácil de escribir y no es, seguro, una novela fácil de leer. *Acción de Gracias* (traducción astuta para destacar el hecho que aquí también, otra vez, una nueva jornada en rojo en el almanaque, el más que históricamente ambiguo Día de Acción de Gracias, funciona como la excusa para un profundo trabajo mental; el original *The Lay of the*

Land podría haberse vertido como *La composición del terreno* aludiendo tanto a un espíritu curioso como, de paso, a las actividades inmobiliarias de Bascombe, alguien que alguna vez soñó con ser novelista) es algo que exige un lector exigente y está bien que así sea. Una forma de narrar que impone sus propias reglas yendo de A a B sin por eso tener que privarse, antes, de darse un paseíto por Z. Alguien dirá que poco y nada ocurre en *Acción de gracias*. A lo que —insisto, otra vez, lo del principio— corresponderá contestarle: lo siento, amigo, así es lo real. Así es la realidad. Lo realista es otra cosa y, ya que estamos en tema, ¿qué ha pasado en tu vida últimamente? La respuesta es: lo que le pasó y le pasa a Frank Bascombe. Es decir: la arriesgada espectacularidad de lo rutinario contemplado, si hay suerte y audacia, con implacables ojos de rayos X.

Así que Bascombe vuelve. Cuenta y cinco de edad, un tanto más gruñón que antes, sobreviviente a un segundo matrimonio y a un cáncer de próstata, habitante del barrio residencial de Sea-Cliff (otra vez en New Jersey) y adentrándose en lo que ha denominado como “El Período Permanente”: tiempos en los que se cree (aunque no sea cierto) que ya nada importante podrá ser modificado en lo personal mientras que en lo público, otoño del 2000, nadie tiene la menor idea de quién acabará siendo el próximo presidente de los Estados Unidos y mucho menos de lo que ocurrirá el 11 de septiembre del 2001, aunque Bascombe sospeche que algo extraño se avecina. Y —ex esposas siempre cercanas, hijos mayores y disfuncionales, el sólido fantasma de un hijo muerto a los nueve años y un socio budista y republicano— la familia, bien, gracias, de nada.

Y no estará nada mal tener todas las novelas de Frank Bascombe (porque ya son más de Frank Bascombe que de Richard Ford, del mismo modo en que Tom Swayer está por encima de Mark Twain o Nathan Zuckerman se ha impuesto a Philip Roth) juntas y en

un tomo de The Library of America o de la Everyman’s Library. La Trilogía Bascombe ya es, sí, uno de esos artefactos históricos en el sentido más amplio de la palabra: ficciones perfectas que ayudan a comprender mejor las imperfectas no-ficciones que las inspiraron. De este modo, los Estados Unidos como paradisíaca zona de desastre son aquí uno de los personajes más importantes del asunto trascendiendo su condición natural de escenario final y definitivo, de luminoso agujero negro que aquí se devora a sí mismo. Pero —contrario a lo que ya ha anunciado Ford, la tentación tiene que ser muy grande, espero— nada cuesta fantasear con una cuarta y última entrega que nos devuelva a este filósofo sin discípulos recorriendo dentro de unos años las carreteras y caminos suburbanos de New Jersey, en otra *road novel* de pocos kilómetros pero largas distancias, cuando la guerra haya terminado para que así pueda comenzar una nueva guerra. ¿*Día de los veteranos*? Ya veremos... Mientras tanto y hasta entonces, entrar en el perfecto capítulo inicial en el que Bascombe se pregunta si está “preparado para reunirse con su hacedor” y se responde “Pues no, mire usted. Me parece que no. Todavía no”. Tal es el privilegio de los verdaderamente grandes —creadores y criaturas— de las letras quienes, a la hora del final, luego de que los acontecimientos se hayan precipitado (un poco), descubren que nada termina del todo. “Es únicamente, sin duda, a escala humana, con el ancho del mundo extendido a tus pies, donde el Siguiendo Nivel de la vida ofrece sus ventajas y recompensas... Un choque, un rugido, un fuerte impulso hacia delante, hacia la vida otra vez, y entonces reanudamos nuestra escala humana sobre la tierra”, remata, acaso más sabio pero —de eso trata y se trata— un tanto inconcluso, Frank Bascombe en las últimas páginas de *Acción de Gracias*.

Llegar es seguir.

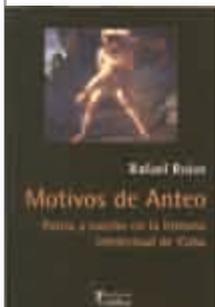
Así es lo real.

Allá vamos otra vez. —

— RODRIGO FRESÁN

ENSAYO

La mirada integradora



Rafael Rojas
Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba,
Colibrí, Madrid,
2008,
402 pp.

La Editorial Colibrí ha publicado este año un nuevo libro del ensayista cubano Rafael Rojas, *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, el cual, al decir del autor, conforma una suerte de trilogía con *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, que fuera xxxiv Premio Anagrama de Ensayo, en 2006, e *Isla sin fin*, que vio la luz también en Colibrí. Si el exilio fuera ese páramo donde se pierde la identidad, se extravía la mirada o se opaca la percepción, como cínicamente preconiza cierta zona de la política cultural del régimen cubano, estos libros bastarían para refutar esa peregrina tesis. Decía que es una actitud cínica, pues, cuando se enuncia esa idea, se olvida la poesía de Heredia, la narrativa de Cirilo Villaverde, las *Cartas a Elpidio*, de Félix Varela, y la obra toda de José Martí, o parte de la obra narrativa de Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Jesús Díaz, o la última poesía de Gastón Baquero o la obra ensayística, narrativa y poética de Lorenzo García Vega, o la poesía de José Kozler, para poner sólo algunos ejemplos sobresalientes.

Sin embargo, dentro de la llamada diáspora de la revolución cubana, no había sido el ensayo un género afortunado. Ahora estos libros vienen a llenar un pavoroso vacío intelectual, ya no sólo dentro del exilio insular sino dentro de la historia intelectual cubana de los últimos cincuenta años. En la estela de un Fernando Ortiz o un Jorge Mañach

o un Manuel Moreno Fraguas, Rojas nos brinda una suerte de historia de las ideas en Cuba (sí, las ideas, y, sobre todo, sus relaciones). Con una mezcla indiscernible de historia, ensayo y hermenéutica crítica, el autor ha ido construyendo una paciente, polémica y penetrante indagación en la historia intelectual cubana, sobre todo del siglo xix y primera mitad del xx, pero siempre desde la perspectiva del universo ideológico de la revolución cubana, con el cual continuamente dialoga críticamente.

Rojas, quien pertenece a la llamada generación de los ochenta, muy conocida por la apertura y/o ruptura cosmovisiva que protagonizó desde la narrativa, la poesía y la expresión plástica, fundamentalmente, y que acaso algún día se calificará como una cultura posrevolucionaria, ha dotado a la cultura cubana más reciente de la imprescindible reflexión ensayística, que también han frecuentado con mucho acierto otros escritores de su generación, como Iván de la Nuez, Víctor Fowler o Antonio José Ponte, entre otros, pero ninguno con la persistencia y, sobre todo, con la abarcadora mirada de Rojas.

Tres citas muy significativas le sirven al ensayista como pórtico de su *Motivos de Anteo*. Una reflexión de Simon Schama sobre la necesidad de la ironía como resguardo contra la perspectiva mítica; una confesión desoladora y escéptica de José Enrique Rodó, y un juicio de la Condesa de Merlín sobre la falta de historia, tradición de un *pueblo nuevo* como Cuba... En una historia ahíta de teleologías, donde hubo que inventar, como pedía Lezama, “el mito que nos falta”; en una historia que ha hecho a veces del mito la justificación del despotismo, viene bien el otro mito, el de la desmitificación, o el reverso de la ironía o ese lúcido escepticismo que pedía el *Juan de Mairena* de Antonio Machado.

En este libro, como en *Tumbas sin sosiego*, Rojas hace derroche de otra característica, la cortesía intelectual y, a contrapelo de la falta de cortesía que se ha adueñado del panorama cultural cubano de los últimos cincuenta años, el

autor la encuentra en la misma historia intelectual republicana, por ejemplo, la cual ha sido acaso la más asediada desde la intolerancia o una visión unilateral amparada en la tiranía de la ideología marxista-leninista o en un selectivo nacionalismo. Necesaria esa perspectiva de Rojas, siquiera sea para intentar reconstruir el diálogo por sobre el monólogo, siquiera sea para barruntar una mirada integradora, democrática, para un incierto futuro.

El libro se divide en tres partes: una primera, “Los nombres de Cuba”, la más historiográfica, muy siglo xix, donde el ensayista, a través de las nociones de *tierra, sangre y memoria*, trata de reconstruir la imagen sucesiva y controvertida que de la patria y la nación fue perfilándose por distintas corrientes ideológicas (separatistas, anexionistas, autonomistas) hasta llegar, incluso, al presente. Tanto en esta primera parte, como en el inicio de la segunda, sobresalen dos ensayos sobre José Martí, “Lecturas filiales de José Martí” (problemática del canon mediante) y “¿Otro gallo cantaría?”, este último donde el autor intenta responder a esa pregunta perpetua del imaginario político cubano: “¿Qué habría pasado si José Martí no hubiera muerto en Dos Ríos el 19 de mayo de 1895?” Esa pregunta le sirve al autor para asediar en la segunda parte a otros cuatro importantes intelectuales republicanos: Ramiro Guerra, Enrique José Varona, Jorge Mañach y Fernando Ortiz. Es esta parte la más rica en percepciones novedosas, siquiera sea por la visión unilateral con que ha sido estudiada hasta ahora. La tensión entre la historia real y una perspectiva democrática preside muchas de las problemáticas aquí abordadas.

Finalmente, la tercera y última parte, titulada “Poéticas de la historia” —mi preferida—, constituye la más propiamente ensayística. El autor se centra en las poéticas de la historia que secretó el legendario grupo Orígenes, fundamentalmente José Lezama Lima, Cintio Vitier, Virgilio Piñera y Eliseo Diego. Dos ensayos no puedo menos que calificarlos de brillantes: “Newton

huye avergonzado” (dedicado a Piñera) y “Tan callado el maestro” (a Diego), pues es en éstos donde Rojas hace verdaderos aportes cognitivos.

Claro que la perspectiva escogida no nutre la zona más propiamente singular de los origenistas, la del pensamiento poético, sino la actitud ante la historia, que fue marginal en ellos. Pero ya la comprensión de esta consciente preterición ayuda a fijar como profundo síntoma histórico la diversidad de respuestas o preguntas que frente a la Historia pergeñaron los principales escritores origenistas. Interesantes los deslindes que hace Rojas entre las diferentes poéticas de la historia de Lezama y Vitier (a menudo mal comprendidas). En el caso de Lezama, esa profunda distancia que existe entre la descomunal propuesta imaginal del autor de *Paradiso* y sus incursiones ideológicas, es acaso sentida por Rojas cuando prefiere la intelección de Ramón Xirau por sobre otras. Por eso, acaso, el autor se mueve más libremente cuando asedia a Virgilio Piñera, cuya poética pertenece, a diferencia de la del resto (con excepción de las ideas de José Rodríguez Feo y, sobre todo, la de Lorenzo García Vega, de cuya ausencia se resiente algo la visión de conjunto de Rojas), a la llamada modernidad.

Con respecto a la ya aludida intelección de Diego, mejor dejar hablar al ensayista para apreciar la calidad de su prosa y la profundidad de su mirada:

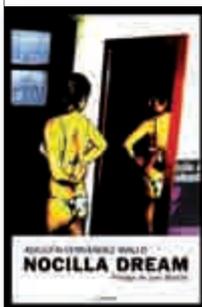
Eliseo Diego no nos dice, en su ejercicio contrafáctico, si la historia de Cuba habría sido mejor o peor sin tanta sangre: sólo insinúa que, tal vez, hubiera sido diferente. Esa gracia elusiva nos remite a una poética de la historia resguardada de ideologías y doctrinas, de grandes relatos y pequeñas maniobras. La suya es, en síntesis, una historia domesticada por la poesía, una nación apaciguada por la familia, una política adecentada por la piedad y un Estado invadido por la vecinería. Así, calladamente, discurre el maestro sobre el drama de su país. Ese resguardo poético de la

escritura y esa visión alegórica del pasado hacen de la lírica de Eliseo Diego un testimonio resistente a los vaivenes del tiempo, un guiño de la eternidad al que siempre podremos corresponder con un leve gesto. Una estancia acogedora que siempre estará ahí, esperándonos a la vuelta de cada esquina peligrosa, ofreciéndonos cobijo, entre dos horrores, entre un estruendo y el otro. —

— JORGE LUIS ARCOS

NARRATIVA

Escritura en tiempo presente



Agustín Fernández Mallo
Nocilla Dream
Candaya,
Barcelona, 2007,
217 pp.



Nocilla Experience
Alfaguara,
Madrid, 2008,
205 pp.

1 La escena es tan hermosa que provoca náuseas.

Un hombre —o una mujer, da lo mismo— afina su perfil en Facebook.

O envía un SMS.

O seduce a un adolescente en —digamos— Second Life.

Mejor: un hombre lee un texto, un texto cualquiera, en internet.

Un hombre lee un texto en internet y una frase lo arrastra a la siguiente y, de

pronto, un link lo dispara a otro texto, profusamente ilustrado, que no tarda en rebotarlo a un blog que reproduce un video, copiado de otro sitio, para terminar comprando, nueve o dieciséis clicks más tarde, un boleto de avión —o una computadora más potente— en un inesperado pliegue de la red.

Lo hermoso: cuando el hombre vuelve a la cama, tiene a su lado, sobre el buró, una anacrónica novela costumbrista. O, ay, romántica. O elementalmente histórica.

Eso le gusta: que los libros contemporáneos no lo parezcan. Que todo cambie pero no la literatura. Que las obras literarias, buenas o malas, se mantengan lineales, sucesivas, coherentes, humanistas, reconfortantes, reaccionarias.

Ese hombre es, por lo pronto, casi todos los hombres.

2 ¿Qué hacer? Esta pregunta debería flotar pesadamente en los pasillos literarios. ¿Qué hacer: escribir las obras desfasadas que el público medio demanda o intentar otra cosa? ¿Qué hacer: continuar produciendo libros o practicar una escritura que rebase los bordes del libro? ¿Qué hacer: defender una tradición ilustre o ponerse —no sin enojo— a la hora del mundo? ¿Qué hacer: Literatura —así: con mayúscula— o una escritura que, para decir mejor el presente, renuncie incluso, sobre todo, a lo literario? ¿Qué hacer: novelas capaces de comunicar todavía la cartilla humanista o aceptar que algo ha cambiado y ejercer, para decirlo de algún modo, una escritura *posthumanista*?

Sería absurdo exigirle a todo escritor una respuesta.

Es necesario que toda escritura esté consciente de estas disyuntivas.

3 Lo primero que debe decirse —y de paso: aplaudirse— de Agustín Fernández Mallo (*La Coruña*, 1967) es que el hombre está decidido. En vez de dudar, responde. No, no es posible escribir hoy como se escribía hace cuarenta o

doscientos años. Sí, sí hay manera de escribir *otra* literatura ¿Cómo? Antes de intentar demostrarlo, sus dos libros de narrativa se obstinan en convencernos de que algo grave ha ocurrido. Las múltiples citas sobre cibernética, física y tecnología recogidas en *Nocilla Dream* están ahí para señalarnos: las cosas han cambiado drásticamente y la Literatura, por carambola, ha envejecido. Los fragmentos de entrevistas y de noticias *pop* reunidos en *Nocilla Experience* insisten: las cosas se transformarán violentamente y, a menos que algo se modifique en la escritura, la literatura no hallará espacio en la nueva realidad. Escribe, finalmente, Fernández Mallo: “antes creábamos desde el conocimiento, ahora desde la información”; hemos pasado “de una metafísica del pincel a una metafísica del pixel”.

¿De qué tratan ambos libros? Me temo que la pregunta correcta sería: ¿cómo están contruidos? Tanto *Nocilla Dream* como *Nocilla Experience* están contruidos fragmentariamente: hay cabos de historias, digresiones truncadas, trozos de otros textos. Nada avanza, crece y se consume porque todo está allí sólo un momento: cuando algo empieza a fijarse, cambia el tono, el personaje, el escenario. Se ha hablado, para explicar la disposición de los fragmentos, de rizomas y de *zapping*. Podría hablarse, también, de internet: ambas obras parecen imitar, todavía lerdamente, los procedimientos de la red –la oferta simultánea de textos diversos, la información desprovista de contexto, la escritura de *posts* y no de obras. ¿Que qué libro es mejor? Tres respuestas: 1) el primero: porque sus citas son más contundentes, y sus anécdotas, más atractivas; 2) el segundo: porque, a pesar de ofrecer una suerte de desenlace, es más opaco y, por lo mismo, más radical, menos literario; 3) ambos o ninguno: porque los dos libros son, salvo diferencias de gradación, semejantes.

Es posible que la diferencia más significativa entre un libro y otro no sea literaria sino editorial: *Nocilla Dream* se publicó, luego de un puñado de rechazos, en el sello independiente Candaya;

Nocilla Experience, con bombo y platillo, en Alfaguara. ¿Importa? A menos que se piense que la literatura es tan banal como la repostería, claro que importa. Los libros, además de crear significados, inciden sustantivamente sobre lo real: afirman ciertas inercias, se oponen a otras. ¿Qué significa, entonces, que el trabajo de Fernández Mallo, uno de los más radicales del idioma, se edite en la misma casa editorial que publica a Clara Sánchez y Marcela Serrano? Dos opciones: a) que los escépticos tienen razón y ya no es posible recuperar el ánimo subversivo de las vanguardias, sólo su voluntad experimental; b) que la subversión es todavía posible y su nombre es, como quería Julia Kristeva, abyección: roer desde dentro, aprovechar los medios de distribución ya creados para dinamitar sus pilares.

Sería absurdo exigirle al lector una respuesta.

Es necesario que esté consciente de esta disyuntiva.

4

Aquellos que *devoran* novelas, absténganse. Estos libros no se devoran; ni siquiera se leen sostenidamente. Antes que obras, hay fragmentos: atisbos de historias que se esfuman cuando apenas empezamos a leerlos. Antes que fragmentos, proyectos: no trozos de anécdotas sino posibles arranques de historias, planes narrativos, ideas. Para decirlo de otro modo: hay algo decididamente conceptual en los libros de Fernández Mallo. Para empezar, importa menos su elaboración, el trabajo, que su intención, el concepto. La tensión literaria –si la hay– no descansa en la prosa ni en la factura de los personajes ni en ninguna de las partes más o menos tangibles de la obra; reside en el proyecto. Vale lo mismo, por ejemplo, la parte narrativa que el breve epílogo, capaz de esbozar una poética, o que los ensayos teóricos que antecedieron a estas obras. Vale más el proyecto –la concepción de la trilogía *Nocilla*– que lo que valdrán, cuando aparezca la última obra, los tres libritos.

Salvador Elizondo: “todo proyecto realizable es un proyecto impuro”.

5

Dos digresiones.

La primera: ante este tipo de obras, los lectores ortodoxos suelen acusar: ¡formalismo, formalismo! Si uno les presta atención, lo que parecen querer decir es que estas obras, obsesionadas con sus propios mecanismos, dicen apenas nada. Señor, señora: ocurre justo lo contrario. Quienes se obstinan en pulir sus piezas y se regodean con las convenciones heredadas –muchas de ellas ya desprovistas de sentido– son los narradores más tradicionales, autores de un arte relamido. El arte progresista, por llamarlo de algún modo, cree, ha creído siempre, en la expresión. Su estrategia: renunciar a las viejas formas para crear otras capaces de decir el presente. Su propósito: fundar un nuevo realismo, y después dinamitarlo.

La segunda: ante este tipo de obras, los lectores más astutos suelen vociferar: ¡pero si no hay nada nuevo aquí! Para ejemplificar, podrían decir que el afán de Fernández Mallo de fundir ciencia y literatura no es novedoso, como tampoco lo son los fragmentos ni el *zapping* ni las citas concebidas como *ready-mades*. Señor, señora: tiene usted razón –hay ecos de Raymond Roussel y Marcel Duchamp y, digamos, David Markson y Mario Bellatin en las obras de Fernández Mallo. Señor, señora: usted se equivoca –el arte progresista no está obligado a ser *nuevo* sino *actual*. No importa si se apela a una tradición; importa que esa tradición todavía signifique. No importa si uno abreva de este o aquel autor; importa que esos autores estén vigentes. ¿Todo esto –la escritura conceptual y posthumanista– ya se hace en otras partes, en otros idiomas? Así está bien: abollemos nuestra tradición como otros abollan la suya. Que algo –un juego, un atentado– haya sido ya practicado en una literatura no supone que no deba ser ejercido al interior de otra. Por el contrario: hay que hacerlo. Renovadamente. Piénsese, para no pensar demasiado, en el Boom latinoamericano, que exportó a destiempo, pero por fortuna, las técnicas de cierta literatura anglosajona. No se piense, mejor, en el Boom. ¡Mierda!

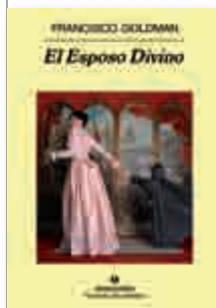
6

“El arte que avanza hacia lo desconocido, el único aún posible, no es ni jovial ni grave; pero el tercer término está oculto, como si estuviera sumergido en la nada cuyas figuras describen las obras de arte progresistas.” (Theodor W. Adorno) —

— RAFAEL LEMUS

NOVELA

Raíz mestiza



Francisco Goldman
El esposo divino,
trad. Laura
Emilia Pacheco,
Anagrama,
Barcelona,
2008, 700 pp.

Mi muy admirado Vladimir Nabokov, quien a tantas cosas le ponía peros, decía que en las novelas de Dostoevski el lector jamás podía saber cuál era el estado del tiempo. En la Pequeña París de *El Esposo Divino*, el travesaño de la ciudad de Guatemala donde sucede la mayor parte de la última novela de Francisco Goldman, llueve, truena y relampaguea húmeda, sonora y visualmente. La densidad sensorial del libro es tal que siempre parece estar ocurriendo ante los ojos del lector. Los personajes aparecen contra ese fondo de colores cambiantes (¡el Trópico!), exactamente delineados, con una fuerza y presencia únicas. Léase si no el primer encuentro de Mack Chinchilla, galán mestizo, mitad maya mitad yanqui, con María de las Nieves, la muchacha que muchos años después será su esposa, y que ocurre durante un aguacero que escuchamos, literalmente, diluviar.

Ha dicho Goldman que desde siempre le llamó la atención la historia detrás del célebre poema martiano “La niña de Guatemala”

(“Quiero, a la sombra de un ala,/ contar este cuento en flor:/ la niña de Guatemala,/ la que se murió de amor...”), que narra en clave poética el amor de juventud de José Martí con María Granados, una señorita de la clase alta guatemalteca. La novela arranca años antes de ese suceso, en un convento donde han hallado refugio dos niñas, Paquita Aparicio, que es requerida para casarse por Justo Rufino, al que las jóvenes llaman el Anticristo, héroe de la revolución liberal de 1871, y María de las Nieves, una niña mitad irlandesa mitad maya que ha sido rescatada de la selva. En 1877 llega Martí a Guatemala, se instala como profesor de señoritas de la clase alta y tiene su célebre *affaire* con la “niña”. Diecisiete meses después, Martí se va a México a casarse con Carmen Zayas Bazán; María Granados lo espera: “Ella dio al desmemoriado/ una almohadilla de olor;/ el volvió, volvió casado;/ ella se murió de amor.” Goldman arma su historia a partir del poema, en una geografía que va de Guatemala a Nueva York (adonde posteriormente emigra Martí), y en la que la vida de María de las Nieves viene a ser una suerte de avatar de María Granados en el espacio virtual del libro: ¿qué habría pasado si hubiera vivido, qué si hubiera viajado a Estados Unidos, en qué habría terminado su vida?

Así contado, el libro podría parecer, quizá lo ha parecido a algún reseñista despistado, un novelón de aquellos, una acumulación de cuadros de costumbres, amorosamente pintados, estilísticamente virtuosos, pero tal vez demasiado extensos. Nada más lejos de la verdad, si bien es éste el tipo de libro que, por su diapason cronológico y la multitud de personajes, se beneficiaría con una lista de sus nombres y filiaciones; la novela es un todo perfectamente armado, rigurosamente calculado.

Hacia lo que quiero llamar la atención del lector de este libro, sin embargo, es hacia su vertiente mestiza, híbrida. Es, sin duda, una de

las tantas lecturas posibles de esta obra, pero que saca a la luz lo que a mi entender constituye el núcleo de su historia, ¡de sus múltiples historias!: su exhaustiva exploración del mestizaje americano. Me remito aquí a lo ampliamente argumentado por Serge Gruzinski en *The Mestizo Mind* (Routledge, 2002): cómo el choque de culturas convirtió a América Latina en una civilización distinta, una bendita mezcla. A mi juicio, todo el libro busca hablar de esto, argumentar este punto. Y lo hace con elocuencia y detalle y en la forma siempre superior y elocuente y eficaz de la novela.

Quizá porque el mestizaje es tan interior en él, una experiencia tan natural (Goldman, Boston, 1957, es de madre guatemalteca y padre judío), el autor no estimó necesario enfatizar esta lectura. También, fuerza es decirlo, el libro no se agota en ello: dista de ser un panfleto o un simple “alegato mestizo”. Es, como dije arriba, una novela, sonora, palpable, llena de peripecias, con personajes simpatísimos: el aplatanado húngaro Josep Pryzpyz, reparador de paraguas; J. J. Jump, fotógrafo; el falso rey misquito y primer amante de María de las Nieves, y muchos otros. La línea del caucho, de la cochinita para la púrpura cardenalicia, son como volutas de un cuadro general en donde entra, por ejemplo, uno de mis pasajes preferidos, el de un viaje en globo aerostático en que Goldman se las arregla para contarnos el aterrizaje forzoso del fotógrafo Nadar... ¡en Bélgica!

De vuelta en Guatemala, la sala de lectura del quiosco de la “Pequeña París” es el lugar mágico donde ocurren todos los encuentros (es importante que sea un lugar dedicado a la lectura). Es aquí donde el joven Martí, de 24 años y cuya elocuencia le ha valido el entre cariñoso y mordaz sobriquete de Dr. Torrente, le regala un libro a María de las Nieves, alumna suya y gran lectora de *Middlemarch* de George Eliot. Es aquí también donde el lector

tiene un primer atisbo de la belleza angelical de María Granados, la “niña de Guatemala”, con “labios [que] tenían el color y una tersura como del terciopelo de una rosa de color profundo”. El quiosco es también el púlpito de José Martí, uno de los personajes mejor logrados del libro, que se revela como una pieza clave en la construcción de toda la historia, no sólo por sus notorias galanterías sino porque funciona, y esto es muy importante, como ideólogo de ese mestizaje del que he venido hablando, la voz más articulada de ese panamericanismo exaltado: “Nosotros convertimos a los indios en lo que son ahora... Pero sólo el indio puede salvarnos. Sólo los indios pueden salvar a América.”

Con su Martí, Goldman ha logrado algo que muchos escritores cubanos, quizá obnubilados por la “estatura” histórica del personaje, jamás han podido: crear un José Martí humano, lejos del hieratismo de su hipóstasis ecuestre y en bronce regada por toda la isla de Cuba. Y para mayor familiaridad o cercanía, en la segunda mitad de libro, el autor nos entrega el contenido (¡secreto, nunca antes leído!) de un mítico informe sobre el cubano que el gobierno español encargó a la empresa de detectives Pinkerton. A través de los ojos de E.S., el agente que lo sigue día y noche, descubrimos al héroe de la independencia cubana en un acto tan poco edificante como hacerle el amor a su discípula americana, Miss Paral. Tampoco elude Goldman el espinoso asunto de los amores de Martí con su casera, Carmita Miyares, y la paternidad de María Mantilla, que hacia el final del libro aparece de la mano del maestro en una vivaz escena en el Central Park neoyorquino.

El estilo profuso y detallado (barroco, se ha dicho) del libro no es en grado alguno ajeno a lo que se quiere contar, sino consustancial. Por lo mismo que he venido diciendo y por lo que apunta en su libro Gruzinski, el arte mestizo gravita de manera natural hacia el barroquismo, se vale de él para reconciliar sus distantes orígenes.

El “barroquismo” de este libro, entonces, nada tiene que ver con imitación alguna del florido estilo “mágico realista”, sino que emerge de la naturaleza misma de la historia que se cuenta y de los personajes que la animan.

La novela, descubrimos hacia el final, es resultado de una pesquisa encargada a un narrador que responde al nombre de Paquito y que debe descubrir la verdadera identidad del padre de Matilde, posible hija de María de las Nieves con José Martí. Lo que termina saliendo a la luz, sin embargo, lo *revelado* es esa raíz mestiza del continente, “el ADN del hemisferio”, como lo llama el autor. El ulterior largo viaje de María de las Nieves a Nueva York, del que se sirve el autor para la ordenación de todo el material narrativo, es también una suerte de ascensión simbólica: ahí, en Nueva York, vive ahora Martí, y en Nueva York es donde se consume la historia –María de las Nieves reencontrará a Mack Chinchilla durante una insólita carrera en el Madison Square Garden. Pasados los años Mack se convertirá en el “Rey del Caucho”, una sustancia ella misma americana: extensible, acomodaticia, buena para tantas cosas.

En las anteriores versiones castellanas de los libros de Goldman –la multipremiada *La larga noche de los pollos blancos*, de 1992, y *El marinero raso*, de 1997– muchos de sus personajes centroamericanos se expresaban como simpáticos tíos madrileños. Tal defecto ha sido superado aquí por la excelente traducción de Laura Emilia Pacheco: el lector encuentra intactos los chiqueos, los giros más simpáticos del habla *chapín*. Hay una dimensión que echo de menos, no obstante, y es el bilingüismo ex profeso de la prosa de Goldman, que se mueve entre el inglés y el español sin aviso alguno, buscando reforzar, a nivel visual o lingüístico, la doble condición, anglosajona y latina, que blasona.

En el tren que la lleva a Nueva York atravesando el Medio Oeste, María de las Nieves tiene un encuentro que relata en detalle a su adorado José Martí,

el “Esposo Divino” de la novela. Se consume en este pasaje la visión de aquel de una América unida: “

Dos niñas del Oeste, Pepe, del vasto vacío del que escuchamos tantas cosas aterradoras. Ambas con largas trenzas que caían sobre sus hombros, vestidas de manera muy rústica... Una de ellas... era una niña india, con sonrosadas y regordetas mejillas... la otra... era delgada y rubia, con ojos azules y con la misma alegría y apariencia saludable. —

— JOSÉ MANUEL PRIETO

NOVELA

Una poética de los fragmentos



Cristina Grande
Naturaleza infiel,
RBA, Barcelona,
2008, 142 pp.

Renata, la narradora de *Naturaleza infiel*, la primera novela de Cristina Grande (Huesca, 1962), es una mujer de pocas palabras. La historia que cuenta llega apenas a las ciento cuarenta páginas; sus capítulos fluctúan entre las dos y tres páginas, y tienen títulos, lo que les da un aire de microficciones. La novela puede entenderse como una sumatoria de relatos. “La ruptura, la fragmentación, la discontinuidad, la venta de propiedades y la muerte son los mayores pecados”, dice Renata. En la novela, sin embargo, la poética de los fragmentos es una virtud, pues son éstos los que construyen el mundo complejo, lleno de ambivalencia moral y resonancias inquietantes, de una familia española durante los años setenta y ochenta.

Renata puede no ser muy retórica, pero sí es elocuente. En el primer capítulo sitúa a los personajes principales de su historia: la madre y el padre, la hermana gemela, el hermano menor. En ese capítulo, se nos dice de un hecho fundamental: la muerte del padre, “de un infarto o algo parecido”. Hay un antes y un después de esa muerte, pero esto sólo puede saberse con la perspectiva de los años: una vez que el período ha sido superado, Renata descubre que “han sido los peores años de nuestra vida”. *Naturaleza infiel* es el relato de esos “peores años”. No hay grandilocuencia, tampoco la mitificación del pasado o el condolerse del drama o la tragedia. Simplemente, se trata de dejar que los hechos hablen por sí mismos. Por supuesto, para que eso ocurra se necesita talento para escoger los hechos, los detalles que darán cuenta de todo un universo: “El estante más alto era el de mi padre. Sus pares seguían allí bien aparcados, con el morro hacia adentro. En todos ellos el tacón del zapato izquierdo estaba mucho más desgastado que el derecho... era fácil reconocer sus pisadas porque, siendo una más débil que la otra, se asemejaban al sonido cardíaco de sístole y diástole. Era como si caminara con el corazón”.

Cristina Grande es capaz de hacer lo que pocos escritores que escriben en castellano hacen: dejar que las elipsis, los silencios, lo implícito, digan más, mucho más que las palabras. Cuenta lo que se ve, pero importa más lo que no se ve. Así, nos vamos enterando del paso de la provincia a la capital; de hechos históricos importantes que jalonan la vida íntima de los personajes (Renata pierde la virginidad un 23-F); de cómo, a la muerte del padre, la madre decide no volver a casarse, y las hermanas se entregan a diferentes adicciones: Renata, al sexo casual con desconocidos; María, a las drogas (que la llevan a un centro de rehabilitación y a un final nada feliz). Este desenfreno tiene su sentido, al menos para Renata. Los hombres con los que se acuesta suelen ser mayores: “Creía que resucitaba a mi padre con cada cuarentón

borracho que me ligaba alguna que otra noche”. Aunque Jorge, el novio del que ella ha estado más enamorada, la deja debido a su “naturaleza infiel”, lo cierto es que Renata es más bien muy fiel a su naturaleza: lo que ocurre es que lo que ella persigue escapa a la comprensión de Jorge (y también de Renata, por lo menos mientras lo vive; la escritura de la experiencia será el momento de la lucidez).

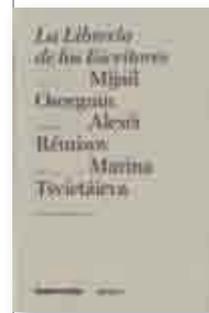
En la novela asistimos a la expansión progresiva de un mundo. La España franquista da paso a la España de la transición. El país se moderniza, y los medios dan cuenta de ello. La familia de Renata es de las primeras del pueblo en tener televisión en casa. La Philips de madera cede su lugar a la Vanguard de fórmica, “en la que vimos la llegada del hombre a la luna”. Luego aparece una Grundig en color. Un día, un primo llega a casa con el CD de *Madame Butterfly*, “el primer CD que vimos”. De todos los medios y tecnologías que aparecen en *Naturaleza infiel*, el más importante es la fotografía, pues no sólo identifica al padre, fotógrafo compulsivo, sino que puede entenderse como una metáfora de la forma que toma la novela: un álbum de fotografías en el que no vemos todo; debemos, a partir de unos fragmentos, de unas cuantas fotos, armar la historia. Más interesante aún: aquí también importan las fotos no tomadas. Renata dice que a veces no lleva la máquina fotográfica “para no perpetuar unos recuerdos que con el tiempo nos empeñaríamos en borrar infructuosamente”. La novela se construye, entonces, sobre fragmentos (las fotos que se tomaron) y ausencias (las fotos no tomadas).

¿Algo que se le pueda reprochar a Cristina Grande? Ciertas frases de efecto: “Yo sólo creía en el café por las mañanas y en el amor por las noches”; “la verdad es que mientras ella se metía picos en el brazo yo metía hombres entre mis piernas”. Estas frases chirrían dentro de una prosa tan poco dada a llamar la atención sobre sí misma. Por lo demás, *Naturaleza infiel* es una muy buena primera novela. —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

ENSAYO

Elogio de la librería



Mijaíl Osorguín
La Librería de los Escritores
Con poemas de Marina Tsvietáieva e ilustraciones de Alexéi Révizov, trad. Selma Ancira, Edicions de La Central/ Sexto Piso, Barcelona, 2008, 76 pp.

Lo habíamos olvidado; lo olvidamos con frecuencia: desde siempre el libro ha sido un objeto amenazado, vigilado, odiado. “Los que queman los libros —escribió George Steiner—, los que expulsan y matan a los poetas, saben exactamente lo que hacen. El poder indeterminado de los libros es incalculable.” Sabemos que existe una tradición de la infamia, la tradición de la literatura prohibida, que adquirió más fuerza que nunca cuando la censura sin fronteras fue promulgada con la *fatwa* a Salman Rushdie. Pero también existe su reverso: la tradición de los transmisores incansables, los héroes anónimos de la letra. Me estoy refiriendo a Shakespeare & Co. (la librería de Sylvia Beach que osó publicar ese “pedazo de pornografía”: el *Ulises* de Joyce); a Grub Street (esa avenida poblada de escritores blasfemos y editores rebeldes, donde cobraron forma los libros que enfrentaron la censura del Antiguo Régimen y anunciaron la Revolución Francesa); a la *samizdat* (un escuadrón de manos invisibles que usaron la estrategia del copiado para evadir la censura impuesta por los países del bloque soviético y poner en circulación obras como *Réquiem* de Anna Ajmátova). Entre gacetilleros y editores clandestinos, entre libreros y humanistas obstinados, la prole incesante de los libros rebrota y se propaga siempre.

A esa tradición del amor desinteresado por el acervo de la humanidad pertenece *La Librería de los Escritores*, una

breve (pero deslumbrante) crónica rescatada de las sombras del totalitarismo por la editorial Sexto Piso en colaboración con Edicions de La Central. Se trata de una aventura emprendida en los meses posteriores a la Revolución de Octubre entre un grupo de escritores y personas próximas al libro —el novelista y dibujante Alexéi Révizov, el pensador Nikolái Berdiáiev, el novelista Mijaíl Osorguín, además de algún periodista en ciernes, un historiador del arte y un “bibliógrafo excepcional”—, con la intención más o menos chiflada de construir un refugio en pleno caos, para que los libros pudieran, aún, circular. En medio de la inflación que hacía subir los precios cada hora, cuando todas las imprentas habían sido clausuradas y el fantasma de la censura volvía a recorrer las calles de Rusia, la librería extravagante no sólo permitió la supervivencia de los escritores desempleados que se constituyeron alrededor de ella como cooperativa, sino que brindó a profesores, bibliófilos, artistas, estudiantes y “todos aquellos que no querían romper con la cultura ni reprimir sus últimas inquietudes espirituales” una forma de hospitalidad entonces inencontrable: la conversación y el libre pensamiento. Ahí estaba la librería abierta, el escondite intacto, incluso para quienes no tenían dinero, pero se paseaban a diario entre los libros, como si “encontrarse entre ellos” fuera suficiente alimento.

Gracias a una serie de circunstancias extraordinarias, La Librería de los Escritores logró convertirse durante el periodo que va de 1918 a 1922 en una zona temporalmente autónoma, el único lugar donde era posible blindarse contra la centralización del poder y encontrar libros sin “necesidad de autorización”. Algo más. Filántropos de la letra, los fundadores compraban con frecuencia libros invendibles a personas caídas en desgracia y se empeñaban en pagar lo justo, incluso si estaban al borde de la bancarrota, a quienes remataban sus bibliotecas por unos costales de harina. Y cuando imprimir libros se volvió absolutamente imposible emprendieron su

samizdat a pequeña escala: la publicación de una serie de obras en un único ejemplar escrito a mano. El catálogo completo de aquellas ediciones autógrafas se perdió durante el largo exilio de Osorguín. Sin embargo, entre los escombros de la historia sobrevivieron algunos ejemplares, como las *Poesías* de Marina Tsvietáieva, que aparecen en facsimilar, junto con los dibujos de Révizov, en la magnífica edición de Sexto Piso.

Para los Escritores de la Librería —una nómina de excéntricos que podría figurar en cualquier ficción de Kafka o Borges o Vila-Matas o Bolaño— estaba claro que en tiempos difíciles los libros pueden ser tablas de salvación. Esa convicción, esa forma de orgullo humanista que no se extingue ni siquiera cuando las palabras parecen haber perdido su valor, cuando la miseria obliga a usar los libros como combustible, es lo que da sentido a su proeza. En todo el relato de Osorguín prevalece ese orgullo —que es también una forma de responsabilidad intelectual, algo que podríamos llamar “la ética del editor y el librero”, una ética hoy completamente sepultada por las presiones comerciales. En el fondo, él y sus amigos creían que la supervivencia humana depende de la posibilidad de convencerse a través de las palabras, de propiciar vuelcos en la sensibilidad y defenderse contra las tiranías. Convertida en “atalaya del espíritu”, La Librería de los Escritores sostuvo una auténtica guerra de posiciones: mientras los libros estuvieran a salvo, existía la posibilidad de repensar nuevamente el mundo; en cambio, dejar que los libros cayeran en manos de comisarios ignorantes y purgas feroces era una capitulación, una forma de suicidio. Así, bajo la premisa de vida o muerte, La Librería de los Escritores se convirtió en el último reducto de independencia moral a lo largo de aquellos años de terror y hundimiento de los valores culturales. Después de todo una librería es eso: un santuario colectivo y laico, abierto a todas las heterodoxias, es decir, a las formas más diversas y personales de penetrar la realidad.

Por eso, la crónica de Osorguín (Perm, 1879-París, 1942) es mucho más que una curiosidad editorial: es un trozo de vida cotidiana recobrado de las tinieblas, que nos permite saber más sobre la historia social y política de la edición y nos introduce de nuevo en los misterios del libro, en el tipo de sacrificios que es capaz de provocar entre los hombres. Pero también habla de todo lo que se pierde cuando cierra una librería o cuando confunde sus objetivos, como sucede en México y en el mundo anglosajón desde que el modelo de la hipertienda de novedades, con fecha de caducidad, se impuso en lugar de las pequeñas librerías de barrio. Lo que se pierde es la soberanía de los libros frente a los dioses del mercado, que son hoy quienes concentran la mayor parte del poder económico y político del orbe. La inquina burocrática que describe Osorguín no parece peor que la ignorancia mercantilista de los libreros contemporáneos: ambas asfixian la existencia del libro, quitándole el aire que lo hace vivir. Poner fuera de circulación un título después de tres meses porque no se ha vendido lo suficiente es el modo en que la rentabilidad coloca a la cultura de rodillas. Es una forma de censura sin hostigamiento que hace peligrar la naturaleza misma del libro, cuya influencia, cuya lectura, no se puede medir en semanas.

En *Tumba de la ficción* (2001), el ensayista Christian Salmon, director de la red de Casas Refugio, ha escrito que las macropolíticas de la globalización han terminado por instalar en todas partes el reino de lo homogéneo: “Peor aún que la censura de los derechos individuales de expresión resulta hoy el espacio cultural que se está imponiendo por la fuerza. Un espacio cultural estandarizado, homogeneizado, dominado por las grandes agencias mediáticas y las industrias culturales transnacionales.” En estos días la censura significa, ante todo y por doquier, “la tiranía de lo Único”. Parece que es la hora de tomar nuevamente partido por los libros, de fundar otras librerías extravagantes, de emprender —como ha hecho Sexto Piso— la

insensata aventura de la edición independiente, de entrar al servicio de los títulos amenazados. Como ha escrito Roberto Calasso, *La Librería de los Escritores* “queda como el modelo y la estrella polar para quienquiera que trate de ser editor en tiempos difíciles. Y los tiempos siempre son difíciles”. —

— VIVIAN ABENSHUSHAN

NOVELA

Separar la palabra



José Carlos Cataño
De tu boca a los cielos
Anroart, Tenerife, 2007, 225 pp.

Para hablar de su novela *De tu boca a los cielos* el escritor José Carlos Cataño afirma: “se trata de la primera novela sefardí en la literatura española”. A primera vista se diría que alude a un detalle exótico. Pero no es eso, ni mucho menos. La afirmación se dirige, críticamente, a un objetivo muy claro. El olvido completo del mundo sefardí en la construcción cultural española durante cuatro siglos. Después de la expulsión y la persecución inquisitorial de los judíos hubo que esperar a la campaña española en África y la toma de Tetuán en 1860 para que los españoles escucharan su lengua, con ecos a la vez próximos y extrañamente distantes, en las juderías de Marruecos. Ese olvido secular significaba, de algún modo, una complicidad constante con la expulsión.

Por supuesto, este olvido no es sólo un asunto español. Ataño a Europa y Occidente. La amnesia europea al respecto apenas tiene fisuras. Nada más directo para comprender hasta qué extremos llega, que el reciente libro de Christiane Stallært, *Ni una gota de sangre impura*

(Galaxia Gutenberg, 2006), que rastrea los paralelismos, ideológicamente ocultados, entre la terminología de la pureza en la España de la Inquisición y la Alemania nazi.

Escribir una novela sefardí como *De tu boca a los cielos*, aventura de una diáspora lingüística y amorosa, significa abogar por un modo alternativo de comprender la identidad que implica escribir en castellano. La opción por la acogida del extranjero en el cuerpo de la propia lengua. Más allá del viaje que emprenden los personajes, desde las comunidades sefardíes de Marruecos hasta Turquía e Israel, y del intenso erotismo que recorre sus páginas, el protagonista absoluto es la lengua de los sefardíes, el *judeísmo*, en su modalidad norteafricana, la *jaquetía*, y en su variante oriental, denominada con frecuencia *ladino*. Desgraciadamente, la *Shoab* ha puesto en peligro su pervivencia.

Las voces sefardíes, que se adueñan de la novela y seducen tanto a sus propios personajes como al lector, supeditando a su pulso toda la narración, son acompañadas por frecuentes notas a pie que traducen las expresiones judeoespañolas de difícil comprensión. Sin embargo, la traducción aquí es secundaria. Lo que cuenta es la lengua híbrida que genera esta escritura. Antes de postular teóricamente una literatura mestiza, Cataño la practica *en efecto*.

Franz Rosenzweig, el gran pensador judío del siglo xx, comprendía la identidad del pueblo hebreo a partir de su excepcional relación con la ley, la tierra y la lengua. En vez de fusionar todas sus expresiones culturales en un cuerpo autoidentificado y dinámico (como formularon los románticos alemanes), el hebreo está reservado a la liturgia y la plegaria. Para el uso cotidiano, el judío adopta la lengua del país en que reside, la lengua del anfitrión. Pero esa palabra nunca será plenamente la suya. Una distancia, una separación envuelve el uso de la lengua de adopción. Aparece así un modo peculiar de servirse de ella. La distancia intrínseca a este empleo singular la llena de nuevos matices, modulaciones afectivas, humor e ironía. Surge entonces

lo que los estudiosos llaman “judeoleguas”, como es el caso del *yidis* (que procede del término alemán *jüdisch*).

En el fondo, la descripción de Rosenzweig remite a la condición de exilio permanente, que habría sido característica clave del pueblo judío (al menos cabe estar de acuerdo con Rosenzweig hasta la creación del Estado de Israel en 1948 y la modernización del hebreo) y le permitiría un juicio ético, exterior, sobre la historia y la “gran” política. Y, justamente, la celebración locuaz y erótica del *judeísmo* en la novela tiene que ver con la atracción que significa para Cataño una identidad que no coincide consigo misma. Una diferencia inscrita en el propio origen. Es la experiencia de desarraigo que activa buena parte de su escritura, también audible en su recopilación de ensayos, *Aurora y exilio* (La Caja Literaria, 2007), en la que su condición de escritor judío y “ultraperiférico” (nacido en Canarias y afincado en Barcelona) le lleva a afirmar como único territorio la “distancia y el tránsito”. La elección de la *jaquetía* es la salida que encuentra, como explica el propio escritor, a un aprieto lingüístico-identitario: no poder escribir en catalán sobre la ciudad en que vive, Barcelona, puesto que no es su lengua, ni encontrar fácil acomodo en usar su español de Canarias para hacer hablar a sus personajes en esa misma ciudad. Su respuesta, que sale libremente por la tangente, es el rescate y el recuerdo de un castellano de los márgenes de la historia: “Frente al cosmopolita, el desarraigado en la lengua. O lo que es lo mismo: el que se inscribe en una lengua apátrida” (*Aurora y exilio*). Esa extra-historicidad guarda el secreto de un nuevo pensamiento de lo universal.

De tu boca a los cielos se publicó por primera vez en 1985 en Llibres del Mall, pasó como libro raro, inclasificable. La nueva edición, asumida por una editorial joven y prometedora, Anroart Ediciones, suprime un motivo misterioso sobre la ambigua autoría doble del texto e incluye un prólogo del propio Cataño, no menos misterioso, pero en otro sentido. —

— DANIEL BARRETO