

# LIBROS



> Juan Villoro

• **De eso se trata**  
> JUAN VILLORO

• **Lili Marleen. Canción de amor y muerte**  
> ROSA SALA ROSE

• **La Casa de Dostoievsky**  
> JORGE EDWARDS

• **Retratos de los meidosems**  
> HENRI MICHAUX

• **La muerte y la doncella I-V**  
> ELFRIEDE JELINEK

• **Dinero**  
> MIGUEL BRIEVA

• **Sexografías**  
> GABRIELA WIENER

• **¿Dónde estás?**  
> MAURIZIO FERRARIS

## ENSAYOS

# El arte de citar



Juan Villoro  
**De eso se trata**  
Anagrama,  
Barcelona, 2008,  
368 pp.

En una reflexión sobre el diario, en su caso no íntimo sino casi privado y casi público, André Gide dice que el artista “no debe narrar su vida como la vivió sino vivirla como va a narrarla”. La cita aparece en *De eso se trata* y, de improviso, parece raro toparse con Gide en una página crítica de Juan Villoro, extrañeza que se va difuminando cuando se comprueba que ambos comparten, como narradores, las características del corredor de fondo: cierta tozudez, espíritu de sacrificio, deseo de sobrevivir a su propia época siéndole fiel... En Villoro (ciudad de México, 1956) hasta una colección de ensayos literarios responde a la ejecución de un mecanismo narrativo. *De eso se trata* se titula así por la traducción que Tomás Segovia hizo del monólogo de Hamlet, culminándolo no con “He

aquí el dilema” o “Esa es la cuestión” sino con un mondanito y sonante “De eso se trata”, información que, pocas páginas más adelante, con la camisa ya arremangada, Villoro convierte en la promesa de un cuento.

Villoro ilustra con una anécdota el viejo asunto que George Steiner retomó recientemente —el maestro y el alumno y su comercio socrático—, y con esa velocidad controlada que otros llamarían ritmo vamos a dar al salón 203, en la Universidad de Yale, donde se aparece, sin otro rasgo de la nieve que el pelo desordenado por la ventisca, Harold Bloom disertando, en calidad de seminarista, sobre Shakespeare. Del miedo que ha padecido Bloom de quedarse varado y “caer de espaldas sin poderse levantar al estilo de Humpty Dumpty”, el narrador ha pasado al amuleto que hace posible el libro, el cuaderno escolar que le regaló a Villoro una alumna, en el cual anota las lecciones shakespearianas en Yale, y en ese trance escuchamos su testimonio del horrible año mexicano de 1994 y lo vemos dibujar un esbozo strindbergiano de su madre. En fin, no había pasado de la página 21 de *De eso se trata* y ya habitaba yo ese mundo a la vez cercanísimo y extravagante que es el de nuestros contemporáneos más lúcidos.

Esas primeras páginas dedicadas a Shakespeare y a Cervantes dan el tono de un libro cuya unidad de propósito me alegra, aun más si considero que se trata de textos que en su gran mayoría había yo leído durante la última década. No es del todo frecuente que las recopilaciones, ese mal menor al que estamos obligados los ensayistas, dupliquen, como totalidad, el aprendizaje que nos habían ofrecido, en primera instancia, como partes. Sé que en la hora de los fantasmas Villoro juraría como cuentista, pero lo tengo entre nuestros mejores críticos, y creo que *De eso se trata*, apenas su segundo libro de ensayos, lo confirma. Es un libro aun más libre (aunque menos aliñado) que *Efectos personales* (2000), volumen memorable por varias razones (ejemplarmente, los retratos de Valle-Inclán, de Arthur Schnitzler y de Carlos Fuentes con Goya) y por contener una proeza sólo accesible a Villoro: la de introducir a Julie Andrews, la novicia rebelde, en un ensayo sobre Thomas Bernhard.

El siglo en que Villoro se siente más a gusto es el XVIII, en el tramo que va de las pelucas a las melenas y que corresponde, en *De eso se trata*, a su Casanova, que se despide dejando iluminada y visible desde el futuro su ventana. Algo tienen los ilustrados de Villoro que parecen protagonistas de un *Sturm und Drang* transformado en ópera rock, siempre jóvenes (a veces, ridículamente jóvenes) y a la vez actuando perfectamen-

te sus papeles de clásicos. El Goethe (tan humano y tan inverosímil) de Villoro es tan bueno como el de Alfonso Reyes. Y es que a Villoro le va bien el XVIII porque su verdadero nacimiento como escritor fue cuando tradujo del alemán y prologó los aforismos de G. C. Lichtenberg (1989), a cuyas aventuras en el Nuevo Mundo les dedica un capítulo en *De eso se trata*.

Villoro encontró en Lichtenberg la forma de su pensamiento narrativo. Gusten o no gusten sus recientes libros de cuentos (*La casa pierde* y *Los culpables*) o sus novelas (*El disparo de Argón*, *Materia dispuesta* y *El testigo*), a todos ellos los sostiene un sentido del equilibrio tomado de Lichtenberg, que consiste en poner a la razón junto al ingenio y en sólo obedecer a los sentimientos una vez que hayan sido descalificados por la razón. O para decirlo con Lichtenberg: tomar en cuenta el “espíritu con su cuerpo satélite o el cuerpo con su espíritu satélite”.

Sin la frecuentación de los dieciochescos creo que Villoro no hubiera tomado el riesgo de escribir *El testigo* (2004), una novela romántico-populista. Esa certidumbre compuesta de ilusión y escepticismo tiene, también, un correlato estilístico a través de las frases felices, a la vez sintéticas e idiosincráticas, que amueblan la obra de Villoro, como la siguiente: Lorenzo Da Ponte, el autor del libreto, se encontraba atosigado por “los extenuantes plazos de la versificación”, lo que habría dado motivo a la hipotética colaboración de Casanova en *Don Giovanni*.

Ernest Hemingway es el corazón de *De eso se trata* y no creo que el autor de *Por quién doblan las campanas* tenga mejor lector en español que Villoro, quien se ha tomado en serio varias de las enseñanzas de un maestro devaluado que, como Onetti (otro de sus penates), se empeña en seguir su camino sin nosotros. En las convicciones políticas y morales de Hemingway, o más bien en la forma en que éstas palidecían ante la doble exigencia del estilo y la vanidad, ha encontrado Villoro una zona de fragilidad distintiva del siglo XX. Del novelista estadounidense Villoro obtiene un manual de estilo compuesto de paradojas: la búsqueda del

heroísmo se convierte azarosamente en publicidad literaria, como ocurre con la herida de guerra del estadounidense en 1918; en la alta escuela de la vanguardia, regentada por Gertrude Stein y Ezra Pound, Hemingway se vuelve el más periodístico de los grandes narradores y su horrible guerra feliz, la Guerra civil española, lo consagra y lo destruye. No es menos admirable el canto fúnebre a la fugacidad de la fama y a la eternidad de los mitos que la lectura de Villoro nos ofrece de *El viejo y el mar*, uno de los pocos libros que habiéndose leído en la adolescencia son, en su totalidad, inolvidables.

A Villoro le gustan los excursionistas y por ello se involucra, solidario, en los periplos de Malcolm Lowry y D. H. Lawrence en México, turismo de alto riesgo en el paraíso infernal. En una medida que lo acerca más a Octavio Paz y a Fuentes que a los escritores de su generación, Villoro heredó directamente la voluntad de mirar México (de quererlo y de padecerlo, supongo) con los ojos liberadores y fantasiosos de aquellos escritores anglosajones (o de Breton), ejerciendo el *mester de extranjería* en su propia tierra, no rehuyendo los arquetipos sino tomándose los en serio hasta las últimas consecuencias, que, a mi entender, sólo son dos: la ironía o el sentimentalismo.

En esa dirección, *De eso se trata* me ha ayudado a releer *El testigo* y a encontrar que aquella novela, precedida de un texto recogido en *Efectos personales*, desarrolla y agota la noción de “parque temático”, al grado de tornarla inmanejable para un escritor que flirtea con la excepcionalidad, cultivada y deplorada al mismo tiempo, de México. En *De eso se trata* aparecen algunos “itinerarios extraterritoriales” (Roger Bartra y sus salvajes, Ibsen Martínez entre Humboldt y Bonpland, la Tijuana de Luis Humberto Crosthwaite, Aira y Rugendas) que indican que asociar paródicamente a México con Disneylandia es una causa fastidiosa y perdida que de alguna manera da fin a la vieja aventura de los Lowry y los D. H. Lawrence.

Villoro es un discípulo fiel y nunca deja pasar la oportunidad de dialogar

con sus maestros, sean Alejandro Rossi o Sergio Pitol, Juan José Saer o Ricardo Piglia, Roberto Bolaño o César Aira. Villoro siempre corre en equipo y considera que el relevo es la forma más saludable de competir y ganar en literatura. Por ello su lectura del *Borges* (2006) de Adolfo Bioy Casares es de alguna manera la memoria de una lectura colectiva que hemos estado haciendo, solitarios y en comunión, decenas de hispanoamericanos, frecuentación que ratificará, como lo adelanta Villoro, que tras Laurel y Hardy, y Lennon y McCartney, sólo nos quedan Borges y Bioy. Y si una de las virtudes mayores del ensayista está en el arte de citar, en esa cortesía prostituida por los malos profesores, Juan Villoro se beneficia del sentido de la oportunidad que consiste en citar mucho y citar muy bien, lo mismo a un Heine perplejo ante Casanova, que a Lionel Trilling pontificando sobre Chéjov o a Yeats hablando gloriosamente de sí mismo. O a Barry Gifford, que cuando “le preguntaron acerca de la evidente influencia de *En el camino*, de Jack Kerouac, en su obra *Corazón salvaje*, respondió que todas las *road novels* provenían del Quijote”. De eso se trata. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## HISTORIA

### El eco más bello de la época más terrible



**Rosa Sala Rose**  
**Lili Marleen.**  
**Canción de amor y muerte**  
Global Rhythm,  
Barcelona,  
2008, 220 pp.

Se ha dicho con ingenio que el único vencedor de la campaña napoleónica de 1812 fue Tchaikovski; su célebre Obertura, *opus 49*, de los himnos patrios y los cañones, nunca hubiera

nacido sin la quema de medio Moscú por los franceses. Algo similar manifestó John Steinbeck al afirmar que la canción *Lili Marleen* fue lo único positivo del nacionalsocialismo; ello podría ser cierto de no ser inexacto asignar únicamente al nazismo la paternidad de una de las melodías más célebres del siglo XX, de ese “eco mejor de la época más terrible”, en palabras de Rosa Sala; de una canción que, aparte del kitsch que pueda rodearla, posee una elemental belleza y, también, cierta morbidez, pues sólo a la guerra debe su concepción y su fama.

Corría el mes de abril de 1941 cuando los responsables alemanes de Radio Belgrado –Serbia acababa de ser “tomada” por los nazis–, ante la escasez de discos con música adecuada para animar a los soldados del Reich que se hallaban dispersos por los frentes europeos, organizaron una requisa musical en la cercana Viena: abordaron los archivos sonoros de la radio austriaca y se llevaron varias cajas de discos a Belgrado. Entre ellos se hallaba uno cuyo título era providencial: *Canción para un joven centinela*, y debajo: *Lili Marleen*. Cantaba Lale Andersen, una artista de segunda fila nacida en Bremerhaven. La grabación databa de agosto de 1939. Faltaba un mes para que Alemania declarara la guerra a Polonia, pero la canción estaba concebida para que encajara bien en el ominoso clima prebélico que empapaba a la nación.

Un engañoso toque de retreta prusiano daba paso a una canción sentimental de cinco estrofas que la Andersen entonaba con una voz casi ingenua y aún poco hecha, y que tan distinta suena a la seductora, profunda y ambigua voz de Marlene Dietrich, la cantante a la que hoy se asocia de manera automática con *Lili Marleen*.

La canción, emitida a menudo por Radio Belgrado, emisora que tenía una potencia de alcance inusitado para la época, caló hondo en el sentir de los soldados, hasta el punto de que su repentina ausencia motivó miles de cartas de protesta: los combatientes se habían acostumbrado a escucharla, les resultaban imprescindibles su tonada

pegadiza y su sentimentalismo. Frente a tamaña ansia Radio Belgrado la convirtió en su melodía estrella y determinó radiarla todas las noches justo a las diez, abriendo un programa de canciones dedicadas. Corre la leyenda de que tres minutos antes de esa hora, en cualquier lugar de Europa y África, cesaban los combates porque los soldados de los bandos enfrentados querían escuchar la canción. ¿Qué tenía aquella canción que tanto les atraía? Frente al portalón del cuartel, un soldado se despide de su amada con la que se encuentra cada noche bajo una farola cercana; antes que encubrir su mutuo amor, la farola los rodea de luz y llena la noche prolongando las figuras de los enamorados. El toque de retreta conmina a la separación: ¡le caerán tres días de arresto si llega tarde! El muchacho, ya en el frente, canta a la nostalgia de aquellos encuentros; finalmente sabe que morirá en la guerra que ya ha estallado (la Primera Guerra Mundial), y en la estremecedora estrofa final asegura que, aunque muera, el amor de su Lili será capaz de sacarlo de la tumba y devolverlo a sus brazos: “Del espacio silencioso/ del fondo de la tierra/ me levanta como en un sueño/ tu boca enamorada./ Cuando se arremolinen las nieblas tardías/ junto a la farola yo estaré/ como antes, Lili Marleen”. Estos versos finales nunca hubieran pasado la censura del Ministerio de Propaganda del Reich, bajo la directa supervisión de Goebbels, por derrotistas; pues aseguran que el soldado no regresará vivo ni victorioso, como pretendía la propaganda nazi, sino sólo como espectro. Pero Radio Belgrado no estaba sometida a dicho ministerio de propaganda, de ahí la libertad que se arrogaba de emitir lo que le pareciera.

Con todo, para los soldados alemanes, familiarizados por tradición con el culto romántico a la muerte, la idea de regresar al mundo como aparecidos los animaba con estremecimiento metafísico. Por lo demás, la Lili Marleen de la canción encarnaba a todas y cada una de las novias de aquellos guerreros desamparados de compañía femenina.

Aquellos versos sencillos sobre el

abrazo de los enamorados bajo la farola habían nacido de un soldado como ellos, de la pluma de un poeta de escaso talento: Hans Leip, nacido en Hamburgo en 1893 y movilizado como soldado en 1915. El nombre de dos mujeres distintas, amantes de Leip, una tal Betty, humilde chica de barrio, a la que Leib apodó “Lili”, y una enfermera de más fuste, llamada “Marleen”, se fundieron para siempre en un solo nombre en la imaginación del poeta, en el marco de un tétrico cuartel berlinés la noche antes de partir al frente, cuando nacieron los versos de la canción. De modo que la letra de *Lili Marleen* vino al mundo algunos años antes que el nazismo. En cuanto a su música, pertenecía ya a otra época. La historia de la ascensión, fama y avatares de *Lili Marleen*, con su “pérdida de la inocencia” incluida, es extraordinaria, como así nos lo muestra el magnífico libro que reseñamos.

La germanista Rosa Sala Rose (Barcelona, 1969), autora de un espléndido *Diccionario de mitos y símbolos del nazismo* (Acontilado) así como del magnífico ensayo literario *El misterioso caso alemán* (Alba), ha investigado casi en clave detectivesca y recuperado la historia de *Lili Marleen* en este trabajo en el que se mezclan el ensayo divulgativo y el reportaje periodístico del más alto estilo, tan inteligente como ameno. Varios personajes protagonizan la historia que Rosa Sala va desentrañando en capítulos con sentido propio: la de Lale Andersen, autora de una autobiografía titulada *El cielo tiene muchos colores* (1972) en la que se pinta a sí misma con las mejores tintas. La Andersen fue amante de un compositor judío con el que rechazó casarse y vivir en Suiza, ya que ella prefirió hacer carrera incluso en el Tercer Reich. ¿Fue esta ambiciosa mujer una artista *apolítica*, no comprometida con el nazismo? Después de la guerra tuvo que someterse a un proceso de “desnazificación” y alegó que hizo lo que pudo por ayudar a sus amigos judíos y que los nazis, asustados de su popularidad, le causaron bastantes problemas. Sin embargo, *Lili Marleen* fue la canción favorita de Hitler y de la familia Goebbels

al completo, así como la de millones de alemanes. Rosa Sala nos cuenta qué hubo de verdad en la vida de la artista. Asimismo recupera la historia de la música que hacía tan digerible la letra de la canción. ¿Sabíamos que antes de la versión famosa de la canción que todos conocemos, un compositor que jamás tuvo éxito le puso una música con la que no triunfó, acaso más hermosa que la ulterior? Se llamaba Rudolf Zink, nunca fue nazi y nunca fue famoso, y sí un pobre combatiente que lo perdió todo en la guerra. En la actualidad se ha recuperado aquella versión suya, cuya música la acerca más a las “degeneradas” tonadas de un Kurt Weill, el compositor favorito de Bertold Brecht, con quien hasta trató Lale Andersen en sus comienzos como artista.

Fue otro compositor de medio pelo y afin al régimen nazi –aunque él lo negaría después de la guerra– quien dotaría a los versos de Leip de la melodía que los lanzó a la fama: Norbert Schultze. Éste tuvo su oportunidad en Alemania al exiliarse los compositores judíos, y cosechó fama por componer marchas militares; la más popular se titulaba “Bombas sobre Inglaterra”. Él fue quien arropó a *Lili* con su ritmo soldadesco. Al enfrentar las figuras de ambos compositores, el malogrado y el célebre, Rosa Sala recrea muy bien el ambiente de rivalidad y oportunismo que dominaba entre los artistas que optaron por permanecer en Alemania cuando Hitler accedió al poder.

Una historia de otro tenor es la protagonizada por una sobrina de Sigmund Freud, artista que vio truncada su carrera por ser judía, y que padeció innumerables penalidades durante la guerra, exiliada en Suecia y reducida a la miseria; se llamaba Lilly Freud-Marlé y durante algún tiempo se creyó la verdadera inspiradora de la canción. Leip habría inventado la historia de las dos mujeres desconocidas que unieron sus nombres mientras que, en realidad, sólo ella habría sido la destinataria de aquellos versos. Pero claro, ¿cómo explicar en la Alemania de Hitler que la muchacha con la que soñaban todos

los soldados era una mujer judía? Los pormenores de esta historia también los desentraña Rosa Sala, que incluso viajó a Suecia a entrevistar a un descendiente de la Marlé; pero, además, aborda otros muchos aspectos del mito *Lili Marleen*, como, por ejemplo, su “cara oscura”; a veces se olvida que miembros de las SS ordenaban interpretarla en los campos de exterminio, mientras decenas de miles de judíos eran empujados a la muerte.

Y si Lale Andersen fue la inicial e involuntaria suscriptor del éxito de su canción, la ambigua diva Marlene Dietrich, enemiga de los nazis y la encarnación de la “mujer fatal” por excelencia, con su grave y sensual voz y su acento arrastrado, fue quien vino a poner las cosas en su sitio liberando a *Lili Marleen* de su aire más marcial al acentuar hasta el extremo su sentimentalismo en una célebre versión alemana que, emitida desde Inglaterra, buscaba desmoralizar a los soldados alemanes y convencerlos de que abandonaran aquella guerra absurda y corrieran a los brazos de sus novias. Asimismo, a la Dietrich se debe una nueva versión en inglés de *Lili Marleen* cuya letra compuso ella misma y en la que expresa los ideales políticamente correctos de los Aliados: “creemos un mundo nuevo para los dos”; y en la que nada queda ya del soldado que regresa muerto. Con Marlene Dietrich, *Lili Marleen* se “desnazificó”.

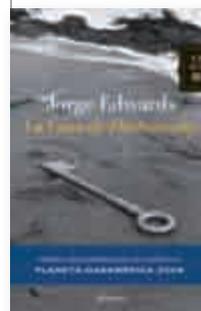
Mucho más hay en este libro memorable: por ejemplo, la curiosa anécdota de que la muñeca “Barbie” podría haberse inspirado en una “Lili” alemana de la posguerra, que ya sólo era un pálido reflejo de aquella novia fiel de la canción. Por lo demás, cabe elogiar la idea de haber incluido un CD con grabaciones imprescindibles para ir comprendiendo las distintas fases de las historias que Rosa Sala tan bien nos narra. Aquí encontramos singularidades tales como la voz de la hija pequeña del mariscal Göring entonando las primeras estrofas de *Lili*, pero también la hermosa versión de Zink. Y, cómo no, las interpretaciones de Lale Andersen y Marlene Dietrich. Todavía sentimos

escalofríos al escucharlas, pues *Lili Marleen* continúa siendo a pesar de todo una canción seductora y estremecedora; los jóvenes actuales la desconocen, afirma Rosa Sala; de ahí que quizás esté llamada a desaparecer y algún día “descansará en paz”... Cuesta creerlo, pues su sutil evanescencia terminará por depositarla más allá de la época trágica con que se la asocia, salvando su belleza y garantizando su inmortalidad. –

–LUIS FERNANDO MORENO CLAROS

NOVELA

## El Poeta sin nombre



**Jorge Edwards**  
**La Casa de Dostoievsky**  
Planeta,  
Barcelona, 2008  
336 pp.

El mundillo literario chileno suele alborotarse cada tanto con polémicas genuinas y otras que son más bien gratuitas. En las últimas décadas, le tocó a Alberto Fuguet y Sergio Gómez debido a la antología *McOndo*, y a Roberto Bolaño y Diamela Eltit, enfrentados por unas declaraciones nada diplomáticas del primero; este año, el turno ha sido de Jorge Edwards, ese escritor de modales tan finos que es fácil confundirlo con un diplomático (de hecho, lo ha sido durante muchos años). ¿La razón? Su última novela, *La Casa de Dostoievsky*, ganadora del Premio Iberoamericano de Narrativa Planeta-Casamérica 2008. A muchos en Chile no les ha caído nada bien que la novela sea un retrato libre de Enrique Lihn, considerado hoy el poeta chileno más importante de la segunda mitad del siglo XX. Los amigos de Lihn han protestado, se han escrito artículos señalando a Edwards como “persona non grata” –título de sus memorias de

sus años como diplomático en la Cuba revolucionaria— y así sucesivamente. Por lo visto, hay gente a la que todavía le importa deslindar claramente la ficción de la realidad, y que no está de acuerdo con las libertades que se toma el novelista. Lo raro es que esa gente pertenezca al mundillo literario.

*La Casa de Dostoievsky* es la historia del Poeta, un talentoso escritor chileno dedicado a la bohemia. A través del Poeta, Edwards nos cuenta la historia de una generación literaria en Chile, desde fines de la década del cuarenta hasta los años ochenta. Esta generación vive entregada a la bohemia; son más los que sueñan con la gran obra que los que la escriben. El que lea un rápido resumen de esta novela podrá pensar que se trata de una pariente cercana de *Los detectives salvajes*: en ambos libros hay poetas y marginales, y ataques a Neruda (en *La Casa* se le conoce como “Poeta oficial”); también es cierto que en el panteón personal de Bolaño había un sitio especial para Lihn (eso aparece más en los cuentos que en *Los detectives*). Sin embargo, las intenciones de Edwards son diferentes a las de Bolaño. Para comenzar: aquí se ensalza a un poeta con una obra importante, alguien que, pese a estar seducido por la vida nocturna, gana premios y hace escuela. En *Los detectives*, Belano y Lima son la periferia de la neovanguardia, hombres en fuga que para resistir al sistema, a la institución de la literatura, se entregan a la poesía como una experiencia vital. Para el Poeta de Edwards, la experiencia es intensa, pero la obra se antepone siempre a ésta: “En los últimos días había empezado a escribir de nuevo en uno de sus cuadernos escolares. Eran hileras de versos que se curvaban, se entrechocaban y se desplomaban por las orillas, asomándose a veces en el otro lado de las páginas...”

Abundan las casonas en la literatura chilena. La novela de Edwards convoca a las de José Donoso. Pero esas casas de la burguesía chilena en Donoso se transforman en Edwards en el espacio de los poetas malditos, de los artistas de talento y de “los locos desprovistos de todo talento”. El caserón donde vive

el Poeta es conocido como la Casa de Dostoievsky: es un lugar “de relativa ruina” que “se había empezado a hundir en la tierra...” Desde esa Casa, el Poeta se dirige a todas partes y despliega su magisterio ante sus discípulos, el Chico y Eduardito: “Andar a la zaga del Poeta, por el centro de la ciudad, por barrios periféricos y bajos fondos, por puebluchos polvorientos de los alrededores, adquiría el sentido de una iniciación, de una entrada en otra parte”.

Edwards se detiene en momentos específicos en la vida del Poeta: su enamoramiento de Teresa, a la que seguirá a París y con la que tendrá una relación clandestina; sus años en la Cuba revolucionaria, entre los sesenta y los setenta, donde asistirá al traumático caso Padilla (las mejores páginas de la novela, con un Heberto Padilla muy bien logrado); su regreso a Chile, y el paso de la euforia allendista a la pesadilla de la dictadura de Pinochet, con el desenlace de la muerte dolorosa del Poeta, debida a un cáncer. El Poeta es llamado así porque hay en la novela una intención simbólica explícita: se trata de hacer que el personaje represente a toda una generación. El Poeta y sus aventuras son “signos de un tiempo” que comienza lleno de maravilla y plenitud y termina hundiéndose, “no con un bombazo sino con un quejido, con señales inciertas, con manotazos de ahogado...” La novela explicita el eco al T. S. Eliot de *La tierra baldía* (al igual que al Dostoievsky de *Memorias del subsuelo*).

Edwards es un notable estilista; su prosa tiene un ritmo inconfundible. A veces desentona uno que otro lugar común (“callado como tumba”, “una mujer pálida como el papel”, una noche “oscura como boca de lobo”), pero lo que predomina son los hallazgos, la textura enriquecedora de un castellano moderno que incorpora coloquialismos y recupera palabras de anteriores generaciones. Y sí, hay en la obra de Edwards ecos a otros escritores, pero el eco principal es el suyo: *La Casa de Dostoievsky* acompaña a su anterior novela, *El inútil de la familia*. Leídas juntas, se puede reconstruir el recorrido de la

bohemia literaria chilena a lo largo del siglo XX, y recorrer la topografía de un Santiago cambiante. El Joaquín Edwards Bello de *El inútil* conmueve más que el Poeta, acaso porque en la anterior novela el estudio de un personaje no estaba recargado por una condición de representante generacional. El Poeta debió haber tenido un nombre, y no los muchos, imprecisos, que le asigna Edwards, en un recurso que no llega a funcionar. Es un detalle, pero importa. Igual, con *La Casa de Dostoievsky* Edwards demuestra que está en la plenitud de su escritura. —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

## POESÍA

### De una bruma a una carne



**Henri Michaux**  
*Retratos de los meidosems*  
Traducción y notas de lectura a cargo de Chantal Maillard  
Pre-Textos, Valencia, 2008, 214 pp.

Pese a ser un autor minoritario, la obra completa de Henri Michaux (1899, Namur, Bélgica-1984, París) se ha recogido desde 1998 en la Bibliothèque de la Pléiade de Éditions Gallimard. Durante toda su vida, especialmente cuando ya tenía una cierta reputación como escritor, Michaux evitó la presunción y el exhibicionismo mundano. Su discreción era proverbial. Prueba de ello es la escasez de fotografías suyas o que las entrevistas que concedió se cuentan con los dedos de una mano. Discreción que, asimismo, se proyectaba en sus escritos y pinturas donde las emociones —dolor, angustia, soledad, desesperanza, hastío— están sofocadas o disimuladas.

Raymond Bellour, encargado de compilar la obra de Michaux, tuvo dificultades para que ésta no desentonara

en una colección como *La Pléiade* basada en un orden cronológico, pues el escritor belga solía a posteriori refundir sus pequeños textos en conjuntos más amplios. Así, *Voyage en Grande Garabagne*, que se publicó por primera vez en 1936, acabará incluido en *Ailleurs*, editado en 1948. Precisamente en ese año se publicaría, en las ediciones Le Point du Jour y acompañado por doce litografías, *Retrato de los meidosems* (titulado entonces sólo *Meidosems*). Un año después, Michaux incorporó ese texto al volumen *La vie dans les plis* (Gallimard), aunque en esta ocasión suprimirá las litografías y un fragmento del poemario original. El libro que ahora presenta Pre-Textos, exquisitamente traducido por Chantal Maillard, recoge esa ulterior versión, recuperando, asimismo, los dibujos de la edición inicial.

*Retrato de los meidosems* marca un cambio de tendencia en la obra de Michaux, pues a partir de ese momento se decantará más hacia la pintura e, incluso, se interesa por el cine (en 1963 dirigirá junto con Eric Duvivier el filme *Imágenes del mundo visionario*) y la música. Un dramático hecho origina esa inflexión: Marie-Louise, la esposa de Michaux, sufrirá un accidente doméstico que le ocasiona graves quemaduras por todo el cuerpo. Un mes y medio después, todavía convaleciente en el hospital, morirá a causa de un edema pulmonar. Mientras Michaux asiste a la agonía de su mujer, sobrecogido e impotente, escribirá *Retrato de los meidosems*. Chantal Maillard, con sagaz perspicacia, señala en sus notas de lectura que esa trágica muerte es esencial para comprender la lógica interna de estos poemas en prosa.

Quizá, como proyección de su lúgubre estado de ánimo y antes de escribir el texto, Michaux dibujara, de forma refleja (a modo de “escritura automática”) y con “tinta de lágrimas”, los doce dibujos de los meidosems. Sea como fuere, los poemas nos introducen en un mundo imaginario y umbrío poblado por seres espectrales. Este “lejano interior” sirvió a Michaux para refugiarse de la lacerante situación que sufría. Años más tarde, en *Émergences-Résur-*

*gences*, definirá ese ámbito ficticio como “otra realidad, la realidad de la distracción, la que no tiene que vérselas con la muerte”.

Aunque seres imaginarios, los meidosems nada tienen que ver con las invenciones étnicas (urgullas, magos, hacs, émanglons, hivinizikis...) que Michaux incorpora en sus libros de viajes escritos antes de 1948. En pureza, los meidosems son formas metafóricas de sentimientos y emociones: seres sombríos, filosos, punzantes; de largas y elásticas extremidades, de cabeza arborescente o similares a simios o insectos; rostros como oriflomas; entes que caóticamente trepan, se entrelazan (como “lanzas imbricadas”), crecen, se expanden y contraen; observan y acechan; “toman forma de burbuja para soñar, toman forma de liana para conmovér”; habitan en espacios concentracionarios rodeados de muros. Michaux describe esos seres proteicos como pura cinética: movimiento incesante y con vida propia: “Flujos de afectos, de infección, flujos de sufrimiento residual, caramelo amargo de antaño, estalagmitas formadas lentamente, con esos flujos camina, con ellos aprehende, miembros esponjosos nacidos del cráneo, atravesados por miles de pequeños flujos transversales que llegan hasta el suelo, extravasados, como de sangre que reventase las arteriolas, pero no es sangre, es la sangre de los recuerdos, del alma traspasada, la frágil cámara central, luchando en la estopa, es el agua enrojecida de la vena memoria fluyendo sin propósito, pero no sin causa en sus tripas pequeñas que hacen aguas por doquier; ínfima y múltiple descomposición.”

Los meidosems son hijos engendrados por un alma herida. A este respecto, la caracterización que hace Deleuze de Michaux es pertinente: “No es exactamente un pintor, ni siquiera un escritor, sino una conciencia: la sustancia más sensible descubierta hasta la fecha para registrar las fluctuaciones de la angustia de la existencia día a día, minuto a minuto.” Al mismo tiempo que Michaux conforma el entorno y figura de los meidosems, intercala secuencias reales—in-

conexas, insinuadas, inconcretas— del drama que padecía. El resultado de esa mixtura es una armónica arquitectura poética cuya clave de bóveda son determinadas palabras—reventado, extrañado, conmocionado, hundido...— de agudo y patético significado.

Conteniendo el dolor (“nada de dramas, nada de lágrimas”), Michaux presencia la paulatina extinción de su esposa: “Tal es su canto, un alarido que traspasa el silencio”, “Y espera, ligeramente desplomada, aunque mucho menos que cualquier cordaje de su dimensión que se apoyara sobre sí mismo. Espera. Días, años, venid ahora. Ella espera [...] El reloj avanza, la hora se detiene. El núcleo del drama, ahí está [...] No obstante, vive...” Al cabo, toda resistencia—de la víctima y del testigo— queda anulada por la muerte. Michaux murmura entonces lo que podría ser un escueto réquiem: “Se acabó la vida. No queda. Se podrá tan sólo, si alguien insiste, convertirla en relato [...] ¡Tiempo! ¡Oh, el tiempo! Todo ese tiempo tuyo, que hubiese sido tuyo...”. Qué extraña belleza emana del horror y la angustia que subyacen en estos poemas. —

— ALBERTO HERNANDO

## TEATRO

### Estereotipos femeninos



**Elfriede Jelinek**  
*La muerte y la doncella I-V*  
Traducción de Ela Fernández Palacios,  
Introducción de Brigitte E. Jirku,  
Valencia,  
Pre-Textos,  
2008, 144 pp.

Para esta hora es posible que usted ya esté cansado de leer sobre escritores radicales, obras estridentes, estéticas subversivas. Cuánto lo sentimos. Esta reseña no pretende otra cosa que celebrar a una autora radical, estridente, subversiva. Ocurre que apareció en

español un nuevo libro de Elfriede Jelinek (Austria, 1946) y el libro es maestro. El tomito se llama *La muerte y la doncella* y contiene cinco escuetas obras teatrales, además de un breve ensayo a manera de epílogo. Las tres primeras obras —en rigor, tres diálogos de un acto— se entretienen con historias y personajes ya clásicos: Blancanieves, la Bella Durmiente y la Rosamunda creada por Wilhelmina von Chézy y musicalizada, en una ópera, por Franz Schubert. Las dos restantes tienen como protagonistas a Jacqueline Kennedy, rigurosamente vestida de Chanel, y a Silvia Plath e Inge Bachmann, poetas y suicidas. No piense usted que las tres primeras obras son nuevas versiones de viejos relatos ni que las otras dos tratan sobre las mujeres señaladas. Nada es así de sencillo en los libros de Jelinek. Para empezar, esta mujer rara vez construye relatos sólidos y durables. Antes que levantar historias propias, utiliza algunas anécdotas públicas —estampadas en libros o en la crónica de sucesos— y no se detiene hasta descomponerlas. Eso hace, por ejemplo, en *Los excluidos* (1980) y en *Obsesión* (2005), dos de sus novelas: suma casos policíacos para componer (y enseguida descomponer) un retrato de Austria no menos brutal que los de Thomas Bernhard. Esto hace, ahora, con las fábulas de Blancanieves, Rosamunda y la Bella Durmiente: vuelve a ellas no para reescribirlas sino, bruja, para envenenarlas. Digamos que, en vez de parodiar estas historias o de adaptar sus elementos al mundo actual, aprovecha la inercia de los relatos para dispararlos contra algún muro y destrozarlos. Blancanieves conversa con un cazador, hasta que su discurso se agota y una bala la aniquila. La Bella Durmiente discute con el Príncipe, hasta que su discurso aburre y el Príncipe —disfrazado de conejo— la somete sexualmente. Rosamunda debate con Fluvio, hasta que su discurso fracasa y ella misma reconoce que su voz — “Mi voz. Mi voz. Mi voz” — “no dice nada”. Pero no piense usted que el otro par de obras es menos terrible. Por el contrario: es difícil encontrar dos obras más pertur-

badoras en la literatura contemporánea. En una, Jackie Kennedy aparece de pésimo modo —frívola y estúpida, colgada de un vestido, demasiado rica y poderosa como para ser, además, respetable— mientras recuerda trivialmente a sus muertos. En la otra, Silvia Plath —enfundada en un traje de baño— e Inge Bachmann —disfrazada con un vestido tradicional austriaco— dialogan al tiempo que matan un carnero, preparan un sopa, limpian con productos domésticos un muro de cristal que parece marginarlas del mundo. Decimos Jackie, Silvia e Inge pero, en realidad, las obras no tratan sobre ellas. Aunque Jelinek aprovecha algunos elementos de estas mujeres, no compone obras biográficas ni dibuja con detalle a sus “doncellas”. También eso: Jelinek trata malamente a sus personajes. Opuesta a todo psicologismo, no construye caracteres finos ni, menos, “redondos”; más bien recarga la tinta hasta hacer, de sus personajes, deliberados estereotipos. Aquí, las seis mujeres hablan y hablan y las palabras, en lugar de definir las, las desdibujan. Mientras más protagónicas, menos nítidas y particulares. Al final cada una parece estar ahí para alimentar una imagen única: la de la mujer que, más tarde que temprano, descubre que el hombre a su lado exprime, roba, mata. Hablando de imágenes: si a usted no le gustan las obras de Jelinek, es probable que tampoco disfrute las fotografías de Cindy Sherman. Cuánto lo sentimos. Esta es una de sus fotografías:



La modelo que aparece en la fotografía es, justamente, Cindy Sherman. También es ella quien posa, tan delicada, en esta imagen:



Las imágenes vienen al caso porque Sherman y Jelinek trabajan, más o menos, del mismo modo: no atienden tanto a las mujeres como a los estereotipos femeninos. Un minuto antes de salir a la calle y disparar su cámara sobre los peatones, Sherman reconoció que ya no había mundo ni sujetos; sólo imágenes y estereotipos. Como era inútil retratar a los demás, prefirió quedarse en casa e interpretar ella misma los clichés femeninos. Algo semejante practica Jelinek: no escribe acerca de las mujeres sino, mejor, acerca de las imágenes que representan y gozan y padecen las mujeres. Menos diversa que Sherman, vuelve una y otra vez a las mismas obsesiones: el capitalismo rapaz, la servidumbre del sexo, el hombre como lobo de la mujer. Más contundente, sube estereotipos al escenario y no descansa hasta que ellos mismos terminan por contradecirse, fulminarse. Se equivoca usted si piensa que todo esto es demasiado frío e intelectual. Al revés: es apasionado, echa lumbre y calcina. (Es obvio que cuando aquel personaje de Aldous Huxley se quejaba de que en las novelas las mujeres no menstrúan, aún no se conocía la obra de Jelinek, toda sangre.) Se equivoca usted, otra vez, si piensa que hemos terminado. No se puede concluir una reseña sobre Elfriede Jelinek sin alabar los repetidos fregonazos de su prosa, incluso traducida. Un ejemplo: “Yo estoy metida en el horno, los niños en las sartenes, contra las que los estrellé como huevos fritos.” ¿Que no le gusta? ¡Cuánto lo sentimos! —

— RAFAEL LEMUS

CÓMIC

## Disneyworld según Brieua



**Miguel Brieua**  
*Dinero*  
Mondadori,  
Barcelona,  
2008, 336 pp.

Una de las viñetas de *Dinero* (Mondadori), el último álbum gráfico de Miguel Brieua (Sevilla, 1974), reproduce el cadáver de Stalin en un ataúd abierto, rodeado de flores. En el extremo superior se lee: “Tras su muerte, el espíritu de Stalin queda liberado”. Efectivamente: de las fosas nasales del líder genocida sale una nubecilla en forma de Mickey Mouse, con una coca-cola en la mano, que dice: “¡Joder!, qué sed tenía ahí dentro...!” En esa media página en blanco y negro se condensan buena parte de las constantes que se desarrollan en los cinco números de la revista *Dinero* ahora reunidos (y en *Bienvenido al mundo*, que publicó Mondadori el año pasado, donde la misma viñeta se reproducía en color, en el contexto de ocho pautas para hacer la “Revolución. Instrucciones para cambiar el curso de la Historia”). En un mundo con un telón cuyo acero se ha convertido en plexiglás, el espíritu neoliberal de Walt Disney se apodera de la iconosfera, cortina de humo de las superestructuras irrepresentables que rigen —entre el orden secreto y el caos casual— nuestro posfordismo tardío.

El orden mundial se reproduce a página completa: una suerte de asamblea plenaria de las Naciones Unidas presidida por el símbolo del dólar y dieciséis misiles nucleares, escenario en cuyo centro el ocupante del púlpito dice: “...ante todo, buen rollito...” La

estética remite al nazismo; pero en otra página, donde se ve una ciudad tomada por estandartes rojos con el mismo signo del dólar, en la solapa de un personaje se ven chapas con el símbolo nazi, el comunista, el cristiano, el de la paz y hasta el yin-yang. El personaje vecino sostiene una pelota de fútbol. En segunda fila: una chica muestra orgullosa su teléfono móvil; a su lado, un manifestante lleva una gorra Nike.

Aunque está claro que el Tema de la obra de Brieua es lo que él ha llamado el “neoliberalismo fascista-lúdico-democrático de consumo”, varios motivos secundarios se entrelazan para completar el sentido de algo tan difícil de analizar y de criticar. Podrían enumerarse. El primero sería Dios, un personaje que tanto puede ser dibujado con sombrero, camisa y pantalones de turista y crucifijo al cuello, como con traje y gran parecido al rey Juan Carlos I, director de la Empresa Multiuniversal La Creación S.A. El segundo sería la infancia como etapa de la perversión. En relación con esta, Brieua satiriza tanto las relaciones de pareja como las estructuras familiares; a menudo un padre educa a su hijo mediante malformaciones diversas (“Fíjate, Luisito: ser un hijo de puta se hace así...”, le dice mientras escupe a una olla de sopa), de modo que la abyección no sólo se comparte en la relación sentimental, sino que se convierte en pedagogía intergeneracional. El tercero sería Disney, personaje histórico y propuesta de imaginaria global, en un marco mayor de consumo absurdo y de dependencia. La enumeración podría seguir, pero sería casi interminable. Los títulos de los dos libros apuntan precisamente hacia esa dirección: “el mundo” y el “dinero”, conceptos abstractos, inabarcables, absolutamente globales. Porque Brieua se ubica en la línea crítica que va de Goya a El Roto pasando por Valle-Inclán y Gutiérrez Solana; y esa línea abandona progresivamente el hispano-escepticismo para ser universalmente escéptica.

Miguel Brieua se considera sobre todo dibujante. El carácter exquisitamente artesanal de sus composiciones defiende esa procedencia gráfica. Pero Brieua también es escritor. Lector de Kafka, Gombrowicz, Ferlosio o Pessoa, es en su apuesta por el texto, precisamente, donde se encuentra su punzante originalidad. Tanto en el micro-texto, es decir, en los pasajes y los largos diálogos que incluye en el marco de la viñeta; como en el macro-texto: la elaboración del álbum como si de una revista, un libro o una enciclopedia se tratara. El diálogo se genera a partir de esos dos formatos (la viñeta y el libro), pero se dispara en sentidos múltiples y armónicos: con la publicidad, con la anti-utopía, con la fábula, con la propia tradición gráfica y literaria, finalmente. —

— JORGE CARRIÓN

CRÓNICAS

## Lo que no calla el sexo



**Gabriela Wiener**  
*Sexografías*  
Barcelona,  
Melusina,  
2008, 214 pp.

No hay mejor manera de conocer a una sociedad que observando sus prácticas y sus costumbres sexuales. Para medir la temperatura de una ciudad no basta con saber el número de sus habitantes o qué partido la gobierna, hay que preguntar también si en ella la gente se besa en las calles, cómo se contrata a una prostituta, cuántos *sex shops* aparecen en la guía telefónica. Un país que exhibe de noche a sus mujeres en vitrinas como cajas de muñecas no puede parecerse a otro donde las chicas atienden en el mercado, rodeadas

de frutas y verduras, en plena luz del día. *Sexografías* el interesantísimo libro de la periodista peruana Gabriela Wiener, retrata a la sociedad desde este ángulo tan elocuente. Sus textos, escritos con una frescura e inteligencia que se agradecen, responden a una investigación empírica y profunda.

Así, para hablar de los casos de poligamia en Lima, Gabriela Wiener consiguió pasar unos días en la casa de una familia compuesta por una especie de gurú y sus siete mujeres que, de tanto alabar las maravillas de la vida comunitaria, casi logran convertirla en la octava concubina. En otra de esas crónicas, Wiener visita un presidio peruano en busca de un preso. Conoce las diferentes secciones de la cárcel, y se entera de las alternativas que tienen los reclusos para mantener activa su sexualidad.

En el periodismo gonzo, al que esta autora adhiere por completo, el reportero no sólo se somete a la acción y se convierte en protagonista, sino que de alguna manera propicia o genera las situaciones absurdas o desquiciadas que después se complacerá en describir. Así, el método que utiliza esta escritora se asemeja mucho más al practicado por Hunter S. Thomson que al del reportero común y corriente. Al leerla, el lector tiene una sensación de cercanía inesperada, capaz de acelerar su ritmo cardíaco. Gabriela Wiener no parece tener ningún tabú ni prurito en revelarnos su propia sexualidad, su propio sufrimiento su curiosidad o su morbo, y esa sinceridad otorga a su prosa un carácter admirable, una valentía poco habitual en nuestros tiempos.

Uno de los textos más impactantes de este libro describe la experiencia de las inmigrantes que venden sus óvulos a las clínicas de fertilidad españolas. También en esta ocasión, la autora se sometió a esa prueba física poco recomendable y de esa experiencia surgió su detallada descripción de las distintas etapas –tanto

burocráticas como emocionales– por las que atraviesan las jóvenes que han decidido vender sus óvulos. “Adiós ovocito adiós” no sólo cuenta con una minuciosidad escalofriante los estados alterados de conciencia que produce la ingestión de hormonas, el trato con el personal médico, la operación quirúrgica que la aventura implica, los olores y los ruidos del hospital, sino la recepción que reciben las donantes según su origen étnico. Al final, nos cuenta Wiener, no queda sino la nostalgia del hijo que no se tuvo y que otra lleva en su seno.

Es verdad que muchas veces, tras la lectura de estas crónicas, uno se queda con una inquietante sensación de vacío o sin sentido por eso es de celebrar la inclusión del texto “Ayahuasca” que, aunque no comparte el tema de la sexualidad, recuerda esa dimensión espiritual tan presente en las culturas latinoamericanas, mucho más parecida a la oriental que a la que promueve el catolicismo.

El erotismo femenino –ya sea humano o porcino y sin importar las edades– es uno de los grandes ejes de este libro que no deja de lado el tema de la maternidad. “While you were sleeping” describe las fantasías sexuales de la embarazadas que intercambian fotos por internet, pero también los hombres que sienten por las preñadas una inclinación irresistible. Nos enteramos entonces de que esta perversión constituye un nicho importante en el mercado pornográfico. El texto termina con una interesante reflexión de la autora quien acaba de enterarse de que tendrá una niña. Wiener se dirige a su futura hija y le habla con esa complicidad que a veces se produce en nuestro género. Así, una de las mayores virtudes de este libro es que pone en evidencia algunas facetas ocultas de la feminidad así como las costuras y los vínculos retorcidos que representa el sexo en nuestras sociedades.

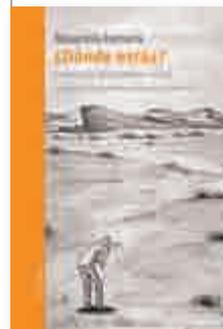
*Sexografías* abarca un espacio geográfico y cultural bastante delimita-

do: los personajes son en su mayoría latinoamericanos que, o bien viven en su país de origen o bien emigran hacia Europa en busca de una vida mejor que muy pocas veces encuentran. Convencida de la gran capacidad de observación de esta periodista y de su talento narrativo –que la han convertido ya en un referente imprescindible de la crónica latinoamericana– propongo que se le otorgue una beca para seguir estudiando estos asuntos tan importantes en regiones menos conocidas para nuestra cultura, como África o Extremo Oriente. El resultado sería sin duda igual de extraordinario. –

– GUADALUPE NETTEL

## ENSAYO

### Del teléfono al móvil



**Maurizio Ferraris**  
Traducción  
de **Carmen Revilla**  
**¿Dónde estás?**  
**Ontología del**  
**teléfono móvil**  
Marbot,  
Barcelona, 2008  
320 pp.

Este libro es dos libros. Y no en el sentido que Cortázar otorgaba a *Rayuela*. *¿Dónde estás?* es, en realidad, dos libros distintos. Uno, el primero por numeración de páginas, corresponde con el título y estudia al móvil como objeto social. Se interna en la teoría del objeto (ontología) para descubrir qué es, por qué este “instrumento absoluto” produce transformaciones como preguntar, a quien contesta el teléfono, “dónde estás” en lugar del “cómo estás”. El otro libro, que comienza en la página 146, olvida el móvil por completo y se centra en el debate de la escritura como “registro” o como “comunicación”. El autor, discípulo de Derrida,

salda cuentas en nombre del maestro y defiende el rol sumerio de la escritura. Este argumento, que no logra interrelacionar ambas partes, sirve como bisagra: el móvil registra, más que comunica.

En la primera parte del libro, el análisis de Maurizio Ferraris se centra en la máquina inédita que ha surgido alrededor de un teléfono sin cables, un aparato conectado a redes y con funciones de ordenador, grabador, máquina de vídeo y fotografía, tarjeta de crédito y tantas cosas más. Es preferible entonces obviar la palabra “teléfono”, utilizada en gran parte de la obra, y hablar del “móvil”, a secas. Porque, como señala el autor, en otros idiomas, al “móvil” se le conoce con diversos nombres que refieren a una “extensión de la mano”, lo que induce a relacionar al usuario con la mujer biónica, en cuanto a nuevas capacidades que provee y a la fuerte dependencia de la tecnología que produce. “Tal vez llegue un día en que nos entierren con nuestra tarjeta sim”, dice. El móvil no es un teléfono; es una interfaz portátil del ciberespacio.

Con definiciones hermosas, como “es mano y *tabula*”, gran parte de su análisis sobre el móvil resulta muy lúcido: Se considera estrictamente privado, mientras que el fijo es semi-público; con el móvil, el usuario está siempre al teléfono (aunque el móvil, al contrario que el fijo, se puede apagar); el individuo conectado adquiere cualidades ubicuas e individuales, pero no hace ubicuas a las personas: “se limita a propagar nuestra voz y nuestra escritura”, dice Ferraris; quien llama y no encuentra al destinatario sucumbe al “desasosiego” y despierta “fantasmas”: ¿por qué no contesta? (dramático es el ejemplo de una mujer que llama a su pareja, un soldado israelí capturado en Cisjordania, y el secuestrador le responde: todo en orden, acabamos de degollar a su marido); posee un carácter emotivo porque “es íntimo”, “atañe sólo a nosotros” (aunque se

podría matizar que el móvil permite mayor intimidad sin dejar de ser una herramienta de trabajo); es uno de los pocos hallazgos técnicos sofisticados que está al alcance de casi todo el mundo.

Para acompañar sus teorías, Ferraris acude a la provocación. Después de lamentar que ningún pensador haya dedicado más de cinco minutos a meditar sobre la trascendencia del fax, escribe que “la verdadera pobreza” es la “falta de conexión”, parafraseando a Heidegger. Con lucidez también sostiene que, aunque todo está escrito, “no hemos entrado en lo absoluto en una sociedad más literaria ni letrada”; y que Google (ese triunfador de los premios Príncipe de Asturias 2008) es un “erudito acéfalo”, “que lo recuerda todo y no ha comprendido nada”. Ahora bien, el afán provocador también le lleva a afirmar, en 2005, año de la primera edición en italiano, que el e-book es un “solemne fiasco”, sin imaginar los progresos de Amazon y Sony.

Este tono provocador le lleva a cometer lo que resulta la principal debilidad del ensayo: la necesidad de proclamar enfrentamientos inexistentes, como la supremacía de lo escrito sobre lo oral (acusando a quienes opinan lo contrario de utilizar “falsas evidencias”) o que la esencia de la escritura es “registrar” y no “comunicar”. Para Ferraris no hay equilibrio ni compatibilidad. “Creer que la esencia de la escritura es principalmente la comunicación es más o menos como pensar que las mesas sirven esencialmente para bloquear puertas”. Que los sumerios inventaran la escritura con fines contables no impide la evolución posterior del lenguaje escrito. Aunque es válida la tesis del registro como esencia de la escritura, no convierte a la función comunicativa de la escritura en “sentido derivado”. Cosa que, durante las últimas 170 páginas, el autor intentará demostrar, para lo que se vale de conceptos como “verdad”. Para demostrar esa *verdad* suya, utiliza el cuento de Stevenson “El genio de

la botella”, en donde quien compra una botella mágica entrega su alma a la perdición, pero puede salvarse si la vende a la mitad de lo pagado. En el cuento, sólo el “tonto” compra por un precio que no puede dividirse porque no existen monedas para ese exiguo valor. Para Ferraris lo mismo pasa con los filósofos que han sostenido que la *verdad* no existe. “Espero, mi benévolo lector, haber ilustrado esta verdad en esta primera parte del libro”, dice. Y si no está de acuerdo, benévolo lector, engrosará la lista de tontos que compraron la botella de Stevenson.

Y así como incita a la confrontación, Ferraris también oficia una boda entre el correo electrónico y el SMS, a los que equipara cuando son tan diferentes como la carta manuscrita y el telegrama, pues la naturaleza del e-mail no lo condiciona a convertirse en un lenguaje íntimo e instantáneo ni lo impulsa a la elaboración de un nuevo lenguaje, como sucede con el SMS. No obstante, si, al igual que se obvia el término “teléfono móvil” para hablar sólo de “móvil”, se piensa en los SMS cuando el autor menciona el e-mail, se pueden obtener interesantes ideas, como que en los mensajes de texto se encuentra la abreviatura de un sentimiento, o que un antecedente de las abreviaturas SMS se encuentra en el tetragrama JHVH, Jahveh.

El móvil desata paradojas. Ferraris afirma que una manera de aislarse del mundo es dejar el móvil en casa. Pero también dejar el móvil en casa es la única manera de estar en contacto con el mundo inmediato. El móvil conecta con aquellos que están lejos y se desea contactar, al tiempo que aísla al usuario de aquellas personas con las que comparte el mismo espacio físico. Otra paradoja podría ser la que contiene la intención del libro: utilizar una nueva tecnología, el móvil, para revivir un viejo debate, el de la escritura como registro o comunicación. —

— DOMÉNICO CHIAPPE